

ՄԻՋԱՆԱԿԱՆ ԵՎ ՊԵՏԱԿԱՆ



ՊԵՏԵՐԲՈՒՐԳԻ
ԳԵՂԱՐՎԵԱՏԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՆ
ԵՎ
ՀԱՅ ՆԱԽԻՉՆԵՐԸ



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

МИНАС САРГСЯН

ПЕТЕРБУРГСКАЯ
АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ
И
АРМЯНСКИЕ ХУДОЖНИКИ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1979

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ՊԵՏԵՐԲՈՒՐԳԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՆ
ԵՎ
ՀԱՅ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ

A
14889



Պատասխանատու խմբագիր
 Բանասիրական գիտությունների լեկկոնոմ
 Տ. Ա. ԿԱՐԱՊԵՏՅԱՆ

Գիրքը հաստատված է հեռախոսով գրախոսներ,
 Բանասիրական գիտությունների դոկտոր
 Գ. Ն. ՀԱՆՆԱՆԸ և Ն. Մ. ԿՈՒՐՅԱՆԸ (Հովհաննիսյան)

Սարգսյան, Մ. Ս.

Պ 259 Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները.— Եր., ՀՍՍՀ ԳԱ Հրատ., 1979.— 134 էջ, 32 թ. նկ.

Աշխատությունը ներկայացնում է Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորած և նկարչի կոչում կամ զգրոցներում նկարչություն զանազան իրավունք ստացած XIX—XX դարերի (նախադասական շրջանի) հայ կերպարվեստագետների ուսանողական կյանքի ու հիմնական ստեղծագործությունների համառոտ պատմությունը: Աշխատության մեջ փաստական հարուստ նյութի հիման վրա հաստատվում է ուսանող գեղարվեստական այդ զգրոցի նշանակալից դերը հայ ազգային նոր կերպարվեստի սկզբնավորման ու զարգացման գործում: Աշխատությունը նախատեսվում է հայ կերպարվեստի պատմությանը զբաղվողներին և ընթերցող լայն շրջանների համար:

Պ $\frac{4903000000}{703(02) - 79}$ 79—78

709 ԱՅ
 ԳՄԳ 85.103(22)1

Ն Ե Ր Ա Մ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան իր հիմնադրման օրից (1757 թ. նոյեմբեր) մինչև մեր ժամանակները՝ ավելի քան երկու-հարյուրամյակ, եղել է ազգային կերպարվեստի կադրերի պատրաստման հիմնական դարբնոցը։ Այստեղ են սովորել ուսական նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ականավոր շատ գործիչներ։ «Գեղարվեստի ակադեմիան,— ասվում է Սովետական Միության կոմունիստական կուսակցության Կենտկոմի 1957 թվականի ուղերձում,— կատարել է կարևոր դեր մեր երկրի ազգային մշակույթի զարգացման գործում։ Գեղարվեստի ակադեմիայում են ձևավորվել ու իրենց գործունեությունը սկսել ուսման մեծ նկարիչներն ու ճարտարապետները... Նրանց կերտած գեղարվեստական ստեղծագործությունները խոշոր ներգրում են մեր ժողովրդի հոգևոր հարստության գանձարանում։ Իրողության երկուհարյուր տարվա ընթացքում գեղարվեստի ակադեմիան պատրաստել է տաղանդավոր նկարիչների ու մանկավարժների բազմաթիվ կադրեր»¹։

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան նշանակալից դեր է կատարել նաև ուսական կադրության սահմաններում ապրող մյուս ազգերի շնորհալի նկարիչների, քանդակագործների ու ճարտարապետների պատրաստման գործում։ Նրանցից շատերը հետագայում խոշոր դեր են կատարել ինչպես ուսական, այնպես էլ իրենց ազգային կերպարվեստի զարգացման ասպարեզում։ Ուկրաինայից առանձնապես հայտնի են նկարիչներ, Տ. Շեչենկոն, Մ. Մուրաշկոն, Ս. Զարյանկոն, Պ. Մարտինովիչը, Ս. Վասիլովսկին, Կ. Տրուտովսկին, Կ. Կոստանդին, Վրաստանից՝ Գ. Մայսուրաձեն, Ռ. Գվելսիանին, Ա. Բերիձեն, Գ. Գաբաշվիլին, Մ. Թոթձեն, Հատվիայից՝ Կ. Գուներ, Յ. Ռոդան, Յու. Ֆեդերսը, Յ. Ռոզենտալը, էստոնիայից՝ Ի. Կելլերը, է. Դյուկելը և ուրիշներ։

Խոշոր է եղել Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի դերը և նշանակությունը նաև հայ նկարիչների, քանդակագործների ու ճարտարա-

¹ «Академия художеств СССР». Десятая сессия (юбилейная). М., 1959, с. 5.

պետների պատրաստման, ազգային նոր կերպարվեստի սկզբնավորման ու զարգացման գործում: XVIII դարի վերջերին և հատկապես XIX դարի 30-ական թվականներից սկսած, մինչև XX դարի առաջին երկու տասնամյակները, այստեղ նկարչություն և քանդակագործությունն է սովորել ավելի քան 35 հայ երիտասարդ: Նրանց մեծ մասը, զննարվեստի ակադեմիայում մասնագիտանալով կերպարվեստի տարրեր նյութերում, հետագայում խոշոր ծառայություն է մատուցել ազգային մշակույթի զարգացմանը:

ՍՍՀՄ ժողովուրդների կերպարվեստի կյանքում, մասնավորապես XIX դարի հայ նոր նկարչության սկզբնավորման ու զարգացման բնագավառում, Պետերբուրգի զննարվեստի ակադեմիայի զերբ և նշանակությունը, ըստ ամենայնի, գնահատումն անհրաժեշտ է: Սակայն արվեստագիտական գրականության մեջ որոշ փորձեր այդ ուղղությամբ արդեն կատարված են: 1953 թ. հրատարակված «Հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը XIX—XX դարերում» աշխատության մեջ², ինչպես և «Պետերբուրգի զննարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները» հոդվածում³, մենք անդրադարձել ենք այդ հարցին, նշելով միայն մի քանի ցայտուն օրինակներ: Ուշագրավ են արվեստագետ Ի. Գինզբուրգի 1956 թ. հրապարակած «Համամիութենական զննարվեստի ակադեմիայի զերբ հայ նկարիչների և ճարտարապետների դաստիարակման գործում»⁴ և «Հայ նկարիչները XIX դարի առաջին կեսում»⁵ հոդվածները, որոնց մեջ հեղինակը որոշ տնդեկություններ է տալիս ռուսական ակադեմիայում սովորած մի խումբ հայ արվեստագետների կյանքի ու ստեղծագործությունների մասին, ընդգրկելով նաև սովետական շրջանը: Որոշ տնդեկությունների հանդիպում ենք նաև ՍՍՀՄ զննարվեստի ակադեմիայի տարեկան դիտական նստաշրջաններում և հատկապես Պետերբուրգի զննարվեստի ակադեմիայի 200-ամյակին նվիրված ՍՍՀՄ զննարվեստի ակադեմիայի հոբելյանական դիտական նստաշրջանում կարգացված զեկուցումներում⁶, տարրեր պարբերականներում հրապարակված հոդվածներում, ինչպես նաև հայ կերպարվեստի պատմությունը

² Կ. Ս. Սաբաշյան, Հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը XIX—XX դարերում, Երևան, 1953:

³ «Սովետական արվեստ», 1957, № 12, էջ 54—55:

⁴ «Дружба» (сборник статей), Ереван, 1956, с. 189—198:

⁵ «Պատմա-քանդակական հանգես», 1958, № 3:

⁶ «Академия художеств СССР». Десятая сессия (юбилейная), М., 1959:

նվիրված ուսումնասիրություններում⁷ ու առանձին նկարիչներին վերաբերող մենագրություններում:

Հայ նկարիչների զեղարվեստական կրթության գործում Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի կատարած դրական դերի ու նշանակության մասին ավելի հանգամանորեն խոսվում են «Գեորգ Բաշինջադյան»⁸ և «Հովհաննես Այվազովսկի»⁹ մենագրություններում, ն. Բարսամյուի «Բ. Ա. Այվազովսկի» գրքում¹⁰, ինչպես նաև Հայկ. ՍՍՀ Միասրենների խորհրդին առընթեր պետական արխիվային վարչության կողմից 1967 թվականին հրատարակված «Այվազովսկի, փաստաթղթեր և նյութեր» ռուսերեն ժամայուն ժողովածուի մեջ¹¹:

Սակայն նշված աշխատություններում և հոդվածներում լայնորեն չեն լուսարանվում հայ նոր կերպարվեստի սկզբնավորման ու զարգացման ասպարեզում ուսանկան զեղարվեստի ակադեմիայի առաջադիմական դերը, նրա կարևոր նշանակությունը: Մինչդեռ անհնարին է լինիլ ու ամբողջական պատկերացում կազմել հայ նոր կերպարվեստի սկզբնավորման, նրա զարգացման մասին, առանց քաղմակոդմանի ուսումնասիրելու ուսանկան զեղարվեստական ուսումնական հիմնարկների, մասնավորապես Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի, դերը և նշանակությունը հայ նկարիչների ու քանդակագործների կադրերի պատրաստման գործում:

Ներկա ուսումնասիրության համար օգտագործվել են Երևանի, Թբիլիսիի, Մոսկվայի, Լենինգրադի և այլ քաղաքների պետական արխիվներում պահպանված այն փաստաթղթերը, որոնք վերաբերում են հայ նկարիչների ուսանողական կյանքին և ստեղծագործությանը: Միաժամանակ նկատի են առնվել պարբերական մամուլի հաղորդագրությունները, արվեստագիտական գրականությունը, ինչպես նաև հայ նկարիչների ստեղծագործությունները, որոնք գտնվում են Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Վրացական ՍՍՀ կերպարվեստի թանգարանում, Լենինգրադի Ռուսական թանգարանում, Մոսկվայի Տրետյակովյան պատկերասրահում և Արևելյի ժողովուրդների արվեստի պետական թանգարանում ու մասնավոր հավաքածուներում:

⁷ Ե. Մարտիկյան, Հայ կերպարվեստի պատմություն, հ. 1, Երևան, 1971, հ. 2, 1975:

⁸ Մ. Սարգսյան, Գեորգ Բաշինջադյան, Երևան, 1957, էջ 12—20:

⁹ Մ. Սարգսյան, Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, 1976, էջ 14—37:

¹⁰ Н. Барсамюв, Н. К. Айвазовский, М., 1962, с. 14—24.

¹¹ «Айвазовский, документы и материалы», Ереван, 1967. Составители: кандидат искусствоведения Саргсян М. С., старшие научные сотрудники ЦГИА Арм. ССР Арутюнян Г. Г., Шатирян Г. М. (աղբյուր՝ «Документы...»).

1827 թվականի հոկտեմբերի 1-ին ռուսական բանակը՝ պարսկական զորքերի դեմ մղած երկարատև կռիվներից հետո, հայ ժողովրդի կամավորական ջոկատների մասնակցությամբ, գրավում է Երևանը: 1828 թ. փետրվարի 10-ի Թուրքմենշայի պայմանագրով Արևելյան Հայաստանը միանում է Ռուսաստանին:

Հայաստանը Ռուսաստանին միանալու շնորհիվ հայ ժողովրդի մի զգալի մասը թողնում է շահական Պարսկաստանի դարավոր բռնակալական լուծը և իր բախտն ընդմիշտ կապում ռուս մեծ ժողովրդի հետ, որը վճռական նշանակություն է ունենում հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի դործում: Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին առաջադիմական խոշոր իրադարձություն էր: Այն շրջադարձային էր հայ ժողովրդի համար: 1851 թ. Կ. Մարքսին գրած մի նամակում Ֆ. էնգելսը ասում է. «Արևելքի նկատմամբ Ռուսաստանն իրոք կատարում է առաջադիմական դեր»¹²:

Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին նախապատրաստված էր ռուս ժողովրդի հետ ունեցած կապերի դարավոր պատմությամբ: Դա համապատասխանում էր Անդրկովկասի ժողովուրդների շահերին ու ձգտումներին: Հայ ժողովուրդը փրկվում է ֆեոդալական ամենացածր աստիճանի վրա դանդաղ սուլթանական Թուրքիայի ու Պարսկաստանի կողմից վերջնականապես ստրկացվելու, ֆիդեկապես բնաջնջվելու վտանգից և կապվում է տնտեսապես ու կուլտուրապես անհամեմատ ավելի զարգացած ժողովրդի հետ:

XIX դարում գիտության, գեղարվեստական գրականության, կերպարվեստի, ճարտարապետության, երաժշտության, թատրոնի և մշակութային մյուս բնագավառներում ռուս առաջավոր գործիչների ստեղծագործությունները առաջ են մղում համաշխարհային մշակույթը և այն բարձրացնում մի նոր մակարդակի:

Հայաստանի միացումը Ռուսաստանին լայն հնարավորություններ է ստեղծում հայ և ռուս ժողովուրդների փոխադարձ ճանաչողության ու մշակութային շփման համար: Հեռուհեռու աճում է հայ հասարակության հետաքրքրությունը ռուսական գիտության, արվեստի և գրականության նկատմամբ: Ուսումնասիրվում է ռուսաց լեզուն, թարգմանվում են ռուս նշանավոր գրողների երկերը: Հայ մեծ լուսավորիչ Խ. Աբովյանը իր աշակերտների մեջ սեր և հարգանք սերմանելով ռուս ժողովրդի ու նրա լեզվի

¹² К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 21, М., 1955, с. 211.

նկատմամբ, 1840-ական թվականներին գրում է, որ ռուսաց լեզուն առ-
վորելով ամենք կարող կլինենք միասնալ ռուս մեծ ազգի հետ, որի միայն
անունը ներշնչում է ամենքին, մինչև իսկ օտարին, սեր և անձնվերու-
թյուն»¹⁵:

Վրաստանը, Արևելյան Հայաստանը և Ադրբեջանը մուսապտանին
միանալուց հետո, ռուս գիտնականների շրջանում ևս մեծանում է հե-
տադրորոշությունը Անդրկովկասի ժողովուրդների պատմության և ար-
վեստի հուշարձանների նկատմամբ: Անդրկովկաս ևն զալիս բազմաթիվ
ռուս գիտնականներ և հնագետներ, որոնք ուսումնասիրում, գրում և
հրատարակում են աշխատություններ Անդրկովկասի ժողովուրդների,
այդ թվում հայ ժողովրդի, պատմության և մշակույթի մասին: Նույն
ժամանակ Հայաստան ևն զալիս ռուս նկարիչներ, որոնք հիացած մե-
րկրի լեռնային բնության գեղեցկությամբ, նկարում են բազմաթիվ
բնանկարներ, ժողովրդի կյանքի, կենցաղի և մարդկանց պատկերներ,
պատկերազմական անցքեր (Վ. Մուկոմ, Գ. Փազարին և ուրիշներ):

Ռուս նկարիչների ու բանդակագործների հետ հայ մշակութային
առանձին գործիչների շփումը է՛լ ավելի է ուժեղացնում հասարակու-
թյան հետադրորոշությունը դեպի ռուսական գեղարվեստական մշակույթը,
մասնավորապես կերպարվեստը: Հետզհետ ավելի պարզ է դառնում,
որ գեղարվեստական կրթության պակասը լուրջ խոչընդոտ է հայ ժո-
ղովրդի և նրա արվեստի առաջադիմության համար: Թի ինչ վիճակում
էր գտնվում ազգային նկարչությունը բուն Հայաստանում, այդ մասին
որոշ պատկերացում է առիտ Հայկական մարզի տնտեսական կյանքն
ուսումնասիրած Ի. Շոպենի աշխատությունը, որտեղ հայ նկարիչների
և նկարչության մասին գրված է. «Երևան քաղաքում մնացել են միայն
երկու նկարիչ: Զգանելով մեկենասներ իրենց համեստ տաղանդի հա-
մար, նրանք ընկել են խեղճ վիճակի մեջ: Նրանց արվեստը սահմանա-
փակվում է ծաղիկների, ծաղկեպսակների, թռչունների պատկերներ
նկարելով, խիզախության պահներին նրանք ամենամատչելի գներով
նկարում են բնանկարներ, որտեղ տեսարաններ, նույնիսկ դիմանկարներ:
Անկարելի է չհրապուրվել այդ նկարների կոլորիտի թարմությամբ և
հստակությամբ: Սակայն բուն արվեստի մասին մնում է լռել: Ընդհան-
րապես նրանք միանգամայն անձանեթ են հետանկարի կանոններին և
նրանց նկարները առանց ստվերների են»¹⁶:

15 Խ. Արզուման, Հեթր Էրկեր, հ. 2, Երևան, 1940, էջ 370:

16 Խ. Շոպեն, Исторический памятник состояния Армянской области в эпо-
ху присоединения к Российской империи, СПб., 1852, с. 895—896.

Ինչպէս տեսնում ենք, Նկարչութիւնը և քնդանրապես աղգային կերպարվեստը XIX դարի առաջին քառորդում, երբ երկրում դեռ իշխում էր արեւելյան դաժան բռնակալութիւնը, բուն Հայաստանում գտնվում էր ոչ միայն ցածր մակարդակի վրա, այլև զրկված էր զարգանալու հնարաններից: Այդ պատճառով հայ արվեստագետները ստիպված են եղել ապրել ու առեղծադրածել հայրենիքից դուրս՝ հարևան ու ուրիշ երկրներում, իրենց ստեղծագործ ուժերը ի սպաս դնելով նաև այդ երկրների արվեստի զարգացմանը:

Հայ ժողովրդի առաջադիմութիւնն նախանձախնդիր դործիչները կը են որոնում այդ իրադրութիւնից դուրս գալու համար: XIX դարի 30—40-ական թվականներին Ռուսաստանի շատ քաղաքներ, մասնավորապես Մոսկովն և Պետերբուրգը, արդեն ունեին բարձրագույն ուսումնական հիմնարկներ: Մոսկովայի համալսարանը և Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան դառնում են արվեստասեր հայ երիտասարդների գեղարվեստական կրթութիւն հիմնական օջախներ: Պետք է նկատել, որ Արեւելյան Հայաստանը Բուսաստանին միանալուց հետո անհամեմատ ուժեղանում է հայ ժողովրդի շփումը արևմտեւմրոպական երկրների մշակույթի հետ: Դա էլ ազելի է մեծացնում հայ հասարակութիւնը, մասնավորապես երիտասարդ սերնդի, հետաքրքրութիւնը համաշխարհային գեղարվեստական մշակույթի նկատմամբ:

Հայ առաջադեմ դործիչները լավ էին հասկանում, որ հարադատ ժողովրդի առաջադիմութիւնն համար ազելի ու ազելի անհրաժեշտ է դառնում գեղարվեստական կրթութիւնը: Մեծ լուսավորիչ-գեմոկրատ եաշատուր Արովյանը դեռևս 1835 թ. առաջ քաշելով այդ հարցը, գրում է, որ հայ ժողովրդի լուսավորութիւնն և առաջադիմութիւնն դործի համար անհրաժեշտ է նաև գեղեցիկ արվեստների՝ մասնավորապես քանաստեղծութիւնն, նկարչութիւնն և երաժշտութիւնն, տարածումը Հայաստանում: «Որովհետև որոշ շահով ինձ հայտնի են իմ արեւելյան հայրենակիցների, հայերի և ուրիշների մտածելակերպը և կշանքը,— գրում է Խ. Արովյանը 1835 թ. հունվարին Պետերբուրգի պետական խորհրդականներից մեկին.— ուստի բազմակողմանի փորձերով ապացուցված եմ համարում, որ նրանք ուրիշ ո՛չ մի այլ միջոցով չեն կարող ամենից լավ և արագ իսկական կրթութիւնն և լուսավորութիւնն հասնել, քան գեղեցիկ արվեստների՝ բանաստեղծութիւնն, երաժշտութիւնն և նկարչութիւնն միջոցով: Եվ երբ ես եմբողջում առաջին անգամ տեսա այդ արվեստներն իրենց իսկական լուսով և զգացի նրանց ներգործութիւնը նախ և առաջ եմբողջիներէի, և հետո էլ իմ վրա, ապա իմ առաջին և

ամենադեղեցիկ ցանկությունն այն եղալ, որ ես աշխատեմ տարածել այդ արվեստներն իմ հայրենի երկրում»¹⁵։

Եռանդով արվեստի հասարակական նշանակության և նրա ներդրածուն, առաջադիմական ու կրթիչ դերի մասին, Խ. Աբովյանը շարունակում է. «Քի՛վ լի ճանաչում այն երկնային, սիրա ազնվացնող հմայիչ ուժը, որ դռնվում է արվեստների մեջ»։ Ապա ավելացնում է. «Ասիայում Լրամշատության և նկարչության արվեստների տարածելն իմ վաղեմի չեիմ ցանկությունն է եղել։ Դրանց միջոցով կրակոտ արևելցիք ավելի շուտ կհասնեն կուլտուրայի, քան ռուս է այլ միջոցով։ Այդ մասը րուսիայամբ ես կամենում էի արդեն հայրենիքիցս երիտասարդ մարդիկ ուղարկել այստեղ, եթե նրանք դրա համար տաղանդ ու տրամադրություն ունենային»¹⁶։ Աբովյանը հավաստիացնում է, որ այդ ցանկությունը ինքը արտահայտել է ոչ թե մեկ անգամ, այլ շատ ավելի հաճախ։ Նա ցավ է հայտնում, որ իբ տարիքը չի ներում ձեռնամուխ լինել արվեստի մեջ մասնագիտանալուն։ Սակայն, շարունակում է Աբովյանը, որ ու դիշեր ինքը պատրաստ է ապագայի համար ամեն հնարավորություններ դործ դնել և դանել իր հայրենիքում այդ տաղանդի տեր երիտասարդներ՝ նրանց արվեստի մեջ մասնագիտացնելու նպատակով։

Բայց այդ ցանկությունը հայրենի երկրում՝ Հայաստանում, իրադործելու համար այն ժամանակ չկային անհրաժեշտ պայմաններ և միջոցներ։ Յարական կառավարությունը ոչ միայն չէր խրախուսում և չէր տրամադրում միջոցներ այդ նպատակի համար, այլև արգելակում ու խափանում էր ամեն մի նախաձեռնությունն սուղային երկրամասերում։ Հայտնի է, որ ռուս նկարիչ Գ. Գ. Գաղարինը կազմում և ներկայացնում է նախագիծ Անդրկովկասի կենտրոնում՝ Թիֆլիսում, 1849 թվականին «Հասուկ ղեղարվեստական դպրոց» հիմնելու համար։ Սակայն Նիկոլայ I-ը մերժում է այդ նախագիծը։ Նույնպիսի բախտ է արժանանում Հովհ. Ալվազովսկու նախաձեռնությունը։ 1853 թվականին մեծ ծովանկարիչը հարց է բարձրացնում Թեոդոսիայում (Ղրիմ) իր տնօրինությանմբ նկարչական դպրոց բացել՝ ծայրագավառների շնորհալի պատանիներին ղեղարվեստական կրթություն տալու նպատակով։ Յարը մերժում է այդ նախագիծը¹⁷ ևս։ Յարական կառավարությունն արգելում է նաև Ուկրաինայում, Բելոռուսիայում և մյուս ազգային երկրամասերում ղեղարվեստական կրթության օջախների ստեղծումը։

¹⁵ Խ. Նաճադիզ, Դիվան Խաչատուր Աբովյանի, հ. 2, Նրան, 1948, էջ 33։

¹⁶ Նույն անգամ, էջ 34։

¹⁷ «Документы», с. 109—114.

Դա կապված էր ցարիզմի ազդային քաղաքականության հետ, որի սուր ծայրն ուղղված էր այլազգիների ինքնագիտակցության աճի դեմ: Ճարական կառավարության պահանջով ունեոր ընտանիքների զավակները զեղարվեստական բարձրագույն կրթության էին ստանում Ռուսաստանի գլխավոր քաղաքներում՝ Պետերբուրգում կամ Մոսկվայում: Հասարակության մյուս խավերի պատանիները ևս պետք է սովորեին միայն ռուսական կենտրոնական քաղաքներում, բայց ոչ իրենց ազգային շրջաններում: Դրանով ինքնակալությունը նպատակ էր դնում Ռուսաստանի տարբեր ծայրերից եկած երիտասարդներին դաստիարակել ուղղափառության և ինքնակալության ճանաչման ոգով:

Սակայն, ինչպես նկատել են ռուս արվեստագետները, ցարիզմի ազդ քաղաքականությունը հակառակ արդյունք է տալիս: Ռուսաստանի ծայրամասերից Պետերբուրգ և Մոսկվա եկած արվեստասեր երիտասարդների մեծագույն մասը, այդ թվում նաև հայ ուսանողության ճնշող մեծամասնությունը, ինքնակալության և ուղղափառության ոգին արտահայտող գործիչներ չեն դառնում: Պետերբուրգում զեղարվեստական կրթություն ստացած երիտասարդները, որոնք օժտված էին տաղանդով և աշխատասիրությամբ, դառնում են իրենց ժողովրդի ազգային արվեստի հիմնական սյուները, նպաստելով ազգային ինքնագիտակցության աճին և մշակույթի զարգացմանը:

Դրա հիմնական պատճառն այն էր, որ սովորելով առաջադեմ արտֆեստներին մոտ, նրանք, միաժամանակ, շփվում են ռուսական դեմոկրատական մտավորականության շրջաններին: «Այն կովկասցիները, որոնք այդ ժամանակ դաստիարակվում էին Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում,՝ հակվում էին ղեկի ռուսական առաջավոր կուլտուրան», — նկատել է ռուս արվեստագետը¹⁵: Այդ մասին են վկայում նաև Պետերբուրգի կայսերական զեղարվեստի ակադեմիայում, իսկ հետագայում՝ Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, սովորած հայ նկարիչների բեղմնավոր գործունեությունը ազգային կերպարվեստի բնազավառում և նրանց բարձրարվեստ ստեղծագործությունները:

¹⁵ Н. В. Щорская, Академия художеств и художественное образование в России в XIX веке. См. «Академия художеств СССР». Десятая сессия (юбилейная), с. 149.

ԳԼՈՒԽ ԱՌԱՋԻՆ

ՊԵՏԵՐՐՈՒՐԳԻ ԴԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱՅԻ ԱՌԱՋԻՆ ՀԱՅ ՍԱՆՆԵՐԸ

Ռուսական կերպարվեստի առաջին խոշոր ուսումնական հաստատությունը՝ Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիան, XIX դարի առաջին կեսում թևակոխել էր զարգացման նոր շրջան: 1812 թվականի Հայրենական պատերազմի և դրան հաջորդող ժամանակաշրջանում հայրենասիրական գաղափարները համակում են ակադեմիայի պրոֆեսորա-դասախոսական կազմին և ուսանողությանը: Այստեղ հետզհետե արմատավորվում է հայրենիքին նկարչի կողմից քաղաքացիական ծառայություն մատուցելու ձգտումը և հայրենասիրությունը, որոնք իրենց որոշակի արտահայտություն են գտնում ակադեմիայի լավագույն պրոֆեսորների ու նրանց տաղանդավոր սաների ստեղծագործություններում: Անվաճի ցայտուն օրինակն է քանդակագործ Ի. Մարտոսի կերտած Մինինին և Պեթարսկուն նվիրված հուշարձանը Մոսկվայում:

Այս շրջանում ակադեմիայի դռները լայնորեն բացվում են ժողովրդի տարրեր խավերի առաջնորդող պատանիների առաջ. ձրի՝ ակադեմիայի հաշվին, ուսանելու հնարավորություն է տրվում այն շնորհալի պատանիներին, որոնց ծնողները նրանց նյութապես օգնելու հնարավորություն չունենին: Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայից դուրս են գալիս մի շարք մեծատաղանդ ու առաջադեմ նկարիչներ, քանդակագործներ ու հարստարազե տներ:

1825 թ. դեկտեմբերի 24-ին Պետերբուրգում տեղի ունեցած դեկաբրիստների ապստամբության պարտությունից հետո ուժեղացող հետադիմությունը սկսում է ճնշում դրոժադրել նաև զեղարվեստի ակադեմիայի վրա: 1829 թ. ակադեմիան մտցվում է պալատական հիմնարկների շարքը: Կայսրը գահնում է ակադեմիայի միակ վերադաս տնօրենը: Առանց նրա գիտություն և համաձայնություն հնարավոր չէր ոչ միայն որևէ ուսանող ընդունել կամ հեռացնել, այլև նույնիսկ ակադեմիական

ցուցահանդեսների նյութները նախօրոք պետք է ծանոթացվեն կայսրին: Վերանայվում է պրոֆեսորական կազմը, հաստատվում է նոր կանոնադրություն: Այս փոփոխությունների նպատակն էր գեղարվեստի ակադեմիան զերծ պահել ժամանակի առաջավոր դադափարներից և ամբողջապես ենթարկել արքունիքի պահանջներին:

Սակայն գեղարվեստի ակադեմիայում դասավանդող նկարիչ-պրոֆեսորների առաջադեմ մասը 1830—40-ական թվականներին պահպանում է ակադեմիայի լավագույն ավանդույթները՝ ուսանողությանը համաշխարհային գեղարվեստական հարուստ ժառանգության հետ լայնորեն ծանոթացնելը և, որ ամենակարևորն է, ուսանական գեղարվեստի ակադեմիայի պարծանքը հանդիսացող զմանկարի և կոմպոզիցիայի բարձր կուլտուրան:

Պետերբուրգի կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի դասավանդման հիմքում դրված էր անցյալի դասական արվեստի, մասնավորապես, հին հունական և հռոմեական նարտաբանությունը, քանդակագործության և նկարչության լավագույն ձևերի ու ավանդների յուրացման սկզբունքը: Այդ նպատակով ուսումնական ծրագրերում նախատեսվում էր արտանկարել կամ պատճենահանել անցյալի խոշոր վարպետների ստեղծագործությունները: Միաժամանակ կարևոր նշանակություն էր տրվում բնօրինակից նկարելուն: Պահպանվում էր ավանդական խոստովահանությունը: Պահանջվում էր կատարյալ, անթերի զմանկար: Առաջնակարգ նշանակություն տալով պլաստիկական անատոմիային և հեռանկարչությանը, ակադեմիայի պրոֆեսորները իրենց ուսանողներից պահանջում էին բոլոր կողմերով ամբարտված և բովանդակային աշխատանքներ:

Գեղարվեստի ակադեմիայում ուսուցանվում էր արվեստի երեք տեսակ՝ նկարչություն, քանդակագործություն և նարտաբանություն: Նկարչության դասավանդումը երկփեղկված էր երկու հիշյալ՝ գունանկարչության բաժին, որն ուներ պատմական և մարտանկարչության, դիմանկարչության և քանկարչության առանձին դասարաններ, և զրաֆիկական նկարչության բաժին: Յուրաքանչյուր ակադեմիստ ուսանում էր վերոհիշյալ դասարաններից մեկում: Անհրաժեշտության դեպքում որևէ ուսանողի երբևէն փոխադրում էին մի դասարանից մյուսը՝ նկարչության տարբեր տեսակներում և ժանրերում մասնագիտանալու համար: Բացի մասնագիտական առարկաներից, ակադեմիայի ստանդարտում էր նաև ընդհանուր կրթություն՝ դասավանդվում էին հանրակրթական առարկաներ, արվեստի պատմություն, օտար լեզուներ և այլն:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան ընդունում էր ցածր տարիքի երեխաներ, որոնց արվում էր հիմնավոր կրթություն: Մինչև 1802 թ. այստեղ ընդունում էին 8—9 տարեկան շնորհայի երեխաների, 1819 թվականից՝ 9—12, իսկ 1829 թ. ռեֆորմից հետո՝ մինչև 14 տարեկաններին: Բացառություն էր արվում մեծահասակ այն պատանիների համար, որոնք նկարչության մեջ ցուցաբերում էին արտակարգ ընդունակություններ: Այդ պատճառով մի շարք ուսուսակողներ, այդ թվում հայեր, գեղարվեստի ակադեմիա են ընդունվում 16, իսկ ոմաներ նույնիսկ 20—25 տարեկան հասակում:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան ուներ անցյալի դասական արվեստի և անտիկ քանդակների բնօրինակներին ու պատճենների հաբուստ թանգարան, ուր ուսանողները, պրոֆեսորների ղեկավարությամբ, ոչ միայն ծանոթանում, այլև ուսումնասիրում էին գեղեցիկ արվեստների դասական օրինակները: Համաշխարհային արվեստի իմացությունը (դասախոսություններով և կոնկրետ օրինակների ուսումնասիրությամբ) նպաստում էր ուսանողների գեղագիտական դաստիարակությանը, ճաշակի զարգացմանը և տեսադաշտի ընդլայնմանը:

Այնելով այն սկզբունքից, որ առանց համաշխարհային գեղարվեստական ժառանգության ծանոթության և ստեղծագործական օգտագործման, անհնարին է ազգային արվեստի առաջադիմությունը, ակադեմիան իր ուղև մեղադակիր սաներին ուղարկում էր արտասահման՝ հատկապես Իտալիա, կատարելագործվելու համար: Ռուսական գեղարվեստի ակադեմիայում մասնագիտական հիմնավոր կրթություն ստացած երիտասարդ նկարիչները, քանդակագործներն ու ճարտարապետները նվրդալուծ շփվում էին նշանավոր շատ արվեստագետների հետ, մոտիկից ծանոթանում արևմտյան երկրների արվեստի օջախներին, թանգարաններին, գեղարվեստական խոշոր արվեստների կայացնող հուշարձաններին, կատարելագործելով իրենց վարպետությունը:

1830—40-ական թվականներին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորել ու ավարտել են ուսուսկանավոր շատ վարպետներ, այդ թվում Մ. Լերեդնը, Պ. Ֆեդոտովը, Ա. Ադինը, Ե. Բերնարդակին, Լ. Սերյակովը, Լ. Լագորին, Ն. Բենուան, Ն. Ռամազանովը և ուրիշներ: Նրանք սովորել են նույն ակադեմիայի նախկին սաներ, բայց արդեն անվանի նկարիչ-պրոֆեսորների՝ Կ. Բրյուլովի, Մ. Վորոբյովի, Ն. Ռուկինի, Ֆ. Խորդանի, Ա. Վարենկի, Ֆ. Տոլստոյի, Ի. Վիտալիի, Ա. Զատերվիյի և ուրիշների մոտ:

Այդ նույն ժամանակաշրջանում վերահիշյալ պրոֆեսորների մոտ սովորել ու նկարչական պրոֆեսիոնալ կրթություն են ստացել նաև մի շարք հայ երիտասարդներ, այդ թվում՝ Հովհ. Այվազովսկին, Ստ. Ներսիսյանը, Աղ. Հովնաթանյանը, Մ. Մելիքյանը, Հովհ. Փաթանյանը, Հովհ. Պատկանյանը և ուրիշներ:

Պետք է նկատել, որ արվեստասեր հայ երիտասարդներին ձգտումը դեպի ռուսական զեղարվեստի ակադեմիա սկսվել է շատ ուղիղ վաղ: Գեոհա 18-րդ դարի երկրորդ կեսում Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում սովորել են մի քանի հայ երիտասարդներ, այդ թվում ռուսական նկարչության մեծ հայտնի, ծագումով հայ Իվան Պետրովիչ Բլակոն՝ նկարչական մեծ ընտանիքի անդամներից Ալեքսեյը, այնուհետև՝ Փալատյանը և Լալայանը: Պաշտոնական փաստաթղթերում վերջիններս հիշվում են Կալուստով և Լալաև ազգանուններով: Մինչև վերջերս նրանք արվեստագիտությանը հայտնի չէին: Գրավոր աղբյուրներից տեղեկանում ենք, որ Փալատյանը և Լալայանը զեղարվեստի ակադեմիա են ընդունվել հայ անվանի հասարակական գործիչների Լազարյանների հովանավորությամբ: Արխիվային փաստաթղթերում նշվում են նրանց տրված ուսման վարձի և ապրուստի դամարները միայն: Իսկ թե ինչպե՞ս և ո՞ւմ մոտ են սովորել նրանք զեղարվեստի ակադեմիայում և ինչ են ստեղծել հետագայում, այդ մասին առայժմ ոչինչ հայտնի չէ: Համենայն դեպս, կարևոր է այն փաստը, որ հայ երիտասարդները ռուսական զեղարվեստի ակադեմիայում սովորել են գեոհա XVIII դարում:

Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միանալուց հետո արագորեն աճում է արվեստասեր հայ երիտասարդության ձգտումը՝ սովորելու ռուսական զեղարվեստի ակադեմիայում:

ՀԱՅՈՒՐ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

XIX դարի առաջին կեսում Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում սովորելու ձգտում ունեցող առաջին հայ երիտասարդներից է եղել Հ. Հովնաթանյանը:

Հակոբ Մկրտումի Հովնաթանյանը (1809—1881) Հովնաթանյան նկարիչների մեծ ընտանիքի վերջին ներկայացուցիչներից է: Նրա նախ-

¹ И. Моссо, О художниках Бельских. *ՏԵՍ «Լրտեր հասարակական գիտությունների»*, 1974, № 8, էջ 38—48:

² Վ. Ա. Դիլյան, Լազարյանների հասարակական-քաղաքական գործունեության պատմությունից, Երևան, 1966, էջ 191:

նիները. շուրջ 200 տարի շարունակ, զբաղվել են նկարչությամբ: Հայտնի են Նաղաշ Հովնաթանը, Նրա որդիները՝ Հակոբը և Հարությունը, ծոռը՝ Հովնաթանը, և վերջինիս որդին՝ Մկրտումը, որոնք XVII—XVIII դարերում աշխատել են որմնանկարչության, մանրանկարչության և հաստօցալին նկարչության բնագավառներում: Նրանցից մի քանիսը, օրինակ, Նրանց պատը՝ Նաղաշ Հովնաթանը, եղել է նաև ձեռագլխով բանաստեղծ ու երգահան: Նրա հաջորդները նկարչական կրթություն են ստացել հոր կամ պապի մոտ՝ Ճառանգարար: Ի տարբերություն նախորդների, Հակոբը և Նրա կրտսեր եղբայր Աղաթունը իրենց նկարչական բախտը կապում են Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի հետ: Նրանք նկարչական նախնական պատրաստություն ստացած լինելով հոր՝ Մկրտում Հովնաթանյանի մոտ, նկարչի պաշտոնական կոչում չունեին: Իրենց հետագա կյանքի և աշխատանքի ապահովման համար, այն ժամանակի Ռուսաստանում գործող օրենքների համաձայն, անհրաժեշտ էր նկարչի պաշտոնական կոչում, որը տալիս էր միայն Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան: Այդ պայմանների մղումով Հակոբ Հովնաթանյանը որոշում է սովորել Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում և ստանալ նկարչի պաշտոնական կոչում:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորելու խնդրով Հակոբը և Նրա հայրը՝ Մկրտումը, սկսում են զբաղվել դեռևս 1820-ական թվականների վերջերից: Նրանց խնդրանքով 1829 թ. հունվարի 6-ի թվականին նամակով Կովկասի կառավարիչ, գեներալ Ի. Յ. Պավլենկոյ միջնորդագրի է հղում գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինին, հետևյալ բովանդակությամբ. «Տեղացի բնակիչ Հակոբ Օվնատամովը ունենալով շատ լավ ընդունակություններ նկարչության մեջ և այդ բնագավառում ձեռք բերած լինելով բավական գիտելիքներ, խնդրում է իմ միջնորդությունը, որպեսզի նա՝ այդ արվեստում կատարելագործվելու համար, ընդունվի Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիա որպես պետական թոշակառու:

Հաշվի առնելով այս նոր երկրամասում հնարավոր լուսավորության տարածումը և տեղացիներին եվրոպական գեղարվեստին ծանոթացնելու անհրաժեշտությունը, ես խոնարհարար խնդրում եմ Ձեր գերազանցությանը բավարարել Հակոբ Օվնատամովի ցանկությունը, եթե Նրա 20-ամյա տարիքը չի կարող խոչընդոտել դրան»²: Ակադեմիայի պրե-

² ՄԱՀՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվ, (հեղինակը (այսուհետև՝ ԿԳՊԱ), ք. 739, ց. 1, գ. 186, թ. 1.



դիզենտեր պատասխանեում է. «Կանոնադրության համաձայն, Հակոբ Օվնատամովը չի կարող ընդունվել ակադեմիա այն պատճառով, որ պետության հաշվին ուսանողի ընդունելությունը կատարվում է նրա տարին մեկ անգամ, վերջինը եղել է 1827 թվականին: Այստեղից համար արգելված է որևէ մեկին ընդունել: Ակադեմիայում ընդունելությունը կատարվում է Գերագույնի հրամանով կամ կայսերական տան որևէ անդամի ցանկությամբ և կամ պետական հիմնարկների պահանջով, որոնք այդ դեպքում սաների ծախսերը հոգալու համար վճարում են տարեկան 600 ռուբլի: Բացի այդ Օվնատամովի տարիքը չի համապատասխանում ակադեմիա ընդունվողների տարիքին. կանոնադրության մեջ ասված է, որ սաների տարիքը չպետք է լինի 9-ից ցածր և 12-ից բարձր: Ուրեմն ես չեմ կարող խախտել Գերագույնի հրամանով բոլորի համար հաստատված կանոնադրությունը»:

Հակոբ Հովնաթանյանը ստիպված շարունակում է աշխատել ու միաժամանակ սովորել նկարիչ հոր մոտ: Նա օգնում է հորը նկարչական աշխատանքներում և նկարում է ժամանակակիցների դիմանկարներ: Նկարչության մեջ, մասնավորապես դիմանկարչության ասպարեզում, նա այնքան է առաջդիմում, որ 1830-ական թվականների կեսերին նրան արդեն ճանաչում և գնահատում են ոչ միայն հայ իրականության մեջ, այլև Կովկասի կառավարության բարձր շրջաններում:

Պաշտոնական գրադրություններում նրան արդեն անվանում են «վարպետ նկարիչ»: Այսպես, Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պահվող մի փաստաթուղթ վկայում է, որ վարպետ Հակոբ Հովնաթանյանին Թիֆլիսի հայոց օ. Նշան եկեղեցու վանքապատկան հողերից 1834 թվականին տրվում է հողամաս՝ այնտեղ սեփական տուն կառուցելու համար⁴: Որպես ճանաչված նկարչի մասին է վկայում նաև այն փաստը, որ 1835 թ.⁵ քառօկեցամյա Հակոբ Հովնաթանյանին պատվիրվում է նկարել Նիկոլայ Առաքինի դիմանկարը՝ Ղարաբաղի գավառական դատարանի համար: 1830-ական թվականներին Հ. Հովնաթանյանը իր նկարչական աշխատանքների համար, ինչպես ինքն է գրում, «պատիվ է ունեցել... պարգևատրվել ոսկե մեդալով, Վլադիմիրյան ժապավենը վզին կրելու իրավունքով»⁶:

Սակայն նկարչի պաշտոնական կոչում չունենալը նրան լրջորեն խանգարում էր պետական ծառայության անցնելու և ազատ ու անկաշ-

⁴ Նույն տեղում, թ. 21:

⁵ Մատենադարան, Ա. Երեցյանի արխիվ, Գ. 164, Բ. 148:

⁶ ԿԳՊԱ, ֆ. 789, ց. 1, գ. 44, թ. 3:

կանգ, ամբողջապես նկարչությանը դրադիկելու համար, Այդ պատճառով, ինչպես նաև այն, որ ցանկանում էր, որ իր արվեստը ճանաչում գտնի ռուս արվեստագետների ու ղեկարավեստի ակադեմիայի կողմից, Հակոբ Հովնաթանյանը, մտառ՝ իր հաջողության վրա, 1841 թվականին, գարնան սկզբներին Պետերբուրգ է տանում Կովկասի կառավարիչ իշխան Ե. Ա. Գոլովինի գիմանկարը և այն ներկայացնելով ակադեմիայի խորհրդին՝ խնդրում է իրեն շնորհել նկարչի կոչում։ 1841 թ. մարտի 25-ի իր դիմումի մեջ նա գրում է. «Մանկուց զբաղվելով նկարչությանը և, մասնավորապես, գիմանկարչությանը, ես կուղենայի արժանանալ նկարչի կոչման, ուստի կայսերական ղեկարավեստի ակադեմիայի խորհրդի բարի հայեցողությանը ներկայացնելով իմ նկարած Վրաստանի զխաղաղ կառավարիչ Գոլովինի գիմանկարը, խոնարհաբար խնդրում եմ արժանացնել ինձ նկարչի կոչման։ Ակադեմիայի այդ բարի վերաբերմունքը կխրախուսի ինձ և ափելի ու ափելի կնպաստի զեղեցիկ արվեստների օգտավետությանը հեռավոր անդրկովկասյան երկրամասում»։ Ակադեմիայի խորհուրդը ապրիլի 12-ին քննության առնելով Հ. Հովնաթանյանի ներկայացրած Գոլովինի գիմանկարը, որոշում է. «Քաղաքացի Հակոբ Օվնատամովին, նրա ներկայացրած աշխատանքի հիման վրա, շնորհել ազատ նկարչի կոչում և ներկայացնել սույն որոշումը ակադեմիայի ընդհանուր ժողովի հաստատմանը»⁷։

1841 թվականի սեպտեմբերի 26-ին Պետերբուրգի ղեկարավեստի ակադեմիայի ընդհանուր ժողովը (մեծ խորհուրդը) քննում և հաստատում է Հ. Մ. Հովնաթանյանին նկարչի կոչում տալու մասին ակադեմիայի խորհրդի ապրիլի 12-ի որոշումը։ Սույն թվականի հոկտեմբերի 12-ին ղեկարավեստի ակադեմիայի սված վկայականում գրված է. «Առեստատը կայսերական ղեկարավեստի ակադեմիայի կողմից տրվում է Հակոբ Օվնատամովին առ այն, որ հաշվի առնելով նրա լավ իմացությունը գիմանկարչության ասպարեզում, որը հաստատում է ակադեմիային ներկայացրած նրա բնականից նկարած գիմանկարը, 1840 թվականի դեկտեմբերի 13-ին Գերագույնի կողմից հաստատված կայսերական ղեկարավեստական ակադեմիայի կանոնադրության առաջին բաժնի պարագրաֆ 10-ի հավելումի համաձայն, 1841 թ. ապրիլի 12-ին նրան շնորհվել է ազատ նկարչի կոչում. այն հաստատվել է նույն թվականի սեպտեմբերի 26-ին՝ ակադեմիայի ընդհանուր ժողովի կողմից։ Գերա-

⁷ Սույն տեղում (նույնիսկ լիմանալու պատճառով նա իր այդ գիմումի վրա միայն «РУКУ ПРИЛОЖИЛ»).

⁸ Սույն տեղում։

գույնի կողմից զեղարվեստի ակադեմիային շնորհած այս արտանւթյունը տրվում է նրան՝ ժառանգների հետ համեմատ և ազատ ու անկաշկանդ օգտագործելու համար և որպէս ազատ նկարիչ աշխատանքի տնցնելու ըստ իր ցանկութեան»⁹:

1841 թ. աշնանը, Հակոբ Հովնաթանյանը Պետերբուրգում շէր: Հոկտեմբերի 15-ին ատեստատը ստանալով է նրա նդրայրը՝ Աղաթոն Հովնաթանյանը, որը ստվորում էր զեղարվեստի ակադեմիայի վերջին կուրսում:

Այսքանով, սակայն, չեն վերջանում Հակոբ Հովնաթանյանի կապերը Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի հետ: ՍՍՀՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվի զեղարվեստի ակադեմիայի ֆոնդում պահվում է ռազմական մինիստրութեան Կովկասի գրասենյակի 1842 թ. սեպտեմբերի 25-ի պաշտոնական գրությունը՝ ուղղված ակադեմիայի պրեզիդենտին, ուր ասվում է. «Թիֆլիսի քաղաքացի Հակոբ Օվնատամովը, որին 1841 թ. ապրիլին զեղարվեստի ակադեմիայի կողմից շնորհվել է ազատ նկարչի կոչում, մշտապես և մեծ ջանասիրութեամբ զբաղվում է նկարչութեամբ: Նա անդրկովկասյան երկրամասի պաշտոնատան (ատլանի) համար անվճար նկարել է նորին մեծութեան գիմանկարը և բացի այդ մեծ ծառայութեան է մատուցել՝ Ղարաբաղի զավառում հայտնաբերելով վիմագրական քար, որն այժմ օգտագործվում է կովկասյան կորպուսի բաժանմունքի գլխավոր շտաբում: Հաշվի առնելով Օվնատամովի ծառայութեանը, ինչպէս նաև այն, որ վիմագրական քարի հայտնաբերման ու Թիֆլիս փոխադրելու համար նկարիչը զգալի ծախսեր է կատարել՝ առանց վարձատրման, զինվորական մինիստրութեան Կովկասի գրասենյակը միջնորդում է նրան 14-րդ դասի աստիճան շնորհել, որին նա իր գերազանց բարոյականութեամբ և օրինակելի վարքով լիովին արժանի է»¹⁰:

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը քննում է այդ հարցը և նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի հայտնաբերած քարը ճանաչում է վիմագրութեան համար միանգամայն պիտանի ու արժանի համարում պարգևատրել նրան, իսկ պրեզիդենտ Ա. Օլենինը այդ պաշտոնական գրութեան վրա մակագրում է. «Պատասխանել, համաձայն եմ»: 1842 թ. նոյեմբերի 7-ին ռազմական մինիստր Ա. Ի. Չերնիշովին ուղղված պատասխանում գրված է. «Հակոբ Օվնատամովը հայտնի է

⁹ Նույն անգում, թ. 7:

¹⁰ Նույն անգում, թ. 38—39:

կայսերական զեղարվեստի ակադեմիային իր նկարչական գործունեությանը, զեղարվեստի ակադեմիան հանաչում է վիմագրական քարի հայտնաբերումը և կատարվածը օգտակար է համարում, ուստի հարգելով այդ, Օվնաստամովը արժանի է այնպիսի պարգևատրման, որին Դուք, ուղորմած եւր, Զեւ հայեցողությամբ արժանի կհամարեք»¹¹,

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի հետ Հակոբ Հովնաթանյանի ունեցած վերահիշյալ անձնական ու պաշտոնական տոնությունները անհետանք չեն մնում նկարչի ստեղծագործական կյանքում: Նրիտասարդ նկարիչը մոտիկից և ավելի ուշագիւր է ուսումնասիրում ռուսական կերպարվեստը, մասնավորապես իր ժամանակի ռուսական ու էվրոպական դիմանկարչությունը, որը անկասկած նոր լիցք է տալիս նրա ստեղծագործական գործունեությանը:

Հակոբ Հովնաթանյանը 1820—1830-ական թվականներին նկարում է Գովհասի կառավարիչներ Ա. Ն. Երմոլովի, Ի. Ֆ. Պասկևիչի, բարոն Գ. Վ. Ռոզենի, Եփրեմ կաթողիկոսի, սարկավազ Ա. Սարգսյանի և շատ ուրիշների դիմանկարներ: Նկարչի վաղ շրջանի գործերի համար ամենից ավելի բնորոշ է սարկավազ Ա. Սարգսյանի դիմանկարը (1834): Դիմանկարի վրա անձի ինքնություն մասին գրությունը վկայում է անցյալի դիմանկարչության, մասնավորապես նրա նկարիչ հոր՝ Մկրտում Հովնաթանյանի, արվեստի հետ ունեցած կապերի մասին: Դիմանկարում Սարգսյանը պատկերված է կանգնած դիրքով, ծնկներից վեր, դեմքը և մարմինը երեք քառորդ թերությունը շրջված դնայի աջ, մի ձեռքում գիրք, ամբողջապես սև հագուստով, լայն, երկդալոր, ծաղկանկար գոտիով և սպիտակ փողկապով: Նրիտասարդի դիմագծերը ներկայացված են ամենայն մանրամասնությամբ: Սարգսյանի խոշոր աչքերը, լայն, երկար, սևով ընդգծված հոնքերը և նորածիլ բեղիկները՝ դիմի մազերի ինքնօրինակ սանրվածքի հետ, բնութագրում են նրա արտաքինը և, որ կարևոր է, ինքնատիպությունը: Դուռնանկարը զուգուց կոպիտ է: Մոխրագույն, տեղտեղ մուգ-շագանակագույնով հագնեցված հենքի վրա պատկերը երևում է հարթ, առօրյակ: Մարդու մարմնի հարթապատկերային լուծումը հատկանշական է այս և նույն շրջանի նրա մյուս դիմանկարների համար:

Այս, ինչպես և Գովհասի կառավարիչ բարոն Գ. Վ. Ռոզենի դիմանկարում (1835) երիտասարդ նկարիչը վերարտադրել է նրանց անհատականությունը: Բարոն Գ. Ռոզենի դիմանկարում զեմբը ավելի հա-

¹¹ Նույն աեղում, Թ. 40.

ջող է մշակւում: նկարիչն աշխատել է ավելի աղասու ու համարձակ: Թեև գունանկարը լրիվ չի ազատւում կոպտությունից, սակայն դիմանկարի գույները հյութեղությունը նոր ու թարմ շունչ է տալիս այս ստեղծագործությանը:

Կերպարի ռեալիստական մեկնաբանման ցայտուն օրինակներ են Սուրբունյանի, Լրիտասարգ Ակիմյանի, ձերուհի Գուրգենեկյանի, Լրիտասարգ Բեհրուջյանի և Պուգինյանի դիմանկարները:

Հ. Հովնաթանյանի ուշագրավ ստեղծագործություններից է Մ. Լիւիսարյանի դիմանկարը: Նկարչի փեսան՝ դրաղմունքով մանր վաճառական, այստեղ պատկերված է կանգնած դիրքով: Նա մի ձևորով բռնել է երիզավոր նախշած դոտին և յայն բացած աչքերով, հանգիստ նայում է դիտողին: Վերաբաղակցում է ղեմքի փափկությունը, նուրբ, թարմ դիմադծերը: Դա ժամանակակից մարդու կերպար է՝ իր դասի արպարանական հատկությամբ:

Արտահայտիչ է Ջաքար Ակիմյանի դիմանկարը: Այս սպիտակահեր աղամարդու ամուր, մկանուտ դիմադծերը, մուգ-դարչնագույն աչքերի փայլը՝ ղեմքի կենդանի արտահայտություն հետ, ներկայացնում են կյանքով լեցուն, եռանդուն և զործույնյա մի անձնավորություն: Այստեղ առանձնապես ուժեղ է դժանկարը: Դիմանկարի լուսավոր հենքը, որը հազվադեպ է նկարչի ստեղծագործություններում, նպաստում է կերպարի անմիջական ընկալմանը:

Պետր է նկատել, որ Հ. Հովնաթանյանն իր ժամանակակիցներին նկարել է ոչ թե բնորոշված, այլ պատվերով: Այդ պատճառով նրա դիմանկարները ներկայացնում են ժամանակի հասարակության համարյա բոլոր խավերի մարդկանց: Բնորոշ է, օրինակ, իշխան Ս. Ա. Գուլովինի դիմանկարը, որի հիման վրա, ինչպես նշեցինք, Հ. Հովնաթանյանը 1841 թ. ապրիլի 12-ին ստանում է նկարչի կոչում: Դա իսկապես ռուսական բարձրաստիճան շինուխիկի՝ Կովկասի կառավարչի, պաշտոնական դիմանկար է, որի մեջ անձնավորությունը ներկայացված է ամենայն մանրամասնությամբ, կենդանի և արտահայտիչ, հաղիսավոր կեցվածքով:

Հայաստանի պետական պատկերասրահում ցուցադրվող ներսես Աշտարակեցու դիմանկարներից մեկը՝ մի փորբաժավալ պատկեր, նկարչի լավագույն ստեղծագործություններից է: Այստեղ Հ. Հովնաթանյանը ստեղծել է իր ժամանակի մտածող մարդու խորապես հոգեբանական կերպար: Մերումնական ղեմքի սուր և խստաբարո արտահայտության մեջ նկարիչը մարմնավորել է նրա իմաստությունը, նպատակաույաց միտքն

ու կամքի հզորությունը: Լույսը կենտրոնացնելով դեմքին ու բազմաշխատ ձևերերին, շրջապատի սև-մութագույն հենքի վրա նկարիչը աչքառու է դարձրել նրա կենդանի կերպարը, պարզորոշ ցուցադրելով Աշտուրակեցու մտավոր ու հոգեկան հարուստ ներաշխարհը:

Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործություններում առանձին գրավչություն ունեն կանացի դիմանկարները: Դրանք աչքի են ընկնում իրենց ինքնատիպությամբ. անհատականությամբ և կանացի դեմքի նուրբ մշակումով: Խոր հումանիզմը, սերը մարդու արտաքին և հոգեկան զեղեցկության նկատմամբ, կազմում են այդ դիմանկարների գաղափարական բովանդակությունը:

Հ. Հովնաթանյանը նկարել է երիտասարդ կանանց: Նրա պատկերած կանայք զեղեցկուհիներ չեն այդ բառի սովորական իմաստով, սակայն նրանք աչքի են ընկնում իրենց գրավչությամբ: Հասկանալի է նատալյա Թևումյանի դիմանկարը, որը ամենաբանաստեղծական ստեղծագործություններից մեկն է XIX դարի հայ նկարչության մեջ: Այստեղ որոշակի արտահայտություն է գտել Հովնաթանյան նկարչական դպրոցի այն բարձր և ներգնդալից կուլտուրան, որը մշակվել է երկարատև ժամանակաշրջանում, սերնդի-սերունդ: Թևումյանի դիմանկարը ներկայացնում է մի երիտասարդ կնոջ՝ կանգնած դիրքով, ձեռքերից վեր: Նրա ֆիգուրը, ինչպես և դեմքը, այստեղ ևս պատկերված են երեք քառորդ լիերությամբ: Մոխրագույն հենքի վրա սևագույն ֆիգուրը աչքի է ընկնում եղբայրների որոշակիությամբ և հարթանությամբ, անմիջականորեն ընկալվում է գիտողի կողմից: Նուրբ ճաշակով են կերտված տարբեր, երբեմն իրար հակադիր գույները: Թեև դիմանկարի գունային զամանակ այստեղ հարուստ չէ, սակայն մոխրագույն, սև, վարդագույն և սպիտակ գույների համագրությամբ նկարիչը առեղծվել է այնպիսի ներդաշնակություն, որ ամբողջի մեջ նրանք հնչում են միասնաբար և լրացնում միմյանց: Պատկերի գունային կառուցվածքում նկատվող այդ ներդաշնակությունը նկարիչ Հակոբ Հովնաթանյանի խոշոր նվաճումն է: Վարպետությամբ և վերարտադրված նաև դիմաշորի թափանցկությունը և հագուստի մյուս մանրամասները: Մերը մանրամասների պատկերման նկատմամբ բնավ չի խանգարել կերպարի ամբողջական բացահայտմանը:

Խորապես դժգոհունքային է նաեւ ի Որբելլյանի դիմանկարը, երիտասարդ կինը այստեղ երևում է իր ամբողջ հմայքով: Նա անկաշկանդ հայացքով նայում է առաջ: Դա արդեն չէ, աղետամիտ, լուսավորված կնոջ՝ մեղմ ու բարենիքոտ քաղաքացուհու, ռեալիստական-հոգեբանական

կերպար է, որի մէջ նկարիչը, կարծես, մարմնավորել է ժամանակի հայ կնոջ իր պատկերացումը: Գույների հյութեղութունը և դրանց շափավոր երանգավորումը դիմանկարին տալիս են արտակարգ դրամաթիւն, առավել համոզիչ դարձնելով կերպարի իրական լինելը:

Կանանց պատկերող ստեղծագործություններից առանձին հետաքրքրութիւն են ներկայացնում Նադիրյանի, Մկիթյանի, Գուրգենեկյանի դիմանկարները: Եուշանիկ Նադիրյանը պատկերված է սենյակում, լուսամտի մոտ, բաղկաթոփն նստած: Նրա հագուստը XIX դարի կեսերի հայկական ազգային տարազի լավագույն նմուշ է դիմանկարչության մէջ: Երիտասարդ կինը այստեղ պատկերված է իր ողջ շքեղությամբ և արդուդարգով: Կրծքին ամրացված թանկարժէք զարդը, վզից կախված ժամացույցի ոսկյա շղթան և նրա բազմափայլ մատանիները՝ մետաքսյա փայլուն զգեստի հետ, ներկայացնում են մի կնոջ, որն ազատ է օրվա ապրուստի հոգներից և որպէս հասարակութեան լիիրավ անդամ, անկաշկանդ ու արժանապատիւթյամբ, հանգիստ նայում է դիտողին: Դիմանկարի կոմպոզիցիան թեև նորութիւն չէ Հովնաթանյանի մինչ այդ ստեղծած գործերում, այնուամենայնիւ, նորն այստեղ այն հակումն է, որ հանդես է բերում նկարիչը ինտելիգենտ՝ սենյակի ներքի, պատկերման և անցյալում նկատվող հարթադասերայնութիւնը զգալիորեն հաղթահարելու խնդրում: Ուշագրավ է, որ լուսամտից երևացող բնանկարը և բացված վարդով ծաղկամանը բնարական տարր են մտցնում Նադիրյանի կերպարի մէջ և ամէլի կենդանութիւն տալիս պատկերին: Որոշ առումով դա կապվում է երիտասարդ կնոջ կերպարի հետ և նպաստում կնոջ էութեան բացահայտմանը՝ նշելով նրա թարմութիւնն ու ծաղկուն գեղեցկութիւնը: Այստեղ նկարչին հետաքրքրել է ժամանակակից կնոջ իրական ճշմարիտ բնութագիրը: Առաջին անգամ հայ կինը նկարչութեան մէջ պատկերվում է ոչ միայն իր արտաքին բարեմասնութիւններով ու շքեղությամբ, այլև ներքին հոգեկան աշխարհով՝ այն երազկոտ խռհկանսությամբ, որը հատուկ է նրա տարրերի խեղահաս կանանց:

Ռուսական արվեստի որոշ հետազոտողներ վաղուց նկատել են, որ նկարիչ Հովնաթանյանի ստեղծագործութիւններից առանձնապէս տիկին Նադիրյանի դիմանկարն իր կոմպոզիցիայով, գիրքով և հետաքրքրաշարժ մանրամասներով (ծաղիկներ պտուհւհանում), ինչպէս նաև նրա հատակ զմանկարով, ֆիգուրի մանրակրկիտ մշակմամբ, հաստատում են հեղինակի ժանոթութիւնը՝ ռուս նկարիչ Ս. Կրպեննսկու ստեղծած Ավդույինսկի դիմանկարի և ընդհանրապէս նույն շրջանի ռուսական գի-

մանկարչության արվեստի հետ: Արվեստի մարդասիրական ուժը, որը կազմում է Կիպրենսկու ստեղծագործությունների և նոր շրջանի ողբա-կան դիմանկարչության առաջատար բովանդակությունը, հաճախ մար-դու հոգեկան հարստության նկատմամբ, արտահայտվել են նաև աիկին նադիրյանի դիմանկարում: Փրանում է այն նոր, առաջագիմական գծե-րից մեկը, որն ի տարբերություն XVII—XVIII դդ. հայկական դիմա-նկարչության, բերում է իր հետ Հակոբ Հովնաթանյանը՝ սկզբնաղբերակով ռեալիստական դիմանկարչության ժանրը հայկական նոր կերպարվեստի մեջ: Նա իր լավագույն ստեղծագործություններով հայկական ազգային դիմանկարչության արվեստը բարձրացրեց մասնակի ողբական ու հի-րուղական զեղարվեստական մշակույթի մակարդակին:

Հովնանենս Կոստանդին Այվազովսկին (1817—1890) Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիա է ընդունվում 1833 թ. օգոստոսին:

Դեռ Սիմֆերոպոլի (Ղրիմ) գիմնազիայում սովորելու ժամանակ՝ 1833 թ. դարնանը, նրա հայրը Պետերբուրգ է ուղարկում պատանի Հովնանենսի ուսման ու առաջագիմնության մասին գիմնազիայի տված տեղեկանքը¹ և որդու նկարչական մի քանի աշխատանքներ՝ նրան զեղարվեստի ակադեմիա ընդունել տալու համար: Ակադեմիայի պրոֆեսորները պատանու նկարչական աշխատանքներին բարձր գնահատական են տալիս: Պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինը այդ կապակցությամբ 1833 թ. գրում է. «Խեղճագիտի հայի որդի 16 տարեկան Իվան Այվազովսկին զեղարվեստի մեջ գերազանց ընդունակություններ ունի... դատելով նրա զմանկարներին»՝ նա ունի արտակարգ հակում կոմպոզիցիայի նկատմամբ», ուստի պրեզիդենտը հարկ է համարում «ընդունել նրան ակադեմիա որպես թղակառու ուսանող», նկատել ունենալով, որ «Այվազովսկին, իսկապես տաղանդավոր պատանի է»: Իրեն ուղղված գիմնազիայի նա մակադրում է. «Երիտասարդ Այվազովսկին հիշա է շունի այն գիտելիքները, որոնք նախատեսված են օրենքով՝ ակադեմիայում պետական ուսման ընդունվելու համար, սակայն, քանի որ նա ցույց է տալիս մեծ ընդունակություն նկարչության մեջ, իմ կարծիքով շատ օգտակար կլինի սկզբում ընդունել նրան ակադեմիա՝ որպես պետական թղակառու կաբինետի հաշվին, և կրթել նրան սկզբում աշտակ և ոչ Իտալիայում, որտեղ նրան կարելի է ուղարկել 6 տարի հետո»², Այս կարծիքի հիման վրա Հովն. Այվազովսկին, առանց գիմնազիան ավարտելու, մեկնում է Պետերբուրգ և ընդունվում զեղարվեստի ակադեմիա:

Այստեղ նա սովորում է բնանկարչության դասարանում՝ ռուսական քնարական բնանկարչության ականավոր ներկայացուցիչ Մաքսիմ Նիկիֆորովիչ Վորոբյովի (1787—1855) մոտ: 1835 թ. մեկ տարով Հովն. Այվազովսկին աշխատում է թագավորի հրավերով Փարիզից Պետերբուրգ եկած Ֆրանսիացի ժողանկարիչ Յ. Տանների մոտ որպես աշակերտ-օգնական: 1837 թ. Հովն. Այվազովսկին որոշ ժամանակ սովորում է ռուսական մարտանկարչության վարպետ, պրոֆեսոր Ա. Ի. Զաուերվելդի մարտանկարչության դասարանում՝ ժողային մարտական նկարչության մեջ մասնագիտանալու նպատակով:

¹ «Доклады...», с. 10.

² Կ. Ս. Սարգսյան, Հովնանենս Այվազովսկի, էջ 13—14:



Վ. Բ. Շանթերերդ, Նրիտանացի Հովհ. Այվազովսկին Բուսիայում
(Խառնաշու հագուստով), 1842

Գեղարվեստի ակադեմիայում առիորդու տարիներին Հովհ. Ալվազովսկին ծանոթանում է մտերմանում է ոչ միայն ուսանողների նկարիչներին, այլև ռուսական գեղարվեստական մշակույթի ականավոր շատ գործիչներին, այդ թվում առակագիր Բ. Կոկիովի, բանաստեղծ Վ. Ժուկովսկու, Ա. Պուշկինի, կոմպոզիտոր Մ. Գլինկայի, Հետազայում՝ գրող Ն. Գոգոլի, քննադատ Վ. Բելինսկու և ուրիշների հետ: «Պուշկինը խիստ փառաքշորեն դիմավորեց ինձ, հարցրեց, թե որտե՞ղ եմ իմ նկարները,— գրում է նկարիչը վերհիշելով գեղարվեստի ակադեմիայի ցուցահանդեսի սրահում 1836 թ. մեծ բանաստեղծի հետ ունեցած առաջին հանդիպումը,— ևս դրանք ցույց տվեցի Պուշկինին... Իմանալով, որ ես բնիկ զրիմցի եմ, մեծ բանաստեղծը հարցրեց, ո՞ր քաղաքից, և եթե այդքան վաղուց է աշտեղ եմ, ապա չե՞մ կարտեղ հայրենիքս և հյուսիսում չե՞մ հիմանդանում, Այդ ժամանակ ես լավ զննեցի նրան», Հովհ. Ալվազովսկին Ա. Պուշկինի և Վ. Ժուկովսկու հետ երկրորդ անգամ հանդիպում և զրուցում է Պետերբուրգի փողոցներից մեկում: Ա. Պուշկինին անվանելով ռուսական պոեզիայի արեղակ, Հովհ. Ալվազովսկին իր ինքնակենսագրականում ասում է. «Այդ ժամանակից և առանց այդ էլ ինձ համար սիրելի պոետը դարձավ իմ մտածմունքի, ոգևորության և երկար զրույցների ու հարցափոխության առարկան»: Այդ տպավորության տակ էլ Հովհ. Ալվազովսկին հետազայում նկարում է ռուս մեծ բանաստեղծի ավելի քան 10 պատկեր, որոնցից մեկը՝ «Ա. Ս. Պուշկինի հրաժեշտը Սև ծովին», նա նկարում է Ի. Ն. Ռեպինի հետ 1837 թվականին:

Ավելի տևական ու ստեղծագործական բնույթ են կրել Կ. Բրյուլովի և Մ. Գլինկայի հետ Ալվազովսկու հանդիպումները: Երիտասարդ նկարիչը հաճախ է լինում Կ. Բրյուլովի արվեստանոցում ու նրա կազմակերպած շաբաթական հավաքույթներում, լրագրող Ն. Կուկոլնիկի ու Մ. Գլինկայի տանը, ուր հավաքված գրողներն ու արվեստագետները զրուցում էին, վիճաբանում, երգում, նվագում և բանաստեղծություններ արտասանում: Այդ հավաքույթների ժամանակ «Ես հաճախ ջութակի վրա Գլինկայի համար նվագում էի երգեր, որոնք լսել էի Պրիմում, մոսկովյան տարիներին, իսկ նա այդ երգերը հետազայում գրեց իր «Ռուսլան և Լյուդմիլայի» մեջ»,— զկայում է Ալվազովսկին և ավելացնում. «Մի անգամ, երբ ես նկարում էի ծովային ոչ մեծ մի տեսարան, Գլինկան նստեց դաշնամուրի առաջ և հրապուրված նվագեց դրանք, արեւել-

³ «Документы...», т. 274—276.

յան պարեր և andante-ն «Ռուսլանից»։ Դրանից հետո նա զգացմունքով և հմտությամբ երգեց Անատոլիզայի «He o tom skorbao, podryzhenki» ոտմանքը։ Նա առաջին անգամ էի լսում նրան և նա լեձ իր զեղեցիկ երգով միանգամայն հիացրեց⁴։ Այդ կարևոր փաստի մասին խոստովանում է և ինքը՝ Մ. Գլինկան, նշելով, որ Ալվազովսկու երգերից «երկուսը ևս օգտագործեցի լեզվենկայի, իսկ երրորդը՝ Ռատմիրի andante-ի համար «Ռուսլան և Լյուդմիլա» օպերայի երրորդ գործողության մեջ⁵։ Թերևս զրա հիման վրա է Ա. Պ. Չիխովը 1888 թ. գրել, թի չովհ. Ալվազովսկին «Գլինկայի հետ գրել է «Ռուսլան և Լյուդմիլան»⁶։

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում չովհ. Ալվազովսկին արագորեն առաջացրեցում է։ Նա նկարում է պատկերներ, որոնցից մի թանիսը ցուցադրվում է ակադեմիական ցուցահանդեսներում իր պրոֆեսորների ստեղծագործությունների շարքում։ 1837 թ. նկարած պատկերներից «Երեք ծովանկարի և առանձնապես «Անգղերություն», հիանալի պատկերի համար⁷ ակադեմիայի խորհրդի կողմից 1837 թ. սեպտեմբերի 26-ին պարգևատրվում է առաջին կարգի ոսկե մեձ մեդալով և ժամկետից երկու տարի շուտ ամառաում է զեղարվեստի ակադեմիան՝ նկարչի կոչումով։

21-ամյա նկարիչը ակադեմիայի հաշվին 1838 թ. երկու տարով գործուղվում է Ղրիմ՝ բնականից սեծովյան տեսարաններ նկարելու համար։ Այստեղ նա նկարում է ծովային ու ծովափնյա տեսարանների պատկերներ, այդ թվում «Ճալթա», «Ֆրեզատը առաջատներով», «Հին Ռեոդոսիան», որոնք պարբերաբար ուղարկում է Պետերբուրգ՝ հաշվետվության և ցուցահանդեսներին մասնակցելու համար։

1839 թ. գարնանը, Ռեոդոսիա այցելած ուսանական բանակի սեծովյան առափնյա գծամասի պետ զենեռալ-լեյտենանտ Ն. Ռանսկին տեսնելով Ալվազովսկու ստեղծագործությունները, հրավիրում է նրան մասնակցելու Ղրիմի ու կովկասյան ծովափի մոտ նախատեսվող ռազմածովային նավատորմի ռազմական գործողություններին։ Ն. Ռանսկու միջնորդությամբ օտանալով թույլտվություն, 22-ամյա նկարիչը զինված «մի ատրճառակով և զրենական պիտույքներ պարունակող թղթապանակով», մասնակցում է ռազմանավերի զննանալին գործողություններին։ Այս օրերին էլ նա մոտիկից ծանոթանում է ծովակալ Մ. Կազարևի,

⁴ Н. Н. Крыжани, Н. К. Айвазовский и его произведения, СПб., 1901, с. 17.

⁵ М. Н. Глинка, Литературное наследие, М., 1952, с. 180, 435.

⁶ А. П. Чехов, Полное собр. соч., Письма, т. XIV, М., 1949, с. 137.

⁷ «Документы...», с. 19.

բարձրաստիճանն ծովային սպաներ Պ. Նտխիմովի, Վ. Կոռնիլովի և Ա. Պանֆիլովի հետ: Պանչանովն է մի գրչանկար, ուր Ալվազովսկին նկարել է իրեն այդ գորավարների հետ: Նկարիչը ծանոթանում և մտերմական գրույցներ է ունենում նաև զեսանտային մարտերին մասնակցած նախկին ղեկաբրիստներ Մ. Մ. Նարիշկինի, Ա. Ի. Օդոևսկու և Ն. Ի. Լորերի հետ: Իր ինքնակենսագրականում նա գրում է. «Նա ծանոթացա նրանց հետ և մեծ բավականությամբ գրուցում էի» շարքային ժառանգության իշխցված «այդ խիտ կրթված մարդկանց հետ»:

Ռուսական ռազմածովային նավատորմի զործոգովյուններին մասնակցելը որոշ հետք է թողնում երիտասարդ նկարչի ստեղծագործական կյանքում: Նա ոչ միայն ծանոթանում է ռազմածովային նավատորմի ու զեսանտային զորքերի զործոգովյուններին, այլև այդ ռազմարշավից վերադառնալուց անմիջապես հետո նկարում է մի շարք պատկերներ: Դրանցից են «Դեսանտ Սուրաշիում», «Սևաստոպոլ» նկարները, ծովակալ Մ. Պ. Լազարևի դիմանկարը և ուրիշներ:

Ղրիմում անցկացրած երկու տարիները երիտասարդ նկարչի համար դառնում են փորձառության կարևոր շրջան: Հովհ. Ալվազովսկին, ազատ ակադեմիական հսկողություներից, նկարում է անմիջականորեն բնությունից: Դա, միասամանակ, նպաստում է բնության մանրազնին ուսումնասիրությանը և ռեալիստական սկզբունքների մշակմանը: Ղրիմում Ալվազովսկին այսօրհասին նկարչի աչքերով ուսումնասիրում է մանուկ հասակից սիրած ծովը, որը և դառնում է նրա ստեղծագործությունների հիմնական նյութը և ոգևորության աղբյուրը: Այդ ժամանակ էլ վերջնականապես ձևավորվում է երիտասարդ նկարչի տաղտնգը և նրա ստեղծագործական գեմբը:

Ձեռք բերելով ազատ և ինքնուրույն ստեղծագործական աշխատանքի որոշակի փորձ, Հովհ. Ալվազովսկին ակադեմիայի խորհրդի որոշմամբ, կատարելագործվելու նպատակով, «որպես ակադեմիայի թղթակառու շրջանավարտ», 1840 թ. հունիսին, վեց տարի ժամկետով, մեկնում է Իտալիա:

Հովհ. Ալվազովսկին Իտալիայում գիտում և ուսումնասիրում է դասական հարտարապետության ու քանդակագործության հուշարձանները, այցելում թանգարաններ, պալատներ, առանձնատներ և հիանում Վերածնդի դարաշրջանի մեծ նկարիչների հանճարեղ ստեղծագործություններով: «Նա տեսա Ռաֆայելի ու Միքելանջելոյի ստեղծագործություն-

ները, — գրում է նա 1841 թ. իր բարեկամներից մեկին, — տեսա Կոլիզևյը, Պետրոսի և Պողոսի եկեղեցին և այլն, և այլն։ Նայելով հանճարների ստեղծագործություններին, այդ հակաճեղքին, զգում ես բոլորչալուները։ Այստեղ մի օրը մի ամբողջ տարի արժե։ Ես մեղմի պես ծաղկանոցից նեկտար եմ ծծում»։ Երիտասարդ Հովհ. Ավագովսկին արագորեն կատարելագործում է իր վարպետությունը օրն ի րուն աշխատելով, մեկ և կես տարվա ընթացքում նկարում է շուրջ հիսուն ծովանկար, որոնցից շատերը վաճառվում են արվեստանոցից ղեկ դուրս չնկած։ Հոսմի (1841), Ննապոլի ու Վենետիկի (1842) ցուցահանդեսներում ներկայացված նրա ստեղծագործությունները, ինչպես հաղորդում է ռուս նկարիչ Ֆ. Ի. Իորդանը, համընդհանուր ճանաչում են գտնում։ Վենետիկում բացված նրա ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը տեսնելու համար, ինչպես հաղորդում են ժամանակակից խաչապան և ռուսական թերթերը, առավոտից մինչև երեկո երկար հերթեր են դրանում։ «Վենետիկո մեջ հանդիսացուցած պատկերները հարկ եղավ, որ տեսության զինվորներով պաշտպանեն, այնչափ խումն բաղմունքուն տեսնելու կվազեն», — գրում է հայկական ամսագիրը⁹։ Առանձնապես մեծ հետաքրքրություն են առաջացնում «Վենետիկ», «Ննապոլի ծովածոցը Լուսնյակ գիշերին», «Փոթորիկ», «Նավատորմական», «Քառս» և շատ այլ պատկերներ։ «Քառսը» տարվում է Վատիկան և Հոսմի պապը բարձր զնահատելով նկարչի տաղանդը, նրան պարգևատրում է շքանշանով։

Հովհ. Ավագովսկու ստեղծագործությունների մասին հիացմունքով են խոսում ժամանակակիցները։ «Տեսարանային պատկերներ պատեղ ոչ ոք այդպես հաջող չի նկարում» — գրում է ռուս ականավոր նկարիչ Ա. Ա. Իվանովը Խաչիայից, ավելացնելով, որ «Ավագովսկին բացառապես զբաղվում է ծովանկարչությամբ և քանի որ այդ ժանրում այստեղ չկա ուրիշ նկարիչ, ուստի նրան փառաբանում և զովաբանում են»¹⁰։ Անդլիացի մեծահամբավ ծերունի ծովանկարիչ Զ. Բյորները, հիացած Երիտասարդ նկարչի ստեղծագործություններով, նվիրում է նրան խաչապան մի բանաստեղծություն, ուր գրում է. «Քեզ ողբնշում է հանճարը»։ Խաչապի և Հոսմում գտնվող օտարերկրյա շատ նկարիչներ, հմայված Ավագովսկու ստեղծագործություններով, սկսում են նկարել ծովանկարներ նրա նմանությամբ։ «Այս Ավագովսկի» արտահայտությունը դառնում է տիրապետող Խաչիայում։ Այդ մասին է վկայում ռուս նկա-

⁹ «Русская старина», т. 22, 1878, с. 427.

¹⁰ «Մանեք ազգնի», Փարիզ, 1857, էջ 277.

¹¹ М. Боткин, А. А. Иванов, СПб., 1880 (письмо № 26).

րիշ Ֆ. Ի. Իորդանը Իտալիայից ուղարկած մի նամակում նա¹² գրում է. «Ալվադոլսկու պատկերները Հոռմում և նրա Հյուրերի շրջանում հարուցում են համընդհանուր ճանաչում, նաև նկարիչներ սկսում են նմանվել Ալվադոլսկուն: Մինչև նրա գալը Հոռմում ծովանկարչությունը հարդի չէր, իսկ նրա գալուց հետո ամեն մի կրպակում սկսում են ցուցադրել ծովանկարներ «Ալյա Ալվադոլսկի»: Նրա փառքը թնգում է նվրոպայում մեկ»¹²:

Իտալիայում անուն հանած երիտասարդ նկարիչը, այնուհետև մեկնում է Ֆրանսիա, ապա՝ Անգլիա: Նա լինում է նաև Հոլանդիայում, Բելգիայում, Իսպանիայում, ամենուր ծանոթանալով համաշխարհային արվեստի նմուշների հետ: Այդ երկրների մայրաքաղաքներում բացած նրա ատեղծագործությունների ցուցահանգիստները արժանանում են բարձր գնահատականի և լայն ճանաչում են բերում նրան: Երիտասարդ նկարիչը ընտրվում է նվրոպական երեք երկրների՝ Իտալիայի, Ֆրանսիայի և Նիդերլանդական (Ամստերդամի) զեղարվեստի ակադեմիաների անդամ:

Նվրոպայում լայն ճանաչում գտած և առաջնակարգ ծովանկարչի համբավ նվաճած Հովհ. Ալվադոլսկին 1844 թ. հունիսին՝ ժամկետից երկու տարի շուտ, վերադառնում է հայրենիք: Պետերբուրգում ևս ճանաչում է գտնում նրա գերազանց տաղանդը ծովանկարչության մեջ. սեպտեմբերին նա ընտրվում է ռուսական զեղարվեստի ակադեմիայի անդամ: Նույն ժամանակ Ալվադոլսկին նշանակվում է ռուսական ռազմածովային շտաբի նկարիչ: «Ուրախալի է գիտակցել, որ անպտուղ շեն անցել ինձ համար երիտասարդության այն երջանիկ տարիները, որ ես, ուժերիս և ընդունակություններիս սահմաններում, արդարացրի իմ նկատմամբ ցուցաբերած այն բարերարությունը և հույսերը, որոնք ինձ վրա էին դրել իմ հայրենակիցները,— գրում է նա իր ինքնակենսագրականում,— Հոռմը, Նեապոլը, Փարիզը, Լոնդոնը, Ամստերդամը արժանացրին ինձ ամենազերմ խրախուսանքի և ներթույստ ես չեմ կարող չհպարտանալ օտար երկրներում իմ ունեցած հաջողություններով, կանխազգալով հարգալիք ընդունելություն հայրենիքում»¹³:

1844 թ. ստանալով անժողովան նախահանգիստները նկարելու հինգ պատկերի պատվեր, Հովհ. Ալվադոլսկին աշնանը վերադառնում է Թեոդոսիա, ուր ապրում էր նրա ընտանիքը: Սկսվում է Հովհ. Ալվադոլսկու

¹² Ф. И. Нордан, Записки, М., 1918, с. 198.

¹³ «Русская старина», т. 22, с. 441—442.

կլանքի ու ստեղծագործական գործունեության նոր ու փառալուր մեծ 2րջանը:

* * *

Հանդես գալով անցյալ դարի 30—40-ական թվականներին և այնուհետև մինչև դարի վերջը՝ ավելի քան 60 տարի շարունակ ստեղծագործելով, Հովհ. Ալվադովսկին ստեղծում է շուրջ 6000 պատկեր, որոնց մեծագույն մասը ծովանկարներ են:

Հովհ. Ալվադովսկին նկարել է աշխարհի շատ ծովեր և օվկիանոսներ: Նա նկարել է բազմաթիվ ծովափնյա, զետափնյա, լճափնյա տեսարաններ, հեղեղներ և վերջապես «Համաշխարհային ջրհեղեղը», որոնք պատկերում են աշխարհի տարբեր երկրների ծովային բնությունը: Նրա ծովանկարների թվաքանակը և ներկայացրած աշխարհը չափազանց լայն է ու հարուստ:

Հովհ. Ալվադովսկին ծովը նկարել է օրվա տարբեր պահերին և տարբեր վիճակում: Ամենից ավելի նա պատկերել է ծովը փոթորիկի, ալեկոծման ժամերին: Հանրահայտ է նրա «Իններորդ ալիքը» մեծակառավ պատկերը (1850), որը ներկայացնում է փոթորկոտ ծովի ահեղությունն ու մոտալուտ վտանգը: Գիշերային խավարից դուրս եկած վազորդայն արևի ոսկեզօծ առաջին ճառագայթները լուսավորել են իններորդ ալիքը, որը հզոր ուժով բարձրացել է մյուսներից վեր և թվում է, թե ահա ուր որ է կզահավիժի այն դժբախտ մարդկանց վրա, որոնք կառել են խորտակված նավի ջարդված կալիքի բեկորից: Նրանց կործանման վտանգն ակնհայտ է: Սակայն շնագած ողբերգական դրույթանը, այդ խելախ մարդիկ չեն կորցրել փրկության հույսը, նրանք նույնիսկ համակված են իրար օգնելու ոգով: Այստեղ իրար են հակադրված բնության ահեղ տարերբը և կլանքի համար մարդկանց համառ, քաջարի պայքարը: Այդ կատաղի և օրհասական պայքարում մարդիկ հանդես են գալիս որպես խկական հերոսներ, որոնք յարված, մեծագույն ուժով դիմադրում են կործանմանը: Նկարիչը դրանով արտահայտել է մարդկային հոգու վեհությունը: Ահարկու վտանգի սլահին մարդկանց դրսևորած հոգու վեհությունը՝ միմյանց օգնելու հումանիտական դաղափարը, որն իր արտացոլումն է դառն ավելի առաջ ստեղծված Կ. Բրյուլովի «Պոմպեի վերջին օրը» մեծակառավ պատկերի մեջ (1834), արտահայտում էր իր ժամանակի առաջադիմական դաղափարները:

«Իններորդ ալիքը» ստեղծագործության մեջ ծովի ալեկոծման տեսարանի, ինչպես և փոթորկալից կամ խռովահույզ բնության այլ պատ-

կերներին մեջ («Նաւարեկում» 1844, «Ծիածան» 1873, «Փոթորիկ Այս հրվանդանի մաս» 1875, «Ալեկոծում ծովում» 1876 և այլն), նկարիչը չի արտահայտում անվերապահորեն կործանման կամ մոտալուս մահվան դաղափարը։ Փրկության հույսը միշտ առկա է Հովհ. Ալվազովսկու ստեղծագործություններում։ Փոթորկոտ ծովի վրա բացվող վաղորդյան զունեղությունը Ալվազովսկին պատկերել է ներկայնակի ամենապայծառ զույններով և ոռմանտիկական ոգով։ Նկարն աչքի է ընկնում կատարման թեթևությամբ ու փայլով։ Դա նորություն էր այն ժամանակի քնանկարչության մեջ։ Այդ նորույթը, ամենից առաջ, նկարի հերոսական բովանդակության, քնանկարչության մեջ մոծա՞ն արեւելյան հախուռն խառնվածքի, կենսահաստատության ուժի և ծովային բնության կերպարների վեհության մեջ է։

«Իններորդ ալիբը» դարձավ Ալվազովսկու ստեղծագործությունների առաջին շրջանի բնորոշ պատկերը։ Իր հիմքով ռալիստական այս ստեղծագործության մեջ զգացվում է ժամանակի առաջադեմ ոռմանտիզմի շունչը։ Հովհ. Ալվազովսկու վաղ շրջանի ստեղծագործություններում նկատվող ոռմանտիզմը և որոշ տպավորչությունը երևան է եկել նաև «Երեկո Վենետիկում» (1843), «Վենետիկ» (1844), «Թեհլ», «Նաւարեկոյնից փրկվածները» (1844), «Չեսմենի հակատամարտը» (1848), «Չկնորսները ծովափին» (1852), «Արեւածաղը Թեոդոսիայում» (1855) և այլ նկարներում։

Հետագայում, 1870—80-ական թվականներին, նա ստեղծում է խորապես ռալիստական պատկերներ։ Դրանցից առավել հայտնի է «Սև ծովը» մոնումենտալ ստեղծագործությունը (1881)։ Նրա լավագույն ստեղծագործություններից են նաև «Վերջալույս», «Նեապոլի ծովածոցը մառախլապատ առաւիտոյան» (1874), «Ժաշոի փլուզումը» (1883), «Արեւոտ օր» (1884), «Սևծովյան նավատորմը Թեոդոսիայում» (1890), «Արեւամուտը օվկիանոսում» (1896) և ուրիշները։ Կյանքի վերջին շրջանում՝ 1898 թվականին, 81 տարեկան հասակում, 10 օրում, նա նկարում է «Այիքների մեջ» մեծակառավ պատկերը, որը դիտողի առաջ բացում է անհանգիստ ծովի լայնարձակ և հոյակապ տեսարան։

Իր բազմաթիվ ստեղծագործություններով Ալվազովսկին ցույց տվեց ծովային բնության յուրահատուկ գեղեցկությունները, ծովի տարերբը և նրա վեհությունը։ Նա ծովանկարչությանը տվեց նոր բովանդակություն և կերպարային նոր լուծում։ Ալվազովսկին բերեց նոր սյուժեաներ, սեփական մոտիվներ և նոր ձևեր ծովային անհուն, անծայրածիր ջրերի, նրանց մտկերեսի թափանցիկության, խորու-

Յլան և ծովային բնության բազմազան պահերի պատկերման մեջ: Լավատեսությամբ հագնեցված նրա ստեղծագործությունները, որոնք ամրապնդում են մարդու կամքը բնության ահեղ տարերքի դեմ մղվող պայքարում, միաժամանակ ճանաչողական խոշոր նշանակություն ունեն:

Հանդես դալով մեծ մասամբ ռուս գեղարվեստական մշակույթի միջավայրում, Հովհ. Ալվազովսկին իր բարձրարվեստ ստեղծագործություններով խոշոր ծառայություն մատուցեց ռուսական կերպարվեստին: Նա դարձավ ռուսական բնանկարչության այտենիք մեկը և միաժամանակ հիմք դրեց ծովանկարչությանը և ծովային մարտանկարչությանը ռուսական կերպարվեստի մեջ:

Հովհ. Ալվազովսկին իր ստեղծագործություններով տվեց ծովանկարչության ու մարտանկարչության լավագույն օրինակներ և ուղի հարթեց նոր սերնդի նկարիչների համար: Նա միաժամանակ բարերար ազդեցություն ունեցավ բազմաթիվ ռուս նկարիչների, այդ թվում ծովանկարիչներ Ա. Բոգոլյուբովի, Լ. Կազորիոյի, Ն. Դուբովսկու, Բ. Սուդկովսկու, Ա. Կուինյիի և շատ ուրիշների վրա, խորապես նպաստելով ծովանկարչության ժանրի զարգացմանը ռուսական կերպարվեստի մեջ: Թերևս այդ և բազմաթիվ այլ ծառայությունները նկատի ունեն ռուս մեծ քննադատ, արվեստագետ Վ. Վ. Ստասովը, նշելով, որ Հովհ. Ալվազովսկին նոր ուղու վրա է մղել ուրիշներին: Դա նշանակում է, որ Ալվազովսկին Պետերբուրգի գեղարվեստի տեղագեմիայում սովորելով նկարչություն, ձևոք բերելով մասնագիտական ունակություններ, հետագայում իր սեփական աշխատանքով և համաշխարհային նկարչության նվաճումները ուսումնասիրելով, կատարելագործեց իր արվեստը ու դարձավ ծովի անզուգական նկարիչ: Թերևս նկատի ունենալով այդ, ինչպես նաև ռուսական կերպարվեստի հարստացմանն ու զարգացմանը մեծ չափով նպաստելը, ռուս առաջավոր մտավորականությունը և գեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը 1887 և 1897 թվականներին մեծ շուքով նշում են նկարչի ծննդյան 70 և 80-ամյակները:

Խոշոր է Հովհ. Ալվազովսկու տեղը և նշանակությունը նաև հայ կերպարվեստի պատմության մեջ, Հովհ. Ալվազովսկին սկզբնավորեց հայկական ծովանկարչությունը: Մինչև նրա հանդես գալը հայ կերպարվեստը չի ունեցել ծովանկարչություն՝ որպես ազգային նկարչության մի առանձին և ինքնուրույն ժանր: Իր բազմաթիվ ու բարձրարվեստ ստեղծագործություններով և համաշխարհային փառքով նա ոգևորության աղբյուր եղավ երիտասարդ հայ նկարիչների համար: Նրա բարերար ազդեցությամբ հանդես եկան մի շարք երիտասարդ հայ ծովանկարիչ-

ներ, այդ թվում՝ Մ. Ծիվանյանը, էմ. Մահտեսյանը, Վ. Մախոխյանը, Ա. Շաբաճյանը, Կ. Աղամյանը և ուրիշներ, որոնց մեծ մասը ներկայացնում է Այվազովսկու ծովանկարչության զարդը:

1868 թ. ճանապարհորդելով Անդրկովկասում Այվազովսկին նկարում է լեռնային բնության բազմաթիվ պատկերներ, որոնցից 12-ը նա ցուցադրում է Թիֆլիսում: «Ասիայում բուսական իշխանության կենտրոնական այդ վայրը»¹⁴ XIX դարի կեսնրին արդեն դարձել էր հայ մշակույթի խոշոր օջախներից մեկը: Հայ մտավորականությունը, ինչպես և բնակչության մյուս խավերը, ջերմ ընդունելություն են ցույց տալիս մեծ հայրենակիցին: Համարյա բոլոր նկարները վաճառվում են: Երկու պատկեր էլ («Ֆետերբուրգի տեսարան» և «Գուերս») նկարիչը նվիրում է բաղադրային ինքնավարությունը, որտեղ ևս հայերը կազմում էին մեծամասնությունը: Այստեղ ցուցադրած պատկերներից առանձնապես կարեւոր են «Արարատը» և «Սեանա լիճը»: Հովհ. Այվազովսկին նկարիչ հայերից առաջինն էր, որ 1868 թ. նկարելով Արարատը, Արարատյան դաշտը և Սեանա լիճը տվեց հայրենի գեղատեսիլ բնության պատկերման օրինակներ: Իր այդ ստեղծագործություններով նա նպաստեց Հայաստանի բնության պատկերների ստեղծմանը և ընդհանրապես հայկական բնանկարչության սկզբնավորմանը XIX դարում: Հետագայում ևս նկարած «Արարատ լեռան հովիտը» (1882), «Արարատը կեսօրին» (1887), որոնք նա ստորագրել է հայերեն՝ «Այվազևան», առաջ «Նոյն իշնում է Արարատից» (1837) և կովկասյան լեռնային բնության թեմաներով մի շարք պատկերներ, ցույց տվեց հայրենի երկրի բնության գեղեցկությունները և սրեց հայ հասարակության, մասնավորապես երիտասարդ նկարիչների հետաքրքրությունը Հայաստանի բնության նկատմամբ: Այդ ժամանակ և հետագայում հանդես եկած նկարիչները սիրով ու հպարտության ջերմ զգացումով են պատկերում Սեանա լիճը, Արարատը, Արարատյան դաշտը և Կովկասի բնության գեղեցիկ տեսարանները:

Հովհ. Այվազովսկու ստեղծագործությունների շարքում առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև հայ մոդորդի կյանքի, կենցաղի և պատմության թեմաներով պատկերները: Մերձբաղադրային խնջույք պատկերող նրա «Թիֆլիսի տեսարանը» (1868), որն իր բովանդակությամբ հիշեցնում է Ստ. Ներսիսյանի նույն ժամանակ նկարած «Խնջույք գետափին» պատկերը, «Ոլյառները փոթորիկի պահին» (1861), «Հովիվները հոտի հետ» (1867), «Խաղողի բերքահավաքը»

¹⁴ К. Маркс и Ф. Энгельс, Соч., т. 10, М., 1933, с. 555.

(1882), որը պատկերում է կնոջը երկանիվ սայլի վրա կանգնած մի պատանու հետ խաղող քաղելիս, ինչպես նաև «Հարսանիք Ուկրաինայում» (1892), «Հարսանիքից վերադառնալը», «Գնչուների վրանները» (1857) և ուրիշներ, հարստացնում են կենցաղային թեմաներով նկարչությունը։

Պատմական թեմաներով բազմաթիվ ծովանկարներից, մասնավորապես մարտանկարչական ստեղծագործություններից բացի, Հովհ. Այվազովսկին կյանքի վերջին շրջանում նկարում է նաև ազգային պատմության թեմաներով պատկերների մի շարք, որոնցից հատկանշական են «Հայ ժողովրդի մկրտությունը», «Հայ զորավարի երդումը», որը պատկերում է քաջ զորավար Վարդան Մամիկոնյանին մարտից առաջ, «Կովկասի կանանց փախցնող թուրքական նավի բռնագրավումը ռուս նավաստիների կողմից» (1888), «Կարսի գրավումը զիշերով», «Զորք Բայրոնի այցը մխիթարյաններին ա. Ղազար կղզում» (1898) և ուրիշները։

«Հայ ժողովրդի մկրտությունը» մեծակտավ պատկերը (1892), որը գտնվում է Թեոդոսիայի Այվազովսկու անվան պետական պատկերասրահում, ներկայացնում է Գրիգոր Լուսավորչին իր շքախմբի հետ՝ Արարատյան դաշտում հայերին մկրտելիս։ Նկարիչը համոզիչ է պատկերել Գրիգոր Լուսավորչի ու նրա շքախմբի հոգևոր անձանց հայկական տարազը և ազգային դիմագծերը։ Լուսավոր ու պայծառ գույներով նշելով պատկերի առաջին պլանը, Արարատյան դաշտի ու Արարատի հենքի վրա նկարված Գրիգոր Լուսավորչի ու նրա առաջ, զետեին շոքած մկրտվող հայ մարդու շարժուն պատկերը, Այվազովսկին բացահայտել է թեման։

Բովանդակալից է «Զորք Բայրոնի այցը մխիթարյաններին ա. Ղազար կղզում» մեծադիր նկարը (Թրեյխի, Վրացական ՍՍՀ կերպարվեստի թանգարան), որը պատկերում է մեծ հայասեր, կարճ ժամանակում մխիթարյանների մոտ հայերեն սովորած, հայերենից անգլերեն թարգմանություններ կատարած անգլիացի հանճարեղ բանաստեղծի և հայ մշակութային օջախի գործիչների ջերմ հանդիպումը։ Այս և վերոհիշյալ հյուս պատկերները ևս հարստացնում են հայ պատմական նկարչությունը XIX դարում։

Խորապես դրամատիկական բնույթ ունեն Հովհ. Այվազովսկու այն ստեղծագործությունները, որոնք արտացոլում են հայկական շարժերը։ Անցյալ դարի 90-ական թվականների կեսերին Թուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող Արևմտյան Հայաստանում սուլթան Աբդուլ Համիդի կազմակերպած հայկական շարժերը, որոնց ժամանակ կոտորվեց ավել-

լի քան 300.000 հայ, խորապես հուզում են նկարչին: «Խորին ցաւով վշտացած է սիրտս անբաղդ Հայոց շատած, շտեմեւած կոտորածով,— գրել է նկարիչը 1896 թ. կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանին, ավելացնելով, որ ինքը և իր հարազատները «կուսանք և կողբանք մեր թշուառ, կորստեան մատնեւած Հայոց վերա»¹⁵, Իր զայրույթը թուրքական բարբարոսության դեմ նկարիչն արտահայտում է բազմաթիվ ծովանկարներում, որոնցից երեքը՝ «Հայերի շարզը Տրապիզոնում 1895 թ.», «Հայերին լցնում են նավերը», «Կենդանի հայերին թուրքերը թափում են Մարմարա ծովը» մեծակտաւ պատկերը և ուրիշները, 1897—1898 թվականներին նա ցուցադրում է Օդեսայում, Մոսկվայում և Պետերբուրգում, ամենուրեք հուշելով հասարակությանը: «Առանց արտասովելու լի կարելի երկար դիտել այս դժբախտ զոհներին»,— գրել է ժամանակի պրախտներից մեկը «Մշակ» թերթում¹⁶, Հայերեն գրած իր նամակներից մեկում Ալվազովսկին 1896 թ. նշում է, որ ինքը մտադիր է նաև «նկարել կարմիր գունով Հայոց կոտորածի պատկեր, արեան դաշտեր և լեռներ և վշտահար Հայոց Հայրիկին աւերակաց վերայ, Եթե Տէրը կհաճի ինձ դեռևս կեանք պարգևել, կգա օր, որ կկատարեմ այդ սրտաշարժ առաջարկութիւնը»¹⁷, Հայկական շարդերի ծանր տպավորությունն Ալվազովսկին արտահայտել է մի շարք ծովանկարներում ևս, այդ թվում «Թեսալիա», «Սմիրոպական նավատորմիդը Կրետե կղզու մոտ», «Լուսնյակ գիշեր», «Միայնակ շոգենամիր», «Մովը թափված մարդիկ» և ուրիշներ, որոնց «Լուս դրաման»,— ինչպես գրել է վերոհիշյալ գրախոսը,— սարսափելի տպավորություն է գործում»:

Հայկական շարդերի թեմաներով պատկերներ ստեղծելուց և դրանք հասարակությանը ներկայացնելուց բացի, մեծ հայրենասեր նկարիչը միաժամանակ մտահոգւում է շարդերի զոհերին նյութապես օգնելու խնդրով: Նա Ղրիմի իր կալվածքից հողամասեր ու բնակելի տարածություններ է հատկացնում անօթեան հայ զաղթականներին, նկարների վաճառքից մեծ գումարներ է նվիրում «առավել տուժած հայերին հանձնելու համար»¹⁸:

Խորապես ապրելով իր հարազատ ժողովրդի կյանքով և սերտորեն կապված մշակույթի օջախների ու ականաւոր շատ գործիչների հետ, Ալվազովսկին բազմաթիվ նկարներ է նվիրում հայոց ուսումնակրթա-

¹⁵ «Документы...», с. 277.

¹⁶ «Մշակ», 1898, № 32.

¹⁷ «Документы...», с. 277.

¹⁸ Նույն տեղում, էջ 302.

կան Հիմնարկներին և առանձին անձանց, կառուցում հայկական եկեղեցիներ, բնակելի շենքեր ու թանգարան, իր սեփական միջոցներով սակավաջուր հայաբնակ Թեոդոսիա քաղաքում ջրմուղ և աղբյուր-հուշարձաններ է կառուցում, կարիքավոր հարսների օժիտներ պարգևում...

Հովհ. Այվազովսկին, միաժամանակ, նկարում է բազմաթիվ հայ մարդկանց, այդ թվում հասարակական, ռազմական ու հոգևոր գործիչների դիմանկարներ: Նրա նկարած «Հովակիմ Լաղարյան» (1851), «Աննա Բուռնաղյան» (1881), «Քաբրիել Այվաղյան» (1883), «Խրիմյան Հայրիկը էջմիածնի շրջակայքում» (1895), «Գնե՛նրալ Լոռիս Մելիքով», ինչպես նաև հոր՝ Կոնստանդնի (1859), մոր՝ Հովհաննիսի (1849), քրոջ՝ տիկին Մաղիրյանի (1858), աղջիկներից մեկի՝ Հովհաննայի, և մերձավորների (տատիկի և մյուսների) ռեալիստական դիմանկարները հարստացնում են ազգային դիմանկարչությունը XIX դարում:

Բարձր գնահատելով ծովանկարիչ Այվազովսկու արվեստը և հայ ժողովրդին ու նրա զեղարվեստական մշակույթին նկարչի մատուցած անգնահատելի ծառայությունները ազգային մշակույթի շատ գործիչներ, այդ թվում նկարիչներ Փ. Բաշինջաղյանը, Վ. Սուրենյանը, Գ. Օբրոյանը, Վ. Մախոխյանը, գրողներ Ղ. Աղայանը, Հ. Պարոնյանը, Վ. Մալինզյանը, Հ. Թումանյանը, Ա. Մատուրյանը, Լևոն, Պ. Աղամյանը և ուրիշներ հոգվածներ, բանաստեղծություններ են նվիրել նրան:



ՍՏԵՓԱՆ ՆՆՐԱՄՅԱՆ

Ռուսական զեղարմատի ակադեմիայում ամբերելու նպատակով Ստեփան Հակոբի Ննրսիսյանը (1815—1884) Բիֆլիսից Պետերբուրգ է մեկնում 1835 թ. Հունվարի սկզբներին՝ «Նկարչության բուռն սիրուց տարված, նա թողնում է իր հայրենիքը, ազգականներին, մի խալաթի նկարչի ծառա է դառնում և այդ անվան տակ տանելով ամենադժան շարչարանները իր տիրոջ երեսից, հասնում է Պետերբուրգ».— գրում է Է. Արովյանը 1835 թ. Հունվարի 23-ին մայրաքաղաքի բարձրատիճան պաշտոնական մի անձի ուղղած միջնորդական նամակում և ավելացնում,— ...Հաղիվ այստեղ հասած նա իր տիրոջն ասում է, թե այլևս չի կամենում իր հայրենիքը վերադառնալ։ Նա շնորհակալ է երկնքից և իր տիրոջից, որ այստեղ է եկել և թե նա ցանկանում է կամ այստեղ մեռնել, կամ վերադառնալ իրրե արվեստագետ իբ ազգի համար» և. Արովյանը այնուհետև պնդում է, որ «Պետերբուրգում կարող է և պիտի կատարվի նրա ցանկությունը»¹։

¹ Է. Նանսդիգ, Գիվան եաշատուր Արովյանի, հ. 2, Երևան, 1948, էջ 33—34։

Բարձրաստիճան անձանց միջնորդությունները, սակայն, դրական արդյունք չէին տալիս: Ուստի Ստ. Ներսիսյանը՝ իր նպատակն իրագործելու համար, դիմում է այն ժամանակ Պետերբուրգում գտնվող Կովկասի կառավարիչ Բարոն Գ. Վ. Ռոզենին, խնդրելով նրա միջնորդությունը:

ՍՄՁՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվի գեղարվեստի ակադեմիայի ֆեռդում պահպանվել է Գ. Ռոզենի 1835 թ. մայրի 17-ի միջնորդական նամակը, ուր նա ակադեմիայի պրեզիդենտին գրում է. «Ռուբրիայից մեր սահմանն անցած արդյունքի զաղթականներից հայ Առևմտյան Ներսեսովը, որն ունենալով արվեստի մեջ կատարելագործվելու բուն ցանկություն, գեո Ռիֆլիսում խալաղի Զորուխի մոտ զբաղվել է նկարչությամբ և այդ նպատակի համար Զորուխի հետ մեկնել Պետերբուրգ: Բայց հետացել է նրանից: Կատարյալ շրջադրության պատճառով նա զրկված է մնացել ոչ միայն իր ցանկությունը բավարարելուց, այլև ապրուստի միջոցներից: Եվ այդ պատճառով խնդրում է իմ միջնորդությունը՝ նրան պետության հաշվին գեղարվեստի ակադեմիա ընդունելու համար: Տեղյակ լինելով այդ հայ Ներսեսովի ծայրահեղ ծանր վիճակին և այն, որ նա իրեն նվիրել է օգտակար արվեստին ու վճռել՝ այդ բնագավառում կատարելագործվել ու գրա համար այնքան հեռավոր ճանապարհ կտրել, և հաշվի առնելով, որ Ռուբրիայից բոլոր զաղթականները անցել են ողորմած թաղավորի հովանավորության ներքո, իմ պարտն եմ համարում խոնարհաբար խնդրել Զերդ բարձր զերապանցությանը, Էրզնակացնել Ներսեսովին՝ ընդունելով նրան գեղարվեստի ակադեմիա՝ պետության հաշվին սովորողների թվում»²:

Պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինը հանձնարարում է ակադեմիայի տեսուչ Ա. Կրասնովին՝ «Քննության ենթարկել ներսեսովին օժանդակ գիտություններից և նկարչությունից՝ հաստատված կարգի համաձայն»:³ Մասնաձևալով Ստ. Ներսիսյանի գիտելիքներին, իր գնկուցագրում տեսուչը հայտնում է. «Անձամբ քննելով հայ Ներսեսովին ակադեմիա ընդունվելու համար պահանջվող առարկաներից, պարզեցի, որ նրան ուսաց լեզուն թույլ կարգապիտ և զրեւոց բացի ուրիշ ոչինչ չէն սովորեցրել» և որ «Պետության հաշվին ակադեմիականներ ընդունելու ազատ տեղեր չկան», ուստի ակադեմիա ընդունվելու համար նա պետք է վճարի տարեկան 750 ռ.³ Նույն ձևով էլ պատասխան է արվում Բարոն Ռոզենի միջնորդությանը:

² ԿՊՊԱ, ֆ. 759, ց. 20, գ. 27, թ. 1:

³ Նույն տեղում, թ. 2:

Ստ. Ներսիսյանը, իհարկն, չէր կարող տալ տարեկան 750 ռ. ուսման վարձ: Բայց շնայած նյութական աննպաստ պայմաններին, նա չի հուսահատվում, մնում է Պետերբուրգում և պատրաստվում հաջորդ տարի ընդունվելու համար: Այդ նպատակով նա դիմում է Պետերբուրգում գործող «Նկարիչներին խրախուսող ընկերությանը», խնդրելով իրեն ցույց տալ նյութական օգնություն՝ ներկայացնելով Թիֆլիսից բերած եկարչական մի քանի աշխատանքներ: «Իրեն օգնություն ցույց տալու խնդրանքով ներկայանում է մեզ Հայաստանում մնված հայ ներսեսովրդ, որը նկարչության արվեստը ուսումնասիրելու համար թողել է հայրենիքը, մեկնել է այստեղ և ապրում է ծայր աստիճան անմխիթար վիճակում», — կարդում ենք «Նկարիչներին խրախուսող ընկերության» արխիվում պահվող 1834—1835 թվականների հաշվետվության մեջ, ուր նաև ասվում է. «Նկատի ունենալով նրա ներկայացրած նախնական փորձերը, կոմիտեն որոշում է ներսեսովին տալ միանվագ օգնություն 50 ռուբլի և կայսերական ակադեմիա ուղարկել 30 ռուբլի այն հաշվով, որ ներսեսովին տրվի տոմսակ նկարչական դասերի պարապմունքներին հաճախելու համար»: Ստանալով այդ օգնությունը, որը տրվում է 6 ամսով, Ստ. Ներսիսյանը հաճախում է ակադեմիային տալիս նկարչական երեկոյան դասերին: Նա բարեիդեոլոգիկ կատարում է ուսուցիչների առաջադրանքները և հանդես բերում հետաքրքրություն և համառություն մասնագիտությանը տիրապետելու համար:

Վեց ամիս անց նա նորից կանգնում է փակուղու առաջ: Սպասվում են նյութական միջոցները և նա գրկվում է օրվա ապրուստի հնարավորությունից, բայց շնայած դրան Ներսիսյանը շարունակում է հաջողությամբ սովորել: Նկատի ունենալով նրա առաջադիմությունը նկարչության մեջ «Նկարիչներին խրախուսող ընկերությունը» 1835 թ. հոկտեմբերին որոշում է՝ վեց ամսով ևս նրկարածցել օգնությունը, տալով Ստ. Ներսիսյանին ամսական 15 ռ. ապրուստի համար և 30 ռ. ուսման վարձ: Այդ մասին Ստ. Ներսիսյանը Մոսկվայում ապրող հայ անվանի հարուստ հաշատուր կադարյանին 1837 թ. ուղարկած նամակում գրում է, որ շունենալով այստեղ որևէ մի ծանոթ «խնդրամատուց եղէ առ» կոմիտեի տն օրշշխտվայպօօշշրենիէ խողոթնիկով» և ընկալիալ նոցա խնդիրս՝ բացին ինձ ճանապարհ զնալոյ օրն երկու ժամս պարապել յ(կկադեմիայն, և նտուն դիս ռոճիկ ամիսն 15 ռուբլի ասիկնացի վասն կուարտերի և ամենայնի ծախուց պարունակելուց առ կենակցութիւն մարդկան»⁴:

4 «Մոսկվեական գրականություն», 1967, № 5, էջ 42.

Ապրելով ծայր աստիճան սուղ պայմաններում, Ստ. Ներսիսյանը, սակայն, համառորեն պարապում է նկարչությանը և 1836 թ. զարնանը կրկին դիմում է ակադեմիային, այս անգամ ունենալով իր հետ Ռուսաստանի ներքին գործերի մինիստրության երրորդ բաժանմունքի պետ Ա. Խ. Բեկենդորֆի միջնորդական նամակը։ Ակադեմիայի պրեզիդենտին ուղղած մարտի 23-ի այդ նամակում Ա. Խ. Բեկենդորֆը գրում է. «Մենում հայ սարկավագ Հակոբի որդի Ստեփան Տեր-Ներսեսովը 21 տարեկան, երկար ժամանակ սովորել է լավորակ նկարիչների մոտ և այժմ Թախանձագին խնդրում է իմ միջնորդությունը, իր տաղանդի հետագա զավագույն կրթության համար իրեն ընդունել տալ գեղարվեստի ակադեմիա, այժմ գոյություն ունեցող կարգի համաձայն։ Տեղյակ լինելով գեղեցիկ արվեստների նկատմամբ ունեցած հովանավորության և դրանց զարգացմանը նպաստելու Ձեր հակմանը, ես պատիվ ունեմ խոնարհաբար խնդրել Ձերդ բարձր գերազանցությանը՝ ցույց տալ բարյացակամ աջակցություն Տեր-Ներսեսովի ցանկությունը կատարելու խնդրում»։

Հինգ օր հետո՝ մարտի 28-ին, պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինը պատասխանում է, թե Ներսիսյանը «կարող է ընդունվել կայսերական գեղարվեստի ակադեմիա... նախօրոք ամեն տարի 750 ռ. ուսման վարձ վճարելու պայմանով»։ Ուսման վարձը վճարել ըկարողանալու պատճառով Ստ. Ներսիսյանը 1836 թ. ես չի ընդունվում զեղարվեստի ակադեմիա։

Սակայն այդ տարիներին Ստ. Ներսիսյանը ժրջան ինքնաշխատությանը բավական առաջադիմում է նկարչության մեջ, որը և խոստովանում է գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտը։ Կոմս Ա. Խ. Բեկենդորֆի միջնորդությանը տված վերոհիշյալ պատասխանի մեջ Ա. Ն. Օլենինը միաժամանակ գրում է. «Սա իմ կողմից համարձակվում եմ ենթադրել, որ հայ Ստեփան Ներսեսովը ի վիճակի է դառնալ հույժ օգտակար իր հայրենիքի համար, եթե նա կարողանա օգտվել կայսրի պատանձեռնությունից՝ իր գոյության համար և ակադեմիային մոտիկ բնակարան վարձելու հարցում, որտեղ նա կարողանա բնակվել իր ուսման ընթացքում»⁵։ Սակայն կայսրը այս անգամ ես «առատաձեռնություն» հանդես չի բերում և ուսումնատենչ. բայց աղքատ ու անօգնական սկզբնակ նկարիչը 1836 թ. զրկվում է որևէ հնարավորությունից։

Ստ. Ներսիսյանը մնում է Պետերբուրգում և շարունակում է զբաղվել նկարչությամբ։ Ապրուստի միջոցներ չունենալը և ակադեմիայից

⁵ ԿԳՊԱ, ֆ. 753, ց. 20, գ. 13, թ. 1։

⁶ Նույն անգամ, գ. 27, թ. 6։

դուրս գտնվելը լրջորեն խանգարում են նրա արագ առաջադիմությանը: Այդ պատճառով նա դիմում է եվրոպական այլ երկրներում ապրող հայ մեծատուներին, խնդրելով, որ իր ուսման վարձը իրենց վրա վերցնեն: Մակայն նրանք անտարբեր են մնում: Չգտնելով ուրիշ կըք, Ստ. Ներսիսյանը ծանոթ մարդկանց խորհրդով, 1837 թ. հունիսի 7-ին նամակով դիմում է մեծահարուստ խաչատուր Հազարյանին, խնդրելով իրեն որդեգրել, քանի որ ինքը ծնողներ չունի, և դրանով իսկ ապահովել իր կյանքը՝ արվեստին ծառայելու համար: «Որդի գալով ուրումն Յակովբայ Տէր Ներսիսեանց Երեանցոյ, ծնեալ 1815-ին և ի Հինգամեայ հասակի որբացեալ ի ծնողաց՝ ղեզերիմ ի բազմավիշտ տանջանս,— գրում է նա այդ նամակում և մանրամասն պատմելով իր կյանքի անցքերը նշում, որ Պետերբուրգում եղած տարիներին,— «ղեզերելով ի դրունըս իմահասակ նկարիչ ընկերաց, և պահպանելով դիս որպես և իցէ, յառաջացուցի զուսումս անցս այս տարի և կնս ամաց, որքան կարելի էր»: Նա խնդրում է «արժանացուցիք դիս խառնել ի հօտ մեծապայծառ տանդ Եղիազարեանց», հանձն առնելով «զճիգն աշխատութեան զօրութեամբ և շնորհօք տեառն աւտուծոյ առ ի լցուցանել զքերին ուսման իմոյ ի պարծանս անուան Զերոյ»¹⁷:

Հազարյաններն անհետևանք չեն թողնում ներսիսյանի խնդրանքը՝ նրան նշանակում են նամակաձև 10 ռ. թղթակ: Դե, իհարկե, որոշ օժանդակություն էր, բայց ղեռ շատ անբավարար էր հետզհետե աճող սահանքները բավարարելու համար: Ապրուստի, բնակարանի և այլ ծախսերի հետ, այժմ ավելանում են նկարչական պիտույքների ծախսերը:

Այդ վիճակից դուրս գալու համար նա վճռում է պատկերներ ու պատճեններ նկարել և վաճառել: 22-ամյա ներսիսյանը ինքնուրույն աշխատանքի համար արդեն որոշ փորձ ունեւ: Երկու տարի նկարչության դասերին հաճախելը բավական բան էր սովորեցրել: Խիստ նպաստավոր են եղել նաև ուսուսկան արվեստի հետ նրա ծանոթությունը Պետերբուրգում, ամենամյա ղեզարվեստական ցուցահանդեսները, մասնավոր անձանց հավաքածուները, նկարիչների հետ նրա ունեցած ծանոթությունն ու դրույցները, մասնավորապես, նրա ղեզերումները «ի դրունըս իմահասակ նկարիչ ընկերաց»: 1837 թ. Ստ. Ներսիսյանը իր նկարած պատկերներից մեկը՝ «Կրակող ասիացիին», ներկայացնում է «նկարիչներին խրախուսող ընկերություն»:¹⁸ Այդ մասին ընկերության 1837 թ. արձանագրություններում (ժուռնալ) գրված է. «նկարիչ ներսեսովին, որը տա-

¹⁷ «Սեփական գրականություն», 1967, № 3, էջ 42:

ռապում է աշխատելով, օգնելու համար կոմիտեն որոշում է գնել նրա կողմից ներկայացված նկարը («Կրակող ասիացի») 100 ուրլով⁸։ Դա ողնորում է սկանակ նկարչին և նա ստեղծում է նոր պատկերներ։ Դրանցից նկարիչ Մ. Սկոտտիի «Ատրճանակով մարդը» պատկերի պատճենը 1838 թ. գեղարվեստական ստեղծագործությունների միճակախաղում շահում է 100 ուրլի։ Այսպես, հաջողություն ունենալով և հետզհետե կարգավորելով իր նյութական միջոցները, Ստ. Ներսիսյանը 1838 թ. մայիսի 5-ին՝ արդեն երրորդ անգամ, գրավոր դիմում է գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտին, խնդրելով իրեն ընդունել ակադեմիա, գրանով իսկ, ինչպես ինքն է գրում, «երջանկացնել մի պատանու, որն աստծուց և Զեղնից բացի, ուրիշ ոչ ոք չունի»⁹։

Այս գրության հետ Ստ. Ներսիսյանը ներկայացնում է նաև իր նկարչական աշխատանքները, որոնք գրավում են պրոֆեսորների ուշադրությունը։ Երկու օր հետո՝ մայիսի 7-ին, պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինը Ներսիսյանի դիմումի վրա մակագրում է. «Կից ուղարկել կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի վարչության համապատասխան կարգադրության համար համաձայն № 1 պարագրաֆի որոշման»։

Ակադեմիայի վարչության մեջ և ընդհանրապես ուսումնական գործերում այն ժամանակ որոշիչ և դրական դեր էր կատարում գեղարվեստի ակադեմիայի կոնֆերենց-քարտուղար, քանդակագործ-նկարիչ Ֆ. Պ. Տոլստոյը (1783—1878), որն իր ժամանակի առաջավոր ու առավել աշխի ընկնող արվեստագետներից էր։ Նա մատերական հարաբերությունների մեջ է եղել Պուշկինի, Ժուկովսկու, Կոխլովի, ղեկաբրխտների Բնատուժնի, Մուրավյովի և ուրիշների հետ։ 1828 թ. դառնալով ակադեմիայի կոնֆերենց-քարտուղար, նա ամբիջ քան 30 տարի շարունակ (մինչև 1859) եղել է հոգատար և նրբանկատ երիտասարդ տաղանդների նկատմամբ, ամեն կերպ օգնել է նրանց աշխատանքում, ուսման մեջ և նյութապես ապահովելու խնդրում։ Հայտնի է նրա եռանդուն աջակցությունը գյուղական պատանիներ Գրիգորի և Նիկոնոր Չերնեցով եղբայրներին ակադեմիա ընդունելու հարցում, նրա օգնությունը Պ. Ֆեդոտովին, նրա միջնորդությունը թագավորի առաջ՝ Տ. Շևչենկոյին արքայից վերադարձնելու խնդրում։ Նույնպիսի հոգատարություն է նա հանդես բերում նաև Ստ. Ներսիսյանի նկատմամբ։ 1838 թ. մայիսի 7-ին, ակադեմիայի վարչության մատչանում գրանցվում է. «Հոգված 10... Հարգելով նկարչության մեջ ցույց տված ընդունակությունն-

⁸ ԿՊՊԼ, ֆ. 789, ց. 1, գ. 67, թ. 2—3։

րը և գերազանց հաջողութիւնները, ներսևսովին ընդունել 2-րդ կարգի ակադեմիստ՝ ակադեմիայի գումարի մնացորդի հաշիվին»⁹։

Վերջապես, երևի տարի Պետերբուրգում տրնաջան աշխատելուց հետո, իրականանում է հայ երիտասարդի երազանքը. նա ընդունվում է գեղարվեստի ակադեմիա։

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում Ստ. Ներսիսյանը սովորում է մի քանի պրոֆեսորների, մասնավորապես Ա. Գ. Վարենկի և Ա. Բ. Զաուերվելդի մոտ։ Ալեքսանդր Գրիգորեիչ Վարենկը (1782—1843) զլխավորում էր դիմանկարչության դասարանը։ Հինելով պրոֆեսիոնալ դիմանկարիչ, նա մեծ վարպետությամբ ստեղծում էր ժամանակակից-ների կերպարներ։ Նրա լավագույն դիմանկարները, որոնք աչքի են ընկնում պարզությամբ և հշմարտությամբ, ռեալիստական են, թեև առանձին ստեղծագործություններ կրում են գեղեցկացման որոշ տենդենցներ։ Ստ. Ներսիսյանը յուրացնում է Ա. Վարենկի արվեստի առանձնահատկութիւնները, որոնք և արտահայտություն են դառնում նրա վաղ շրջանի ստեղծագործություններում։ Ակադեմիկոս Ալեքսանդր Իվանովիչ Զաուերվելդի (1782—1844) պատմական մարտանկարչության դասարանում Ստ. Ներսիսյանը սովորում է կենցաղային ու մարտանկարչական թեմաներով բազմաֆիգուր-սյուժետային պատկերներ ստեղծելու արվեստը, որը հետո, ինչպես ցույց կտրվի, բավական հաջողությամբ կիրառում է նա իր ստեղծագործություններում։

Ուսման տարիներին Ստ. Ներսիսյանը հանդես է բերում մեծ եռանդ ու նվիրվածություն։ Նա հաջողություն է ունենում ուսման մեջ և ամեն անգամ, ինչպես հաստատում են դասարանական մատյանները, ստանում է «4» կամ «5» գնահատականներ։ Ակադեմիական լավագույն աշխատանքի համար Ներսիսյանը արժանանում է արծաթե երկրորդ կարգի մեդալի, որը նրան հնարավորություն է տալիս ներկայացնել նոր, ինքնուրույն ստեղծագործություն՝ նկարչի կոչման համար։

1840 թ. դարնանը Ստ. Ներսիսյանը ակադեմիայի խորհրդին ներկայացնելով ընդհանրից նկարված մի դիմանկար, խնդրում է զրա հիման վրա իրեն շնորհել նկարչի կոչում կամ, ինչպես ինքն է համեմատորեն գրում՝ «ծայրահեղ զնալքում նկարչության ուսուցչի կոչում՝ դիմնադիաներում դասավանդելու համար»։ Նույն թվականի օգոստոսի 19-ին ակադեմիայի խորհուրդը որոշում է «Ստեփան Ներսևսովին շնորհել ազատ նկարչի կոչում... և, եթե նա ցանկանում է, տալ նրան գիմնազիաներում

⁹ Նույն տեղում, թ. 1։

նկարչութիւնն դասավանդելու իրավունքի լրացուցիչ ատեստատ»¹⁰, Սեպտեմբերի 29-ին ակադեմիայի ընդհանուր ժողովը հաստատում է այդ որոշումը, որից հետո Ստ. Ներսիսյանը ստանում է երկու վկայական՝ նկարչի կոչման և գիմնադրաներում նկարչութիւնն դասավանդելու իրավունքի մասին: Պետերբուրգում լույս տեսնող թերթերից մեկում հրապարակված տեղեկատուի մէջ հաղորդվում է 1840 թ. գեղարվեստի ակադեմիան ավարտողների մասին, որոնց թվում նշվում է նաեւ Ստ. Ներսիսյանի անունը¹¹:

Ավարտելով գեղարվեստի ակադեմիան, Ստ. Ներսիսյանը մնում է Պետերբուրգում և զբաղվում է ստեղծագործությամբ, իսկ երեկոները շարունակում է պարբերաբար հաճախել ակադեմիային աղբյւրներ երեկոյան նկարչական դասերին: 1842 թ. նա Պետերբուրգից դիմում է Լ. Աբովյանին՝ առաջարկելով իր ծառայությունը դպրոցներում նկարչութիւնն դասավանդելու համար: Սակայն այդ առարկայի դասատուի ազատ հաստիք չլինելու պատճառով, Ստ. Ներսիսյանը մնում է Պետերբուրգում մի քանի տարի ևս և միայն 1846 թ. աշնանը վերադառնում Ռիֆիս, ուր զբաղվում է մանկավարժությամբ, իսկ ազատ ժամերին նկարում դիմանկարներ: Ստ. Ներսիսյանը մեռնում է ծայր աստիճան ազդատ վիճակում 1884 թ. մարտի 23-ին, թողնելով դիմանկարների մի շարք, բազմաթիւ ուր բեմատիկ սյուժետային մի քանի պատկեր և գրաֆիկական աշխատանքներ:

* * *

Ստեփան Ներսիսյանը խոշոր, առաջընթաց քայլեր է կատարում դիմանկարչության, կենցաղային ու մարտանկարչության բնագավառներում: Հանդես գալով դեռեւս 1830-ական թվականների կեսերին և Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու շրջանում, նա նկարում է արեւելյան թեմաներով պատկերներ, պատճեններ, կովկասյան տիպեր և ժամանակակիցների դիմանկարներ: Դրանցից առանձնապէս հայտնի է «Կրակոդ ասիացիներ» (1837), որը, ինչպէս նշեցինք, ժամանակին վաճառվել էր և այժմ տեղն անհայտ է: Մեզ են հասել Արշակ Տեր-Ղուկասյանի (1839), Նրա եղբոր (1839—1840), Ներսես Աշտարակեցու (1843—1844) և «Նրիտասարգ Լազարյան ճամբարանից» (1845) դիմանկարները, որոնց մեծ մասը էություններ են: Դրանց մէջ նկատվում է

¹⁰ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 19, գ. 103, ք. 81:

¹¹ «Художественная газета», 1840, № 21.

երկառաարդ նկարչի ձգտումը պատկերվող անձի նմանությունը վերաբ-
տադրելու խնդրում:

Հետագայում՝ 1840-ական թվականների վերջերին, Ստ. Ներսիս-
յանը ստեղծում է նոր դիմանկարներ, այդ թվում «Տղամարդ ծխամոր-
ճով» (1848), «Անհայտ կնոջ դիմանկար» (1849) «Գններալ Մ. Արզու-
մյան-Նրկայնաբազում» (1849) և ուրիշներ, որոնք աչքի են բնկնում
ժամանակակիցների կերպարների սեպիատական վերաբրտագրությամբ:
Պատկերվողների ազատ կենցվածքը, ծավալայնությունը, մարդու ներքն-
աշխարհի բազմակողմանի բացահայտումը կազմում են այդ դիմա-
նկարների առանձնահատկությունը:

Պատկերելով մարդուն նրան բնորոշ դիրքով և այնպիսի վիճակում,
որը բացահայտում է պատկերվողի բնավորությունը, Ստ. Ներսիսյանը
հաղթահարում է սեպյայից եկած և զուտ նրա ժամանակ պահպանվող
կոմպոզիցիայի միօրինակությունը դիմանկարում: Նա ստեղծում է դի-
մանկարի բազմազան կոմպոզիցիաներ, որոնց մեջ ժամանակակիցը
երևում է միանշանակ ազատ կենցվածքով, բնական ու կենսալից: Այդ-
պիսին է, օրինակ, Մելիք-Աղամյանի դիմանկարը: Նկարիչը նրան պատ-
կերել է նստած, աջ ձեռքը ազդրին դրած, ձախը՝ բազկավրոի հենակին,
ժամանակի նորածն տարագով: Մարդու այդպիսի կենցվածքը, ինքնին,
արդեն խոսում է այն ազատության մասին, որ հանձին Ստ. Ներսիսյա-
նի, մուտք է գործում հայ նոր դիմանկարչության մեջ: Մասնագիտու-
թյամբ իրավաբան, գեղեցիկ արվեստների ուսուցար և դասադասող, հա-
սարակական գործիչ Մելիք-Աղամյանի դիմանկարը տրամադրությամբ
կատարված ստեղծագործություն է: Նկարիչը նրա կերպարի մեջ բացա-
հայտել է իր ժամանակի մտավորականի խոհանոցությունը:

Այս, ինչպես և հետագայում նկարած ժամանակակիցների դիմա-
նկարներում, նկարիչը պատկերում է այնպիսի մարդկանց, որոնց գոր-
ծունեությունը օգտակար է եղել հասարակությանը և արտահայտում է
նկարչի դրական վերաբերմունքը այդ կարգի գործիչների նկատմամբ:
Նրա պատկերած մարդիկ՝ կանայք թե տղամարդիկ, միաժամանակ,
նկարչի խոսափողներն են՝ նրա զեղաշմեստական ստեղծագործությու-
նների դրական հերոսները, որոնք հայտնի են հասարակությանը իրենց
հանրօգուտ և օրինակելի գործունեությամբ:

Դիմանկարներ ստեղծելիս նկարիչը եղում է այն համոզմունքից,
որ անհրաժեշտ է «Հավերժական ու անքիչ հիշատակ մնա այժմույս և
ապագա սերնդոց արտի ու մտաց մեջ» հայ ժողովրդի մեծ ու արժանա-
վոր զավակների կերպարները: 1880 թ. գրած մի նամակում նա հենց

ալդոյեւս էլ առում է. «Այո՛, մենք ինչպեւ հայ ազգի զավակներ, պետք է որ ամենքս լավ ծանոթ լինենք այս տասնիններորդ դարի մեզի աված անհատներին, եթէ ոչ իսկ անձանց հետ, զեթ նոցա երեւի զորձերուն»¹²,

Առաջնորդվելով այդ սկզբունքով, Ստ. Ներսիսյանը ընդհանրապէս պատվերներ չի բնորոշում: Նա նկարում է այն մարդկանց, որոնք իրենց հանրագոյտ գործունեության մարժանի են հավերժ հիշվելու «ալժմուլս» և աղագա սերնդոց սրտի ու մտաց մեջ: Այդ տեսակետից հատկանշական են Ներսէս Աշտարակեցու, զենեւալ-լիւսենանս Վ. Բհհրոյանի, Մ. Արղուիսյան-երկայնաբազուկի և հայ թատրոնի զորձիչներ Սոֆիա ու Գրիգոր Իզմիրլյանների դիմանկարները:

Ամենայն հայոց կաթողիկոս Ներսէս Աշտարակեցու դիմանկարը Ստ. Ներսիսյանը նկարում է մի քանի անգամ և տարրեր ժամանակներում. Դա բացատրվում է ոչ միայն նրանով, որ ժամանակին մեծ է եղել հետաքրքրությունը կաթողիկոսի և նրա դիմանկարի նկատմամբ, այլև նրանով, որ նկարիչն էլ բարձր է գնահատել Ներսէսի ծառայությունը և նշանակությունը հայ ժողովրդի կյանքում: Հանրահայտ են Աշտարակեցու անմիջական մասնակցությունը և եռանդուն գործունեությունը Արևելյան Հայաստանի Ռուսաստանին միանալու գործում: Ըր մի նամակում՝ գրված 1880 թ. հունվարի 29-ին, Ստ. Ներսիսյանը Ներսէս Աշտարակեցուն համարում է «մերս ազգի և եկեղեցւո համար նահատակված երջանկահիշատակ» անձնավորություն, «որո ի մեջ այլ երևելի գործերին է ներսիսյան ազգային հոգեւոր զարոցն Տփլիսում»¹³, Թեև 1853 թ., կաթողիկոսի կենդանության օրոք, Թիֆլիսի Ներսիսյան զարոյում կատարված «բարեփոխումների» անվան տակ առաջադեմ դադափարներ կրող մի քանի գասատուններ, այդ թվում նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը, Գ. Սունդուկյանը, Մ. Ախունդովը, ազատվում են ուսուցչական աշխատանքից, այնուամենայնիվ, մեծահոգի ու լայնասիրտ նկարիչը հետագայում գրում է. «Ես՝ նվաստ նկարիչս, նույն դպրոցումն ուսանողներից մինն լինելով՝ ինձ սուրբ պարտք համարեցի իմովս արվեստի. ամեն մին զգայուն հայի համար այս երևելի և արժանազով հիշատակն ընդ գրասանս ընդունու՝ նկարեցի նորին հիմնադրի կենդանադիրն»¹⁴,

Ստ. Ներսիսյանի նկարած հայոց կաթողիկոսի բազմաթիվ դուռնա-

¹² Հայկական ՍՍՀ պետական կենտրոնական պատմական արխիվ (այսուհետև՝ ՀՍՍՀ ԳԳՊԱ), ֆ. 139, ք. 1232, թ. 91:

¹³ Նույն տեղում, էջ 91—92:

¹⁴ Նույն տեղում:

նկարչական դիմանկարներից է Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահպանվող, իր ժամանակին ներսիսյան դպրոցի ուսուցչական սրահում կախված, իսկ այժմ անհետ կորած մեծակտավ պատկերի փորձարացված հեղինակային փորագրությունը (գրավյուրա): Անուպակայում (Ղրիմ) գտնվող Կովկասի փոխարքա Մ. Վորոնցովի պալատի զբաղաւանում երկար տարիներ կախված, իսկ այժմ նույն շենքում տեղափոխված Թանգարանում է գտնվում Ստ. Ներսիսյանի նկարած Ներսես Աշտարակեցու մեծակտավ պատկերը, որը անձի մեծությունը բացահայտող տունական-հանդիսավոր ոճի մոնումենտալ դիմանկար է:

Նույն կարգի ստեղծագործություն է Վասիլի Հովսեփի Բեհբուջյանի (Բեքուբովի) դիմանկարը (1857): Ամբողջ գիտակից կյանքը դինավորական և պետական ծառայության մեջ անցկացրած այդ գեներալ-լեյտենանտը, Թուրքիայի դեմ մղված պատերազմներում ցուցաբերած քաջագործություններով ու տաղանդավոր զորավարությամբ նվաճել էր ոչ միայն ռուսական զինվորականության, այլև հայ հասարակության ու ժողովրդի շնորհիվ համակրանքը: «Մաղաթովի և Բեհբուբովի արածը,— գրում է Խաչատուր Աբովյանը Թուրքական լծից հայ ժողովրդի ազատագրության համար մղված կռիվներում նրանց ունեցած մասնակցության կապակցությամբ,— բավական է, որ աշխարհքը իմանա, թե ինչ հոգի ուներ էն ժամանակ մեր ազգը»¹⁵:

Նկարիչ Ստ. Ներսիսյանը իր համակրանքը այդ նշանավոր անձի նկատմամբ արտահայտում է նրա դիմանկարում: Վ. Հ. Բեհբուջյանը այստեղ պատկերված է գեներալի համազգեպատվ, ձիգ կանգնած, մինչև ծնկները, զլուխը բաց, աչքները կողքին հենած, ձախը՝ թրի կոթին: Նրա արծվային քիթը, Նիհար, դուրս ընկած աչտապրներով դեմքը, որը պատերազմների դաշտերում արևից ու լեռնային քամիներից աչքված լինելով մուգ պղնձագույն տեսք է ստացել, ինքնավստահ, հպարտ կեցվածքի հետ ներկայացնում է ռազմադաշտերում կոփված քաջամարտիկ զորավարի համոզիչ կերպար: Կամքի հզոր ուժը, որ զգացվում է այս դիմանկարում, և նրա ներքին մեծ եռանդը վերարտադրված են որպես այս անձնավորության բնորոշ գծեր: 77-ամյա զինվորական ու պետական խոշոր գործիչը այստեղ դիտողին ներկայացված է ամբակուտ, աշխույժ և արտահայտիչ: Դիմանկարում աչքի են ընկնում գեներալ-լեյտենանտի շքանշաններն ու զինվորական տարրերանշանները: Ամենայն մանրամասնությամբ վերարտադրվել է դրանց առարկայական հատ-

¹⁵ Խ. Աբովյան, Վերջ Հայաստանի, Երևան, 1940, էջ 144:

կոթխուներ, փայլը և նույնիսկ հագուստի ու մորթի զլխարկի նյութական հասկությունները: Այս դիմանկարում Ստ. Ներսիսյանը մի փոքր տեղ է հասկացրել բնանկարին, որը ներկայացնում է Կովկասի լեռնային բնության տեսարան: Դա սոսկ զեկորատիվ հենք չէ, այլ մարդու կերպարի բացահայտման միջոց՝ նրա գործունեության վայրի ցուցադրում, որպիսին ընդունված էր նույն շրջանի ռուսական և արևմտաեվրոպական դիմանկարչության մեջ:

Գեներալ-լեյտենանտ Վ. Հ. Բեհրուսյանի դիմանկարը լուծված է որպես տոնական-հանդիսավոր ստեղծագործություն: Այստեղ ավելի որոշակի է արտահայտվել նկարչի ափսոսանքալիկան կրթությունը: Պատկերվողի հպարտ կեցվածքը, նրա հանդիսավոր տեսքը, որոնք կրում են հերոսականության կնիք, դիմանկարին տվել են նոր բովանդակություն: Այդ պատկերաձևով և ոճով դիմանկարը կապվում է ռուսական ակադեմիական նկարչությանը ու իր զեղարվեստական ավարտվածությամբ հասնում զասական դիմանկարչության մակարդակին, առանձնահատուկ տեղ նվաճելով ոչ միայն նկարչի ստեղծագործության, այլև XIX դարի հայ աղպարին նկարչության պատմության մեջ:

Ավելի մտերմիկ բնույթ ունեն Սոֆիա և Գրիգոր Իզմիրյանների դիմանկարները: Հայ առաջին կին դերասանուհին՝ Սոֆիա Մելիք-Նազարյան-Իզմիրյանը, որի անվան հետ է կապվում արևելահայ թատրոնի սկզբնավորման պատմությունը, եղել է իր ժամանակի առաջադեմ և ազատամիտ գործիչներից մեկը: Դիմանկարում նրա մեղմ, կանացիական հրապույրով լի հայացքը համարձակ է, անկաշկանդ: Հավատը սեփական ուժերի և կարողության նկատմամբ որոշակիորեն ընդգծելով, նկարիչը ցույց է տալիս այն նորը, առաջադիմականը, որ մուտք է գործում հայ կնոջ կյանքում:

Հայ թատրոնի առաջավոր գործիչ, հովանավոր և մեկենաս Գրիգոր Իզմիրյանի դիմանկարը բաղաճակիր մարդու ռեալիստական կերպար է: Նկարիչը նրան պատկերել է որպես գործունյա անձնավորություն: Արտաքուստ խստաբարո թվացող այս մարդու դիմագծերում հեղինակը դրել է որոշ բարենպաստություն: Նա, իսկապես, եղել է մի մարդ, որը համբարական շարժումներին հռանդուն մասնակցելու և կառավարության դեմ նրանց ոտքի հանելու համար հետապնդվել ու զտնվել է հսկողության տակ: Դիմանկարի կոմպոզիցիան նպաստում է կերպարի լրիվ բացահայտմանը: Նկարիչը լուսավորել է նրա դեմքը: Դա հնարավորություն է տվել նկարչին դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնել այդ կրթված մարդու դեմքի վրա և խորամուկ լինել նրա հոգեկան աշխարհի

մեջ: Գրիգոր Իզմիրյանի դիմանկարը Ստ. Ներսիսյանի հոգեբանական լավագույն ստեղծագործություններից է:

Մարդու զրական կողմերի, հասկապես նրա հասարակական օգտավետ ծառայության բացահայտումը դիմանկարչության մեջ նոր խնդիր էր: Այդ խնդրի լուծումով Ստ. Ներսիսյանը կանգնում է իր ժամանակի ուսանական և արևմտանվորայական կերպարվեստի առաջավոր նկարիչների շարքում: Այս նպատակին ևն ծառայում նաև Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի դիմանկարները, որոնք նա ստեղծում է կյանքի վերջին շրջանում (1882—1883):

Ստեփան Ներսիսյանը, միաժամանակ, կարևոր դեր է կատարում կենցաղային նկարչության բնադավառում: 1850—1860-ական թվականներին նա նկարում է «Ենչույք գետափին» մեծակտավ պատկերը, որը փաստորեն դառնում է հայկական կենցաղային նկարչության առաջին ստեղծագործություններից մեկը XIX դարում:

«Ենչույք գետափին» պատկերը ներկայացնում է մի խումբ հայ տղամարդկանց և կանանց ժամանցի պահին, քաղաքամերձ կանաչավետ վայրում՝ գետափին: Գետին խոտերի վրա, սփռոց բացած, տղամարդիկ գինի են խմում, իսկ կանայք նվաղում-պարում են: Ստեղծելով բավական բարդ սյուժետային կոմպոզիցիա, նկարիչը աննշան թվացող առօրյա կյանքի այդ տեսարանում դրել է որոշ երգիծանք: Այդպիսին է, օրինակ, հարբած և զլխարկը թեք դրած շինովնիկին շողորրթությանը գինի հյուրասիրելու տեսարանը: Ունեւոր զատի մարդկանց կողմից ցտրական պաշտոնյային շողորրթելը բողբոջվում է թեթև ժամանցի և կանանց երգ ու պարի տեսարանով: Այդ շողորրթությանը և խնջույքի ուրախ տրամադրությանը, սակայն, անմասնակից են նրանց ծառանեւորը, որոնցից մեկը պատկերված է ծառին հենված՝ տերերին լուռ դիտելիս, մյուսը՝ կարդադրության սպասելիս, իսկ երկուսը գետից ձուկ են որսում, նրանց թաքմ ձուկ մատուցելու համար: Համեստ և զուսպ աշխատավորների և հարբած շինովնիկին շողորրթությանը գինի հյուրասիրող մարդկանց հակադրությունը, այս կենցաղային պատկերին տալիս է դադափարական որոշակի խմաստ, որի մեջ որոշ արվեստագետներ տեսնում են ռուս նկարիչ Պ. Ա. Յեղոտովի ազդեցությունը:

1860—1870-ական թվականներին Ստ. Ներսիսյանը ստեղծում է նաև մարտանկարչական պատկեր: Այդ մասին առաջինը վկայում է նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանը, որը 1883 թ. այցելելով ժերույի նկարչին՝ նրա տանը տեսնում է «Մի մեծ նկար՝ Շամիլի ժամանակվա պատերազմա-

կան արկածներից մեկը»¹⁶։ Այդ պատկերի գոյության մասին վկայում է նաև նկարիչ Գ. Շարբարչյանը¹⁷։ Հիշյալ պատկերը մեզ չի հասել, սակայն զատելով նրան նկարադրություններից, կարելի է ասել, որ այն եղել է բազմաֆիգուր-սյուժեառային մեծակտավ ստեղծագործություն, որն արտացոլել է Կովկասի ապստամբ լեռնականների առաջնորդ Շամխիլի դեմ 1860—70-ական թվականներին, զեներալ Ա. Տեր-Ղուկասյանի (Տեր-Ղուկասովի) հրամանատարությամբ ռուսական զորամասերի վարած ռազմական զործողությունները, որոնք ավարտվում են նկարչի բարեկամ՝ զեներալ Ա. Տեր-Ղուկասյանի, կատարյալ հաղթանակով։

Մարտանկարչական բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայի ստեղծումը պատահական չէր Ստ. Ներսիսյանի համար։ Դեռևս ուսանողական տարիներին նա նկարել էր հրազեն կրող մարդկանց պատկերներ, իսկ ակադեմիայի մարտանկարչության բաժնում՝ պրոֆեսոր Ա. Ի. Զատերվելդի մոտ, ստացած մասնագիտական կրթությունը նպաստել է հայ նկարչին ստեղծելու մարտանկարչական ու բազմաֆիգուր-մեծաչափ պատկերներ։

Մտեփան Ներսիսյանը աշխատել է նաև հաստոցային գրաֆիկայի, մասնավորապես պղնձի վրա կատարվող փորագրության քանդավազում։ Պղնձի վրա կատարվող փորագրության՝ զրափյուրայի, արվեստը և նրա տեխնիկան Ստ. Ներսիսյանը սովորել էր Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում։ Գրաֆիկական նկարչության այդ տեսակը նկատիլը կիրառել է գլխավորապես իր գունանկարչական պատկերները բազմադնելու և ժողովրդի մեջ տարածելու համար։ Մեզ են հասել նրա գրաֆիկական ստեղծագործություններից մի քանիսը, որոնք ցույց են տալիս, որ Ստ. Ներսիսյանը տիրապետել է փորագրության տեխնիկային և ստեղծել է զեղարվեստական արժեք ներկայացնող գործեր, որոնք, անկասկած, կարևոր հետաքրքրություն են ներկայացնում գրաֆիկական նկարչության պատմության համար։

Ստ. Ներսիսյանի գրաֆիկական ստեղծագործություններից հատկանշական է Ներսես Առաքարակեցու դիմանկարը։ Հայոց կաթողիկոսը պատկերված է բազմոցին նստած՝ դիտողին ուղղված հայացքով։ Փորագրությունը կատարված է իր՝ նկարչի, 1850-ական թվականներին քնականից նկարած Ներսես Առաքարակեցու գունանկարչական մեծակտավ պատկերից։ Պղնձի վրա կատարված այս փորագրությունը ռուսական զեղարվեստի ակադեմիայում ավանդվող և նրա կողմից խրախուսվող

¹⁶ Հայաստանի պետական պատկերասրահ (այսուհետև՝ ՀԳՊ), Գ. Շարբարչյանի արխիվ։

¹⁷ Տե՛ս «Խորհրդային արվեստ», 1927, № 7—8, էջ 3—4։

դասական փորագրութեան բնորոշ արտահայտութիւնն է հայ ազգային գրաֆիկական նկարչութեան մէջ: Հետագայում ևս կրկին անդրադառնալով գրաֆիկական նկարչութեան այդ տեսակին, Ստ. Ներսիսյանը Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի 50-ամյակի առիթով նկարում է Ներսես կաթողիկոսի գրաֆիկական մի նոր պատկեր և բազմացնում այն, որը տարածւում է ժողովրդի մէջ և ուսումնական հիմնարկներում: Իր այդ ստեղծագործութեանը կարևոր նշանակութիւն տալով, նկարիչը դրա տակ ռուսերեն գրել է. «Նկարչի սեփականութիւն: Պատճենը նկարել արգելւած է»:

1880-ական թվականների սկզբներին Ստ. Ներսիսյանը ստեղծում է նաև Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի գրաֆիկական պատկերները: Դրանք նա փորագրում է իր նկարած գունանկարչական պատկերներից: Այդ, ինչպես և վերոհիշյալ մշուս գրաֆիկական ստեղծագործութիւնները հարստացնում են պղնձի վրա կատարվող փորագրութեան արվեստը XIX դարի հայ կերպարվեստի մէջ:

Նույն ժամանակաշրջանի հայ նկարիչներից հիմնականում գրաֆիկական նկարչութեան բնադալառում են աշխատում Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորած Աղաթոն Հովնաթանյանը, Հովհաննես Պատկանյանը, Հովհաննես Փափանյանը և ուրիշներ:

ԱՂԱԹՈՆ ՀՈՎՆԱԹԱՆՅԱՆ

Աղաթոն Մկրտումի Հովնաթանյանը (1815—1894) դիմանկարիչ Հակոբ Մկրտումի Հովնաթանյանի կրտսեր եղբայրն է և Հովնաթանյան նկարչական դպրոցի վերջին ներկայացուցիչը: Նա Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիա է ընդունվում 1836 թ. հոկտեմբերին: «Իր հոր և ավագ եղբոր ղեկավարութեամբ, — 1836 թ. օգոստոսի 1-ին գրում է Կովկասի կառավարիչ բարոն Գ. Վ. Թոդենը իր միջնորդական նամակում՝ ուղղված ակադեմիայի պրեզիդենտին, — նա ցուցաբերում է գերազանց հաջողութիւններ և կրթոտ կերպով տարվելով նկարչութեամբ, հատկապես բնանկարչութեամբ, մեծ ցանկութիւն է հայտնում կատարելագործվելու հասարակական հիմնարկում»¹: Մեկ այլ նամակում, գրված նույն տար-

¹ ԿԳԳԱ, ֆ. 769, ց. 20, ք. 33, թ. 1:

վո՛ւ օգոստոսի 17-ին, նա հաստատում է, որ Աղ. Հովնաթանյանը բացի տեղական լեզուներից, բավական հիմնավոր դիտի ռուսաց լեզուն, կարգում է նաև ֆրանսերեն և մաթեմատիկայից ունի նախնական դիտելիքներ:

Այս միջնորդության հետ Պետերբուրգ է ուղարկվում պատանի Աղաթոնի մի քանի նկարչական աշխատանք: Հոկտեմբերի 20-ին արքունիքի մինիստրը հայտնում է, որ «թագավորը շարտահանության իր թույլատվությամբ Թիֆլիսի բնակիչ Օվնատամովին գեղարվեստի ակադեմիայում հաստիքային ակադեմիստների շարքում տեղավորելու համար, քանի որ ակադեմիայի սաների ընդունելությունը զաղարկեցվել է: Գերագույնը թույլատրում է նրան ընդունել որպես ազատ ունկնդիր աշակերտ, որն ունենա ուսման համար անհրաժեշտ պիտույքներ՝ ակադեմիայի գումարի հաշվին և այն, որ նա հանձնարարված լինի պրոֆեսոր Կ. Բրյուլովի հսկողությունը»²:

Սկսնակ նկարչի համար մեծ պատիվ էր սովորել նշանավոր նկարիչ Կ. Պ. Բրյուլովի մոտ: 1835 թ. Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի ցուցասրահում մեծ հանդիսավորությամբ ցուցադրված Կ. Բրյուլովի «Պոմպեի վերջին օրը» մեծակտավ հանճարեղ պատկերի լուրը հասել էր մինչև Անգրեկովկաս:

Աղաթոն Հովնաթանյանը Պետերբուրգ էր մեկնել հուլիսով, որ ինքը ակադեմիա կընդունվի պետության հաշվին և կտեղավորվի ակադեմիայի հանրակացարանում, բայց թագավորի վերոհիշյալ կարգադրությամբ նա մնում է բնակարանից և մայրաքաղաքում բնակվելու իրավունքից զուրկ: Այդ պատճառով պրեզիդենտը ղիմում է Պետերբուրգի զինվորական պարեաին՝ խնդրելով նրան տալ վեց ամսով մայրաքաղաքում բնակվելու իրավունք. մինչև որ Աղաթոնը Թիֆլիսից ստանա պահանջվող փաստաթղթերը, միաժամանակ նշելով, որ թագավորի կամքով որպես ազատ ունկնդիր ակադեմիա ընդունված Աղաթոն Հովնաթանյանը «դրսևորում է նկարչության բնագավառում ընդունակություններ»³:

Աղ. Հովնաթանյանը ստանում է սկզբում վեց ամսով, իսկ հետո՝ Կովկասի կառավարիչ Գ. Ռոդենի տված տեղեկանքի հիման վրա, վեց տարի ժամկետով մայրաքաղաքում բնակվելու իրավունք: Լուծելով Պետերբուրգում ապրելու իրավունքի հարցը, Աղ. Հովնաթանյանը սկսում է դրադվել իր ապրուստի միջոցները կարգավորելու խնդրով: 1837 թ.

² Նույն տեղում, թ. 4:

³ Նույն տեղում, թ. 6:

օգոստոսին նա դիմում է ակադեմիայի վարչությանը՝ խնդրելով իրեն քոչակ նշանակել, նկատի ունենալով իր բնտանիքի աղքատ վիճակը: Այդ ժամանակ նրա անդամալույծ հայրը անկողնային հիվանդ էր, իսկ ավագ եղբայրը՝ Հակոբը, որը Թիֆլիսում զբաղվում էր դիմանկարչությամբ, նյութապես անապահով լինելու պատճառով, նրան օգնելու հնարավորություն չուներ:

Ընդատառելով սկսնակ նկարչին, ակադեմիայի պրեզիդենտ Ա. Ն. Օլենինի կարգադրությամբ, Աղ. Հովնաթանյանին 1837 թ. օգոստոսի 1-ից տրվում է 20 ռ. ամսական սննդի համար և 150 ռ. տարեկան հագուստի համար: Այդ թոշակը նա ստանում է շուրջ երեք տարի՝ մինչև 1840 թ., որից հետո, ղեկավարիստի ակադեմիայում սահմանված նոր կարգի համաձայն, Աղ. Հովնաթանյանը զրկվում է թոշակից: Նա ստիպված է լինում 1840 թ. մարտի 15-ին զրավոր դիմել ակադեմիայի պրեզիդենտին՝ խնդրելով վերականգնել իր թոշակը առաջիկա երկու տարվա համար ես՝ մինչև ուսումն ավարտելը, իր դիմումի մեջ նշելով, որ ինքը «ունի անհաղթահարելի փափաղ և ցանկություն կատարելագործվելու նկարչության արվեստի մեջ»⁴:

Աղ. Հովնաթանյանի դիմումը մերժվում է: Նա ստիպված խնդրում է Պետերբուրգում գտնվող վրաց թագաժառանգ Թեյմուրազի միջնորդությամբ: Վերջինս վկայում է, որ ինքը «մտախիչից գիտեմ Օմնատամովի ծնողներին ու նրանց աղքատ վիճակը» և հույս է հայանում, որ ակադեմիայի ղեկավարությունը հաշվի կառնի «երիտասարդի զովելի վարքը և նրա անսահման ձգտումը ամեն մի գեղեցիկի նկատմամբ»⁵, Գեղարվեստի ակադեմիայի վարչությունը հաշվի առնելով, որ Աղ. Հովնաթանյանը «գտնվում է իր հայրենիքից շատ հեռու և մնացել է առանց որևէ օգնության, աղքատ վիճակում, ինչպես նաև այն, որ նկարչության մեջ նա հանգես է բերում լավ բնօրինակություններ» միջնորդում է՝ վերականգնելու Հովնաթանյանի թոշակը: Այստեղ, կարծում ենք, անմիջական մասնակցություն է ունեցել նրա ղեկավար Կ. Պ. Բրյուսովը: Որոշվում է «Օմնատամովին տալ թոշակ՝ նորին մեծության կարիքների հաշվին, տարեկան 125 ռ. արծաթ, երկու տարով»⁶, Նույն տարվա գեղարվեստի ակադեմիայի վարչության կողմից նրան տրվում է նիկուլայ կայսրի դիմանկարի պատվեր, որը Աղ. Հովնաթանյանը կատարում է հաջողությամբ: Այս փաստն, ինքնին, վկայում է, որ պրոֆ. Կ. Պ. Բրյու-

⁴ Նույն տեղում, թ. 12:

⁵ Նույն տեղում, թ. 13—14:

⁶ Նույն տեղում, թ. 17—18:

լովի ղեկավարութեամբ, Աղ. Հովնաթանյանը ղիմանկարչության մեջ աշխատելու և առաջագիտում, որ ղեռնա ուսանող ստանում է պետական պատվեր: Գա, միաժամանակ, Հովնաթանյանին բերում է նյութական որոշ միջոց, որը վերահիշյալ թոշակի հետ քիչ թե շատ բարելավում են նրա կյանքը:

Նրկու տարի հետո՝ 1842 թ. գարնանը, կոր լրանում է ժամկետը, կտրում են նրա թոշակը, և Աղաթունը կրկին բնկնում է ծանր կացության մեջ: Թեև աղարտել էր ուսման դասընթացը, սակայն մասնագիտական կրթությունը նա չէր համարում ավարտված: Աղ. Հովնաթանյանը մտադրվում է մեկ տարի ևս մնալ ակադեմիայում գունանկարչության մեջ և վիճադրական աշխատանքներում լիովին կատարելագործվելու համար:

Այդ տեսակետին էր նաև ակադեմիայի ղեկավարությունը: Պաշտոնական գրության մեջ պրնցիպները նշում է, որ «հետագա որակավորման համար որոշ ժամանակ տալը կարող է նպաստել նրա կատարելագործմանը... Օգնաստամովի սերը նկարչական արվեստի նկատմամբ է նրա բարեկիրթ վարքը որոշ հույս է ներշնչում և որ նա խոստանում է դառնալ լավ ղիմանկարիչ»⁷: Պաշտոնական փաստաթղթերում այսպիսի դրական կարծիք չէր կարող գրվել առանց Կ. Պ. Բրյուլովի գիտության: Այդ կարծիքի և դրա հետ ներկայացրած գունանկարչական մի նկարի՝ «Յափնջիով շերքեղի ղիմանկարի», ու մի քանի մատիտանկարների հիման վրա որոշվում է մեկ տարով ևս երկարացվել Աղ. Հովնաթանյանի ակադեմիական կրթությունը և առաջ նրան թոշակ՝ տարեկան 125 ռ.:

Աղ. Հովնաթանյանը շարունակում է աշխատել արդեն սկսած այդ ղիմանկարի վրա և, վերջապես, ստանալով իր ղեկավար Կ. Պ. Բրյուլովի համաձայնությունը, 1842 թ. աշնանը մասնակցում է ակադեմիական ցուցահանդեսին, ներկայացնելով նույն պատկերը «Մուսուլմանական կիսակապրոնի լեռնցու ղիմանկար» վերնագրով, որը գրավում է հասարակության ուշադրությունը⁸:

1843 թ. աղարտելով իր ղիպլոմային-ավարտական աշխատանքը, Աղ. Հովնաթանյանը օգոստոսի 14-ին գիմում է ակադեմիայի խորհրդին՝ նկարչի կոչում ստանալու համար: Դիմումի մեջ նա գրում է. «Նկարչության սովորելու նպատակով 1836 թվականին Բիֆլիսից ուղարկված լի-

⁷ Նույն տեղում:

⁸ «Указатель художественных произведений, выставленных в залах Императорской Академии художеств», Спб., 1842, № 162.

նելով ակադեմիա, ևս այդ ժամանակվանից մշտապես շարունակում ևս ակադեմիական իմ դասընթացը՝ պրոֆեսոր Կ. Պ. Բրյուսովի ղեկավարությամբ: Այժմ ընտանեկան կարևոր հանգամանքների պատճառով ևս անսլացման պետք է թողնեմ ակադեմիան ու մեկնեմ հայրենիք, և այն պատճառով, որ շունեմ ակադեմիայից ոչ մի կոչում, պատիվ ունեմ ներկայացնել իմ նկարած դիմանկարը ու բնականից կատարած մատիտանկարները, և խնդրում եմ ակադեմիայի խորհրդին շնորհել ինձ նկարչի կոչում»⁹: Գեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը 1843 թ. հոկտեմբերի 3-ին բնութային է առնում ներկայացված «Յափնջիով շերբեզի գիմանկարը» ու մատիտանկարները և Ազաթն Հովնաթանյանին շնորհում է ազատ նկարչի կոչում:

Ստանալով նկարչի կոչումը հաստատող վկայական, Ազաթն Հովնաթանյանը վերադառնում է հայրենիք: 1844 թ. հունվար-փետրվար ամիսներին նա արդեն աշխատանք է որոնում Թիֆլիսում: Սակայն այստեղ չգտնելով ստեղծագործական աշխատանքի լայն ասպարեզ, Ազաթն Հովնաթանյանը 1845 թ. մեկնում է Պետերբուրգ, ուր ապրում և ստեղծագործում է: Նա մեռնում է 1894 թվականին Պետերբուրգում և թաղվում Սմոլենսկի գերեզմանոցում, ուր մինչև հիմա էլ գտնվում է նրա ասպանաքարը:

* * *

Ազաթն Հովնաթանյանը գեղարվեստի ակադեմիայում գունանկարչություն սովորելուն ղուգրեթաց մասնագիտանում է նաև գրաֆիկական նկարչության մեջ: Սակայն մտնելով կյանք, աշխատանքի բնույթի բերումով, զբաղվում է գերազանցապես վիմագրությամբ:

Պետք է նկատել, որ նախքան ակադեմիա ընդունվելը և ուսման առաջին տարիներին, Ազ. Հովնաթանյանը զբաղվել է գրաֆիկական արվեստով: Նրա հետաքրքրության բնագավառը եղել է վիմագրությունը: Այդ մասին է վկայում իր ավագ եղբոր՝ Հակոբ Հովնաթանյանի կողմից բնականից նկարած դեներալ Հասսի գունանկարչական դիմանկարը 1836 թ. վիմագրական քարի վրա փոխադրելու փաստը: Այդ վիմագրություններից մեկը՝ 36×46 սմ չափերով, գտնվում է Մոսկվայի պետական պատմական թանգարանում: Դիմանկարի տակ կա հետևյալ տեղեկությունը. «Рис. с нат. из армян Я. Овнатомовъ, рис. на камне А. Овнатомовъ, 1836 год»:

⁹ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 20, գ. 65:

Դիմանկարը ժամանակակից մարդուն ճշգրտորեն պատկերող վիժադրական ստեղծագործություններից մեկն է։ Գններալ Զասսը պատկերված է կովկասյան լեռնաշխարհի հենքի վրա, կանգնած դիրքով՝ ծնկներեք։ Դիմանկարի կոմպոզիցիան նպաստում է թեմայի սյուժետային լուծմանը. թեև այստեղ որևէ այլ գործողություն կամ պատերազմական տեսարան չի նկարված։ Կովկասյան լեռնցու տարազ հիշեցնող նրա գններալական վերնազգեստը, կրծքին կախված Գեորգիեյան խաչը և շրանշանները, շարժման մեջ գտնվող նրա ֆիգուրը և արտահայտիչ դեմքը ներկայացնում են մի զորավարի, որը հաղթական մարտեր է մղել կովկասյան լեռներում։ Փորագրությունը կատարված է բարեխիղճ, թեև տեղ-տեղ մնացել են շմշակված մասեր և ավելորդ սև բծեր։

20-ամյա նկարչի այս աշխատանքը հիմք է տալիս նկատելու, որ Ադ. Հովնաթանյանը վիժադրության արվեստը սովորել է գեղես հայրենիքում։ Թիֆլիսը այն ժամանակ ոչ միայն վարչական կենտրոն էր, այլև մշակութային խոշոր օջախ, ուր ապրում և գործում էին նաև վիժագրող նկարիչներ։ Ռուս և օտարազգի նկարիչները վիժագրական լայն աշխատանքներ էին կատարում հատկապես Կովկասի երկրամասի գլխավոր կառավարչության ընթացիկ գործերում և զինվորական շտաբում՝ պաշտոնական հրովարտականք ու քարտեզներ, պատրաստելու համար։

Գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելիս Ադ. Հովնաթանյանը հիմնովին յուրացնում է վիժագրական տեխնիկան և արվեստը, մանավանդ, որ նրա անմիջական ղեկավարը՝ Կ. Պ. Բրյուլովը, նույնպես տարված է եղել գրաֆիկական նկարչության այդ տեսակով։ Պատահական չէ, որ Բրյուլովի աշակերտներից մի քանիսը, այդ թվում Ա. Ադինը և Ադ. Հովնաթանյանը, հետագայում դառնում են անվանի գրաֆիկներ, մեկը օֆորտի, մյուսը՝ վիժագրության ասպարեզում։

Պետք է նկատել, որ 1820—30-ական թվականներին ռուսական կերպարվեստի մեջ, նույնիսկ ռուս գունանկարիչների շրջանում, լայն կիրառում է գտնում վիժագրությունը։ Դրանով են զբաղվում ոչ միայն գրաֆիկ նկարիչները, այլև անվանի գունանկարիչները, այդ թվում Ա. Օսյովսկին, Օ. Կիպրենսկին և շատ ուրիշներ, որոնց մոտ գրաֆիկական նկարչության այդ տեսակը բարձր զարգացման է հասնում։

Վիժագրությունը, որը հաստոցային գրաֆիկայի արագ յուրացվող և համեմատաբար ոչ քաղդ տեսակներից է, լայն տարածում է գտնում նաև ակադեմիայի ուսանողների շրջանում։ Ակադեմիայի շատ սաներ, արագորեն յուրացնելով գրաֆիկական նկարչության տեխնիկան, սիրով զբաղվում են վիժագրությամբ և փորագրությամբ պղնձի վրա։

1845 թ. Ադ. Հովնաթանյանը աշխատանքի է անցնում ձիարուծության պետական վարչությունում որպես նկարիչ: Վարչության պատվերով նա նկարում է Պետերբուրգի ձիարուծարանի լավագույն ու քնտիր ձիերի, այդ թվում մրցութային մեջ հաղթածների ու ձիարշափների պատկերներ: Նրա աշխատանքներից մի քանիսը ապագրվում են Պետերբուրգում հրատարակվող «Ձիարուծության և որսի ամսագիր» պարբերականի մեջ¹⁰: Հետագայում այդ աշխատանքներից կազմելով մի ստվար ժողովածու-ալբոմ, Ադ. Հովնաթանյանը այն ներկայացնում է Նիկոլայ կայսրին կարծիքի՝ հրատարակության համար: Սակայն, ինչպես վկայում են արխիվային փաստաթղթերը, կայսրին դա չի բավարարում:

Պաշտոնավել են Ադ. Հովնաթանյանի կազմած այդ և դրանից հետո ստեղծված ժողովածու-ալբոմներից մի քանի առանձին էջեր (Ֆերմ), որոնք որոշ գազափար են տալիս վիմագրական այդ աշխատանքների բովանդակության և դրանց արվեստի մասին: Այդ առանձին էջերից է Մոսկվայի Պուշկինի անվան կերպարվեստի թանգարանի գրաֆիկական բաժնի ֆոնդերում պահվող «Բիրմինհամ—վազբի մեջ հաղթած ձիու» վիմագրական պատկերը, որի մեկ օրինակը գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում: Գրաֆիկական այս ստեղծագործության մեջ նկարչին հաջողվել է վերարտադրել ձիու նույնիսկ բնական զույնն ու փայլը:

Ադ. Հովնաթանյանը նկարել է նաև ձիարշափների ու ձիարարչ սահնակներով մրցության առանձին տեսարաններ՝ «Վազբ նեայի վրա նսածի սահնակով», «Արագավազ ձիերի վազքը» վիմագրությունները, որոնց մեջ ուղադրություն են գրավում տարածական խնդիրների լուծումները և պետերբուրգյան ձմեռային օրվա համոզիչ բնութագրությունը, թեև առանձին ֆիգուրների և ձևերի մշակման մեջ նկատվում է որոշ անվարժություն և սառնություն:

1859 թ. Պետերբուրգում հրատարակվում է «Հիշողություններ պաժների կորպուսի մասին» պատկերագրող դիրքը, որի բոլոր վիմագրական աշխատանքները կատարել է Ադ. Հովնաթանյանը: Գրքի կազմի վրա հստակորեն գրված է «Издан и рисовал художник, титулярный советник и кавалер А. М. Авнатомовъ, 1859»:

Այս ալբոմի իլյուստրացիաները Հովնաթանյանը կատարել է ուսն նկարիչ Ի. Շարլեմանի ղեկավարների հիման վրա: Դրանք, անշուշտ, գեղարվեստական հետաքրքրություն են ներկայացնում: Ալբոմի կազմը, «Պաժերի կորպուսի արտաքին տեսքը», «Դահլիճ պաժերի կորպուսում», «Նկենդեցու

¹⁰ «Журнал коневодства и охоты» (1845, 1854, 1857 гг.).

ներսը» և մյուս թերթերը, որոնք գտնվում են Մոսկվայի Պուշկինի անվան կերպարվեստի թանգարանում, իրենց գեղարվեստական նշանակությամբ հանդերձ, միաժամանակ պատմական ու ճարտարապետական հետաքրքրություն են ներկայացնում: Ճշգրտորեն ու զեղարվեստորեն համոզիչ ներկայացնելով այդ ստեղծագործությունները, Ադ. Հովնաթանյանը հետագա սերունդներին է հանձնել զասական ճարտարապետության կոթողներն այսպես կոչված:

Ազաթոն Հովնաթանյանի գրաֆիկական ստեղծագործություններից առանձնապես հետաքրքրություն են ներկայացնում նրա վիմագրական դիմանկարները:

Ինչպես նշվեց, Ադ. Հովնաթանյանի դիմանկարչական ամենավաղ շրջանի աշխատանքը գեներալ Զասսի դիմանկարն է: Դրանից հետո, 1841 թ. Ազաթոնը ստեղծում է Կոզկասի կառավարիչներ Ե. Գուլովիի և ավելի ուշ՝ Մ. Վորոնցովի դիմանկարները, որոնք կատարված են նրա ավագ եղբոր՝ Հակոբի, դիմանկարչական ստեղծագործությունների հիման վրա:

Ադ. Հովնաթանյանի վիմագրական արվեստը բարձր զարգացման է հասնում 1860—80-ական թվականներին: Կյանքի այս հասուն շրջանում նա ստեղծում է դիվանագետ Ս. Գորչակովի (լսա Ի. Կեկերի), թավջութակահար Կ. Գալիկովի դիմանկարները, որոնք պետք է համարել XIX դարի հայ կերպարվեստի վիմագրական լավագույն աշխատանքները:

1870 թ. Ադ. Հովնաթանյանը վիմագրական քարի վրա է փոխադրում Մ. Ե. Սալտիկով-Շչևդրինի «Կորնպանով» պատմվածքի համար ուս նկարիչ Մ. Ս. Բաշկովի նկարազարդումը, որը հրատարակվել էր Վ. Ե. Գենկելի «Գեղարվեստական թերթիկում» (1868): Ադ. Հովնաթանյանի վիմագրությունը տպագրվում է Ս. Շչևդրինի «Գալանական ակնորկներ» գրական ժողովածուի 1870 թ. հրատարակության մեջ:

Պետք է նկատել, որ այս շրջանում, երբ գրաֆիկական պատկերների մեծ մասը տպագրվում էին վիմագրական կամ փայտաղրական տեխնիկայով, գրքերի լավագույն ձևավորումներն ու նկարազարդումները ստեղծվում էին նկարչի և փորագրողի ստեղծագործական սերտ համագործակցությամբ: Փայտի կամ վիմագրական քարի վրա փորագրող նկարիչ-վարպետները, սակայն, չեն եղել միայն իսկական (բնագրի) ճշգրիտ վերարտադրողներ, պատճենահաններ կամ սոսկ բազմացնողներ: Նկարչի զմանկարը կամ գունանկարը գրաֆիկական նյութի վրա փոխադրելով, լավագույն փորագրողներն անց էին կացնում իրենց ստեղ-

ծագործական հնոցի միշտով և՛ նյութի ընձեռած հնարավորությունների սահմաններում, երբեմն սրում կամ մեղմացնում էին քնադրի այս կամ այն կողմը, առանձին հատվածները, դրաֆիկական կերպարը դարձնելով զեղարվեստորեն ամելի համոզիչ ու արտահայտիչ: Այդ կարգի բարձրարվեստ նկարիչ-փորագրողներ են եղել Ն. Բերնարդսկին, որը հայտնի է XIX դարի ուսման նկարիչ Ա. Ագրինի զմանկարների հիման վրա ստեղծած *Գոգոլի «Մեռած հոգիներ»* գրքի նկարազարդումներով (շուրջ 100 փորագրություն փայտի վրա), Գ. Տատիշվիլին՝ վրաց, և Ազ. Հովնաթանյանն ու Հովհ. Փաթանյանը՝ հայ կերպարվեստի մեջ:

Ոգտագործելով վիմագրական տեխնիկայի արտահայտչական լայն հնարավորությունները, Ազ. Հովնաթանյանը ոչ միայն վարպետորեն է փոխադրել Մ. Բաշխովի նկարազարդումը քարի վրա, այլև ներկայացվող միջավայրի և գլխավոր հերոսի կերպարը հասցրել է ավարտվածության, վիմագրության մեջ սրելով Շչեգրինի պատմվածքի երգիծանքը:

Վիմագրական քարի վրա փոխադրված այդ պատկերը զեղարվեստական համոզականությամբ բացահայտում է դրական կերպարը: Մակայն այս և վերոհիշյալ դրաֆիկական մյուս աշխատանքներում նկատվող գծերի որոշակի և հստակ կառուցման մեջ զեռնս զգալի է ակադեմիական որոշ տարրերի առկայություն, որն իր արտահայտությունն է գտել նաև նկարչի գունանկարչական մի քանի ստեղծագործություններում, մասնավորապես Ալեքսանդր Երկրորդի պաշտոնական դիմանկարում (1864), որը գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում:

ՀՈՎԱՆՆԵՍ ԱՅԱՆՅԱՆՏ

Աղաթոն Հովնաթանյանից բացի, վիմագրության քնադավառում է աշխատել նաև 1830-ական թվականներին Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում սովորած Հովհաննես Մկրտչյի Աֆանդյանցը: Նրա կյանքի ու գործունեության մասին մանրամասն ու ստույգ տեղեկություններ առաջին չունենք: Գրավոր աղբյուրներից հայտնի է միայն, որ նա աշխատել է էջմիածնի տպարանում և զբաղվել վիմագրությամբ: «Ոչ որ էջմիածնի միաբաններից երևի չգիտեմ, որ ալդ տպարանը շնորհիվ տիրացու և նկարիչ Հովհաննես Տեր-Մկրտչյան Աֆանդովի մի ժա-

մանակ ունեցել է և՛ վիժագրատուն, և՛ նրա վիժագրական «շարի»-ի մեջ առաջին անգամ տողվել է նիկոլայ Պավլովիչի պատկերը».— գրում է Գլուստ քահանա Աղանյանը 1913 թ.¹ Հրատարակված «Սիմեոն կաթողիկոսի հիշատակարանի» ծանոթագրության մեջ² Այստեղ նա վկայակոչում է «Ժողկազարդ Իսահակ եպիսկոպոսի» 1839 թ. Պետերբուրգ ուղարկած մի նամակը, որից տեղեկանում ենք, որ Հովհաննես Աֆանդյանցը էջմիածին է եկել Մոսկվայից և, որ նա «ուսեալ էր ըստ կարողութեան իւրոյ զլիտոգրաֆի տպելն ու զանազան ձևն և զնկարչութիւն»:

Հովհաննես կաթողիկոս Կարբեցին «ի նորին կայսերական բարձրութիւնէն խնդրեալ էր վասն սորա որ անդէն զայցն ալոր ՚ի ս. Պետերբուրգ առ ՚ի մատենի Յակաղեմի ուսումնարանն, որ լավ ևս ուցի»։ Նրբ նիկոլայ Առաջինը գտնվում էր էջմիածնում (1837), եկարիչ Հովհաննեսը «փայլեցոյց դուսեալ շնորհն իւր... տղարանի միջին յօրինեաց զմեծ մերևայ շարի մի լիտոգրաֆի, որով տպեաց զպատկեր բարեփառ Հոգոր թագաւորին մերս Հայաստանի և կայսերն Ռուսաց նիկոլայ Պավլովիչի»³։ էջմիածնում ստեղծված այդ առաջին վիժագրություններն այնքան հաջող են ստացվում, որ ուրախություն են պատճառում ոչ միայն կաթողիկոսին, սինոդին «և մեր ամենեցուն», այլև՝ շարժում են ռուս թագաւորի հետաքրքրությունը, և ինչպես վկայում է Իսահակը «Կայսրն հարցումն է արարել, ո՞ւր մնաց Աֆանդով»:

Նկարիչ-վիժագրող Հովհաննես Աֆանդյանցը էջմիածնում այլ աշխատանքներ էլ է կատարում։ Դրանցից շատերը ուսումնասիրված չլինելու պատճառով մնացել են «անհայտ նկարիչ» անվան տակ։ Առաջմ մեղ հայտնի է նրա ստորագրությունը կրող վիժագրություններից մեկը, որը կոչվում է «Գրիգոր Լուսավորիչը և հայ հոգևոր ու աշխարհիկ գործիչները»։ Հայաստանի պետական պատկերասրահի գրաֆիկական նկարչության ֆոնդում պահպանված այդ վիժագրության վրա՝ նկարի տակ, գրված է. «Տպեցա ի Մոսկով, 1837» և «...ի Նշան երախտադրութեան նմիրեալ Լազարեանց իշխանապետաց»։ Դա մի բազմաֆիգուր պայմանական կոմպոզիցիա է, կատարված ռուսական ղեղարվեստի տեղեկամիտում զաստիանդվող զաստական արվեստի սկզբունքներով։ Վիժագրությունը պատկերում է Գրիգոր Լուսավորչին կոմպոզիցիայի կենտրոնում, նրա շուրջը և ամպերի մեջ նստած հոգևոր ու աշխարհիկ գործիչներին, այդ թվում՝ «Տրդատ Թագաւոր Հայոց», «Մեծն Ներսէս».

¹ «Գիման հայոց պատմության», գիրք ԺԱ, Թիֆլիս, 1913, էջ 464:

² Նույն տեղում, էջ 465:

³ Նույն տեղում:

«Քաջն Վարդան», «Սահակ Պարթև», «Մեսրոպ Մարգմանիչ», «Ներսես Շնորհալի» և հայոց նկնդնցու կողմից սրբացված մյուս գործիչներին կերպարները: Մի նկարում ազնվի քան 20 մարդկային ֆիգուր իրենց բազմազան զիրքերով ազատ ու անկաշկանդ աեզագրելը, նրանց ինքնատիպության համոզիչ վերարտադրումը, հորինվածքի բոլոր մասերի համասարակչության պահպանումը պերճախոս վկայում են նկարչի ստացած մասնագիտական կրթության և նրա վարպետության մասին:

1830—1840-ական թվականներին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում մասնագիտական կրթություն ստացած Աղաթոն Հովնաթանյանը և Հովհաննես Աֆանդյանցը, մյուս նկարիչ-վարպետների հետ, հայ կերպարվեստի մեջ մուծեցին հաստոցային զրաֆիկայի մի նոր տեսակ՝ վիմագրություն, որը զարի երկրորդ կեսում լայն կիրառում գտավ գրքի զրաֆիկայի և թերթային-ամսագրային նկարչության մեջ:

ՄՈՎՍԵՍ ՄԵԼԻՔՅԱՆ

1830-ական թվականներին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում, պրոֆեսոր Կարլ Պավլովիչ Բրյուլովի մոտ, սովորում է մի հայ երիտասարդ եւ՝ Մովսես Մելիքյանը:

Մովսես եզոբի Մելիքյանի (Մելիքով, 1818—18...?) մասին արվեստագիտական գրականության մեջ մինչև վերջին ժամանակներս համարյա ոչինչ չի գրվել: Նրա անունը անադարացիորեն մոռացության է մատնվել հայ կերպարվեստի պատմության մասնագետների կողմից¹: Դրա հիմնական պատճառն այն է, որ նկարիչ Մ. Մելիքյանի ստեղծագործություններից մեկ ոչինչ չի հասել:

Ինչդեռ այն, ինչ թողել է նա զրավոր ազբյուրներում, հատկապես նրա հրապարակած հուշերը², կարևոր աեղեկություններ են պարունակում նկարչի ստացած գեղարվեստական կրթության, նկարչական ստեղ-

¹ Բանասիրական գրականության մեջ Մ. Մելիքյանը (Մելիքով) հիշվել է պիսավորապես ուսու մեծ բանաստեղծ Մ. Յու. Լերմոնտովի հետ ունեցած ժանտջության կապակցությամբ (տե՛ս Ս. Գաեիլյան, Մ. Յու. Լերմոնտովը և հայ կուլտուրան, Երևան, 1960):

² М. Е. Меликов, Заметки и воспоминания хуружника-живописца, «Русская старина», т. 86, Спб., 1898, с. 643—674.

ծագործութիւններն և ժամանակն ուստ նշանաւոր նկարիչներին, դրող-ներին և հասարակական գործիչներին հետ ունեցած հանդիպումներն մասին: Հուշերից տեղեկանում ենք, որ նա ծնվել է Աստրախանում: Վաղ հասակում գրկվելով հորից, տեղափոխվում է Մոսկվա, հարազատ հորեղբոր՝ 1812 թ. Հայրենական պատերազմի մասնակից, Բորոգինայի հակառակառակ հերոսներից մեկին, հետագայում գեներալ-մայորի կոչում ստացած Պ. Մ. Մելիքյանի (Մելիքով) մոտ, ուր և անցնում են նրա մանկության ու պատանեկության տարիները:

1820-ական թվականներին վերջերին, նա ծանոթանում և ընկերու-թյուն է անում իրենց հարևան, պատանի Մ. Յու. Լերմոնտովի՝ ապագա ուստ մեծ բանաստեղծին հետ: «Եիշում եմ, երբ ես առաջին անգամ հանդիպեցի Միշա Լերմոնտովին, նա գրադպած էր կարմիր մեղրամոմից քանդակներ պատրաստելով,— գրում է Մ. Մելիքյանը իր այդ հուշե-րում,— նա բանգակեց, օրինակ, որսորդն իր շան հետ, ինչպես նաև հակառակառակ հերոսների տեսարան: Բացի այդ, փոքրիկ Լերմոնտովը ստեղծեց խաղատիկնիկներին թատրոն, որին մասնակցում էի և ես»:

Կերպարվեստի հետ Մ. Մելիքյանը առաջին անգամ ծանոթանում է Լերմոնտովների տանը: Նա տեսնում է զուեանկար պատկերներ և փորագրութիւններ (գրավյուրաներ), որոնք և տպավորվում են նրա մեջ, առաջացնելով հետաքրքրութիւն գեղեցիկ արվեստների նկատմամբ:

Նկարչական առաջին փորձերը նա կատարում է Պետերբուրգի հրե-տանային ուսումնարանում, ուր այդ ժամանակ դասավանդում էր նկա-րիչ Ի. Ի. Տերերեններ: Մ. Մելիքյանն այստեղ էր ընդունվել Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը 1836 թ. ավարտելուց հետո, հորեղբոր՝ գեներալ-մայոր Պ. Մ. Մելիքյանի պահանջով: Սակայն հրետանային և բեզհան-բապետ ռազմական գործը նրա սրտովը չէր: Ուսումնարանում Մ. Մե-լիքյանը ավելի շատ գրադպում է նկարչութիւն, բան հրետանային գոր-ծին, մասնավորապես, մաթեմատիկայի ուսումնասիրութիւն: Զինվորա-կան այս ուսումնարանում «նկարչութիւն մեջ իմ ունեցած հաջողու-թիւնները,— գրում է նա,— դարձան այն աստիճան աչքոտու, որ ընդունութիւնների գծանկարները ես անում էի ամբողջ դասարանի համար, որի պատճառով էլ իմ դասընկերները շուտով ինձ սիրեցին»:

Նկատելով Մելիքյանի նկարչական որոշակի ընդունակութիւնները, հրետանային ուսումնարանի ղեկավարութիւնը, նկարչութիւն ուսուցչի միջնորդութիւնով, նրան տեղափոխում է գեղարվեստի ակադեմիա:

1837 թվականից Մովսես Մելիքյանը սկսում է սովորել Պետերբուր-գի գեղարվեստի ակադեմիայի զուեանկարչութիւն բաժնում, լսելու մի-

շաղկապը տեղափոխվելը, ինձ համար նոր և օտար բարքերի հետ շփվելը, շատ զգայական դարձալ, — դրում է նա իր հուշերում, — հասարակության բարձր խավի իմ բարեկամների շրջանից, ինչպիսիք էին Շերեմետևի (Մ. Ի. Մուրավյովի), Բաղրատիոնի, Երմոլովի, Բաղունինի, Շապշևի, Կոնստանդինովի և ուրիշ նշանավոր անձանց միջավայրը, որոնց հետ ես մտերմացել էի հրետանային ուսումնարանում և որոնց կողմից սիրվել էի, ես ընկա տաղանդավոր, բայց բարոյապես ընկած մարդկանց միջավայրը: Որքան էլ խիստ ու միակողմանի է այս տպավորությունը, այնուամենայնիվ, իրոք, անսովոր, հետևապես ծանր է ևղև նոր ուսանողական միջավայրը Մեյիքյանի համար: Դա արտահայտվել է նաև ուսման մեջ:

Ուսման առաջին տարում Մեյիքյանը հանդիպում է լուրջ դժգոհությունների: Տրված առաջադրանքները նա չի հասցնում կատարել: Նկարչական առաջին փորձերը, որոնք նա արել էր հրետանային ուսումնարանում, անբավարար էին ակադեմիական առաջադրանքները հաջող կատարելու համար: «Այդ ժամանակ ես խելույն զգացի, որ իմ դասընկերներից ես եմ մնացել արվեստի մեխանիզմի մեջ և տեխնիկայում: Ես ուզում էի ստեղծագործել այն ժամանակ, երբ վրձինս ինձ չէր ենթարկվում: Ես անկարող եմ նկարագրել այն զգացումը, որը համակեց ինձ, առաջին անգամ տեսնելով նատուրայի դասարանը, որտեղ կանգնած էին կենդանի մարդիկ, որոնց նկարում էին փորրահասակ սաները: Ես հասկացա, որ ինձ հարկավոր է աշխատել «առավոտից մինչև երեկո, երեկոյից մինչև առավոտ», ինչպես ասում էր իմ մեծ ուսուցիչ Կ. Պ. Բրյուլովը»:

Ուսման առաջին տարում Մ. Մեյիքյանը սովորում է ակադեմիկոս Ֆ. Ա. Բրուսինի մոտ: Նկարիչ Ֆեոդոր Անատևովիչ Բրուսին (1799—1875) զեղարվեստի ակադեմիայի պատմական նկարչության դասարանի պրոֆեսոր էր: Պատմական, դիցաբանական և աստվածաշնչի թեմաներով պատկերները ստեղծել էին նրա մասին կոմպոզիցիայի ու զմանկարչության մեծ վարպետի համբավ, Սուխոյն Ֆ. Ա. Բրուսին երկար չի զասավանդում: 1838 թ. նա մեկնում է Բատլիա:

«Ես ցանկանում էի ընդունվել Կ. Պ. Բրյուլովի մոտ որպես աշակերտ», — գրում է Մ. Մեյիքյանը: Այդ ժամանակ Կ. Պ. Բրյուլովը նոր էր ստանձնել ակադեմիայի պատմական նկարչության դասարանը և աշակերտների բնտրությունը կատարում էր ինքը: Նրա հեղինակությունը ակադեմիայում այնքան բարձր էր, որ համարյա բոլոր աշակերտները ձգտում էին նրա մոտ սովորել: Մ. Մեյիքյանի այդ ցանկությունը

իրականանում է: «Այդ կատարվեց ոչ անմիջապես, — խոստովանում է Մ. Մելիքյանը, — բանի որ անհրաժեշտ էր նրա ուշադրությունը ինձ վրա հրավիրել: Կ. Բրյուսովը հաճախ էր ասում, որ իր աշակերտների թվում ինքը կարող է ընդունել միայն նրանց, որոնք հասկանում են իրեն, տա-
ղանդավոր են և ում որ ինքը կարող է օգտակար լինել: Եվ ահա ես գոր-
ծադրեցի բոլոր ումերս, որպեսզի պրոֆեսորի ուշադրությունը հրավիրեմ
ինձ վրա: Վերջիվերջո, ինձ բախտ է վիճակվում հասնել զրան, ինչին
ես այնպես ձգտում էի»:

1838 թ. աշնանից Մ. Մելիքյանը սկսում է հաճախել Կ. Պ. Բրյու-
սովի դասարանի պարապմունքներին: Կ. Բրյուսովի մոտ Մ. Մելիքյանը
սովորում է ավելի բան շորս տարի: Այդ ժամանակաշրջանում Մ. Մե-
լիքյանը ծանոթանում է իր պրոֆեսորի գեղարվեստական-գեղագիտա-
կան սկզբունքներին, նրա ստեղծագործական մեթոդին, հետազայում
դրանք կյանքում կիրառելու համար: Կ. Բրյուսովը իր աշակերտներից
պահանջում է, ամենից առաջ, որպեսզի նրանք՝ ճշմարիտ լինեն բնօրի-
նակի նկատմամբ, այլ խոսքով ասած, որպեսզի նրանք բնօրինակից
նկարեն մտածված և ճշգրիտ, չընկնելով մաներայնության մեջ: Նա
եղև է արվեստի մեջ ճշմարտության ջերմ սերմնացան, վկայում է Մե-
լիքյանը և ավելացնում, որ Բրյուսովը հաճախ էր ասում իր աշակերտ-
ներին՝ «ճշմարտությունը ամեն ինչի մեջ ունի իր առանձնահատուկ
բույրը»:

Հայ ուսանողի այդ սուպավորությունը միանգամայն համընկնում է
Բրյուսովի մի այլ աշակերտի, հետազայում ռուս մեծ նկարիչ Ն. Ն. Գեի
վկայության հետ: Նրա ասելով, Կ. Պ. Բրյուսովը «ռուս նկարիչներից
առաջինը բնօրինակը ամենից բարձր դասեց: Նրա իդեալը բնօրինակն
էր, դրանով էլ նա իր բաղմազան ստեղծագործություններում հասավ
իրականության լրիվ պատրանքի: Բնականի, ճշգրտության նկատմամբ
այդ շրջադարձն էլ եղավ այնքան բեղմնավոր հետազայ նկարիչների
մոտ, որ դարձավ նրա զարոցը: Այդ ազատագրության մեջ էլ գտնվում է
իր. ժողովրդական և ազատ արվեստի հնարավորությունը: Նա մեզ դա-
սավանդում էր կենդանի գծանկարչություն, յայտնեք բոլոր մասերի ե-
թարկումը (ներքծծումը) բեղհանուր ձևին: Այդ բեղհանուր ձևի մեջ էլ
կարող է դրսևորվել ֆիգուրի կենդանի շարժման բնույթը... Նա պահան-
ջում է լրիվ ուսումնասիրել այն ամենը, ինչը կարող է մտնել պատկերի
մեջ»³:

³ «Русское искусство в первой половине XIX века», М., 1955, с. 512.

Իր այդ ակնդրումները հաղորդելով աշակերտներին, Բրյուսովը դրանց յուրացման համար պահանջում էր շատ նկարել բնականից և դասականների ստեղծագործություններից: «Ակադեմիայում սովորելիս շատ էի զբաղվում նկարչությամբ, պատճեններ էի նկարում էրմիտաժում, իսկ տանը նկարում էի բնականից»,— գրում է Մ. Մելիքյանը: Ին որքան խստապահանջ է հղել պրոֆեսորը աշակերտների նկատմամբ, վկայում է հետևյալ փաստը. «Մի անգամ ես համարձակություն ունեցացույց տալ նրան մի էտյուդ, որը պատկերում էր Թմաթրիի ջրվեժը բնականից նկարված: Այդ պատկերից ես հիացած էի և սպասում էի գովասանքի խոսքեր, բայց ավա՜ղ, գովասանք չստացա:

— Սա Խենչ է խելքիդ փչել: Զուր նկարելու փոխարեն, սափրիչի նման, ամբողջ նկարը սապոնաշուր ես արել,— գիմեց ինձ Բրյուսովը»: Պրոֆեսորը հանձնարարում է նրան նորից նկարել: Այդպիսի դեպքերում Կ. Պ. Բրյուսովը պարտավորեցնում էր շարունակել բնօրինակից նկարել, երբեմն մի քանի անգամ կրկնել նույն պատկերը: Ուսուցման այդպիսի մեթոդը, ինչպես պատմել է Կ. Բրյուսովը աշակերտներին, ինքը յուրացրել է իր նկարիչ Նորից, որը խստորեն վերաբնորվելով իրեն՝ 12 անգամ արտանկարել է տվել Վելասկեզի մի ստեղծագործության մեջ պատկերված ձերուճու գլուխը... «Պատկերն այնպիսին պետք է լինի,— ասում էր Բրյուսովը իր աշակերտներին,— որ այն ծածկելով, միայն ձեռքի և ոտքի վերջավորությունների համավածի բնույթից կարելի լինի դատել նրա ամբողջ բովանդակության մասին... Կարլ Պալլոմբիը հաճախ էր ասում մեզ. այնպես նկարել, որ գունանկարչության մեջ շերտան ներկներ»:

Աշխատելով Կ. Պ. Բրյուսովի անմիջական ղեկավարությամբ և նրա ցուցումներով, աշակերտներն արագորեն առաջադիմում են: Առանձնապես լարված է աշխատում Մ. Մելիքյանը: Ամառային արձակուրդներից ապակադեմիա վերադառնալուց հետո,— գրում է նա,— ես իմ պրոֆեսորին ցույց տվեցի ընդունա գիմանկարը: Դա տեղի ունեցավ նկարիչների ու ակադեմիկոսների ներկայությամբ:

— Խենչ կասեր դուք, պարոնայք ակադեմիկոսներ,— հարցնում է պրոֆեսորը դառնալով նրանց,— տեսեք, է՛, ինչպիսի՜ գիմանկար է, ինչպիսի՜ ձեփվածք ունի...

Կարո՞ղ էի ես սպասել այդպիսի շերտ կարծիք մի արվեստագետից, որի ումեն մի գիտադրությունը մենք համարում էին դատավճիռ մեզ համար: Այդ ժամանակից սկսած ես հաճախ էի արժանանում Կարլ Պալլոմբիի հատուկ ուշադրությանը»:

Պա արտահայտվում է նաև այն բանում, որ պրոֆեսորը հնարավորություն է տալիս նրան հաճախել իր արվեստանոցը և նույնիսկ ներկա լինել աշխատանքի պահերին, «Ենթե՝ պրոֆեսորը, ոչ բոլորին, այլ միայն մի քանի աշակերտների էր թույլ տալիս ներկա լինել իր աշխատանքի ժամերին: Նրա առավել սիրելի աշակերտների շրջանում (որոնց թվում և ես) գոյություն ունեւ կարգ, ըստ որի՝ նրանցները հերթով հաճախում էինք Կարլ Պավլովիչի տունը և նրա համար բարձրաձայն զրբեր կարդում: Կարլ Պավլովիչի սիրելի գիրքն էր ֆրանսիական հեղափոխության և Նապոլեոնի գործունեության մասին եղած հսկայական հատորը: Կարգալու ընթացքում Կարլ Պավլովիչը թղթի վրա մատիտով ինչ-որ զժանկարներ էր անում:

Մի անգամ նա ստիպեց ինձ իր համար բարձրաձայն կարդալ մինչև դիշերվա ժամը 2-ը, մինչև որ նկատեց, որ ես արդեն հոգնել եմ: Կարգալու ժամանակ նա անսպասելիորեն բարձրացրեց աչքերիս կռպերը: Իմ հարցին, թե ինչու է աչքդես անում, նա պատասխանեց. «ուզում եմ նկատել բերքի շարժումը ընթերցման պահին»: ...Ես չեմ կարող թվարկել այն ամեն արժանավորն ու նշանակալիցը, ինչը ես տեսել եմ իմ պրոֆեսորի արվեստանոցում այն ժամանակվանից, երբ նա իմ աշխատանքների վրա ուշադրություն դարձրեց: ...Վ. Ա. Ժուկովսկու, Ի. Ա. Կոխլովի, Ն. Վ. Կուկոլնիկի, Ա. Ն. Սարուգոլշիկովի դիմանկարները ստեղծվել են իմ աչքի առաջ: ...Առանձնապես անմոռանալի է Կոխլովը, որը անհամբեր էր նկարվելու պահերին և, որի հետ Կ. Բրյուսովը մշտապես խոսում էր: Ես արվեստանոցում եմ տեսել Շիշմարենների, Մալեր-Ջակոմալսկայայի, մեծ իշխանուհի Ալեքսանդրա Նիկոլանայի և կանացի մյուս հիանալի դիմանկարները:

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում Մ. Մելիքյանը, Կ. Բրյուսովից ու Ֆ. Բրունիից բացի, ծանոթանում ու մտերմանում է նաև բազմաթիվ ռուս նշանավոր կերպարվեստագետների, ինչպես և տաղանդավոր շատ ակադեմիստների՝ հետագայում հայտնի արվեստագետների հետ: Նրանց թվում Մ. Մելիքյանը նշում է նկարիչներ Ա. Ն. Եզդրովի, Վ. Կ. Եկերուկի, Մ. Ն. Վորոբյովի, Ս. Ի. Իվանովի, Հ. Կ. Ալվազովսկու, բանդակագործներ՝ Ս. Ի. Փալերզի, Բ. Ի. Օռլովսկու, Ն. Ս. Պրոմետովի, Ա. Գ. Լոգանովսկու, Ն. Ռամազանովի, ճարտարապետ Ա. Մելնիկովի, ակադեմիայի թանգարանի վարիչ Ա. Ուստոմսկու, զբաղիական բաժնի ղեկավար, պրոֆ. Ն. Ն. Ուկկինի և նրա աշակերտ Ֆ. Ի. Իորգանի անունները: Վերջինիս՝ զբաղիկ նկարիչ Ֆ. Ի. Իորգանի և նկարիչ Կ. Ա. Մուրզալսկու հետ ընդ մտերմացել ու ընկերական հարաբերությունների

մեջ էին,— դրում է Մելիքյանը: Նա առանձնապես ջնդաբան է արտահայտվում իր ուսուցիչներից Վ. Ի. Գրիգորովիչի՝ «գեղեցիկ արվեստները անմոռանալի զնահատողի» մասին, նշելով, որ «առանց նրա խորհուրդների ոչ մի նկարիչ այն ժամանակ առաջ չէր գնում: Նա երկար ժամանակ եղել է մեր զաստիարակը և գեղեցիկ արվեստների տեսության դասատուն»:

Այսպիսով, ասպրելով մշակույթի առաջավոր գործիչների միջավայրում, Մ. Մելիքյանը արագորեն առաջագիմում է ուսման մեջ և դառնում իր ժամանակի կրթված մարդկանցից մեկը:

«Մի անգամ էլ,— պատմում է Մելիքյանը.— Բրյուլովը կարգադրեց ինձ ցույց տալ իրեն, թե ինչ նոր բան եմ նկարում... Սա ներկայացրի բնականից նկարած իմ էտյուդը, որը պատկերում էր մագաղաթյա դիրքը ձեռքին բռնած մի ծերունու դիմանկար:

— Այա ցույց տվեք,— ասում է Կարլ Պավլովիչը, և ինքն էլ լուսավորելով էտյուդը, երկար ու ուշադիր նայում է նրա վրա: Դա եղավ ինձ համար իմ ձգտումների վճռական մի պահ՝ պրոֆեսորի առաջ հաջող երևալու համար: Բրյուլովը սեղմեց իմ ձեռքը և ասաց.

— Ամեն ինչ լավ է, ասյրեք, միայն մաղերը չոր են ստացվել: Շարունակեք աշխատել և ուղղեք դրանք: Մաղերը հատ-հատ շին նկարում, այլ՝ սանրված: Ավարտելուց հետո կրկին ցույց տվեք ինձ:

Թեև ես հավանության էի արժանացել, սակայն մաղերը ինձ համար փորձաքար էին դարձել: Սա երկար դիտում էի հայտնի վարպետների աշխատանքները և հասկանում էի, թե ինձնից ինչ էր պահանջում Բրյուլովը, բայց շունեի վարպետի համարձակություն, որպեսզի ավարտեմ աշխատանքը: Վերջապես, հրավիրելով բնորդին, ես վերցրի լայն վրձինը և երկու-երեք վճռական հարվածներով վերափոխեցի էտյուդը: Երբ այն տարա Կարլ Պավլովիչի մոտ, նրա արվեստանոցը, նա, հանկարծ, հրեց ինձ (նրա բավարարվածության նշանը) և ասաց.

— Այրե՛ք, լավ է: Ահա՛ և նա սկսում է խոսել... տարե՛ք ցուցահանդես:

Ցուցահանդեսը ինձ համոզեց, որ իմ էտյուդը, իսկապես, արժանի էր խրախուսանքի, քանի որ իր վրա հրավիրեց հասարակության, մասնավոր իմ բնկերների ուշադրությունը: Այդ էտյուդի համար ես արժանացա պարգևի՝ առաջին կարգի արծաթե մեդալի և ազատ նկարչի կոչման: Պատկերը գնվեց հենց ցուցահանդեսում՝ 200 ռուբլով (գներն այն ժամանակ բարձր էին): Այդ պատկերը պահվում էր Պրյանիշնիկովի պատկերասրահում»:

«Մաղաղամբն զիրբը ձեռքին մի ձերունքս դիմանկարը» մեզ չի հասել: Սակայն այն փաստը, որ այդ պատկերի համար զեղարվեստի ակադեմիայի կողմից նա ստանում է նկարչի կոչում, ինքնին վկայում է, որ ուսման մեծ նկարիչ Կ. Պ. Բրյուլովի մոտ Մ. Մելիքյանը շորս տալով բնօրինակը, որը նրան ինքնուրույն ստեղծագործական աշխատանքի ազատ իրավունք էր տալիս:

Սակայն Մ. Մելիքյանին չի հաջողվում նոր աշխատանք ներկայացնել ոսկե մեծ մեղալի և դրա հետ կապված՝ կատարելագործման նպատակով, արտասահման մեկնելու համար: Այդ մասին նա գրում է. «Ամեն ամիս մեզ՝ ակադեմիայի աշակերտներին, առաջադրվում էին տարբեր թեմաներ՝ պատկերի ստեղծման գործում առաջադիմելու համար: Այն ժամանակ ակադեմիական մրցույթի համար առաջադրվում էր միևնույն սյուժեն՝ ըստ ակադեմիական ծրագրի: Իմանալով իմ ջանքանոց ցանկությունը ծրագրի կատարելու խնդրում, Կ. Բրյուլովը այնքան ուշադիր գտնվեց, որ առաջարկեց ինձ հատուկ սյուժե, ինչպես ինքն էր ասում, «ինչ-որ մի նոր բան»: Սակայն Մելիքյանը ծանոթ չլինելով այդ «հատուկ սյուժեին» և դրա համար պահանջվող տիպերին, չի կարողանում նկարել հանձնարարված թեմայով պատկերը: «Երբ Կարլ Պավլովիչը, — շարունակում է Մելիքյանը, — անցավ ծրագրով նկարող ստուդիայի աշակերտների մոտով, ինձ համար պարզ դարձավ, որ աշխատանքս չի արդարացրել պրոֆեսորիս սպասումը: Սա այնպես էի հիասթափված, որ պոռթին անգամ մի կողմ նետեցի իմ անավարտ աշխատանքը, իսկ շուտով թողեցի ակադեմիան: Հրամշտ տալով ինձ, Բրյուլովը հուզված էր, նա բարին ցանկացավ ինձ, խաշակեցեց ուսաց:

— Աստված ձեզ հետ: Պնացեք ձեր ճանապարհով:

Անկարող եմ մոռանալ այդ հրամեշտը»⁴:

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիան ավարտելուց հետո նկարիչ Մովսես Մելիքյանը դրադվում է հիմնականում մանկավարժությամբ: 1849—1853 թթ. նա մասնակցում է Սև ծովի և Թուրքիայի ծովափնյա շրջանների ջրաշտփական արշավախմբի հետազոտական աշխատանքներին՝ նկարչի պաշտոնով: Ազատ ժամերին նկարում է ծովափնյա տեսարաններ և արշավախմբի մարդկանց դիմանկարներ: Այնուհետև, որոշ ժամանակ, նա նկարչություն է ուսուցանում ծովակալ Մ. Պ. Լա-

⁴ «Русская старина», т. 86, с. 674.

դարևի աղջիկներին, ապա դասավանդում ծովայինների զարոցում և շտաբմանական ուսումնարանում: Մոտ շիման մէջ լինելով ծովակալներ Մ. Լադարևի, Պ. Նախիմովի, Վ. Կոռնիլովի, Ն. Իստոմինի հետ, նրանց օժանդակութեամբ նիկոլան բաղաքում նա հիմնադրում է չրաշափական դեպո և վիմագրողներին (լիտոգրաֆիստներին) ու փորագրողներին (գրավյորներին) կադրեր պատրաստող հասուկ զարոց: «Դա եղել է իմ կյանքի երջանիկ շրջանը, որի ընթացքում ես գիտակցում էի, որ իմ գործունեությունը օգուտ է բերում հասարակությանը».— դրում է Մ. Մեկիբյանը:

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու տարիներին և հետագայում նկարած վերահիշյալ դիմանկարներով ու բնանկարներով, ինչպես նաև մանկավարժական բեղմնավոր գործունեությամբ նկարիչ Մովսես Եզոբի Մեկիբյանը (Մեկիբով) մտնում է հայ նոր կերպարվեստի պատմության մեջ որպես ազգային նկարչության ներկայացուցիչներից մեկը:

Հովհաննես ՔԱՐԱՆՅԱՆ



Հովհաննես Բաբայի Քարանյան (1827—1894) Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիա է ընդունվում 1848 թվականին: Դեռևս 1846 թ. նա դիմել էր Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիա ընդունվելու համար, սակայն նրան այդ չէր հաջողվել: ՍՍՀՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվում է պահպանվում նրկու փաստաթուղթ, որոնցից մեկը Կովկասի փոխարքա Մ. Ս. Կորոնցովի 1846 թ. մայիսի 31-ի պաշտոնական գրությունն է՝ ուղղված կայսրին, ուր ասվում է. «Թիֆլիսի բաղադրացի Իվան Քաթանյանը, որն ունի ցանկություն և հակում նկարչության նկատմամբ, թախանձագին խնդրում է իմ միջնորդությունը Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում պետության հաշվին սովորելու համար: Եւ՝ չեմ կարող ուշադրություն չգրածնել ինձ ներկայացրած նրա արվեստի մի բանի նախնական փորձերի վրա, որոնք կատարել է նա առանց որևէ մեկի ղեկավարության և ուսուցման ու միայն գեղեցիկ արվեստների նկատմամբ ունեցած իր բուռն ձգտումով: Այս երիտասարդի բնածին ընդունակությունները արժանի են խրախուսանքի և շատ հնարավոր է. որ հետագայում նա կարողարացնի այն ուշադրությունը, որ ցույց կտա

նրան կառավարության խնամակալությունը¹։ Այս գրությունը արքունիքի կողմից դուքս Մ. Լեյխտենբերգին պատասխանում է. «Գեղարվեստի ակադեմիային ազընթեր նախադատարանական (դատարանական) ուսումնարանը 1840 թվականից վերացված է. ակադեմիայում սովորում են միայն ազատ ունկնդիրներ, որոնք ապրում են իրենց հաշվին, ուստի... ես չեմ կարող հնարավորություն տալ Իվան Փաթանյանին ընդունվել ակադեմիա պետության հաշվին»²։

Ուսման վարձը նախօրոք վճարել չկարողանալու և իր հաշվին Պետերբուրգում ապրելու միջոցներ չունենալու պատճառով Հովհ. Փաթանյանը 1846 թ. ակադեմիա չի ընդունվել։ Նույն պատճառով նա այստեղ չի ընդունվել նաև 1847 թ.։

Միայն 1847 թ. աշնանը, Կովկասի կառավարչությունից ստանալով նյութական որոշ օժանդակություն և գրենական պիտույքներ, Հովհ. Փաթանյանը մեկնում է Պետերբուրգ։ 1848 թ. հունվարի 8-ին նա դիմում է ակադեմիայի վարչությանը՝ խոնարհաբար խնդրելով իրեն ընդունել «ակադեմիա նկարչություն սովորելու համար՝ որպես սեփական խնամքի տակ ապրող ազատ ունկնդիր»³։ Հինգ օր հետո՝ հունվարի 13-ին, ակադեմիայի վարչության մատյանում գրանցվում է. «Որոշվեց, Փաթանյանի կողմից դուժարը մուծվելուց հետո՝ նրան տալ նկարչության դասարանները հաճախելու տոմսակ և գրանցել նրան ակադեմիայի աշակերտների թվում»⁴։ 1848 թ. հունվարի 14-ից Հովհ. Փաթանյանը որպես ակադեմիայի աշակերտ սկսում է հաճախել նկարչության դասերին։ Այդ ժամանակից էլ սկսվում է նրա ակադեմիական ուսման շրջանը։

Հովհ. Փաթանյանը սովորում է ակադեմիայի գրաֆիկական բաժնում, սկզբում պրոֆ. Ն. Ն. Ուտկինի, իսկ հետո՝ նրա նախկին աշակերտ Ֆ. Ի. Իորդանի մոտ։ Ակադեմիայում այս մասնագիտության՝ գրաֆիկական նկարչության, ընտրության համար, հավանաբար, հիմք են ծառայել այն աշխատանքները, որոնք նա ներկայացրել է այստեղ ընդունվելիս։

Նրա ուսման և ուսանողական կյանքի վերաբերյալ հայտնի է միայն, որ նա լավ է սովորել և դասամատյաններում նրա անվան դիմաց բարձր գնահատականներ են նշվել։ Գահպանվել են նաև ուսանողական տարիներին կատարած մի քանի գրաֆիկական աշխատանքներ և ակադեմիա-

1 ԿԳՊԱ, ֆ. 739, ց. 1, գ. 3112, թ. 1։

2 Նույն անգում. թ. 3։

3 Նույն անգում, թ. 4։

4 Նույն անգում, թ. 6։

կան առաջադրանքներ, որոնց համար նա ստացել է երկրորդ աստիճանի արժաթե մեդալ: Ավարտելով զեղարվեստի ակադեմիան, Հովհ. Քաթանյանը 1856 թ. ստանում է ազատ նկարչի կոչում: Այնուհետև նա վերագտնում է Թիֆլիս և զբաղվում մանկավարժությամբ, զբեմնի ձեռնարկում և շրջապատի հետ ընդհանուր, երբեմն էլ՝ քաղաքական նկարչությամբ:

Գրաֆիկական նկարչությամբ Հովհաննես Քաթանյանը սկսել է զբաղվել հաջորդաբար ակադեմիա ընդունվելը: Դեռևս 1840-ական թվականների սկզբներին նա նկարում է պատկերներ, ձևավորում ու նկարազարդում ձեռագիր գրքեր ու ալբոմներ, որոնցից մեկը՝ «Գաղափար հայկական վայելչագրություն» գրչանկար ալբոմ, կատարած 1841 թ., պահվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում: Գրչանկար ալբոմի անվանաթերթի վրա նկարիչը գրել է «Գծագրեաց Հովհաննես Քաթանեան»: Ալբոմը պարունակում է հայկական աշուրների գրչագիր տառերի ավելի քան 25 տեսակ: Այստեղ ամփոփված են ձեռագիր և տպագիր տառատեսակների օրինակներ, որոնցից լավագույնները զեղարվեստական հետաքրքրություն են ներկայացնում:

Ալբոմում առանձին բաժիններ սկզբում և վերջում ունեն փոքրածավալ գրչանկարներ, որոնք ներկայացնում են սիրո հրեշտակների (ամուրների), ս. հոգու՝ աղավետ, և արծաթի պատկերներ: Այդ գրչանկարներում նկատվում է ինքնուրուպ առանձին նկարչի ձեռքի անվարժությունը: Սակայն, աշուհանդերձ, ալբոմի զեղարվեստական ձևավորումն ու տառատեսակների գրաֆիկական մշակումը, ակնառու ցույց են տալիս նրանց ստեղծողի անժխտելի նկարչական ընդունակությունը և Քաթանյանի բնածին հակումը գրաֆիկական նկարչության նկատմամբ: Այն փաստը, որ Կովկասի փոխարքա Մ. Վորոնցովը 1846 թ. մայիսին տեսել է իրեն «ներկայացրած նրա մի քանի նախնական փորձերը», հիմք է տալիս ասելու, որ Հովհ. Քաթանյանը, իրոք, 1841—1846 թթ. կատարել է զեղարվեստական հետաքրքրություն ներկայացնող մի քանի այլ աշխատանքներ ևս:

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիան ավարտելուց հետո Հովհ. Քաթանյանն ապրում և ստեղծագործում է ավելի քան 38 տարի: Այդ ժամանակաշրջանում նրա կերտած ստեղծագործությունները մեզ չեն հասել: Այն, ինչ պահպանվել է, ուսանողական տարիների աշխատանքներ են՝ բնորոշների մատիտանկարներ և մի քանի փորագրություններ մետաղի վրա, որոնք, անկասկած, զեղարվեստական հետաքրքրություն են ներկայացնում հայ կերպարվեստի պատմության համար: Դրանք,

միաժամանակ, ցույց են տալիս ռուսական կերպարվեստի հետ հայ երիտասարդ նկարչի ունեցած անձնական ու ստեղծագործական կապերը:

Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահվող Հովհ. Քաթանջյանի ռուսանոցական աշխատանքներից առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում առանձնապես այն մատիտանկարը, որը պրոֆ. Ն. Ն. Ուսկինի աշակերտ Քաթանջյանը կատարել է 1855 թ. հոկտեմբերի 18-ին⁵: Այն պատկերում է մերկ բնորդի ֆիգուր՝ մեջքի կողմից: Աշխատանքը կատարված է նկարման ծավալային մեթոդով: Մերկ ֆիգուրը կառուցված է ճշգրիտ և զեղարվեստորեն համոզիչ է. Դա Քաթանջյանին բնութագրում է որպես առաջնակարգ դժանկարիչ, Մանրամասների պատկերումը ենթարկելով մեծ ծավալների ճշգրիտ վերարտադրմանը, Քաթանջյանը հասել է այն բանին, որ նրա նկարած ֆիգուրը ընկալվում է ամբողջապես և պահպանվում է բնօրինակից ստացած թարմ տպավորությունն ու անմիջականությունը: Այս մատիտանկարում Քաթանջյանը զլխավորապես ուշադրությունը դարձրել է ծավալների վերարտադրմանը և հասել է մասերի օրգանական կապին: Դրան նպաստել են մարդու անատոմիայի իմացությունը, ուշադիր նկարելը և մատիտանկարի սեղմ միջոցներով երանդների ու կիստերանդների նպատակային օգտագործումը: Հովհ. Քաթանջյանի ակադեմիական այս մատիտանկարի համար բնորոշ է ամուր և ճշգրիտ դժանկարը: Մատիտանկարը, միաժամանակ, աչքի է ընկնում կուռ, միասնական կոմպոզիցիայով: Մարդու մարմնի ու նրա առանձին մասերի դիրքը և նպատակային կեցվածքը այստեղ տրված են այնպիսի տրամաբանությամբ ու հաշվենկատ, որ կասկած չեն առաջացնում բնականի նկատմամբ:

Նույնպիսի ամուր կառուցվածք ունեն նաև մյուս բնորդների նկարները: Ուժեղ և հստակ դժանկարը, ձևերի համաշափույթունը, բնականին հարադատ լինելը և կենդանության բացահայտումը կազմում են կանգնած դիրքով բնորդի և մյուս մատիտանկարների բնորոշ հատկությունները:

Ակադեմիական այս աշխատանքները ցույց են տալիս, որ ուսման բնագրում Հովհ. Քաթանջյանը ժառանգել է ռուսական զեղարվեստի ակադեմիայի լավագույն ավանդները՝ դժանկարի և կոմպոզիցիայի բարձր կուլտուրան, որն իր արտացոլումն է գտնում նաև նրա փորագրական (գրավյուրային) ստեղծագործություններում:

Նշանակալից է Հովհ. Քաթանջյանի տեղը հայ աղգային հաստեցա-

⁵ Մատիտանկարի տակ գրված է. «Уч. зрел. проф. Н. Н. Уткина, Иван Катан-
джян. 1855. 10. 18»:

ինն գրաֆիկայի մեջ, Պաշտպանվել են պղնձի վրա կատարված Քաթան-
յանի ուսանողական շրջանի մի քանի փորագրություններ: Դրանցից
«Նկայք առ իս- ամենայն վաստակեալք և բռնաւորք, և ևս հանգուցից
շնեղ» փորագրությունը Հովհ. Քաթանյանը կատարել է 1849 թ.: Փո-
րագրության տակ, ձախ կողմում Քաթանյանը թողել է հետևյալ նշումը.
«Նկարեաց Յ. Բ.», կենտրոնում՝ «Քաթանեանց», աջ կողմում՝ «Ի. Ս. Պ.
Բուրգ, 1849»: Այս փորագրության (32×24) բովանդակությունը ավե-
տարանական է. ներկայացնում է Մաթևոս ավետարանիչի ավետարանի
11-րդ գլխի այն հատվածը, ուր Քրիստոսը դիմելով աղերսյալներին
ասում է. եկեք ինձ մոտ և ևս ձեզ բուրդից կամոքեմ: Դա այստեղ ամ-
փոփված է Քրիստոսի ամբողջական ֆիգուրի և հատկապես նրա դիրքի
ու ձևերի արտահայտության մեջ: Հիսուս Քրիստոսը պատկերված է
դահի վրա նստած, դիմացից, երկու ձեռքը առաջ պարզած և դիտողին
ուղղված հայացքով: Սա գունավոր փորագրություն է: Ուսանողի խնդրն
է եղել գունանկարչական ստեղծագործությունը փոխադրել գրաֆիկա-
կան նյութի վրա և պաշտպանել բնօրինակի գունային հարաբերություն-
ները: Խեն փորագրությունը ուսանողական շրջանի աշխատանք է՝ ակա-
դեմիական առաջադրանքներից մեկը, սակայն աչքի է ընկնում իր ավարտ-
վածությամբ: «Նկայք առ իս» փորագրությունը պետք է դիտել որպես
Քաթանյանի վաղ շրջանի աշխատանք և որպես չափաքանի այն հե-
տաբերություն է ներկայացնում հայ նոր կերպարվեստի համար: Հովհ.
Քաթանյանի այդ փորագրությունը փաստորեն առաջին գունավոր փո-
րագրություններից մեկն է XIX դարի կեսերի հայ ազգային փորագրու-
թյան մեջ:

«Փորձություն Քրիստոսի» նույնպես փորագրություն է պղնձի վրա:
Դրա տակ գրված է. «Փորանկարեաց Քաթանեանց»: Հովհ. Քաթանյանը
ուսու նկարիչ Ի. Բնսեննի էստամպից պղնձի վրա փորագրել է Տիցիանի
հայտնի ստեղծագործությունը: Կանկարչական այս աշխատանքը կա-
տարվել է 1855 թ. և ունի համեմատաբար փոքր չափեր (19×15,3):

Պղնձի վրա կատարված «Ուգոլինոյի մահը» փորագրությունից Հա-
յաստանի պետական պատկերասրահում պաշտպանվել են մի քանի օրի-
նակ, որոնք ցույց են տալիս երիտասարդ նկարչի փորագրական փոր-
ձերը: Դրանցից մեկը մնացել է անավարտ: Մյուսը, թեև փորագրված են
պատկերի հիմնական մասերը, մնացել է էսքիզի վիճակում: Ավելի
ավարտվածը (26,5×19,5) ներկայացնում է Ա. Դանտեի «Դժոխքի» 9-րդ
և վերջին պարունակներում նկարագրված Ուգոլինոյին իր որդիների հետ՝
Բանտի խցիկում: Փորագրությունը կատարված է, ամենայն հավանա-

կանությամբ, նկարիչ Լախտինի «Ուղուինոն բանտում» պատկերի հիման վրա: Աշխատանքը կատարված է դասական փորագրության սկզբունքով: Մետաղի վրա կատարված այդ փորագրությունն աչքի է ընկնում պրոֆեսիոնալ մակարդակով: Այս ստեղծագործությանը բնորոշ է որոշակի և զուսպ գծանկարը, ամենափոքր մանրամասների ճշգրիտ վերարտադրությունը, լույսի և ստվերի հարաբերությունների նպատակային կիրառման շնորհիվ՝ ձևերի մեծ որոշակիության և ծավալայնության ստեղծումը: Այդ և վերոհիշյալ մյուս ստեղծագործությունները, ինչպես նաև բազմաթիվ այլ աշխատանքներ, որոնք նա կատարում է ուսման տարիներին ակադեմիայի պրոֆեսորներ Ն. Ուտկինի և Յ. Իորդանի ղեկավարությամբ, հիմք են տալիս ասելու, որ հանձին Հովհ. Քաթանյանի 1850-ական թվականների կեսերին հայ նոր կերպարվեստի մեջ մուտք է գործում պրոֆեսիոնալ բարձր կրթությամբ մի զբաֆիկ նկարիչ, որն իր ինքնատիպությամբ ու ստեղծագործություններով հարստացնում է դասական փորագրության արվեստը XIX դարում:

Դժբախտաբար հայտնի չեն Հովհ. Քաթանյանի հետագա տարիների ստեղծագործությունները: Դա առավել ևս ցավալի է այն պատճառով, որ Հովհ. Քաթանյանը եղել է ժամանակի առաջադեմ, ղեմավար, հեղափոխականորեն տրամադրված գործիչ, որի համար նա հետապնդվել ու հալածվել է հետագան օժերի կողմից: Նրան հարգել ու վստահել են ոչ միայն աշակերտները, այլև հայ գրողներ Մ. Նալբանդյանը, Բաֆֆին, Պ. Պռոշյանը և ուրիշներ:

Հովհ. Քաթանյանը եղել է «Հյուսիսափայլ» ամսագրի պրոպագանդիստը Անդրկովկասում: Բաֆֆին նրա միջոցով է ուղարկել իր ճանապարհորդական նյութերը («Լեխամար») «Հյուսիսափայլում» տպագրելու համար (1860): Պատմական Հայաստանի աշխարհագրական քարտեզը Կովկասում տարածելու կարևոր ու պատասխանատու գործը հեղափոխական-ղեմավար Միքայել Նալբանդյանը վստահել է Հովհ. Քաթանյանին (1862): Պ. Պռոշյանը վկայում է, որ Քաթանյանը Թիֆլիսի ներսիսյան զպրոցում ավագ տեսուչ և ուսուցիչ եղած ժամանակ՝ 1857—1859 թվականներին, աշակերտների մեջ սերմանել է առաջադեմ ու լուսավոր դադափարներ: Ժողովրդի ազատագրությանը աղնվորեն ծառայելու և հայրենասիրության մասին նրա դրույցները աշակերտները լսել են մեծ հափշտակությամբ: Դա առաջ է բերել զպրոցի հետագան ղեկավարության թշնամությունը և հալածանքը նրա ղեմ, որը պատճառ է դարձել ուսուցչական պաշտոնից Քաթանյանի հրաժարականին: Պ. Պռոշյանի վկայությամբ «զպրոցից նրա (Քաթանյանի—Մ. Ա.) հրաժարվելու

առիթով է, որ պայմեց Ներսիսյան դպրոցի աշակերտական այն «անկարգությունը» (տեսուչ Արզանյանին ձեռնիլը), որին Ս.-Ջալալյանը պատասխանեց ոստիկանական ուղղորդմամբ⁶։ Իսկապես, դա եղել է աշակերտական ապստամբություն՝ ուղղված դպրոցի հետադեմ զեկավարության դեմ, որով պատանի խռովարարները պահանջել են դպրոց վերագործենել պաշտոնից հրաժարված ազատամիտ ու դեմոկրատ նկարիչ Հովհ. Քաթանյանին։

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՊԱՏԿԱՆՅԱՆ

1850-ական թվականներին Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում սովորել է Հովհաննես Պատկանյանը՝ հայ նշանավոր բանաստեղծ Ռաֆայել Պատկանյանի տղադ եղբայրը։ Այս նկարչի ուսման վերաբերյալ արխիվային փաստաթղթեր չեն պահպանվել։ Նրա մասին որոշ տեղեկությունների հանգիստում ենք միջնեկ եղբոր՝ Ռ. Պատկանյանի նամակներում, բանաստեղծի երկերում, զրանց ակադեմիական հրատարակության ծանոթագրություններում և թերթային մի քանի հազորագրությունների մեջ⁷։

Հովհաննես Գաբրիելի Պատկանյանը (1826—1896) ծնվել է Աստրախանում, մանկավարժ, զրոգ և թարգմանիչ Գաբրիել Պատկանյանի ընտանիքում։ Մեկ տարեկան հասակում ծնողների հետ տեղափոխվում է Նոր Նախիջևան (այժմ՝ Ռուստովի Պրուտարական թաղամաս), որը և ստանում է նախնական կրթություն։ Այնուհետև նա մեկնում է Մոսկվա և սովորում Լազարյան ճեմարանում։ Այստեղ Հովհաննեսը աչքի է ընկնում իր նկարչական ընդունակություններով և ճեմարանն ավարտելուց անմիջապես հետո որոշ ժամանակ հաճախում Մոսկվայում գործող նո-

⁶ Պ. Պառլյան, Հուլիկներ, Թիֆլիս, 1894, էջ 230—239։ Դպրոց կանչված ոստիկանները ձեռնում են դորրահատակներին, իսկ բարձր դասարաններին 7 աշակերտներին մերթափայտում և նետում են ոստիկանության բանաղ։

⁷ Բանաստեղծ Ռ. Պատկանյանի մասին զրաժ մենագրության մեջ զրակտեղեկա Մ. Եսեյանը մի առանձին ընդարձակ բաժին է հատկացրել Հովհաննես և Վահագն նկարիչներին, որին ծանոթացել ենք ձեռագիր վիճակում։ Մեր մի հոգվածում՝ նվիրված զրթի Կրաֆիկայի հարցներին, էլիջ ենք նկարիչ Պատկանյանին XIX դարի զրթի հայ նկարիչներին տեսնելի շարքում (տե՛ս «Ուղեկատակ աղվես», 1966, N 11)։

բարաց նկարչական գոյրոցը: Խորագին սիրելով կերպարվեստը, նա որոշում է նկարիչ դառնալ: Այդ նպատակով Հովհ. Պատկանյանը տեղափոխվում է Պետերբուրգ և 1850-ական թվականներին կեսերին, ամենայն հավանականությամբ 1854—1856 թթ., սովորում զեղարվեստի ակադեմիայում: Պաշտանված գրաֆիկական ստեղծագործությունները հիմք են տալիս ասելու, որ Հովհ. Պատկանյանը ակադեմիայում սովորել է գրաֆիկական նկարչության բաժնում և մասնագիտացել գրաֆիկական նյութների վրա կատարվող փորագրության՝ հաստոցային գրաֆիկայի բնագավառում, մասնավորապես վիմագրության (լիտոգրաֆիայի) և պղնձի վրա կատարվող փորագրության (գրավյուրայի) տեսակներում:

Հովհ. Պատկանյանի ուսանողական կյանքը անցնում է նյութական ծանր պայմաններում: Նրա հորը անարգարացիորեն բանտարկելու պատճառով, ընտանիքը Հովհաննեսին նյութապես օգնելու հնարավորություն չի ունենում: Նա գրում չի ունենում նույնիսկ թուղթ և մատիտ զնելու համար: Բանաստեղծ Ռ. Պատկանյանը «Ես նշանած էի» ինքնակենսագրական բնույթի պատմվածքում նկարագրելով իր նորո՞ր՝ Հովհաննեսի կյանքը, գրում է. Հովհաննեսը ընկերոջից խնդրում է մեկ ռուբլի:

«— Թնշի՞դ է պետք:

— Նկարելու համար թուղթ չունիմ, մատիտներս էլ գրեթե մաշվել, պրծել են: Էնդուր համար է, որ էս քանի օրերս անմարան շնմ գնումս²:

Ապրուստի միջոց հայթայթելու նպատակով, Հովհաննեսը դասերից հետո՝ երեկոները և գիշերները, գիմանկարներ ու զանազան պատկերներ է նկարում վաճառելու համար: «Ես ուզում եմ այս գիշեր եկի՞մ պրծացնել չ-ի պատկեր,— կարդում ենք Ռ. Պատկանյանի «Ես նշանած էի» պատմվածքում,— կարելի է դորա համար մեկ քանի մանեթ ձեռք բնկեի»³:

Չնայած այդ աննպատակ պայմաններին, Հովհ. Պատկանյանը շարունակում է սովորել զեղարվեստի ակադեմիայում, բարեխղճորեն կատարելով ակադեմիական առաջադրանքները: Նա նկարում է ծրագրով նախատեսված գծանկարներ հին հունական քանդակներից: Այդպիսի մի առաջադրանքի մասին տեղեկանում ենք դարձյալ նույն պատմվածքից: Այստեղ իր մասին Հովհաննեսը պատմում է. «Նախ զնացի հեմարան, առաջին անգամ կուշտ նստա աշխատելու, Բելվիդերի Ապոլոնի պատկերը աճարտեցի, եթե շնմ սխալվում, բավական լավ, և եթե աստ-

2 Ռ. Պատկանյան, Երկերի ժողովածու հ. 3, Երևան, 1966, էջ 46:

3 Նույն տեղում:

ված պրոֆեսորիս սիրտը գուժ և արդարություն ձգե, այս անգամին տն-
պատճառ արժաթն մեղալը պիտի ստանամ»⁴։

Այս փոքրիկ, առաջին հայացքից աննշան թվացող տեղեկությունը
վկայում է այն մասին, որ Հովհ. Պատկանյանը զեղարվեստի ակադե-
միայում կրթվում է դասական արվեստի օրինակներով։ Դժբախտաբար
ներառանդական կյանքի մասին ուրիշ մանրամասներ հայտնի չեն,
Հավաստի է միայն, որ նա լավ է սովորել և ստացել է դրական զնա-
հատականներ։ Որոշ տեղեկություններ պահպանվել են նրա արտադա-
սարանական, ինքնուրույն աշխատանքների մասին։

1855 թ. հոկտեմբերին գրած նամակում Ռ. Պատկանյանը հայտ-
նում է. «Ներայրս՝ Հովհաննեսը, նկարում է Գրիգոր Լուսավորչիին և
Տրդատի մկրտությունը, խիստ լավ է»։ 1856 թ. փետրվարի 15-ին
Գ. Քանանյանին ուղղած մի այլ նամակում նա տեղեկացնում է, թե
Հովհաննեսը արդեն ավարտել է Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը։ Ռ. Պա-
տկանյանը գրում է, որ պատկերը թխիստ զեղեցիկ է քարի վերա. Լուսա-
վորչի և Տրդատի երեսների տիպարը հրաշայի են։ Սանդուխտի և Աշ-
խենի երեսները և շորերը նմանապես զերազանց են, նթի միայն պատ-
մական ճշմարտությունը ներհակ չեն. բնդհանուրը *Sua generis* (յու-
րատեսակ—Մ. Ա.) աննման են. մնում է երթալ և տպել»⁵։ Մի քանի
ամիս հետո, 1856 թ. մարտի 11-ին, իր բարեկամ Մ. Թխուրյանին գրած
նամակում բանաստեղծը հաղորդում է, թե Հովհաննեսն արդեն «տպեց
պրծավ Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը, շուտով կստանա»⁶։

Ռե ինչպիսին է եղել այդ սանդագործությունը, այժմ դժվար է
ասել, քանի որ մեղ հայտնի չէ նրա տեղը։ Սակայն նույն ժամանակ
Հովհ. Պատկանյանի կատարած մեղ հայտնի մի քանի աշխատանքներ
որոշակի դադարափար են տալիս այդ շրջանի նրա արվեստի մասին։

Նախ նշենք, որ 1856 թ. Հովհ. Պատկանյանը մտադրում է նկա-
րազարգել Ռ. Պատկանյանի «Վարդան Մամիկոնյանի մահը» պոեմը։
Այդ մասին 1856 թ. հունվարին տեղյակ պահելով իր բարեկամներից
մեկին, Ռ. Պատկանյանը գրում է, որ Հովհաննեսը «միտք ունի նորա
համար 4 կամ 5 վիմատիպ պատկերներ շինել»⁷, իսկ նույն տարվա մար-

⁴ Նույն տեղում, էջ 72։

⁵ Ռ. Պատկանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, 1970, էջ 87—88։

⁶ Նույն տեղում, էջ 100։

⁷ Նույն տեղում, էջ 87։

տի 17-ի նամակում նա գրում է, որ Հովհաննեսը «շիմի միտք ունի սկսել Վարդանի մահը, որը համաձայն կլինի իմին»⁵:

Հովհ. Պատկանյանի այդ նկարագրողումները, սակայն, հրապարակվում են 1863 թ. սկզբում՝ «Հյուսիս» պարբերականի մի քանի համարներում, այստեղ տպագրված իր հոր՝ Գաբրիել Պատկանյանի «Վարդան Մամիկոնյան» պոեմի առանձին հատվածների հետ, իսկ այնուհետև՝ այդ նույն լիականին հրատարակված, Գ. Պատկանյանի «Քաջ Վարդան Մամիկոնյան» պատմական պոեմի հետ, առանձին գրքուկով:

Սակայն մինչ այդ, Հովհ. Պատկանյանի առաջին գրաֆիկական առեղծադրածությունները հրապարակվել էին ղեռն ուսանողական տարիներին: 1856 թ. հունվարին բանաստեղծ Ռ. Պատկանյանը Պետերբուրգից գրած նամակում հայտնում է, որ «Գամառ-Քաթիպաի արձակ և շափաբերական աշխատությունները» ժողովածուն (տետրակը) պատրաստելու և ձևավորելու դործում իր ավագ եղբայր Հովհաննեսը «խիստ օգնում է ինձ թե յուր փորձառությամբ և թե խրատներով. մյուս տետրը նա կղարդարն վիճատիպ պատկերներով»⁶:

Իսկապես, «Գամառ-Քաթիպաի արձակ և շափաբերական աշխատությունների» երկրորդ տետրակը լույս է տեսնում նկարիչ եղբոր՝ Հովհաննես Պատկանյանի, ղեկավարվածական ձևավորմամբ և նկարազարդումներով: Այստեղ ուղարկություն են գրավում շապկանկարը և տետրակի ներսի մի քանի էջերի փորձածավալ վիճատիպ զծանկարները, որոնք առանձին տեքստերի նկարազարդումներ են: Դրանցից մեկը պատկերում է խաչի մոտ կանգնած Քրիստոսին, որը կապվում է «Բաժակ փրկության» բանաստեղծության բովանդակության հետ, մյուսը՝ «Տապանադիր» բանաստեղծությանն առնթվեք մի վիճադրություն է: Այն պատկերում է ղեկնղմանաբար, որի մյրա խոնարհվել է մի կին:

Այս և վերոհիշյալ մյուս վիճատիպ նկարները անկասկած դեղարվեստական հետաքրքրություն են ներկայացնում: Այժմ դժվար է ասել, թե վիճադրողը սույն պատկերները ստեղծելիս օգտվել է արդյոք որևէ նախօրինակից, թե՞ ոչ, բայց այն շապկանկարը, որը գրավում է տետրակի առաջին ամբողջ էջը՝ վերնագրի նկարչական տոտերի հետ, կասկած չի առաջացնում նկարիչ Հովհ. Պատկանյանի սեփական (ինքնուրույն) ստեղծագործությունը լինելու մասին: Այս գրչանկար վիճադրությունը պատկերում է երիտասարդ հայ կնոջ, որը խոնարհաբար, մի փոքր ամոթխած տեսքով, կանգնել է փողի քսակը ձեռքին բռնած

⁵ Նույն տեղում, էջ 100:

⁶ Նույն տեղում, էջ 84:

կաթնովիկ վանահօր առաջը նրա տեսքը աղերսանք է արտահայտում։ Առաջին հայացքից անհասկանալի թվացող այս պատկերը ընթերցողը լրիվ ընկալում է՝ կարողալով նույն համարում տպագրված «Արդարադատություն» պատմվածքը, մեծ վեղիբի երիտասարդ որդին սիրահետում է մի հայ գեղեցիկ կնոջ և ուզում է բռնություն արհեստալ նրան, սակայն ամուսինը խմանալով այդ մասին, կնոջ օգնությամբ սպանում է նրան և դիակը թաքցնում։ Մեծ վեղիբը առատ պարզ է խոստանում այն մարդուն, ով իր որդու մասին որևէ լուր կրերի։ Որոշ ժամանակ անց, հայ կինը, խղճի խալթից զրդված, խոստովանում է կաթնովիկ վանահօրը։ Վերջինս դադարիքը պահելու համար սկզբում կաշառք է վերցնում, իսկ հետո անպատկառ առաջարկություն է անում կնոջը, բայց դիմադրության հանդիպելով, արծաթամուռ ու շարամիտ քահանան մատնում է տաբարախա ամուսիններին։

Շապկանկարը պատկերում է այն պահը, երբ վանահայրը վաճառատ հայացքով նայում է երիտասարդ հայուհուն, իսկ վերջինս մի ձեռքը վեր պարզած, մյուսով փողի քսակը մատնացույց արած, կարծես ասում է. «Լուսյանդ համար կարողացա քեզ փողով վարձատրել, բայց անպատկառությունդ՝ ոչ»։

Գրաֆիկական նկարչության սեղմ միջոցներով՝ սոսկ զծային լուծումով, նկարիչը կարողացել է ստեղծել այս պատմվածքի բովանդակությունն արտահայտող գեղարվեստական համողիչ կերպարներ, որոնք ուժեղ տպավորվում են և դառնում անմոռաց։ Թեթևակի նկարված սենյակի կահ-կարասին՝ փոքրիկ սեղանը, վարագույրը, լուսամփոփը, լրացնում և ամբողջական են դարձնում պատկերի կոմպոզիցիան, ներկայացնելով զործողության վայրը։

«Գամառ-Փաթիպաի արծակ և շափարեճական աշխատութիւնները» երրորդ տետրակի (1856) շապկանկարը նույնպես նկարել է Հովհաննեսը։ Այստեղ պատկերված է մի երիտասարդ կին դափը ձեռքին, պարելիս։ Շապկանկարը ներկայացնում է նույն տետրակում տպագրված «Հայ աղջիկը» բանաստեղծության նկարագորագումը, մասնավորապես այն քառյակի բովանդակությունը, ուր ասվում է.

«Տես, նա առավ կարմրելով

իր ընկերից դահիրան,

դըմբղըմբացրեց փափուկ մատով

ու սկսեց լեզզինկան»¹⁰։

¹⁰ «Գամառ-Փաթիպաի արծակ և շափարեճական աշխատութիւնները», Պետերբուրգ, 1856:

Պարող նրիտասարդ կնոջ պատկերը հրապարակվում է նաև հաջորդ տետրակի շապկի վրա:

Այս և վերոհիշյալ մյուս գրաֆիկական աշխատանքները որոշակի ցույց են տալիս, որ Հովհ. Պատկանյանը Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում ստանում է լուրջ, հիմնավոր մասնագիտական կրթություն: Նրա նկարադարդումները լայն ճանաչում են գտնում հայ իրականության մեջ: Թերևս այդ պատճառով Ռ. Պատկանյանը մի քանաստեղծություն է ձոնում իր նկարիչ եղբորը.

Ակնապիշ, անձայն, խորհուրդ ճակատիդ,
Պատանի, ո՞ւր ես մըտքով մոլորված,
Ներկ ու վրձիններ ցիր-ցան առաջիդ,
Վշտա կըտավը քու հանդեպ փրուած:

Շո՛ւ առուր աշերդդ, նայն՝ դես ու դեն,
Տն՝ս, քեզ ծաղրում է անմիտ ամբոխը,
Զարթի՛ր, սիրելի, ալդ անուշ քըննն,
Գոնե մի անգամ հանե՛ք քու ոխը:

Բայց դու ներում ես նոցա վեհ հոգով,
Խուլ ես աշխարհի ունայն շրշուկին...
Հանկարծ աշերդդ փայլեց սուրբ շնորհքով,
Հըսկայի սիրտըդ թընդաց խիստ ուժգին:

Առիր վրձինը, թաց արիք ներկով,
Շունչ տվիր անշունչ կոպիտ կրտավին.
Երկնից խորհուրդը մեկնեցավ քեզմով,
Քեզ անկարելին անհայտ է բնավին:

Սեր, աստվություն, հանճար, բարկություն
Տրվիր պատկերին մատիդ շարվածքով,
Ինչ որ շի հալսենց ճարտարի լեզուն,
Դու պարզ հայտնեցիր անձայն խոսվածքով:

Ապշեց ամբոխը. վազեց, հառաչեց
Քու կենդանազիր պատկերի դիմաց,
Մեկաշոր զմուտս ու հալվե խնկեց,
Գուեց մեծաձայն՝ «դա՛ է իմ Աստված»:

Բայց ա՛խ, քու անբուն ժամերու ճիգը
Քանի մի արծաթ հազիվ դին ղերին.
Ստեղծողդդ դարձար քու խեղճ խըրճիթը,
Ակեր շարեցին շուրջ քու պատկերին¹¹:

Այս բանաստեղծությունը վկայում է, որ գեղարվեստի ակադեմիայում Հովհ. Պատկանյանը սովորել է կենդանի պատկերից իրականությունը: Այստեղ, կարծում ենք, կարևոր նշանակություն է ունեցել նաև Բանաստեղծ եղբոր ռեալիստական աշխարհըմբռնումը: Պատահական չէ, որ ռուս գրող Կարամզինի «Գրե ասյես, ինչպես խոսում ես և խոսե ասյես, ինչպես գրում ես» խոսքերը Հովհ. Պատկանյանը գրել է իր ձևավորած գրքույկի անվանաթերթի վրա:

1857 թվականից սկսած Հովհ. Պատկանյանը ստեղծագործական-հրատարակչական լայն գործունեություն է ծավալում: Գարեանը նա բացում է սեփական լիմադրատուն և մտադրվում պարբերաբար հրատարակել հայերեն մի պատկերազարդ շաբաթաթերթ, որը, սակայն, լույս չի տեսնում:

Նույն ժամանակահատվածում նա ձևավորում և նկարազարդում է իր եղբոր թարգմանած Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզոյի պատմությունը» Դիրքը, որը լույս է տեսնում 1857 թ. Պետերբուրգում: Հովհ. Պատկանյանի նկարազարդումները պատանի Ռոբինզոնին պատկերում են ընտանիքում՝ հոր խրատները լսելիս, նավաբեկումից հետո՝ ալիբներից ծովափ նետված, շան և այծի հետ որսի գնալիս, նավակով կղզու շուրջը զրոտ-նելիս, Ռոբինզոնը և Ուորաթը, ավազակների բռնած գերուն ազատելիս, Ռոբինզոնը և անդլիացի նավապետը:

Դ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզոյի պատմությունը» դիրքը պատանի ընթերցողի համար մատչելի թարգմանությամբ և 7 նկարազարդումներով պետք է համարել 1850-ական թվականների հայ գրքի լավագույն հրատարակություններից մեկը: Առանձնապես մեծ ուրախություն է պատճառում իրեն՝ թարգմանիչ ու հրատարակիչ Լ. Պատկանյանին: «Ծրկու շաբաթից կատանաս մեր գեղեցիկ Ռոբինզոնը, որի նЗНАНИЕ-ն հաղարապատիկ առավել գերազանց է ոչ թե ռուսից, այլև գաղղիացիի և դերմանացվո. կդարձնեն արդյոք հայերը յուրյանց ուշքը գրքի գեղեցկության վերա», — գրում է Լ. Պատկանյանը 1857 թ. օգոստոսին իր բարեկամներից մեկին¹²:

¹¹ «Գամառ-Քաթիպաի արձակ և շափաբերական աշխատություններ», 1856, № 3, տե՛ս նաև Լ. Պատկանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, Երևան, 1963, էջ 60—61:

¹² Լ. Պատկանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 173—174:

«Ռոբրինզոն Կրուզոյի պատմութիւնը» գիրքը, խկապես, զեղեցիկ հրատարակութիւն է:

Վիժագրութիւնները կատարված են բարձր որակով: Այժմ դժվար է ասել, թե արդյոք դրանք կատարվել են օտար (եվրոպացի) նկարչի օրինակների հիման վրա, թե՞ հայ վիժագրողի սեփական մտահղացման արդյունք են, ինչպես գրված է նկարազարդումների տակ («նկար Յ. Պատկանեան»): Առանձնապես կարևոր է այն փաստը, որ հայ արվեստագետի ձեռքով 1850-ական թվականներին վիժագրութիւն տեսնելու դժուրդը ինքնին ևս նկարազարդումներ, որոնք իրենց բովանդակւից ու կուս կոմպոզիցիաներով, կերպարների ցայտուն արտահայտութամբ զեղարվեստական կարևոր հետաքրքրութիւն են ներկայացնում:

Հովհ. Պատկանյանի վիժագրութիւնների հաջողութիւն մասին է վկայում նաև այն փաստը, որ Գյուտ Բահանա Աղանյանի թարգմանութիւնով 1881 թ. Ռիֆլիսում լույս տեսած «Ռոբրինզոն Կրուզոյի պատմութիւնը» գիրքը ընթերցողին է հանձնվում Հովհ. Պատկանյանի վիժագրած նույն նկարազարդումներով:

1859 թ. հոկտեմբերին բանաստեղծ Ռ. Պատկանյանը իր բարեկամներից մեկին ուղղած նամակում գրում է. «Հարցնում եմ, ինչո՞ւ չեմ ընծայում հայոց գրականութեանը մի նոր աշխատութիւն: Արդեն երեքն եմ ընծայել քու բացակայութիւն մասնակ, որոնցմե միւր... մեր նորածին տպարանի փորձն է և ոչ նշանավոր մի բան, թեև ինձ ասողներ կան, որ բովանդակին զեղեցիկ բան է»¹³: Այստեղ խոսքը «Հատընտիր և պատկերազարդ առակք Նղովպոսի և առածք պես պես ազգաց» գրքույկի մասին է, տպագրված 1859 թ. Պետերբուրգում «ի տպարան Ռ. Պատկանյանի»: Գրքույկը պարունակում է Ռ. Պատկանյանի թարգմանութիւնով Նղովպոսի աղբիւր բան 40 առակ և շուրջ 20 նկարազարդում՝ կատարված Հովհ. Պատկանյանի վիժագրութիւնով: Այդ փոքրածավալ (6×8) պատկերազարդ գրքույկը գրավում է զիտողի ուշադրութիւնը, ամենից առաջ, իր զեղարվեստական ձևավորմամբ: Հովհ. Պատկանյանի վիժագրած բոլոր նկարազարդումները պատկերում են կենդանիների՝ միաֆիգուր, երկֆիգուր կամ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներ, որոնք աչքի են ընկնում դժանկարի որոշակիութիւնով և ճշգրտութիւնով, կերպարների կատարյալ նմանութիւնով և, որ կարևոր է, վիժագրութիւն միջոցներով ընթերցողին է հասցվում առակներին հատուկ սրամիտ, երգիծական տարրեր: Հատկանշական են «Արաղաղը և աղա-

¹³ Նույն տեղում, էջ 222:

մանդը», «Երկու բարեկամ և արքր», «Աղվեսը և խաղողը», «Աղվես և ալժ» նկարադարձումները:

Հովհ. Պատկանյանի վիճագրական ստեղծագործությունների շարքում կարևոր տեղ են զբաղում դիմանկարները: Ինչպես նշվեց, նա ղեկ ուսանող ժամանակ դիմանկարներ է նկարել: Հետագայում ևս նա նկարում է իր մերձավորներին և ժամանակի նշանավոր անձանց, այդ թվում նորորդ՝ բանաստեղծ Ռ. Պատկանյանին, հասարակական գործիչ Հ. Իզմիրյանի, հայոց կաթողիկոս Մամբեովսի, ինչպես նաև Գ. Քանանյանի, Մ. Թիմուրյանի, Քերովբե Պատկանյանի և ուրիշների դիմանկարները:

Դրանց մեծ մասը, սակայն, մեզ չի հասել: Ռափայել Պատկանյանի դիմանկարը տպագրվել է բանաստեղծի երկերի ժողովածուի մեջ, իսկ Մամբեովս կաթողիկոսինը (1860) ժամանակին բազմացվել է ու տարածվել: Այդ ստեղծագործությունները որոշակի պատկերացում են տալիս Հովհաննեսի դիմանկարչական արվեստի մասին: Ռափայել Պատկանյանի դիմանկարը, բանաստեղծի ղեմքի կատարյալ նմանության հետ, բացահայտում է նկարչի ողեշնչվածությունը: Մանրամասնորեն ու խորազնին է պատկերված Մամբեովս կաթողիկոսը: Ներկայացնելով նրան հանդիսավոր ու պաշտոնական տեսքով, Հովհ. Պատկանյանը մարմնավորել է հոգևոր առաջնորդի՝ Ամենայն հայոց կաթողիկոսի, համոզիչ ու ռևալիստական կերպարը:

Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Գաբրիել Պատկանյանի «Քաջ Վարդան Մամիկոնյան» պոեմի լեմմաներով Հովհ. Պատկանյանի երեք նկարադարձումները: Դրանցից առաջինը՝ Վարդան Մամիկոնյանի դիմանկարն է: Այն ունեցել է Վարդանյան և քաջ սպարապետ հայոց» մակագրությունը, որը, ինքնին, բնութագրում է դիմանկարը: Նկարիչը Վարդան սպարապետին պատկերել է կիսադեմ: Մի ձևով թուրք բռնած, նա խորիստ ու համարձակ նայում է առաջ: Գլխի ծանր սաղավարտը, հնազարդյան դիվորական հագուստը և ղեմքի խիստ արտահայտությունը ընդգծում են ոչ միայն կերպարի պատմականությունը, այլև պատկերվող անձնավորության մեծությունը: Իսկապես, դիմանկարը ներկայացնում է իր կյանքը ժողովրդին ու հայրենիքի ազատագրությանը նվիրաբերած պատմական խոշոր գործիչ համոզիչ կերպարը: Թերևս այդ պատճառով Վարդանի դիմանկարը անմիջապես ընդունվեց, սիրվեց ժողովրդի կողմից և լայնորեն տարածվեց նրա բոլոր խաղերում:

Թեմատիկ—սյուժետային բնույթ ունի «Ղևոնդ Երեցը և Վարդան

Մամիկոնյանը հայոց զօրքի առաջ՝ նկարագրագումը, որը բազմաֆիգուր կոմպոզիցիա է, Հոգեոր առաջնորդը խաչը բարձր պահած ոգելնչում է դինվորներին մարտից առաջ, իսկ Վարդան Մամիկոնյանը երկար նիզակը ձեռքին պատրաստվում է առաջնորդել նրանց: Այս հանդիսավոր տեսարանը կրում է որոշ դրամատիկական տարր: Դրան նպաստում է Դևոնդ Նրեցի խիստ ոգելույն կերպարը, նրա հայրենասիրական ճառի՝ թողած զգացողական տպավորությունը դինվորների վրա և Վարդանի հաստատակամությունը, վերաբաղումը վիճաբանության սեղմ միջոցներով: Երրորդ նկարագրագումը՝ Վասակ Սյունին, նույնպես պատկերված է կիսադեմ, համառ և ուժեղ ձերուհու տեսքով, սուրն ու սաղավարտը կրծքի մոտ բռնած և խեղճվառա՛: Վիճաբանական մատիտի ուժեղ և թույլ հայտնեցող նկարիչը հրանդավորել է դիմանկարը, հաստակորեն նշել դիմադծերը, ժամանակի պետական գործչի տարազն ու զինքները, ստեղծելով պատմականորեն համոզիչ կերպար:

Սրանք արվեստագետի վառ երևակայությամբ ստեղծված պատմական դիմանկարներ են, ստեղծագործություններ, որոնք մոտ լինելով պատմական իրականությանը, ընդունվում են հասարակության կողմից և տարածվում ժողովրդի մեջ:

Հովհ. Պատկանյանի գրաֆիկական լավագույն ստեղծագործություններից պետք է համարել Պետրոս Մեծի պատկերը: Դա փորագրություն է պղնձի վրա (գրավյուրա), որը նա կատարել է 1863 թ. իր եղբոր գրած «Պատմություն Մեծին Պետրոսի կայսեր ամենայն ուսաց» գրքի ճակատադարձի (ֆրոնտիսպիս) համար¹⁴: Այստեղ Պետրոս Մեծը պատկերված է իր աշխատասենյակում, կանգնած դիրքով, մորթի երկու վերարկու հագած: Նա մի ձեռքով հենվել է գրասեղանին, որի վրա թափված են զծագրական-երկրաչափական առարկաներ, Պետերբուրգի ռուսատեղծ ամբողջի հասակագիծը, իսկ զետեին՝ հնատիպ գրքեր: Նկարի երկրորդ պլանում երևում են առաջաստանավորի զմանկարներ, իսկ կիսաբաց դռնից՝ պարզկա երկինքը, մի հրանոթ և հրացանակիր դինվոր: Այդ մանրամասները յրացնում են ռուսական պետության մեծ գործչի՝ շինարար ու ստեղծագործ մարդու, մասին դիտողի պատկերացումը: Պատկերը ներկայացնում է գեղեցիկ դիմագծերով, ուժեղ բնավորությամբ, կամքով արի, բարձրահասակ ու ամբողջով տղամարդու տաճայտիչ կերպարը:

¹⁴ «Պատմություն Մեծին Պետրոսի կայսեր ամենայն ուսաց, աշխատասիրեաց թափայել Պատկանյան», Պետերբուրգ, 1863.

Կերպարի աշխարհնակ լուծումը համապատասխանում է դրքի բովանդակությունը և առաջին իսկ հայացքից փորագրությունը գրավում է ղիտոզի ուշադրությունը: Հնարավոր է, որ փորագրողը օգտված լինի Պետրոս Մեծի բաղմամբիվ պատկերների որևէ նախօրինակից: Փորագրությունը կատարված է մասնագետ—արվեստագետի հմուտ ձեռքով, վարպետությամբ և հարստացնում է XIX դարի 60-ական թվականների հայկական հաստոցային գրաֆիկան:

ՎԱՀԱՆԻ ՊԱՏԿԱՆՅԱՆ

Պատկանյանների ընտանիքից Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում որոշ ժամանակ սովորել է նաև Հովհաննեսի կրտսեր եղբայրը՝ Վահագնը:

Բանաստեղծի հոր՝ զրոգ և բանասեր Գաբրիել Պատկանյանի, թողած «Հիշատակարանից» բանասիրությունը հայտնի է, որ Վահագնը 1849 թ. «Գնացել է Ս. Պետերբուրգ և մտել արվեստաբանական ճեմարան արբունի»: Սակայն նա ակադեմիան չի ավարտել, 1853 թ. սկսված Ղրիմի (Արևելյան) պատերազմի ժամանակ զործող բանակ ինքնակամ մեկնելու պատճառով: «Հիշատակարանը» տեղեկացնում է նաև Կարս քաղաքի գրավման ժամանակ երիտասարդ նկարիչ Վահագն Պատկանյանի ցուցաբերած քաջագործություն և գրա համար զորավար Ն. Մուրավյովի կողմից նրան սպայական աստիճան շնորհելու մտքին: Զորացրվելուց հետո Վ. Պատկանյանը չի շարունակում զեղարվեստական կրթությունը և աշխատում է այլ բնագավառում: Նրա ուսանողական աշխատանքներից մեկ ոչինչ չի հասել:

ԴԵՎՈՐԻ ԴՈՒՆԵԱՆ

1840-ական թվականների վերջերին Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում մի բանի տարի սովորել է բանաստեղծ Դ. Դոդոխյանը: Դեռևս Մոսկովայի կադրյան ճեմարանի գիմնադիական դասընթացներում ուսանելիս Դեռզ Ասատուրի Դոդոխյանը (1830—1908) հանդես

¹ Դ. Պատկանյան, Հիշատակարան, 1850, Պետերբուրգ (ձևագիր). տե՛ս Չարենցի աշխատանքների և արվեստի թանգարան, Դ. Պատկանյանի արվել, № 29:

է բերում սեր և ընդունակութիւններ նկարչութիւն մեջ: Նա նկարում է ընկերներէ պատկերներ և ծագրանկարներ, որոնք գրաւում են ուսուցիչներէ ուշադրութիւնը: Թերեւ նրանց հորդորանքով պատանի Գեորգը ճանաբանի գիմնադիական դասընթացն ավարտելուց հետո 1848 թ. ընդունվում է Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիա: Կենսագիրներէ վկայութեամբ նա ակադեմիա է ընդունվում Հովհ. Ալվաղովսկու միջնորդութեամբ: Սակայն նյութապես անապահով լինելու պատճառով նա նորորդ կուրսից թողնում է գեղարվեստի ակադեմիան և 1851 թ. մեծահարուստ Ա. Արիմանի օժանդակութեամբ մեկնում է Գորպատի համալսարանը, որը ավարտում է 1859 թ.: Այնուհետև նա աշխատում է գերազանցապես մանկավարժութեան բնագավառում:

Հանրահայտ «Միժեռնակ» բանաստեղծութեան հեղինակը, սակայն, ազատ ժամերին զբաղվում է նկարչութեամբ: Պահպանվել են մի քանի գրաֆիկական ստեղծագործութիւններ՝ մատիտանկար և զրանկար գործեր, որոնցով նա նկարազարդել է իր ձեռագիր բանաստեղծութիւնները: Բնորոշ են «Թիչ մը հեռուն քալե» զրանկարը և մանավանդ «Մայրը և աղջիկը» մատիտանկարը: Վերջինիս թերթի վրա գրված է «Մեկ նոր երգ հայոց աղջիկներին» բանաստեղծութիւնից հետևյալ բառակերպ.

Երբ տեսնում եմ Ձեզ անցործ և ունայն
Խելքներդ տված զարգերու միայն,
Հոգոց եմ հանում խորունկ ու առատ
Գնում է սրտեա արշուներ կաթ-կաթմ:

Մատիտանկարը արտացոլում է այս բանաստեղծութեան բովանդակութիւնը: Այն ներկայացնում է մի կնոջ և նրա աղջկան նորածն հագուստով, սննված և գեմքերի հիացական արտահայտութեամբ: Թեև բանաստեղծութիւնը խրատական է, սակայն նրա նկարազարդման մեջ կա որոշ երգիծանք: Պա ակտիվացնում է ընթերցողի հետաքրքրութիւնը և սրում ստեղծագործութեան զաղամիարական բովանդակութիւնը:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի վերահիշյալ ուսանողներէ գրաֆիկական ստեղծագործութիւնները փաստորեն նոր որակ են կազմում այն նկարների համեմատութեամբ, որոնք առատորեն հրապարակվում էին նույն ժամանակաշրջանում գրքի նկարիչ—վարպետների կողմից: Նրանցից առանձնապէս հայտնի են հրատարակիչ Հովհ. Մուսեւ-

1 ՀԱՅԸ ԳԱ «Տեղեկագիր» (լատ. գիտ.), 1955, N 11, էջ 90:

2 Ե. Չարեկեցի անվան գրականութեան և արվեստի թանգարան, Գ. Գոգոբյանի արխիւ, թ. 105. տե՛ս նաև Կ. Դադիսյան, Նրկեր, Երևան, 1939, էջ 45:

տիսյանի տպարանից դուրս եկած կրօնական ու աշխարհիկ գրքերի ձե-
լավորումներն ու նկարազարդումները վիժազրոզ Հ. Դազեզյանի աշխա-
տասիրությունը, վիժազրոզ ձանիկ Արամյանի պատկերազարդ գրքերը
և շատ ուրիշներ, որոնք կարիք ունեն նոր և լայն ուսումնասիրության:

* * *

Այսպիսով, Արենլյան Հայաստանը Ռուսաստանին միանալուց հե-
տո՝ 1830—1840-ական թվականներին, ստեղծված տնտեսական, քաղա-
քական և մշակութային կյանքի նոր ու համեմատաբար նպաստավոր
պայմանների շնորհիվ, մի շարք արվեստասեր և շնորհալի հայ երիտա-
սարդներ մեկնում են Պետերբուրգ և սովորում զեղարվեստի ակադեմիա-
յում: Նրանցից Հովհաննես Ալվազովսկին, Աղաթոն Հովնաթանյանը,
Ստեփան Ներսիսյանը, Մովսես Մելիքյանը, Հովհաննես Քաթանյանը
ստանում են ազատ նկարչի կոչում: 1841 թ. նկարչի կոչում է ստա-
նում նաև Հակոբ Հովնաթանյանը: Այստեղ որոշ ժամանակ սովորել ու
մասնագիտական կրթություն են ստացել Հովհ. Աֆանդյանցը, Հովհ.
Պատկանյանը, Վահագն Պատկանյանը, Գ. Դոդոխյանը և ուրիշներ:

Վերոհիշյալ նկարիչների բարձրարվեստ ստեղծագործություններով
սկզբնավորվում և զարգանում է հայկական նոր հաստոցային գունա-
նկարչությունը: Արագորեն առաջադիմում է դիմաքանդակչությունը, հիմ-
նադրվում է ժողանկարչության ժանրը, դրվում են ազգային քանդակ-
չության կենցաղային ու պատմական նկարչության հիմնաքարերը, զեղար-
վեստական նոր մակարդակի է բարձրացվում հայկական հաստոցային
գրաֆիկան: Վիժազրությունը, փորագրությունը սղենձի վրա և զրբի գրա-
ֆիկան: Նկարչությունը օրգանապես կապվում է ժողովրդի կյանքի հետ,
ձեռք է բերում ամբողջապես աշխարհիկ բովանդակություն և նրա զար-
գացումը ընթանում է հիմնականում ռեալիստական ուղղությամբ:

Հայկական նոր նկարչությունը, սակայն, չի ստեղծվում բաց տա-
րածություն մեջ: Ամեն մի ժողովրդի արվեստ, ինչպես հայտնի է,
սկզբնավորվում է նախորդ շրջանի ազգային զեղարվեստական մշա-
կույթի ավանդների վրա: Այդպես է հղել և հայ նոր նկարչության
սկզբնավորման պատմությունը:

XIX դարի առաջին բաժորդում և դրանից առաջ՝ XVII—XVIII դա-
րերում, ազգային նկարչությունը, ընդհանրապես հայ կերպարվեստը,

³ Այս նկարիչ-վարպետների մասին մանրամասն տե՛ս Գ. Առնյան, *Հայ գիրք*
և ազգագրության արվեստը, Նրևան, 1946, էջ 184—189, 206—210:

եղել է անցման շրջանի արվեստ: Միջնադարից հետո՝ XVII—XVIII դարերում, ընդհուպ մինչև XIX դարի առաջին քառորդը, երբ Հայաստանը դեռևս գտնվում էր Թուրքիայի և Պարսկաստանի կողմից բաժան-բաժան արված վիճակում և նրանց գերիշխանության տակ, կերպարվեստի զարգացումը հիմնականում ընթացել է բուն հայրենիքից դուրս՝ հարևան ու հեռավոր երկրներում՝ հայկական զաղթօջախներում: Այդպիսին են եղել նոր Զուլայի մշակութային օջախը Պարսկաստանում (XVII դ.), հայ աղանավոր նկարիչ Աստվածատուր Սալթանյանի (Բոգդան Սալթանովի) գեղարվեստական գործունեությունը Մոսկվայի Զինապալատում (XVII դ.), Հովհաննես (Հաննա) Երուսաղեմցու պատկերադրությունը Կահիրեում (Սեդպտոս, XVII—XVIII դդ.), Մանասե նկարիչների գործունեությունը՝ Եվրոպայում և արևմտահայ իրականության մեջ (XVIII—XIX դդ.), նկարիչ Պավել Բոգուչի և նրա երկու որդիների՝ Հակոբի (Ժան) և Սիմոն Բոգուչների, նկարչությունը Արևմտյան Ուկրաինայում (Լվով, XVII—XVIII դդ.), Հովհաննես (Իոնաս) Ռուստեմի (1761—1835) զիմանկարչությունը Լեհաստանում և Լիտվայում, վերջապես, նազաշ Հովնաթանի, նրա նկարիչ որդիների ու թոռան՝ Հովնաթան Հովնաթանյանի, նկարչական ստեղծագործությունները Անգրկովկասի հայաբնակ շրջաններում (XVII—XVIII դդ.) և ուրիշներ:

Այդ և բազմաթիվ այլ երկրներում ապրած ու գործած հայ նկարիչների ստեղծագործությունները կրում են տվյալ երկրների գեղարվեստական մշակույթի որոշ կնիքեր: Ինչպես ցույց են ապաստում ուսումնասիրությունները, հաստոցային նկարչության մեջ նրանց կիրառած գեղարվեստական միջոցները շատ կոդմերով դեռևս կապված են մեծումանցյալի որմնանկարչության, մանրանկարչության և ընդհանրապես միջնադարի գեղարվեստական արտահայտչական միջոցների ու ձևերի հետ:

Միջնդեռ բուն ժողովրդի կյանքի հետ սերտորեն կապված հայ նոր գունանկարչությունը և գրաֆիկան, Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում մասնագիտական կրթություն ստացած վերահիշյալ արվեստագետների ստեղծագործությունների շնորհիվ, XIX դարի երկրորդ քառորդում և դարի կեսերին հիմնովին ազատվում են միջնադարյան գեղարվեստական մտածողությունից, ձեռք են բերում նոր որակ և ամբողջապես կրում են ազգային բնույթ: Հայ նոր նկարչությունը կանգնում է դարի գեղարվեստական պահանջների մակարդակին և լուծում է խնդիրներ, որոնք ընդհանուր են նաև նույն շրջանի ուսական ու արևմտամեմբուպական կերպարվեստի համար:

**ՀԱՅ ՌԻՍԱՆՈՂՆԵՐԻ ՆՈՐ ՍԵՐՈՒՆԴԸ ՊԵՏԵՐՐՈՒՐԴԻ
ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ ԱԿԱԳԵՄԻԱՅՈՒՄ ԵՎ ՆՐԱՆՑ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

XIX դարի երկրորդ կեսում Ռուսաստանի տնտեսական և քաղաքական կյանքում տեղի են ունենում նշանակալից տեղաշարժեր: Ղրիմի պատերազմը (1853—1856) ցույց տվեց ճորտատիրական Ռուսաստանի անդորոթյունը, ուժեղացրեց ցարական իշխանության ճգնաժամը: 1861 թ. օկտոբրի 19-ի ճորտատիրական իրավունքի վերացումը ոչնչով չբարելավեց գյուղացիության և քաղաքային աշխատավորության վիճակը, գնալով ուժեղանում է դասակարգային պայքարը գյուղում և քաղաքում: Սոցիալական այդ հակամարտությունները արտացոլում են նաև գեղարվեստական դրականության և արվեստի մեջ:

1860—1880-ական թվականներին ռուսական արվեստն ապրում է զարգացման մի նոր շրջան: Այդ շրջանը բնորոշ է նրանով, որ արվեստի հիմնական և որոշիչ ուղղությունը դառնում է քննադատական (գաղափարական) ունայնություն: Ուսանող ներառադպրոցային կարգում էր Ռևինսկուն, Չերնիշևսկուն, Դոբրոլյուբովին, Գրյունին և համակրում հեղափոխական-դեմոկրատական գաղափարներով: Այդ գաղափարները հիմնականում որոշեցին 60-ական թվականների ռուս նկարիչների գեղարվեստական հայացքները, որոնց հիմքում ընկած էր Չերնիշևսկու այն պնդումը, թե «գեղեցիկը կյանքն է», որ արվեստի խնդիրն է «կյանքի երևույթների բացատրությունը», և այն, որ արվեստագետը, պարտավոր է «կայացնել իր վճիռը կյանքի երևույթների նկատմամբ»¹:

1860—1870-ական թվականներին առաջավոր նկարիչների շրջանում արմատավորվում է այն համոզումը, որ արվեստը կոչված է ճշմարտացիորեն ու համարձակ արտացոլել ժամանակակից կյանքը, պայքար-

¹ Ն. Չերնիշևսկի, Հսթեթիկա, Նրան, 1953, էջ 11, 145:

րել սոցիալական արդարության համար: Քննադատական ռեալիզմի խոշոր ներկայացուցիչ Ի. Կրամսկոյը հաստատում է, որ նկարիչը պետք է լինի հասարակական երևույթների գնահատողը և քննադատը:

Ահա այս ժամանակ՝ 1863 թ., մի խումբ երիտասարդ տաղանդավոր ռուս նկարիչներ, թվով 14 հոգի, խզելով իրենց կապերը ակադեմիական դպրոցից, դուրս են գալիս Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայից և ստեղծում են իրենց «Լեզատ նկարիչների արանը»: Նրանք հրաժարվում են նկարել հին, դիցաբանական և կրոնական թեմաներով պատկերներ, որոնք ակադեմիական-ծրագրային առաջադրանքներ էին և նպատակ են դնում արտացոլել իրականությունը, նկարել ժողովրդի կյանքի ու կենցաղի թեմաներով նկարներ: Գեղարվեստի ակադեմիայի ուսանող-նկարիչների այդ «խռովությունը» արտահայտությունը հանդիսացավ ռուսական արվեստի մեջ այն փոփոխությունների, որոնք տեղի են ունենում հասարակական կյանքում: Պաշտոնի գրոշ բարձրացնելով ընդդեմ ակադեմիայի պաշտոնական արվեստի, սոցիոլոգիա նոր, դեմոկրատական զաղամիարներով և ժողովրդին օգնելու ցանկությամբ, նրանք ձգտում են ստեղծել աշխատավորությանը մոտիկ ու նրան հասկանալի արվեստ:

Հետեմֆորմյան Ռուսաստանի հեղափոխական-դեմոկրատական շարժման պայծառ արտահայտություն հանդիսացավ ռուսական ռեալիստական արվեստի հզոր վերելքը հանձինս ռուս պերեդվիժնիկ-նկարիչների (Երջիկ գեղարվեստական ցուցահանդեսների նկարիչների ընկերություն): Չերնիշևսկու կողմից ռեալիզմի և մատերիալիստական գեղագիտության կարևորագույն սկզբունքների հաստատումը՝ իրականության վերարտադրումը, կյանքի երևույթների բացահայտումը և դեհահատումը որպես արվեստի հիմնական խնդիրներ, դարձան 1871 թ. կազմակերպված «Երջիկ գեղարվեստական ցուցահանդեսների նկարիչների ընկերության» գործունեության ծրագիրը: Այդ Հեղափոխությունը միավորեց իր մեջ բոլոր առաջավոր ռեալիստ նկարիչների ուժերը և բարձր պահեց քննադատական ռեալիզմի գրոշը: Համարյա ամեն տարի տարբեր քաղաքներում կամ գավառներում պերեդվիժնիկների կազմակերպած ցուցահանդեսները դարձան իրենց ծավալով մինչև այդ չեղած հասարակական խոշոր տրիրում՝ ռեալիստական արվեստի պրոպագանդայի համար:

Այդ ամենը, բնականաբար, չէր կարող չազդել և իրոք ազդում էր նույն շրջանի ռուսական և Ռուսաստանի մյուս ժողովուրդների գեղար-

վնասական մշակույթի վրա, կողմնորոշելով նրանց հետագա զարգացումը:

Ահա այս ժամանակաշրջանում էլ ավելի են ուժեղանում հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը, ընդլայնվում երկու ժողովուրդներին արվեստագետների շփումն ու առնչությունների սահմանները: Այդ երևույթը, ամենից առաջ, արտահայտվում է զեղարվեստական կրթության բնագավառում: 1874 թ. հայ մշակույթի կենտրոններից մեկում՝ Թիֆլիսում, որտեղ արվեստագետների մասնակցությամբ, հիմնադրվում է «Գեղեցիկ արվեստները Կովկասում խթանալու ընկերություն» և դրան կից նկարչական դպրոց, ուր սովորում են նաև մի շարք հայ պատանիներ: Նկարչական-զեղարվեստական նոր դպրոցներ և առանձին ստուդիաներ են բացվում նաև XX դարի սկզբներին, ուր դասավանդում են Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիան կամ Մոսկվայի նկարչության, բանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանն ավարտած նկարիչներ, այդ թվում՝ Հ. Շամշինյանը, Վ. Սուրենյանը, Ե. Թադևոսյանը, Օ. Շմերլինգը և ուրիշներ: 1883 թ. Կոստանդնուպոլսում ևս՝ հայ մշակույթի այդ խոշորագույն օջախում, ուր ապրում էր շուրջ 200.000 հայ, հիմնադրվում է նկարչական դպրոց՝ «Գեղարվեստից վարժարան», թանդակագործ երվանդ Ոսկանի ղեկավարությամբ, ուր զեղարվեստական կրթություն է ստանում արևմտահայ պատանեկությունը:

Սակայն գրանք տարրական դպրոցներ էին: Մասնագիտական հիմնավոր և բարձրագույն կրթություն ստանալու նպատակով, արվեստասեր հայ երիտասարդությունը կրկին ստիպված էր մեկնել հայրենի նրկրի սահմաններից դուրս՝ Ռուսաստան կամ Ավրոպա:

XIX դարի վերջին քառորդում հայ ուսումնառուները երիտասարդության նոր հոսանք է սկսվում զեպի ռուսական զեղարվեստի դպրոցները: Արվեստասեր երիտասարդների մեծ մասը գերադասում է սովորել ռուսական մշակույթի կենտրոններում՝ որտեղ արվեստագետների մոտ: Դրա հիմնական պատճառը ոչ միայն ռուսական իրականության մեջ զարգացող զեղարվեստի անսահման առաջադիմական զարգացումներն էին, որոնք համընկնում էին գեմոկրատական խավերից դուրս եկած երիտասարդության ձգտումներին, այլև ռուսական զեղարվեստի ուսումնական հիմնարկների պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակը, որը շարունակում էր պահպանվել նաև այս շրջանում, իհարկե, վերականգնվելով ժամանակի պահանջներին համապատասխան:

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի ղեկավարությունը, որը ենթարկվում էր կայսերական տանը, շարունակում էր պահպանել անը-

յալի ավանդական ծրագրերը: Սակայն այստեղ և՛ 1880—1890-ական թվականներին, հասարակական կյանքի ուժեղ ներգործությամբ, տեղի են ունենում տեղաշարժեր, որոնց հետևանքը լինում է 1894 թ. մեծ ռեֆորմը: Այդ ժամանակ զեղարվեստի ակադեմիայում կազմակերպվում են զեղարվեստական բարձրագույն մանկավարժական դասընթացներ առանձին արվեստանոցներով, ուր պրոֆեսորի կոչումով աշխատանքի են հրավիրվում մի շարք առաջադեմ ռեալիստ նկարիչներ, այդ թվում՝ պերեգլիժնիկներ: XIX դարի վերջին քառորդում և 1900-ական թվականներին Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում դասավանդում են Վ. Վերեշչագինը, Պ. Չխոյակովը, Մ. Կլոդոն, Ի. Ռեպինը, Վ. Պլենսովը, Ս. Կուինյին, Վ. Մակովսկին, որոնք նոր և թարմ շունչ են բերում:

XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում, Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում՝ նրա զեղարվեստական բարձրագույն մանկավարժական դասընթացների առանձին արվեստանոցներում, սովորում են բազմաթիվ հայ արվեստասեր երիտասարդներ:

Նույն ժամանակաշրջանում մի շարք հայ երիտասարդներ սովորում են Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, Մոսկվայի կիրառական արվեստների (Ստրոգոնովյան) ուսումնարանում, Պենդա քաղաքի նկարչական դպրոցում և ռուս նշանավոր քանդակագործներ Ն. Գինդերուգի Պ. Տրուբնիցկոյի, նկարիչ Կ. Յուդինի և ուրիշների առանձին արվեստանոցներում, մասնադիտանալով նկարչության, քանդակագործության, ճարտարապետության և կիրառական արվեստի տարբեր բնագավառներում: Նրանցից հայտնի են նկարիչներ Վ. Սուրենյանը, Հ. Արծաթյանյանը, Ե. Թադևոսյանը, Մ. Սարյանը, Ս. Առաքելյանը, Գ. Յակուլյանը (Յակուլով), Վ. Գալֆեհյանը, Գ. Գյուրջյանը, Տառադրոսը, քանդակագործներ Ա. Տեր-Մարությանը, Գ. Կեպինյանը, Հ. Գյուրջյանը և ուրիշներ:

Ինչպես տեսնում ենք, XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարի սկզբներին անհամեմատ ավելանում է ռուսական զեղարվեստական ուսումնական հիմնարկներում սովորող հայ երիտասարդների թիվը: Եթե նկատի ունենանք նաև նույն ժամանակաշրջանում Պետերբուրգի ու Մոսկվայի համալսարաններում և ռուսական մյուս քաղաքների բարձրագույն ուսումնական հիմնարկներում տարբեր մասնագիտությամբ ուսանող հայ երիտասարդությանը, ապա դրանց թիվը կարող է հասնել մի քանի հարյուրի: Սա լավագույն ապացույցն է այն մեծ հետաքրքրության, որ ցուցաբերում է հայ երիտասարդ սերունդը ռուսա-

կան մշակույթի նկատմամբ: Չնայած ցարական կառավարության ձեռնարկած արգելափակիչ միջոցներին և լինովնիկական զենկավարությանը, ռուսական բարձրագույն ուսումնական հիմնարկներում տարբեր ազգերի ուսանող երիտասարդները, ձեռք բերելով գիտելիքներ և մասնագիտություն, միաժամանակ մտնումանում էին միմյանց հետ և մտնելով կյանք, նրանցից շատերը իրենց հետ ժողովրդի մեջ էին տանում գիտության նվաճումները և տռաջադնոյ գաղափարներ:

Այս երևույթը հատկանշական է դառնում նաև ռուսական գեղարվեստական ուսումնարաններում, մասնավորապես Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորած հայ ուսանողության համար: Պետերբուրգ մեկնելով ապրելու վայրերից, սովորելով ռուս նշանավոր նկարիչների մոտ, որոշ ժամանակ ապրելով ու դորժնով ռուսական գեղարվեստական մշակույթի միջավայրում, հայ երիտասարդ արվեստագետներն իրենց հետ բերում են ռուսական դեմոկրատական մշակույթի լավագույն ավանդները, որոնք պարարտ հող դառնելով հայրենի երկրում, նպաստում են հայկական ազգային ռևալյուստակտն կերպարվեստի արագ զարգացմանը: Այդ են հաստատում այստեղ՝ Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում, սովորած հայ նկարիչներ Դ. Բաշինջաղյանի, Հ. Շամշինյանի, Էմ. Մահտեսյանի, Դ. Դաբրինյանի, Խ. Տեր-Մինասյանի, Դ. Օբրոյանի, Կ. Չիրախյանի, Վ. Ախիկյանի, քանդակագործ Մ. Միքայելյանի և մյուսների ստեղծագործությունները:

ԳԵՂՈՒԻ ԲԱՇԽԵԱՊԿԱՆ



Գևորգ Զաֆարի Բաշինջապյանը (1857—1925) Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորում է 1879—1883 թվականներին։ Մինչ այդ նա սովորել էր «Գեղեցիկ արվեստները Կովկասում խրախուսող ընկերությանն» տղերքեր Միֆլիսում բացված նկարչական դպրոցում (1876—1879)։ Այս շրջանից մեզ հասած մի քանի աշակերտական աշխատանքները՝ օրիորդ Լիզայի և մի ծերունու դիմանկարները (1878), արդեն վկայում են մարդուն և նրան շրջապատող արտաքին աշխարհը նշգրտորեն ընկալելու պատանի նկարչի ընդունակությունների և հետաքրքրության մասին։ Նկարչական դպրոցի կողմից նրան տրված վկայականը տեղեկացնում է, որ Բաշինջապյանը նկարչության մեջ, ուսման ամբողջ ընթացքում, «միշտ էլ բավարարից բարձր առաջադիմություն է ցույց տվել, իսկ վերջին քննություններին իր առաջադիմությամբ առա-

իինն է, և հետագա կատարելագործման ու զասընթացը ակադեմիայում շարունակելու աներկբա հույսեր է ներշնչում»¹։

Այդ վկայականով Գ. Բաշինջաղյանը 1878 թ. գնկտեմբերին մեկնում է Պետերբուրգ, ուր ապրում է մորենդորդ մոտ։ 1879 թ. հունիսին նա մասնակցում է ակադեմիայի ընդունելության քննություններին, բայց դիմելագիրքի լրիվ զասընթացը անցած չլինելու պատճառով, անբավարար գնահատական է ստանում պատմության առարկայից²։ Երկրորդ անգամ ներկայանալով քննությանը, նա հանձնում է այդ առարկան և ընդունվում ակադեմիա՝ որպես ազատ ունկնդիր։

Գեղարվեստի ակադեմիայում անմիջապես որոշվում է նրա հակումը. նա սովորում է բնանկարչության բաժնում, պրոֆ. Մ. Կ. Կլոդտի մոտ։ Միխայիլ Կոնստանդինովիչ Կլոդտը (1832—1902) XIX դարի երկրորդ կեսի ռուսական ռեալիստական բնանկարչության ակադեմիոր ներկայացուցիչն էր, նկարչության մեջ նոր, դեմոկրատական ուղղության արմատավորողներից մեկը։ Նա պահանջում էր, որ ոչ միայն պատկերները, այլև էսյուզները անպայման մանրամասնորեն մշակվեն։ Մեծ նշանակություն տալով դժանկարին, նա ոչ մի անփութություն չէր հանդուրժում և պահանջում էր, որ իր աշակերտները բնօրինակի նկատմամբ պատասխանատու լինեն հստակության և ճշրդտության հասնելու համար։

Մ. Կլոդտի ստեղծագործական այս սկզբունքները և ուսուցման մեթոդը զգալի նշանակություն են ունենում նրա բազմաթիվ աշակերտներին, այդ թվում Ն. Գուբովսկոյի, Ա. Բեգրովի, Յու. Կլեվելի և Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործական խառնվածքի ձևավորման գործում։

Գ. Բաշինջաղյանը արագորեն առաջադիմում է Մ. Կլոդտի դասաբանում, Ուսման երրորդ տարում՝ 1882 թ. ամռանը, նա արդեն ծննդավայր Սոխախում կազմակերպում է իր ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսը, 1883 թ. ապրիլին նրա ուսանողական աշխատանքներից մեկը՝ «Կենդանի պուրակը», արժանանում է արժանի մեդալի։ Դա արդեն ավարտված պատկեր էր և վկայում էր այն մասին, որ 26-ամյա Բաշինջաղյանը ակադեմիայում ուսանելիս ձեռք է բերել նկարչական այնպիսի ունակություններ, որոնք նախադրյալ են հանդիսանում հետագա ինքնուրույն գործունեության համար։

1883 թ. մայիսին Բաշինջաղյանը թողնում է Պետերբուրգի գեղար-

¹ ԿԳՊՔ, ֆ. 789, ց. 10, գ. 703, Բ. 3.

² Նույն ակտում, Բ. 5:

վեհատի ակադեմիան, վերադառնում է հայրենիք և նվիրվում ստեղծագործական աշխատանքի։ Նա առաջին անգամ ճանապարհորդում է Հայաստանում, լինում Անդրկովկասի տարրեր վայրերում և նկարում պատկերներ, որոնք ներկայացվում են հասարակությանը հոկտեմբերին՝ Ռեֆլիսում բացված անհատական ցուցահանդեսում։

Գ. Բաշինջաղյանը փոստատրեն սկիզբ է դնում հայկական բնանկարչությանը։ Այստեղ ցուցադրված 16 բնանկարների մեծ մասը պատկերում են Հայաստանի բնության տեսարաններ։ Ժամանակակից մամուլը շերտավյամբ է արտահայտվում նրա «Արարատ», «Արարատյան դաշտը», «Անիի միջնաբերդը», «Ախուրյան գետը», «Գեղամա (Սևանի) ձախակը», «Արաքսի լեռը և Փասախ գետը», «Տեսարան Սյանկան գյուղի մոտից» և մյուս բնանկարների մասին։ Հետագայում Գ. Բաշինջաղյանի նկարած «Խաչատուր Աբովյանի տունը Քանաքեռում» (1884), «Արարատ» (1885) և «Ձնհալը Կովկասում» (1890) պատկերները պարզորոշ ցույց են տալիս, որ նկարչի ինքնատիպ տաղանդը 1880-ական թվականներին զարգանում է բնության ուսումնասիրության հիման վրա։ Գիտական բարեխղճությամբ առարկաների մանրամասնությունների ուսումնասիրելն ու պատկերելը նրան ավելի են մոտեցնում բնությանը։

1890-ական թվականներին և հետագա շրջանում նկարիչը խոշոր առաջընթաց քայլեր է կատարում բնությունը խորությամբ վերարտադրելու, հուղականության ուժեղացման և պոեթիկաինալ վարպետությունը բարձրացնելու ուղղությամբ։ Նա ստեղծում է հայրենի բնության խորասկզբի ռեալիստական կերպարներ։ Այդպիսին է, օրինակ, «Սևանա լիճը լուսնյակ դիշերով» պատկերը (1894), որտեղ դիշերային բնության տեսարանում վարպետորեն օգտագործելով լույսը, Բաշինջաղյանը հասն է մեծ արտահայտչականության։

«Արարատ» պատկերի մեջ (1895) Բաշինջաղյանի տաղանդը դրսևավորվում է իր ամբողջ ուժով։ Այստեղ նկարիչը և բանաստեղծը հանդեմ են դալիս միասնաբար։ Հայրենի բնության ռեալիստական վերարտադրության հետ նկարիչը, միաժամանակ, բնագիտությանը է աչին՝ արտահայտելով իր բուն սերը հարազատ երկրի գեղեցկության նկատմամբ։ Պատկերի ինքնատիպ կոմպոզիցիան նպաստում է հայրենի գեղատեսիլ բնության ազդեցության հասկանալի լրիվ բացահայտմանը։ Նկարիչը նպատակադրել է մի պատկերի մեջ բացահայտել իր ժողովրդի օրրանը հանգիստացող Արարատյան գաղտնի նոր սկսվող օրվա և Արարատ լեռան փառահեղ գեղեցկությունը, բնորոշելով դրա համար արշալույսի գունագեղ

պահելու Գա Նարազորություն է տվել Բաշինջաղյանին ստեղծելու հայ-
րենի բնության ընդհանրացնող գունեղ կերպարը:

Երբան բանաստեղծական է «Արարատը», նույնքան ավելի առնա-
կան, ժանրակաշիռ և մոնումենտալ է թվում «Կաղերկ» պատկերը (1895):
Նույն տարում, համարյա միաժամանակ, նկարված այդ երկու գործերը
ցույց են տալիս, որ նկարիչը տարբեր մոտեցում է հանդես բերել բնու-
թյան բազմազան վայրերը պատկերելիս: Նա կիրառել է գունանկարչա-
կան և արտահայտչական տարբեր միջոցներ տվյալ տեսարանի բնույթը՝
նրա դիմանկարը, համոզիչ վերարտադրելու համար: Այս պատկերի մեջ
կոմկասյան լեռնաշխարհի ամենաբարձր գագաթներից մեկը պատկեր-
վել է հանդիսավոր ու վեհ՝ նկարիչն ընտրել է այնպիսի մոտիվ, որ հա-
մոզիչ կերպով արտահայտում է լեռնային աշխարհի խոտաշունչ բնույթը:
Մոնումենտալությունը կազմում է այդ, ինչպես և «Գիլիզանի ճանա-
պարհը» (1895) ու «Սանահինի ձորը» (1897) մեծակազմ պատկերնե-
րի ունը:

Գ. Բաշինջաղյանի լավագույն բնանկարները բնության ստեղծական
տեսարաններից տարբերվում են իրենց ողելչելի մոտիվությամբ: Այդ տե-
սակետից հատկանշական են նաև «Սևան» և «Սևանը առավոտյան»
պատկերները: Պետք է նկատել, որ բնության ազդեցին կերպարի որոն-
ման մեջ Սևանա լճի և Արարատի մոտիվները զգալի տեղ են դրավում
նկարչի ստեղծագործություններում: Այդ թեմաներին նա բազմիցս անդ-
րադառնում է նաև հետագայում: Նկարիչը վարդապետներն վերարտադրում
է ջրի շարժում վիճակը և նրա թափանցիկությունը, որոնք հիանալիորեն
դրսևորվել են նաև «Սևանը անձրևի ժամանակ» (1899) և «Անդորրու-
թյուն» (1901) պատկերներում: Ստեղծելով բոլոր կողմերով ավարտուն
պատկերներ, Բաշինջաղյանը միաժամանակ կատարել է ընդհանրացում՝
հասնելով Սևանա լճի ռեալիստական կերպարի բացահայտման:

Բազմիցս պատկերելով Սևանա լիճը և Արարատյան դաշտը, Գ. Բա-
շինջաղյանը դրանով իսկ զովերգում է ոչ միայն բնության գեղեցկու-
թյունը, այլև՝ դրանց կենսական նշանակությունը, որոնք հնուց ի վեր
հայ ժողովրդի ուրախության, երգի ու բանաստեղծության նյութ են եղել:
Ահա թե ինչու նկարիչը ուշադրություն է դարձնում այդ բանի վրա և
ավելի հաճախ է պատկերում հենց այն, ինչ թանկ է իր ժողովրդի հա-
մար: Այստեղ իր արտահայտությունն է գտել նույն ժամանակաշրջա-
նում թե՛ ռուսական, թե՛ հայ դեմոկրատական մշակույթի, մասնավոր-
ապես բնանկարչության, մեջ արմատավորվող Զերնիշկեևու այն միտ-
քը, ըստ որի, «արվեստի էական խնդիրն է՝ վերարտադրել այն բոլորը,

որ կյանքում մարդու համար հետաքրքրական է³։ Գ. Բաշինջադյանի լավագույն բնանկարները պատկերում են ոչ միայն բնությունն ընդհանրապես, այլև ազգային բնությունը, ոչ թե նեղ բնանկարչական մի տեսարան, այլ հայրենի երկրի գեղեցկությունը, նրա հարստությունն ու ինքնատիպությունը։

Պետք է նկատել, որ բնանկարչության անհրաժեշտությունը վաղուց էր զգացվում։ XIX դարի երկրորդ կեսում, հատկապես վերջին քառորդում, բնության նկատմամբ աճող հետաքրքրությունը կապված էր բնության ճանաչողության հետ, բնության բարիքները, նրա ընդերքում եղած հարստությունները օգտագործելու անհրաժեշտության, գիտության, մասնավորապես բնական գիտությունների և հասարակական մտքի զարգացման հետ։

Նույն շրջանում հայ արվեստի բնորոշ արտահայտություններից մեկը դառնում է նաև հայրենի բնության հարստությունների ու նրա գեղեցկությունների բարձր արժեքավորումը։ Դա իր որոշակի արտահայտությունն է գտնում նույն ժամանակի գեղարվեստական գրականության մեջ եւս։ Այդ բնագավառում հարազատ բնաշխարհի գովերգումը գեմոկրատական մշակույթի նվաճումների օրդանական մասն էր։ Գրողների ձգտումը՝ բնության նկարագրությունների միջոցով արտահայտել իրենց սերը հայրենիքի և վերաբերմունքը հարազատ ժողովրդի սոցիալական վիճակի նկատմամբ, համահնչուն էր հայ նկարիչների գեմոկրատական ձգտումներին։ Այն սերտորեն կապված էր նաև նույն շրջանի ռուսական՝ ռեալիստական բնանկարչության հետ, քանի որ նրա հիմնական առանձնահատկությունը նույնպես հանդիսանում էր հստակորեն արտահայտված ազգային զգացումը։ Հայրենասիրությունը կազմում էր նկարչության այդ ժանրի գաղափարական բովանդակությունը։

Գ. Բաշինջադյանի ստեղծագործության մյուս առանձնահատկությունը պատկերաչափությունն է։ Նա ստեղծում⁴ է բնանկար-պատկերներ⁵։ Դրանք լիովին ավարտված, բովանդակային ստեղծագործություններ են, որոնց մեջ բնության կյանքը վերարտադրված է ամբողջությամբ ու կատարելապես համոզիչ։ Դրա մեջ պետք է տեսնել Բաշինջադյանի բնանկարչության կապը ռուսական ռեալիստական արվեստի, հատկապես այն ուսման հետ, որ նա ստացել էր Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում։

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի և ընդհանրապես ռուսա-

³ Ն. Գ. Չերեշնևսկի, Հոբեաթկա, էջ 141։

կան ռեալիստական նկարչության հետ է կապվում նաև Գ. Բաշինջազյանի ստեղծագործությունների մի առանձնահատկությունն է՝ էպիկականությունը, որը բխում էր իր ժամանակի առաջավոր, դեմոկրատական գեղարվեստության պահանջներից:

Գ. Բաշինջազյանի ստեղծագործություններից մի քանիսը իրենց բովանդակությամբ և գաղափարական ուղղվածությամբ ուղղակի կապվում են գեղարվեստի ակադեմիայի, ռուսական նկարչության և նույն շրջանի առաջավոր գաղափարախոսության հետ: Այդ մասին է վկայում, օրինակ, Գ. Բաշինջազյանի «Քրիստոսը Գեթսեմանի պարտեզում» պատկերը (1894), որը ներկայացնում է Քրիստոսին Գեթսեմանի պարտեզում ծնկաչոր, հայացքը գետին հառած, աղոթելիս: Ախալքալաքի հայոց եկեղեցին լի ընդունում այն, լի օծում և նկարչին տրված պատվերը շեղյալ է հայտարարում: Այդ նկարը մերժելու հիմնական պատճառն այն էր, որ նկարիչը Հիսուս Քրիստոսին նկարել էր հակառակ եկեղեցու պահանջի: Բաշինջազյանը պատկերել է նրան որպես աշխարհիկ մարդ, ամբողջ պատկերին առլով աշխարհիկ բովանդակություն: Իսկապես, Քրիստոսի դեմքն այստեղ դունդա է, դայուկ, մատնության լուրը և ծանր հոգսերը տանջել ու մաշել են նրան: Գեթսեմանի պարտեզի դառավոր հաստաբուն ծառերի խտությունն ավելի խորհրդավոր ու դրամատիկական է դարձնում տեսարանը:

Հիսուս Քրիստոսի կերպարի աշխարհիկ լուծումը Գ. Բաշինջազյանի կողմից պատահական չէր և բխում էր նրա դեմոկրատական համոզմունքներից: Այդ ժամանակաշրջանում և դրանից առաջ մի շարք ուսանկարիչներ, այդ թվում Ա. Իվանովը, Ֆ. Բրուսին, Բ. Գրամսկոյը, Բ. Ռեպինը, Վ. Սուրիկովը, Ա. Վասնեցովը և շատ ուրիշներ նույնպես նկարելով Քրիստոսին, նրա կերպարին և ավետարանական սյուժեներին ալի են աշխարհիկ բովանդակություն: Գ. Բաշինջազյանը խոստովանում է, որ այդ պատկերը ստեղծելիս նա օգտվել է ռուսական նկարչությանից, մասնավորապես Ֆ. Բրուսինի կոմպոզիցիաներից և Պետր-բուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի այն դասախոսություններից, որոնք ուսուցանում էին «Հիսուսի աշխարհային կյանքի վերաբերյալ պատմությունը»: Թերթում հրապարակած իր նամակ-հղովածում նա հենց այդպես էլ գրում է. «Ասացի օգուտ եմ քաղել հիշյալ նկարից, սակայն և մացրել եմ մի քանի փոփոխություններ հայկական ավանդությունների դեմ մեղանշված շլինելու համար: Նույնպես ի նկատի եմ ունեցել Հիսուսի աշխարհային կյանքի վերաբերյալ պատմությունը, որը ավանդ-

վում է բացառապես զեղարվեստի ակադեմիայում⁴։ Գ. Բաշինջադյանը հետազգայում էս ստեղծում է պատկերներ նույն ոգով։

Իր բարձրարվեստ ստեղծագործություններով զեղարվեստի ակադեմիայի նախկին սանը, շնորհիվ ստացած մասնագիտական լուրջ կրթության, դարձավ ազգային արվեստի սյուներից մեկը նախասովետական շրջանի հայ կերպարվեստի մեջ։

Գ. Բաշինջադյանը, իհարկե, միայնակ չէր բնանկարչության բնագավառում։ Նախասովետական շրջանում հանգես են դալիս բազմաթիվ նկարիչներ, որոնք նկարում են հայրենի բնության պատկերներ, հարրատացնելով հայկական բնանկարչությունը։ Այդ նկարիչներից են՝ Փանոս Թերլեմեզյանը (1865—1941), Եղիշե Թադևոսյանը (1870—1936), Արշակ Ֆեթիսյանը (1884—1947), Հովհաննես Ալիադյանը (1881—1958), Սարգիս Խաչատրյանը (1886—1947), Սեդրակ Առաքելյանը (1884—1942), Մարտիրոս Սարյանը (1883—1969), Գաբրիել Գյուրջյանը (մեղ. 1892) և ուրիշներ, որոնք իրենց առանձնահատուկ ոճերով և զեղարվեստական արտահայտչական տարրեր միջոցներով ընդլայնում են բնանկարչության ժանրը նախասովետական շրջանում։

4 «Մշակ», 1894, N 38.



ԷՄԱՆՈՒԼ ՄԱՆՏԵՍՅԱՆ

Նկարիչ զառնալու նպատակով, բայց առանց նկարչական հատուկ պատրաստության, Էմանուել Աղաջանի Մանտեսյանը (1857—1908) Սիմֆերոպոլից 1877 թ. մեկնում է Պետերբուրգ գեղարվեստի ակադեմիայում սովորելու համար, բայց ակադեմիա չի ընդունվում մասնագիտական առարկայից դեռևս անպատրաստ լինելու պատճառով: Էմ. Մանտեսյանը մնում է մայրաքաղաքում և պարապում նկարչությամբ: 1878 թ. գարնանը նա կրկին գիմում է ակադեմիա և այս անգամ արգեն ընդունվում բնանկարչության բաժինը՝ որպես ազատ ունկնդիր: Պետերբուրգում Մանտեսյանը ապրում է Սիմֆերոպոլ բազարի «Հայոց բարեգործական ընկերության» կողմից նրան ուղարկած նյութական միջոցներով: Հետագայում, երբ սպառվում է դրամը, նա ակադեմիայի դասերին հաճախում է իրեն տրված անվճար տոմսակներով:

Ուսման տարիներին Մանտեսյանը հանդես է բերում առանձին հետաքրքրություն ծովանկարչության նկատմամբ: Այդ ժանրում մասնագիտանալու համար 1885 թ. գարնանը նա մեկնում է Թեոդոսիա և սովորում Հովհ. Ալվազովսկու նորարաց «Գեղարվեստական արվեստանո-

ցում: էմ. Մահտեսյանի աշխատասիրությունը և նրա ընդունակությունները ուրախացնում են մեծ ծովանկարչին: Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի կոնֆերենց-բարաուդար Պ. Յ. Իսևկին 1885 թ. օգոստոսի 12-ին գրած նամակում Հովհ. Ալվազովսկին հայտնում է. «Թերթերում հայտարարություններ հրապարակելուց հետո մուսաստանի տարբեր կողմերից եկել են նրիտասարդներ, որոնցից երկու աշակերտ մեր ակադեմիայից: Համարյա բոլորն էլ ջանասիրությամբ պարապում են, առանձնապես Մահտեսյանը (ակադեմիայի աշակերտը), որը նկարել է գեղեցիկ էտյուդներ: ...Ես ինքա շատ ուրախ եմ, որ թեկուզ ժերովյան հասակում հաջողվում է օգտակար լինել այնքան, որքան եմ ես աշխատելի Զեր ակադեմիայում»¹:

Էմ. Մահտեսյանը հետագայում ևս շարունակում է նկարել ծովային տեսարաններ, որոնցից «Մոլի ալիքները իրիկնամուտին» էտյուդը ակադեմիայի կողմից 1886 թ. արժանանում է արծաթե մեդալի: Այդ թվականից էլ սկսած նա իր ստեղծագործություններով մասնակցում է ռուս նկարիչների պետերբուրգյան ցուցահանգեաներին, ներկայացնելով «Ալեկոծման սկիզբը», «Անդորր ծովի վրա», «Ալեկոծում» (1887) և «Փրկություն սպասողները» (1888) պատկերները: Վերջինս նույն տարում արժանանում է արծաթե մեդալի:

1889 թ. էմ. Մահտեսյանը դիմում է գեղարվեստի ակադեմիայի խորհրդին՝ իրեն նկարչի կոչում տալու համար, նշելով ուսման ընթացքում ստացած իր պարգևները և կատարած աշխատանքները: Սակայն ակադեմիական ծրագրային թեմայով աշխատանք չներկայացնելու պատճառով, այդ դիմումին ընթացք չի տրվում: Մեկ տարի հետո՝ 1890 թ. զարնանը, էմ. Մահտեսյանը կրկին խնդրում է իրեն նկարչի կոչում տալ, նկատի ունենալով, որ ինքն արդեն ավարտել է ուսման գիտական (հանրակրթական) դասընթացը և իր ձեռացած ծնողներին օգնելու նպատակով ստիպված է թողնել Պետերբուրգը և մեկնել հայրենիք: Մայիսի 24-ին գեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը հարգելով նրա դիմումը, որոշում է տալ Մահտեսյանին նկարչի կոչում, պայմանով, որ նա առաջիկա երկու տարում հանձնի նկարչության ակադեմիական դասընթացը²:

Նկարիչ էմ. Մահտեսյանը մեկնում է ծննդավայրը՝ Միմֆերուպոլ, որտեղ երկու տարի ինքնուրույն աշխատելուց հետո վերադառնում է

¹ «Документы», էջ 192:

² ԿԳՊԱ, ֆ. 739, ց. 10, գ. 194, թ. 14, 15.

Պետերբուրգ, Հանձնում նկարչության ակադեմիական դասընթացը (մասնագիտական առարկան) և ակադեմիայի խորհրդին ներկայացնում Հրիմում նկարած իր ծովանկարները: Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը 1892 թ. մայիսի 26-ին ընդունելով զուսանկարչության մասնագիտությունը նկարիչ Համանվել Մահտեսյանի բավականաչափ պատրաստված լինելը նկարչության և զժադրության մեջ... որոշում է տալ նրան միջնակարգ ուսումնական հիմնարկներում նկարչություն և զժադրություն դասավանդելու իրավունքի վկայական³: Ստանալով այդ վկայականը Համ. Մահտեսյանը վերադառնում է Սիմֆերոպոլ, ուր մինչև իր կյանքի վերջը դրադվում է մանկավարժությամբ և ստեղծագործական աշխատանքով: Նա նկարում է ավելի քան 200 պատկեր, որոնցից հենց միայն Սիմֆերոպոլում 1895 թ. բացած իր անհատական ցուցահանդեսում ներկայացնում է շուրջ 150 նկար և էտյուդ:

Ժամանակի արվեստասեր Հասարակությունը և մանավանդ պարբերական մամուլը (Հայկական և ռուսական) բարձր են գնահատել նրա ստեղծագործությունները: Առանձնապես լայն ճանաչում են գտել նրա «Փրկություն սպասողները», «Աղալարի», «Գիշերը Սև ծովի վրա», «Ալեկոծում», «Փոթորիկի սկիզբը վերջույսին», «Հանգիստ է», «Արջասարը Դիշեր ժամանակ», «Գարնանային փոթորիկ» և այլ ծովանկարներ: Դրանցից շատերի լուսանկարները ժամանակին տպագրվել են հայ և ռուս մամուլի էջերում: Այժմ Հայաստանի պետական պատկերասրահում կա շուրջ 10 ծովանկար: Մի քանի պատկերներ կան նաև Միության տարբեր թանգարաններում և առանձին անձանց մոտ:

Թեոդոսիայի Հովհ. Այվազովսկու անվան պետական պատկերասրահում պահվող «Ալեկոծում» պատկերը ներկայացնում է անհանգիստ, փոթորկոտ ծովային տեսարան՝ ամպամած օրվա պահին: Մոլի կատաղի ալեբներն իրար ետևից նետվում են ամփ՝ թողնելով ավազի վրա ետ բաշված ջրի փրփուրները: Հեռվում, ուր ալեկոծվում է ծովը, երևում է մի երկկայմ առագաստանավ, որի շուրջը, օդի մեջ, պտույտ են գալիս մրրկահավերը: Այս ծովանկարը պատմողական բնույթ ունի: Այստեղ զարմանալի համոզականությամբ վերարտադրված է ծովի անհանգիստ վիճակը, զգացվում է քամու առկայությունը: Պատկերը կրում է Հովհ. Այվազովսկու ազդեցությունը: Այն ունի մոխրագույն-կանաչավուն դունային գամմա, որը լին հազվագեղ, բայց և հատկանշական է նաև Հովհ. Այվազովսկու աշնանային օրերն արտացոլող մոխրագույն ծովանկար-

³ Նույն տեղում, թ. 25:

ների համար: Ծովի մշտաշարժուն վիճակի, նրա թափանցիկության և փրփուրների վերարտադրման մեջ նկարիչը հանդես է բերել վարպետության:

Արտահայտիչ է նաև «Առաջաստանավը աղեկոժ ծովում» պատկերը (1898), որը ներկայացնում է իրիկնամուտային տեսարան: Արևի վերջին ճառագայթներն իրենց կարմրագույն երանգներով լուսավոր ու փայլուն նանսպարճ են զցել ծովի խոռվահույզ ալիքների վրա, տեսարանին տալով խիստ արտահայտչականություն: Պատկերի կոմպոզիցիան թեև հիշեցնում է Ալվադովսկու համանման ստեղծագործությունները, սակայն տեսարանի բնալիստական վերարտադրման և պատկերի առանձին մասերի մշակման մեջ որոշակիորեն զգացվում է նկարչի ինքնատիպությունը՝ նրա անմիջական և անկախակալ մոտեցումը ծովային բնության պատկերմանը: Հույսատանի պետական պատկերասրահում պահվող մյուս ծովանկարները («Փոթորիկ ծովի վրա», 1898 և մյուսները) իրենց պարզ, դուսպ գունանկարչական լուծումներով վկայում են նկարչի ինքնատիպ ուժի և արտահայտչականության յուրահատուկ միջոցների մասին: Իր ոճական առանձնատկությամբ հանդերձ, էմ. Մահտեսյանը միաժամանակ ներկայացնում է Հովհ. Ալվադովսկու ծովանկարչական դպրոցը՝ հարստացնելով այն ռեալիստական նոր ստեղծագործություններով: Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի նախկին սանը, ալպիսով, կարեվոր ներդրում է կատարում հայ ազգային ծովանկարչության մեջ:



ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՇԱՄՇԻՆՅԱՆ

Հարություն Խաճակի Շամշինյանը (1856—1914) Պետերբուրգ է մեկնում 1877 թ. փետրվարին, իր հետ ունենալով միայն «Գեղեցիկ արվեստները կովկասում խրախուսող ընկերության» միջնորդությունը և տն-դեկանք այն մտախն, որ նա 1874—1877 թվականներին սովորել է աչք ընկերության նկարչական դպրոցում: Հ. Շամշինյանի ուսուցիչներն են եղել նկարիչներ Պ. Կուլինը, Բուրովը, Լոնգոն, քանդակագործ Խոզորովը և ուրիշներ, որոնցից, ինչպես զբում է նա ինքնակենսագրականում. «1876 թվականին պարզե ստացա իմ նկարչական գործերի համար»¹,

Հոր վաղաժամ մահից հետո (1869) Հ. Շամշինյանը զբիվում է ապրուստի միջոցներից, Պետերբուրգ մեկնելու և այնտեղ ապրելու մի-ջոցներ շունենալու պատճառով, վերոհիշյալ ընկերությունը 1877 թ. սկզբներին կազմակերպում է համերգ, որից ստացված ողջ գումարը հատկացնում է շնորհալի պատանուն՝ ուսման մեկնելու համար: 1877 թ. ապրիլի 9-ին նա գիմում է զեղարվեստի ակադեմիայի խորհրդին իրեն որպես ազատ ունկնդիր ընդունելու համար²: Սակայն դրա համար նա

¹ «Տարազ», 1913, № 4, էջ 65:

² ԿԳՊԱ, ֆ. 789, ց. 10, գ. 74, թ. 1:

պարտավոր էր նախօրոք վճարել ուսման տարեկան վարձը: Այդ պատճառով, երեք օր հետո՝ ապրիլի 12-ին, նա դրում է Երկրորդ դիմումը. որով խնդրում է իրեն ազատել ուսման վարձից, նկատի ունենալով, ինչպես գրված է դիմումին կից ներկայացված տեղեկանքի մեջ՝ «Թննհորոգ դասի աստիճանավորի որդի է. Ի. Շամշինովը գտնվում է աղքատ վիճակում և Թիֆլիսում ոչ մի սեփականություն չունի»³:

Հաջվի առնելով Հ. Շամշինյանի նկարչական ընդունակությունները, Ընկերության միջնորդությունը և այն, որ Շամշինյանի «մայրը գտնվում է ծայրահեղ աղքատության մեջ», զեղարվեստի ակադեմիայի վարչությունը որոշում է նրան ընդունել որպես ազատ ունկնդիր: Երեք ամիս հետո՝ հուլիսին, Հ. Շամշինյանը դիմում է ակադեմիայի վարչությանը խնդրելով իրեն «ընդունել կայսերական զեղարվեստի ակադեմիայի աշակերտների շարքում և թույլ տալ զրա համար պահանջվող բնություններին մասնակցել»⁴: Իր ինքնակենսագրականում նա գրում է, որ այդ դիմումից հետո «ընդունվեցի բնություն տալով նկարչությունից և գիմնազիական դասընթացի մի քանի աստիճաններից»⁵:

Կեղարվեստի ակադեմիայում Հարություն Շամշինյանը սովորում է ռուս նկարիչ, պրոֆ. Վ. Պ. Վերեշչագինի մոտ, որն այդ ժամանակ ղեկավարում էր ակադեմիայի պատմական նկարչության դասարանը: Վասիլի Պետրովիչ Վերեշչագինը (1835—1909) հայտնի է որպես պատմական ու կենցաղային նկարների հեղինակ: Իր Երկարամյա մանկավարժական աշխատանքի ընթացքում նա աշակերտներին սովորեցնում էր հստակ զեղանկարչություն, թնամտիկ պատկերներ և ամուր և բովանդակալից կոմպոզիցիաներ ստեղծելու արվեստը: «1878 թ. հոկտեմբերին փոխվեցի նախուրային դասարանը վեցերորդ համարով և գիտությունների երկրորդ կուրսը», — գրում է Շամշինյանը իր մասին և ավելացնում, որ հաջորդ «1879 թ. փոխվեցի գիտությունների երրորդ կուրսը և նույն տարին էլ ստացա վկայական գիտությունների կուրսը վերջացնելու մասին ճանարանում լսած դասախոսությունների վերաբերյալ»⁶:

Այժմ արդեն նա իր բոլոր ուժերը հատկացնում է մասնագիտությանը լրիվ տիրապետելու համար: Պրոֆեսորի հանձնարարությամբ նա կատարում է նաև արտադասարանային աշխատանքներ: Դրանցից մեկի համար, ինչպես գրված է ակադեմիայի խորհրդի 1880 թ. փետրվարի 2-ի որոշ-

³ Նույն տեղում, թ. 6:

⁴ Նույն տեղում, թ. 9:

⁵ «Տարազ», 1913, № 4, էջ 65:

⁶ Նույն տեղում:

ման մեջ, Շամշինյանը քաղաքականություն է ներկրորդ կարգի արժանի մեղալու⁷ բնությունից կատարած էությունի համար»⁸։ Մի նոր արժանի մեղալ է նա ստանում նաև 1851 թ. փետրվարին։ Ակադեմիայի խորհրդի որոշման մեջ այդ մասին գրված է. «նատուրալի նկարչական դասարանի գծով կատարած զեղարվեստական աշխատանքների համար ակադեմիայի խորհրդի կողմից 1851 թվականի փետրվարի 7-ին 2. Շամշինովը պարգևատրվում է ներկրորդ կարգի արժանի մեղալու⁹»։ 1852 թ. մայիսի 1-ին նույնպես որոշվում է՝ «նատուրալի նկարչական դասարանի գծով կատարած զեղարվեստական աշխատանքների համար Շամշինովին պարգևատրել Առաջին կարգի արժանի մեղալու¹⁰»։ Ինքնակենսագրականում Շամշինյանը գրում է. «1852 թ. մայիսին մի օրում ստացա երկու մեծ արժանի մեղալ»¹⁰։ Ինչպես տեսնում ենք, 1850—1852 թվականներին 2. Շամշինյանը, իրոք, հաջողություններ է ունենում ակադեմիայում։

Այդ հաջողություններին նա հասնում է զժմարությունները հաղթահարելու ճանապարհով։ Իսկ զրանք, մեծ մասամբ, նյութական էին։ «Կովկասի զեղարվեստական ընկերության կողմից ինձ տրված փողերով ես ապրում էի այստեղ 6 ամիս, իսկ այժմ իմ միջոցները սպառվել են և շուտով կմնամ աղետալի վիճակում, եթե որևէ տեղից, թեկուզ Կովկասից, չստանամ դրամական օգնություն».— գրել է Շամշինյանը 1877 թ. սեպտեմբերի 16-ին ակադեմիայի վարչությանը¹¹։ Այդ կապակցությամբ նրան տրվում է տեղեկանք այն մասին, որ Շամշինյանը, իրոք սովորում է զեղարվեստի ակադեմիայում և «լիովին արժանի է, որ նրան տրվեն միջոցներ ակադեմիական դասընթացը անարգելք շարունակելու համար»։ Դրա հիման վրա «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող ընկերությունը»... հնարավոր է համարում Շամշինովին տալու միանվագ նպաստ 50 ռուբլու սահմաններում¹²։ Հետագայում նա ակադեմիայից ստանում է նաև գրենական պիտույքներ և ապրելով այդ համեստ միջոցներով, շարունակում է ամենայն բարենիղությունով կատարել ուսուցիչների առաջադրանքները։

«Հաշվի առնելով աշակերտ Շամշինովի նյութական ծանր վիճակը և այն, որ տաղանդավոր երիտասարդը բոլոր դասարանների գծով զբաղանք է պարապում» ակադեմիայի պրեզիդենտը 1879 թ. ապրիլի

⁷ ԿԳՊԱ, ֆ. 789, ց. 10, գ. 74, թ. 27։

⁸ Նույն տեղում, թ. 31։

⁹ Նույն տեղում, թ. 44։

¹⁰ «Տարազ», 1913, № 4, էջ 65։

¹¹ ԿԳՊԱ, ֆ. 789, ց. 10, գ. 74, թ. 11։

13-ին միջնորդում է Հ. Շամշինյանին նյութապես օգնելու համար: Այս հարցում, կարծում ենք, ակտիվ դեր է կատարել նրա անմիջական ղեկավար Վ. Վերեշագինը: 1879 թ. ապրիլին նրան արվում է միանվագ 200 ռ. գրամական օգնություն: Ակադեմիայի խորհրդի միջնորդությամբ Հ. Շամշինյանը կայսերական գրասենյակից ստանում է 100 ռ. նպաստ նաև 1881 թ. մարտին¹²:

Կայսրի կարգադրությամբ նրան արված նպաստը սահմանափակվում էր միանվագ վճարով: Մինչդեռ ուսանողին անհրաժեշտ էր կայուն օգնություն մինչև նրա ուսման զասընթացի վերջը: Այդ խնկ պատճառով, հաշվի առնելով Շամշինյանի հաջողությունը ուսման ասպարեզում, ակադեմիայի վարչությունը 1882 թ. սեպտեմբերին դիմում է Կովկասի քաղաքացիական մասի կառավարչապետի գլխավոր վարչության ղեկավարամենտին՝ Անդրեյովկասից եկած հայ ուսանողին մշտական թոշակ նշանակելու համար: Այդ միջնորդությունը աշտուղ հարգվում է և Հ. Շամշինյանին, ինչպես և Գ. Բաշինջադյանին, նշանակում են թոշակ՝ 1882 թ. մարտին նրանց ուղարկելով միանվագ 400 ռուբլի¹³:

1882 թ. մայիսին Հ. Շամշինյանը մեկնում է Անդրկովկաս՝ «ակադեմիական սրճանակարաշխությունը նախապատրաստվելու նպատակով բնությունից նկարներ անելու համար»: Թիֆլիսում նա անց է կացնում ամբողջ ամառը և ստեղծագործում է: Ամառային ճանապարհորդության ընթացքում Շամշինյանը նկարում է «Պարսիկ մաշկարար», «Ճաշատոբ Արուլյանի դիմանկարը», «Փոստային կայանի բակում» գրաֆիկական աշխատանքներ:

1883 թ. Հ. Շամշինյանը որպես առաջադեմ և ընդունակ աշակերտ, առաջադրանք է ստանում ստեղծելու «նկարներ անատոմիայի այն դասախոսությունների համար, որ կարգում էր պրոֆեսոր Լանգցեխերը»: Այդ գրաֆիկական աշխատանքները հետագայում, ինչպես գրում է նկարիչը, «հրատարակեցին ճեմարանականները»: Այս փաստը վկայում է նաև, որ ակադեմիայում Հ. Շամշինյանը միաժամանակ սովորում է գրաֆիկական արվեստը: Իր ինքնակենսագրության մեջ Շամշինյանը գրում է. «Ճեմարանական ժամանակ դասարանական աշխատանքներից բացի, փոքրորդում էի պղնձի վրա օֆորտներ՝ ավելի քան տասներկու տախտակներ, որոնց մեջ կային նկարչության պրոֆեսորներ Պ. Զխատյակովի, Ֆ. Բրունիի, Վ. Տակոբիի, բանաստեղծ Ն. Նևկրասովի և ուրիշ»

¹² Նույն տեղում, թ. 12:

¹³ Նույն տեղում, թ. 54:

ների, նույնպես և Կովկասի մի քանի տիպերի տեսարանների նկարներ»¹⁴։

ՍՍՀՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվում պահպանվում են փաստաթղթեր, որոնք վկայում են Հ. Շամշինյանի աշխատասիրության և անցյալի դասական արվեստի նմուշներից պատճեններ նկարելու մասին։ Այդ փաստաթղթերից մեկը պրոֆ. Վ. Վերեշչագինի 1883 թ. սեպտեմբերի 6-ի նրկառդ գրությունն է՝ ուղղված ակադեմիայի վարչությանը. «Ակադեմիայի Շամշինովի կողմից ընտրված և իմ կողմից հաստատված են կայսերական էրմիտաժում պատճեններ նկարելու համար հետևյալ պատկերները՝ Ռեմբրանդտի «Նկարչի մայրը» (№ 805), Մուրիլլոյի «Մադոննան» (№ 371)։ Խոնարհաբար խնդրում եմ ակադեմիայի վարչությանը Շամշինովին տալ տոմսակ էրմիտաժում աշխատելու համար» Պրոֆեսոր Վ. Վերեշչագին»¹⁵։

Ակադեմիական դասերից դուրս Հ. Շամշինյանը, երբեմն, պատվերով նկարում է դիմանկարներ և բնանկարներ։ 1883 թ. մի պատվիրատու նրան առաջարկում է հետքերը ստանալ Փարիզում։ Այս առիթով Շամշինյանը մեկնում է արտասահման։ Այդ գնդի մասին նկարիչը գրում է. «1883 թ. Պետերբուրգում ես պատվեր ստացա Ն. Գ. Պրինցիցից նկարելու ընտանեկան պատկերներ. ես, իհարկե, չէի հիշատակի այդ պատվերի մասին, եթե դա նշանակություն չունենար իմ հետագա կյանքում։ Երբ ես վերջացրի նկարները և պետք է ստանայի փողերը, նա փող իմ ձեռքը չտվեց, այլ առաջարկեց գնալ Փարիզ փող ստանալու համար։ Դնացի Փարիզ, մեկ ու կես ամիս աշխատեցի այնտեղ, նայեցի բոլոր պատկերասրահները, մեկ ու կես ամիս ապրեցի Մյունխենում և երկու շաբաթ Վիեննայում»¹⁶։

Այս պատահական ճանապարհորդությունը արտասահմանում կարևոր նշանակություն է ունենում երիտասարդ նկարչի հետագա ստեղծագործական կյանքում։ Ֆրանսիական թանգարաններում և ժամանակակից նկարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսներում նա տեսնում է հին ու նոր ժամանակների նկարիչների գործեր և հարստացնում էր գիտելիքները։ Մյունխենում եղած ժամանակ նա ծանոթանում է շատ նկարիչների, այդ թվում Ս. Հոլլշտիի հետ, որը այնքան է մտերմանում երիտասարդ նկարչին, որ նկարում է Շամշինյանի դիմանկարը։ Դա չպատ է ուրախացնում երիտասարդ նկարչին, և Շամշինյանը անմիջապես

¹⁴ «Տարազ», 1912, № 4, էջ 65։

¹⁵ ԿԳՊԱ, ֆ. 789, ց. 10, գ. 74, ք. 63։

¹⁶ «Տարազ», 1912, № 4, էջ 66։

մատիտով արտանկարում է այդ յուզանկարը: Հետագայում Ս. Հոլլոշին այդ դիմանկարը նվիրում է Շամշինյանին, իսկ նրա մատանոցները այն հանձնում են Հայաստանի պետական պատկերասրահին:

«Ընանապարհորդությանից հետո, վերադառնալով Պետերբուրգ, ես ուզում էի գնալ սեկյա մեղալի մրցության, որի իրավունքն ունեի, սակայն դա չհաջողվեց,— գրում է նկարիչը ինքնակենսագրականում:— Եկա Թիֆլիս տեսնվելու մորս հետ, սակայն նրան հիվանդ գտնելով, վճռեցի մի տարի մնալ, իսկ հետո այլևս չկարողացա դուրս գալ այստեղից»¹⁷: Մնալով Թիֆլիսում, նա դրադում է ստեղծագործական աշխատանքով: Այդ մասին Շամշինյանը գրում է. «Տեսնելով հիվանդ մորս ծանր դրությունը, ես սկսեցի նկարել պատկերներ և տալ նկարչության դասեր»¹⁸:

Նյութական սուղ պայմաններից զրոյված, իր և հիվանդ մոր զոյություն և բուժման ծախսերը հոգալու նպատակով, Շամշինյանն այստեղ նկարած մի քանի պատկեր վաճառում է արվեստը դեռահասող մարդկանց: Թիֆլիսում լույս տեսնող «Նովոյն օբոզրենիե» թերթում 1884 թ. փետրվարին հրապարակվում է Շամշինյանին դատապարտող մի հոդված այն մասին, որ նա, իբրև թե, լքել է զննարվեստի ակադեմիան և դրադում է շուկայում էժանազին նկարներ վաճառելով¹⁹: Դա խորապես վիրավորում է երիտասարդ նկարչին և նա 1884 թ. մարտի սկզբներին մեկնում է Պետերբուրգ:

Տաղանդավոր նկարչի մասին այդօրինակ դրապարտությունը հուզում է նաև զննարվեստի ակադեմիայի պրոֆեսորներին: Ակադեմիայի կոնֆերենց-քարտուղար Պ. Ֆ. Իսենը ակադեմիայի խորհրդի անունից հերքում է գրում և պահանջում Կովկասի գրաքննչական կոմիտեի նախագահից տպագրել հետևյալը. «Ակադեմիա Շամշինովը ոչ միայն չի թողել ակադեմիան, այլև հաջողությամբ շարունակում է իր զննարվեստական կրթությունը, համարվում նրա տաղանդավոր աշակերտներից մեկը: Այդ մասին են վկայում նրա ստացած երկու փոքրիկ և երկու մեծ արծաթե մեդալները, որը նրան իրավունք է տալիս առաջիկա տարում մասնակցելու մրցանակաբաշխության՝ փոքր ոսկե մեդալի համար»²⁰: Այս հերքումը տպագրվում է նույն «Նովոյն օբոզրենիե» թերթում:

2. Շամշինյանը շարունակում է սովորել ակադեմիայում և կատարելագործել իր արվեստը: 1884 թ. մարտի 15-ին նա դիմում է ակադե-

¹⁷ Նույն տեղում:

¹⁸ «Норое обозрение», Тифлис, 1884, № 37.

¹⁹ ԿՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 10, գ. 74, ք. 66—67:

միայնի վարչությանը իրեն «մարտանկարչության դասարան տեղափոխելու համար»:

Ակադեմիայի խորհուրդը Հ. Շամշինյանին մարտանկարչական դասարան տեղափոխելու որոշումը կայացրեցում է մայիսի 1-ին, թեև մինչ այդ նա արդեն հաճախում էր այդ դասարանի պարապմունքներին և սովորում էր Վ. Վերեշչագինի մոտ: 1884 թ. մայիսի 8-ին նրան տրվում է տեղեկանք այն մասին, որ «Կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի աշակերտ Հարություն (Արտեմ) Շամշինովը նկարչության մեջ լավ գիտելիքներ ունենալով, որը հաստատում են նրա ստացած արժաթն մեդալները՝ երկու հատ երկրորդ կարգի և երկու հատ առաջին կարգի, իրավունք է ձեռք բերել երրորդ կարգի նկարչի և 14-րդ դասի աստիճանին ներկայացնելու համար»²⁰:

Այս տեղեկանքով Շամշինյանը վերագրանում է Թիֆլիս և շրջափայտում Անդրկովկասում: Այստեղ նա մի քանի պատկերներ և բաղմամբով էտյուդներ է նկարում, այդ թվում «Քոբեբի վանքի» պատկերը, «Մզկիթի դուռ», «Վիրավոր գինիորը» և ուրիշներ:

Հ. Շամշինյանը 1885 թ. ստանում է ազատ նկարչի կոչում: Նրան տրված դիպլոմի մեջ գրված է. «Կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայում դասվելու ամբողջ ժամանակաշրջանում հանրակրթական (գիտություն) ակադեմիական լրիվ դասընթացը հաջողությամբ ավարտելու և նկարչության մեջ լավ իմացության համար ակադեմիայի խորհուրդը 1885 թ. փետրվարի 1-ին որոշում է Արտեմ (Հարություն) Շամշինովին շնորհել երրորդ կարգի աստիճանավոր նկարչի կոչում և 14-րդ դասի աստիճանի իրավունք»²¹:

Հարություն Շամշինյանը 1885 թ. դարձանք վերագրանում է Թիֆլիս և շուրջ 25 տարի աշխատում գլխավորում որպես նկարչության և գծագրության ուսուցիչ: Նա ստեղծագործում է միայն ազատ ժամերին և ամառային արձակուրդների ժամանակ:

* * *

Նկարիչ Հ. Բ. Շամշինյանը գրադվում է դերադանցապես կենցաղային նկարչությանը: Թեև նա ստեղծում է դիմանկարներ, նատյուրմորտ, բնանկարներ ու դրաֆիկական շարքեր ևս, սակայն կենցաղային թեմաները նրան ամելի են գրավում: Կապված լինելով ժողովրդի հետ ու ար-

²⁰ Նույն տեղում, թ. 71:

²¹ Նույն տեղում, թ. 85:

տաճաշտելով նրա ձգտումները, Շամշինյանը ստեղծում է բազմաֆիգուր-սյուժետային պատկերներ, որոնք արտացոլում են հարազատ ժողովրդի կյանքը, կենցաղը և սոցիալական վիճակը: Ահա այս շրջանում էլ հայ կերպարվեստի մեջ ձևավորվում և արագորեն զարգանում է ժողովրդի կյանքը, կենցաղը և աշխատանքը արտացոլող թեմատիկ-սյուժետային նկարչությունը: Գունանկարչության այս տեսակի մեջ ուսուկան զեղարվեստի ակադեմիայի նախկին սաները՝ Շ. Շամշինյանը, Գ. Գաբրիելյանը և Խ. Տեր-Մինասյանը, կատարում են նշանակալից դեր:

Մեռևս զեղարվեստի ակադեմիայում սովորելիս Հարություն Շամշինյանը հանդես է բերում հակում և ընդունակություններ թեմատիկ-սյուժետային նկարչության նկատմամբ: «Բնորդ պարեզատով» (1879), «Պարսիկ մաշկաբը» և «Փոստային կայանի բակում» (1882), «Նկարչի մյուսխենյան արվեստանոցի մի անկյուն» և «Գեղատան վաճառատեղանի առաջ» գրչանկար, օֆորտ և ջրանկար ստեղծագործությունները այդ ժանրի առաջին փորձերն են: Վ. Վերեշագինի ղեկավարությամբ սովորելով թեմատիկ-սյուժետային նկարչության արվեստը, Շ. Շամշինյանը հետագայում ստեղծում է «Փողոց Մնյղանում» (1887), «Փողոց հին Ռիֆլիսում» (1887) և «Շևյթան բաղար» (1890) մեծակտավ պատկերները, որոնք բոլորն էլ բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներ են: Դրանց մեջ նկարիչը հանդես է գալիս որպես մասսայական տեսարանների պատկերող ստեղծագործությունների հեղինակ: Նկարիչը մանրամասն նկարագրելով հին Ռիֆլիսի լայնարձակ ու արևակնդ շուկան, այնտեղ առևտուր անող բազմազգ մարդկանց՝ իրենց զույնզզույն հագուստներով, ղեռն ակտիվորեն շի միջամտում իր իսկ նկարած կյանքի անցքերին: Դրանք նկարչի ժամանակ քաղաքային կյանքի զեղարվեստական համոզիչ պատկերներ են, որոնք միաժամանակ, պատմական հետաքրքրություն են ներկայացնում:

Շատ ավելի կարևոր ու նշանակալից է Շ. Շամշինյանի «Մադրաթափոր» (ղեյնորա) մեծակտավ պատկերը (1893): Այստեղ արդեն նկարիչը հանդես է գալիս իրականության նկատմամբ հատակորեն արտահայտված որոշակի վերաբերմունքով: Կտավը պատկերում է ժողովրդական տոնի մասսայական տեսարան: Փողոց են դուրս եկել բազմաթիվ մարդիկ՝ ձերեր ու երիտասարդներ, կանայք ու երեխաներ, որոնք զույնզզույն հագուստներով, իսկ ոմանք՝ կենդանիներ ներկայացնող զիմակներով, մեծ խումբ կազմած, գնում են փողոցով: Դա մի ժողովրդական տոն է՝ որի ժամանակ մարդիկ կատակի բազմազան ձևերով ծաղրում են իշխանավորներին և արտահայտում իրենց դժգոհությունը: Ցարական լի-

նովնիկներին, հարուստ վաճառականներին, հոգեւոր անձանց ու նրանց կամակատարներին ծաղրող, կատակի տովող զգեստավորված արհեստավորներին, պորժակատարներին, ծառայողներին, բանվոր-մշակների կազմակերպած ժողովրդական այդ տոնախմբության ռեալիստական պատկերումը, ինքնին, արդշունը էր ղեմեկրատական այն համոզմունքի, որ ուներ նկարիչ Շամշինյանը:

Հ. Շամշինյանի ժողովրդասիրությունը՝ նրա ղեմեկրատիզմը, ավելի ցայտուն արտահայտվել է «Կոնդակի ընթերցումը գյուղում» պատկերում, որը մեզ չի հասել: Հայտնի է մի լուսանկար և դրա ջրանկար էսքիզը: «Կոնդակի ընթերցումը» պատկերում է հին հայկական գյուղը և նրա բնակիչներին հուզված վիճակում: Այստեղ գյուղացիներին հուզմունքը շատ որոշակի է արտահայտված: Ակամայից հիշում ես պերնդ-վիմնիկ նկարիչ Գ. Գ. Մյասոեդովի «1861 թ. փետրվարի 19-ի մանիֆեստի ընթերցումը գյուղում» պատկերը, որը արտահայտում է գյուղացիների անհանգստությունը 1861 թ. օեֆոբի կապակցությամբ:

Իր քննատիկ-սյուժեառային ստեղծագործություններով Հ. Շամշինյանը կերտում է ժողովրդի կյանքն արտացոլող բազմաֆիգուր պատկերներ: Միաժամանակ նա ամրապնդում է պատկերի հասկացողությունը հայ իրականության մեջ: Նրա պատկերները ավարտված ստեղծագործություններ են՝ նկարչի մտահղացումը, արտահայտած գաղափարը և գունանկարչության հնարավորությունները լրիվ դրսևորող գործեր: Այստեղ ես նկարիչը շարունակում է կիրառել գեղարվեստի ակադեմիայի դրական ավանգը:

Հ. Շամշինյանի ղեմեկրատիզմը որոշակի արտահայտվել է նաև դիմանկարներում: Օգտագործելով ուսական ռեալիստական նկարչության հարուստ ավանդները և նախորդ շրջանի հայ նկարիչների լավագույն փորձը, Հ. Շամշինյանը ստեղծում է դիմանկարներ, որոնք ներկայացնում են հասարակ մարդկանց («Ուկրաինուհին» 1887, «Մոր դիմանկարը», «Վրացի բանվոր-բանաստեղծ Բ. Դավիդաշվիլին» և ուրիշներ): Ռեալիստական նկարչության միջոցներով ժողովրդի հասարակ մարդկանց կենդանի բնութագրությամբ և այդ կերպարների արտաքին պարզուրԻճյան մեջ նրանց բարոյական արժանապատվությունը ցույց տալու կարողությամբ, Հ. Շամշինյանը օրդանապես կապվում է հայ ազգային մշակույթին:

Հ. Շամշինյանը խոշոր ներդրում է կատարում նաև բնանկարչության մեջ: Նա հայկական կերպարվեստը հարստացնում է Հայաստանի և Կովկասի գեղատեսիլ բնության նոր պատկերներով («Սամուր գե-

տի վերին հոսանքը, Դադստան», 1886, «Սանահինի կամուրջը», 1898, «Լինը սարերում» և բազմաթիվ էություններ), ստեղծելով ավարտուն բնանկար-պատկերներ:

Զ. Շամշինյանը, միաժամանակ, կարևոր դեր է կատարել նոր սերնդի գեղարվեստական կրթության և նկարիչների կադրեր պատրաստելու բնագավառում: Նա իր աշակերտների մեջ սերմանել է հետաքրքրություն և սեր զեպի գեղեցիկ արվեստները: «Իմ աշակերտներից շատերը զարձան նկարիչներ և ճարտարապետներ: Իմ գոսավանդած ուսումնարաններում աշակերտները սիրով էին պարապում նկարչությամբ և, երբ նրանց աշխատանքները ուղարկվում էին արվեստների ճեմարանը, նրանցից շատերը զուսասանության էին արժանանում իրենց այդ գործերի համար», — գրում է նկարիչը²²: Նրա աշակերտներից են նկարիչներ Գավիթ Օթրոյանը և Հմայակ Հակոբյանը, որոնք նշանակալից հետք են թողել հայ կերպարվեստի մեջ:

Խորապես տոգորված նոր սերնդի գեղարվեստական դաստիարակության և հայ նկարիչների կադրեր պատրաստելու խնդրով, Զ. Շամշինյանը կազմում և 1904 թ. հրատարակում է նկարչության մի դասագիրք՝ «Элементарный курс черчения и перспектив, приспособленный для обучающихся рисованию в средней образовательной школе»: Չնայած Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի որոշ պրոֆեսորների առարկման, իր՝ նկարչի, առելով «հավանություն է դնում Ռուսաստանի լուսավորության մինիստրության առընթեր գիտական կոմիտեի կողմից»²³,

Հարություն Շամշինյանը, այսպիսով, պատրաստել է ազգային նկարչության երիտասարդ կադրեր, նրանց ուսուցանելով ռուսական գեղարվեստի ակադեմիայում ձևաբանական գծանկարի բարձր կուլտուրան:

²² «Տարազ», 1912, № 4, էջ 66:

²³ Նույն տեղում:



ԱՌԱՔՆԷ ԳԱԴԻՆՅԱՆ

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում սովորած մի քանի հայ արվեստագետների մասին տեղեկանում ենք իրենց իսկ նամակներից, մամուլի հաղորդագրություններից և բարեկամների տեձնակա՞ն արխիվներից: Այդպիսին է, օրինակ, նկարիչ Ա. Մազինյանը:

Ղրիմի Օրաբաղար (այժմ՝ Արմյանսկ) քաղաքում ծնված և տեղի հայոց եկեղեցուն առնթին ծխական դպրոցում նախնական կրթություն ստացած Առաքել Գրիգորի Սազինյանը (1844—1927) հոր՝ էջմիածնի վարդապետ Գրիգորի, ցանկությամբ 1860-ական թվականների սկզբներին մեկնում է Թեոդոսիա, ուր սովորում է Գարրիել Այվազյանի (նկարիչ Հովհ. Այվազովսկու ավագ եղբոր) տնօրինությամբ գործող զարդարում: Այստեղ էլ նա հանգես է բերում նկարչական ակնառու ընդունակություններ: Նկատի ունենալով այդ, Գևորգ Գ կաթողիկոսի օժանդակությամբ, Ա. Մազինյանը 1865 թ. մեկնում է Պետերբուրգ ուսւ արվեստագետների մաս նկարչություն սովորելու:

Նա սկզբում սովորում է նկարչական դպրոցում, ապա տեղափոխվում է զեղարվեստի ակադեմիա, որտեղ նրա ուսուցիչներն են եղել

նկարիչ-պրոֆեսորներ Կ. Յիլիպենկոն և Ժուկովսկին: Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում Սադինյանը մասնագիտանում է գլխավորապես դիմանկարչության մեջ, Գեոռո ուսանողական շրջանում նկարան «Ուղտի գլուխ» փորձածափալ պատկերը ձևերի կատարյալ ավարտվածությամբ, գույների հագեցվածությամբ և զեղարվեստական համողչականությամբ նրան բերում է նկարչի համբավ: Պրոֆեսորները մեծ հույսեր են կապում նրա հետ: Սակայն 1873 թ. հաջորդությամբ ավարտելով ակադեմիան, Սադինյանը նվիրվում է մանկավարժությանը: Ծնւրջ 21 տարի նա աշխատում է էջմիածնի Գեորգյան ճեմարանում որպես նկարչության ուսուցիչ: Հետագայում նա նկարչություն է դասավանդում Նոր Նոսիի թանում, Ախալցխայում, Թիֆլիսում և Երևանում: Ա. Սադինյանը մեռել է 1927 թ. ապրիլի 13-ին Երևանում, 83 տարեկան հասակում:

Ա. Սադինյանը նկարում է դիմանկարներ, կենցաղային թեմաներով պատկերներ, բնանկարներ և եկեղեցական (սրբերի) պատկերներ:

Հայաստանի պետական պատկերասրահում, նկարչի հարազատների ճոռ և մասնավոր առձանց հավաքածուներում պահպանվել են մի քանի ստեղծագործություններ, որոնցից մեզ հայտնի են «Ուղտի գլուխը», Խաչատուր և Գայանե ՉՅչյանների ու բժիշկ Բ. Նավասարդյանի դիմանկարները: Գրավոր աղբյուրներից հայտնի են նաև Ներսես և Գեորգ Գլաթոդիկոսների դիմանկարները, «Հարսանիք Վաղարշապատում», «Գոմեհչեղի կոթիլը», «Ալաշկերտի զաղթականները», «Գաղթական կիներ», «Մաղոննա» պատկերները և ավետարանական-եկեղեցական թեմաներով բազմազան աշխատանքներ: Ա. Սադինյանը միաժամանակ կատարել է թատերական ձեռնարկներ էջմիածնում, Ախալցխայում և Ախալցխայում:

Նկարիչ-մանկավարժի ստեղծագործությունների մասին որոշ զաղափար կարող են տալ Խաչատուր և Գայանե ՉՅչյանների դիմանկարները: Գրանք հին՝ նահապետական մարդկանց կերպարներ են: Առանձնապես ուշադրաւ է Գայանե ՉՅչյանի դիմանկարը: Դիտողին նա զրաւում է, ամենից առաջ, իր հագուստի զարդարանքով: Նկարիչը ամենայն էջրտությամբ պատկերել է կանացի զեմբի և հագուստի մանրամասները, կոճակների ու վզից կախված ուլունքների բազմազան ձևերն ու փայլը: Այս, ինչպես և վերը նշված նրա մյուս դիմանկարները, չունեն հոգեբանական խոր բնութագրություն: Նկարիչը բավարարվել է միայն

մարդկանց արտաքին նմանության բարեխիղճ վերարտադրումով: Նրա նկարած դիմանկարները կենցաղային բնույթ ունեն: Իրենց այդ առանձնահատկությամբ էլ դրանք հետաքրքրություն են ներկայացնում նախատվեհատական շրջանի հայ դիմանկարչության մեջ:

ՍՏԵՓԱՆ ՆԻՐՍԵՍՅԱՆ

1870—80-ական թվականներին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորած հայ ուսանողներից է շամախեցի Ստեփան Պողոսի ՆԵՐՍԵՍՅԱՆԻ (Ներսեսով, 1859—19...?): Բարձրի ունակ կանգնող դպրոցում սովորելիս նա զբաղվում է ընդունակություններ նկարչության ասպարեզում: Նկարիչ դառնալու նպատակով նա, տառնց ավարտելու դպրոցը, 1879 թ. մեկնում է Պետերբուրգ և ընդունվում ակադեմիա¹: Այստեղ նա սովորում է շորս տարի: 1883 թ. հիվանդության պատճառով լքելով և ակադեմիան և վերադառնում տուն՝ միջնակարգ դպրոց: Ներում նկարչություն դասավանդելու իրավունքի վկայականով²:

Մեկ տարի հետո, 1884 թ. մայիսի 16-ին, գեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը հաշվի առնելով ակադեմիայի նախկին սանի ուսանողական-ակադեմիական աշխատանքները, նրան շնորհում է նկարչի կոչում³: Միջնակարգ դպրոցներում գեղագրություն դասավանդելու իրավունք ստանալու համար Ս. Ներսեսյանը 1892 թ. դնում է Պետերբուրգ, հանձնում լրացուցիչ բնույթություններ, որից հետո մեկնում է Վիբուրգ քաղաքը և տեղի ուսանական դպրոցում դասավանդում նկարչության, գեղագրություն և գծագրություն⁴: 1894 թ. դայրոցական ուսուցչի հարցաթերթիկում նշված է, որ Ս. Ներսեսյանը նշել է «արքունի խորհրդական»: Ստեփան Պողոսի Ներսեսյանը այնուհետև զբաղվում է մանկավարժությամբ:

¹ ԿԳԳԱ, ֆ. 789, ց. 10, գ. 124, թ. 1:

² Նույն տեղում, թ. 5:

³ Նույն տեղում, թ. 11:

⁴ Նույն տեղում, թ. 18—23:

Դիսափորապես մանկավարժության բնագավառում է աշխատում նաև գեղարվեստի ակադեմիայի սան Վասիլ (Բաբսեղ) Բոգդանի փառադյանը (Փիրադով, 1865—1918)։ Նա Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորել է 1887—1892 թթ. պրոֆ. Պ. Զիստյակովի մոտ։ Զեռք բերելով մասնագիտական կրթություն և զպրոցներում նկարչություն զասավանդելու իրավունք, Վ. Փիրադյանը գեղարվեստի ակադեմիան ավարտելուց հետո վերադառնում է ձեռնդավայր՝ Թիֆլիս, ուր հայոց և ռուսաց զպրոցներում նկարչություն է զասավանդում։ Այնուհետև՝ 1907 թվականին, նա տեղափոխվում է Բաքու և շարունակում իր մանկավարժական աշխատանքը։

Վ. Փիրադյանը միաժամանակ զբաղվում է նկարչական ստեղծագործությամբ։ Նա նկարում է մեծ մասամբ դիմանկարներ, զիստվորապես մերձավորների և տարբեր ազգերի մարդկանց։ Ուշադրով են «Մոր դիմանկարը», «Ընթանակար», «Մերումու դիմանկար», «Ընգր», «Գնչուհի», «Տղայի դիմանկար», «Որսորդներ», «Կովկասյան տիպեր» և ուրիշներ, որոնք մեղ շեն հասել։ Բնորոշ է «Քրդուհի» փորրիկ էությունը, որը պահվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում։ Իր աշակերտների գեղարվեստական զաստիարակության, նրանց խրախուսելու և կերպարվեստը արոպագանդելու նպատակով Վ. Փիրադյանը զպրոցներում կազմակերպում է աշակերտական աշխատանքների ցուցահանդեսներ, երբեմն նաև իր ստեղծագործությունների զխուսներ։ Նա եռանդուն մասնակցություն է ցուցարևրում մանկապատանեկան ամսադրերի ու գրքերի գեղարվեստական ձևավորման գործում, լայն ձանաչում գտնելով հատկապես թերթային-ամսադրային նկարչության բնագավառում։

ԿԱՐԱՊԵՏ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ

Բնանկարչության ժանրում է աշխատում գեղարվեստի ակադեմիայի սան Կարապետ Պետրոսի Պետրոսյանը (Բեդրոսով, 1866—19..?)։ Նա 1888—1894 թթ. սովորել է Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում։

Ապրելով ու ստեղծագործելով զիսափորապես Մոսկվայում, նա նկարել է մեծ մասամբ ռուսական բնության տեսարաններ։ Նրա «Զմեռ» (1898), «Սառցահոսանք» (1901), «Աշնանային օր» (1902), «Անձրևից

հետո» (1904), «Արևամուտ», «Լուսարաց» (1905), «Երեկո» (1908), «Մառախլապատ գիշեր» (1909), «Բնանկար» (1913) և ուրիշներ ցուցադրվել են «Գեղարվեստը սիրող մոսկովյան ընկերության», «Շրջիկ գեղարվեստական ցուցահանդեսների նկարիչների ընկերության» և «Մոսկովյան նկարիչների ընկերության» ցուցահանդեսներում։ Իր բնանկարչական ստեղծագործությունները նա ցուցադրել է նաև Նիժնի-Նովգորոդի և Տամբովի «Գեղարվեստը սիրողների միության», ինչպես նաև «Ազատ ստեղծագործություն» խմբակցության ու «Մոսկվայի նկարիչները պատերազմի զոհերին» (1915) ցուցահանդեսներում¹։

¹ «Художники народов СССР. Библиографический словарь». т. 1. М., 1970, с. 320.



ՏՐԻԱՆՆ ԼԻՍԻՅԱՆ

1880-ական թվականների սկզբներին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում է սովորում Տրդատ Դանիկյի Լիսիցյանը (1861—1885)։ Այդ վաղամեռիկ նկարիչը անժանոթ դեմք չէ մեր կերպարվեստում։ Նրա մասին պարբերական մամուլում առաջին անգամ գրել է նկարիչ Գ. Բաշինջադյանը, 1884 թ. Բաշինջադյանը Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի ուսանող Տ. Լիսիցյանի հետ մեկնում է Խուսիա, ուր նրանք լինում են նաև Վենետիկի ս. Ղաղար կղզում, հանդիպում ու զրուցում են Ղ. Ալիշանի հետ։ Գրանից հետո նկարիչ Լիսիցյանի մասին նոր խոսք չի առկա արվեստագիտական գրականության մեջ։

Մինչդեռ Հայաստանի պետական պատկերասրահում և հարազատների մոտ պահվող նրա ակադեմիական ու արտադասարանական ինքնուրույն գծանկարչական աշխատանքները, ինչպես նաև Կանադայում

1 Մշակ., 1962, № 13, տե՛ս նաև Մ. Սարգսյան, Գեորգ Բաշինջադյան, էջ 39—41։

ՍՍՀՄ նախկին ղեկավար Ն. Ն. Հարությունյանի մասնավոր համաքա-
ծուում երկար տարիներ պահպանված Մ. Յու. Լերմոնտովի «Դևը» պոեմի
թեմաներով երիտասարդ նկարչի ստորագրությամբ կրող վիմագրական
երկու աշխատանքները հիմք են տալիս Տ. Լիսիցյանին հանել մոտացու-
թյան գրկից և զատել նրան անցյալ դարի վերջին քառորդի գրաֆիկ նկա-
րիչների շարքը:

Դժբախտաբար Տ. Լիսիցյանին վերաբերող արխիվային փաստա-
թղթեր շատ չեն պահպանվել:

ՍՍՀՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվում եղած
1882 թ. հուլիսի 18-ի դիմումից և դրան կից անձնական փաստաթղթի-
րից տեղեկանում ենք, որ Թիֆլիսում ծնված և տեղի ռեալական ուսում-
նարանում 1880 թ. սեպտեմբերի 1-ից սովորած ու 1882 թ. հունիսին
ավարտած Տ. Գ. Լիսիցյանը (Լիսիցե) խնդրում է իրեն ընդունել զեղար-
վեստի ակադեմիայի ճարտարապետության բաժինը: Օղոստոսի կեսնե-
րին պահանջվող քննությունները հանձնելուց հետո Տ. Լիսիցյանը ըն-
դունվում է զեղարվեստի ակադեմիա և, ինչպես ցույց են տալիս պահ-
պանված տոմսակները (բիլետ), սկսում է հանախել նկարչության դա-
սերին²:

Տ. Լիսիցյանից մեկ հասած 1879—1881 թթ. մի շարք մատիտա-
նկարները և 1882 թ. նկարած «Մերունու դիմանկարը» հիմք են տալիս
ասելու, որ պատանի Տրդատը նախքան զեղարվեստի ակադեմիայի ճար-
տարապետական բաժին ընդունվելը Թիֆլիսում կամ Պետերբուրգում
եղած ժամանակ որևէ տեղ, կամ որևէ վարպետի մոտ ստացել է զեղար-
վեստական նախնական կրթություն՝ սովորել է նկարել: Այդ մասին են
վկայում, ամենից առաջ, Տ. Լիսիցյանից մեկ հասած 1880—1881 թթ.
նկարչական աշխատանքները և Տրդատի եղբոր, հայ մշակույթի ակա-
նավոր գործիչ Ս. Գ. Լիսիցյանի աչրու՝ «Հասկեր» մանկապատանեկան
ամսագրի հրատարակիչ Նկատերիևա (Կատարիև) Լիսիցյանի թողած
«Իմ հիշողությունները», ուր կարդում ենք. «Տրդատը եղել է նկարիչ: Նա
սովորել է Պետերբուրգում, զեղարվեստի ակադեմիայում Գ. Զ. Բաշին-
շադյանի հետ»³: Ինչպես նշեցինք, Գ. Բաշինշադյանը ակադեմիայում
սովորել է 1879—1883 թվականներին, մինչդեռ պահպանված փաստա-
թղթերը հաստատում են, որ Տ. Լիսիցյանը զեղարվեստի ակադեմիայում
սովորել է 1882 թվականից՝ նույն տարում Թիֆլիսի ռեալական ուսում-

² ԿՊՊԱ, ֆ. 739, ց. 11, գ. 81, թ. 2:

³ E. X. Лисицкая, Мои воспоминания, 1955, Ереван (рукопись). Տե՛ս Գե-
ուրջյան վաստակավոր գործիչ Ս. Գ. Լիսիցյանի արխիվ, Երևան:

նորանն ավարտելուց հետո նշանակում է «Բաշինջազյանի հետ» սովորելու միտքը կարող էր ծագել միայն այն դեպքում, երբ Տ. Լիսիցյանը, իրոր, նախօրոք սովորելու պատրաստովի էր նկարչության մեջ:

Համենայն դեպս, առկա են Տ. Լիսիցյանի 1880—1881 թթ. կատարած գեղարվեստական հետաքրքրությունն ներկայացնող մի շարք աշխատանքներ, որոնք այժմ պահպանվում են հարազատների մոտ: Այդ գործերից ուշագրավ է Տ. Լիսիցյանի ալբոմը, որը պարունակում է մի քանի տասնյակ գծանկար՝ բնության տեսարանների մատիտանկարներ և գրչանկարներ, նկարազարդումների փորձեր, մասհղացած թեմատիկ պատկերների էսքիզներ և արտանկարներ, կատարված 1880-ական թվականների սկզբներին⁴, Այս ալբոմից են «Տներ» (1880), «Մառ», «Արձանիկ» (1880) մատիտանկարները և նամանորինակ բազմամթիվ գործեր, որոնց մեջ նա հանդես է գալիս որպես փայլուն գծանկարիչ:

Առանձնապես ուշագրավ է «Մատիրը պարելիս» անտիկ արձանի պատճենից կատարված մատիտանկարը, որի տակ՝ աջ անկյունում, շՕ-ամյա նկարիչը ստորագրել է ռուսերեն «Տ. Լիսիցե, 1881, 10 նոյեմբերի»⁵: Սա արդեն ակադեմիական առաջադրանք է՝ որևէ ուսումնական հիմնարկում կամ վարպետի մոտ գծանկարի հիմունքներն ուսումնասիրած աշակերտի աշխատանք: Մատիտանկարը ճշգրիտ է ներկայացնում ծավալները, լուսաստվերները և միաժամանակ կրում է իր մեջ որոշ փափկություն և դունանկարչական տարր, որին սկսնակ նկարիչը հասել է խնդրի գծային-գրաֆիկական և ծավալային-երանգավորման հաջող լուծման միջոցով:

1881 թ. Տ. Լիսիցյանը նկարում է նաև արտիստ Պետրոս Աղամյանի դիմանկարը: Այդ մասին կա Եկատերինա (Կատարինե) Լիսիցյանի վկայությունը. «Պետրոս Աղամյանի բնենթիսի ժամանակ (կարծում եմ այդ եղել է 1881 թ.) Թիֆլիսում Տրդատը նվիրում է Աղամյանին նրա մեծ դիմանկարը, որը պատկերում էր Աղամյանին ամբողջ հասակով, շնմ հիշում դերի՞ մեջ, ինչ բնականից նկարած: Ի՞նչ եղավ հետո

⁴ Այբոմի վրա կա հետևյալ մակագրությունը. «Այս ալբոմը պարունակում է իմ մեջ իմ անմոռանալի բնիկը, տաղանդավոր նկարիչ, Հանգուցյալ Տրդատ Լիսիցյանի անդամիկ նկարները: Այս ալբոմը պահելով մոտ 1883—1884 թվականից, այսօր նվիրում եմ Հանգուցյալի եղբոր՝ Ստեփանին, ի նշան մոեբնության: Փետր Բաշինջազյան: 16 հունվարի, 1921 թ.» Տե՛ս Գիտության վաստակավոր գործիչ Ս. Դ. Լիսիցյանի արխիվ, Երևան:

⁵ Т. Лисицевъ, 1881, 10 ноября.

Պ. Աղամյանի այդ զիմանկարը, մնաց անհայտ մեր ընտանիքի համար⁶։

Վերջապես, Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահվող «Մերունու զիմանկարը» (մատիտանկար, 1882) անվերապահորեն հաստատում է, որ Տ. Լիսիցյանը ստացել է լուրջ մասնագիտական կրթություն։ Մատիտի սեղմ միջոցներով՝ ուժեղ և թույլ հպումներով, 21-ամյա նկարիչը աչնպիսի ճշգրտությամբ ու համոզիչ է վերարտադրել մարդու ծերունական զիմագծերն ու նրա ներքին էությունը, որ կասկած չի առաջացնում կերպարի հավաստիության նկատմամբ։ Դա մի գողտրիկ գրաֆիկական զիմանկար է ներկայացված լուրջ ձևերի մեջ։

Պատերազմի զեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու կարճատև տարիներին (1882—1884) կատարած ակադեմիական աշխատանքները մեղ շեն հասել։ Հայտնի են միայն Տ. Լիսիցյանի արտագասարանական մի քանի աշխատանքները, որոնք մեծ մասամբ գրաֆիկական զիմանկարներ են։ Դրանք իրենց ավարտվածությամբ ու զեղարվեստական համոզականությամբ ժամանակին ճանաչում են գտել։ «Նրա նկարած Ա. Ռուբինշտեյնի, Լիստի, Մոցարտի և մի քանի ուրիշ կոմպոզիտորների զիմանկարները (կատարված ածուխով և մատիտով) կախված են եղել Բիֆլիսի երաժշտական ուսումնարանի, իսկ հետագայում՝ վրացական պետական կոնսերվատորիայի պատերից», — գրում է իր հիշողություններում Եկատերինա Լիսիցյանը⁷։ Նկարիչ Գ. Բաշինջադյանը իր ժամանակին բարձր է գնահատել Տ. Լիսիցյանի ընդունակությունները։ «Բաշինջադյանը միշտ ասում էր. «Տրդատը ինձնից ավելի ընդունակ էր», — վկայում է Ն. Լիսիցյանը, նշելով, որ Գ. Բաշինջադյանը, «նրան համարում էր խոշոր տաղանդ»⁸։

Պարբերական մամուլում այդ «խոշոր տաղանդին» է վերագրվել Մ. Յու. Լիմոնտովի «Դևը» պոեմի թեմայով երկու նկարազարդումներ։ Այն փաստը, որ դրանց վրա սպիտակ ներկով գրված է Տ. Լիսիցյանի հայերեն և ռուսերեն ստորագրությունները, 1877 և 1878 տարեթվներով, Հ. Հ. Հարությունյանին հիմք է տվել իր հավաքածուների մեջ եղած այդ վիճագրությունները համարել հայ նկարչի ստեղծագործություններ⁹։

⁶ Е. Х. Лисицнан, *Ելմ. աշխ.*, էջ 37։

⁷ Նույն աեղում։

⁸ Նույն աեղում։

⁹ «Коммунист», 1965, 16 января.

Վիմագրություններից մեկը, որը կրում է 1877 թվականը¹⁰, պատկերում է պոեմում նկարագրված վանքի բնակելի խուցերից մեկը, ուր հերոսուհին՝ Թամարը, անկողնում գրկվել է Դեի հետ։ Նկարագրողումը կերպավորում է պոեմի այն հատվածը, որ ասվում է Դեի մասին.

И он слегка
Коснулся жаркими устами
Ее трепещущим губам¹¹.

Զարույթյան մարմնացումը՝ Դեը, իր երանալիս ու զրավիչ խոսքերով կախարդելով զեղեցիկ ու միամիտ Թամարին, նրան իր ձեռքերի մեջ առած համբուրում է։ Այս տեսարանը խորապես դրամատիկական է։ Դրամատիզմն այստեղ ուժեղացվում է նաև բաց ու նեղ լուսամուտից երևացող ամպամած և մռայլ երկների պատկերով։

Երկրորդ նկարագրողումը, որի վրա կա հայերեն ստորագրություն՝ «Տ. Լիսիցկանց. 1878», պատկերում է Դեին Թամարի ականջին իր հավերժ սիրո խոսքերը շնչալիս։ Ակամայից հիշում ես պոեմի հետևյալ խոսքերը.

Во мраке ночи
Над нею прямо он сверкал.
Неотразимый, как книжкал.

Այս երկու վիմագրությունները, որոնք այժմ գտնվում են Երևանում (Մ. Սարյանի տուն-թանգարան), անկասկած հունգար նկարիչ Մ. Զիլիի շրանկար նկարազարդումներից վիմագրական քարի վրա մեծ վարպետությամբ փոխադրված աշխատանքներ են։ Ուստի դժվար թե 16—17-ամյա պատանին, որքան էլ որ նա տաղանդավոր լիներ, առանց խոշոր վիմագրող մասնագետի մասնակցության, կարողանար հաջողությամբ լուծել այդ խնդիրը։ Այնուամենայնիվ հայ նկարչի ստորագրությամբ այդ վիմագրությունները մի անգամ ևս ցույց են տալիս այն մեծ հետաքրքրությունը կրթնոտովի երկերի նկատմամբ, որ եղել է հայ իրականության մեջ անցյալ դարի երկրորդ կեսում։

Պետք է նկատել, որ ազգային մշակույթի առաջավոր գործիչների հետաքրքրությունը Մ. Կրմոնտովի և նրա երկերի նկատմամբ սկսվում է դեռևս բանաստեղծի կենդանության ժամանակից։ Ինչպես նշեցինք նա-

¹⁰ Վիմագրության վրա գրված է. «Т. Лисицин, 1877». Ազգանվան ստորագրության այս ձևը տարբերվում է 1881 և 1882 թթ. ստորագրություններից։

¹¹ М. Ю. Лермонтов, Избранные сочинения, М., 1946, с. 176.

խորդ գլուխներից մեկում Մ. Յու. Լերմոնտովի պատանեկան տարիներին մատերիմ ընկերներից է եղել նկարիչ Մովսես Մելիքյանը, որը թողել է ջերմ հիշողություններ նրա հետ ունեցած հանդիպումների մասին: 1860-ական թվականներին բանաստեղծ Մ. Սաղաթյանը թարգմանում է Լերմոնտովի «Դևը» պոեմը, որը մինչև այսօր մնում է լավագույն թարգմանությունը ազգային գրականության մեջ: 1870-ական թվականներին Մ. Լերմոնտովի «Դևը» պոեմի առանձին հատվածներ արևմտահայ թարգմանությամբ տպագրվել են նաև «Ծաղկունք օտարազգի ջերթուղաց» ժողովածուի մեջ: Նշանակում է Լերմոնտովի նշանավոր պոեմը հայ հասարակությանը ծանոթ է եղել ոչ միայն նրա ռուսերեն բնագրով, այլև 1860-ական թվականներից սկսած՝ նաև հայերեն թարգմանությամբ: Հետաքրքրությունը «Դևը» պոեմի նկատմամբ հայ գրքի գրաֆիկայի մեջ արտահայտվել է նաև նրանով, որ 1891 թվականին Պետերբուրգում հայերեն հրատարակված Մ. Լերմոնտովի «Դևը» առանձին գրքում (Մ. Սաղաթյանի թարգմանությամբ) տպագրվել են Միխայ Զիլիի 6 նկարազարդումները: Այն տկնառու փաստը, որ 1891 թ. «Դևի», հայերեն հրատարակության 6 նկարազարդումներից երկուսը հիշեցնում են Տ. Լիսիցյանի ստորագրությունը կրող 1877 և 1878 թթ. վերահիշյալ վիճաբանությունները, ենթադրել են տալիս, որ պոեմի թմամներով այս գործերը և մյուս վիճաբանական աշխատանքներն օգտագործվել են 1891 թ. հայերեն հրատարակության մեջ՝ տպագրության համար:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում Տ. Լիսիցյանը սովորում է մինչև 1884 թ. ապրիլ ամիսը: Վաղուց սկսած թորախտը բորբոքվելու պատճառով, նա ստիպված է լինում թողնել գեղարվեստի ակադեմիան: Ապրիլի 4-ի զիմումով նա խնդրում է ակադեմիայից վերադարձնել իր անձնական գործերը, հույս հայտնելով, որ ապաքինվելուց հետո ինքը կշարունակի իր ուսումը գեղարվեստի ակադեմիայում¹²: Տ. Լիսիցյանը վերադառնում է Բիֆիս, այնուհետև մեկնում է Իտալիա շրջագայության, ապա՝ Շվեյցարիա, ուր և որոշ ժամանակ անց մեկնում է:

Վաղամեռիկ նկարիչ Տրդատ Դանիելի Լիսիցյանի գեղարվեստական ստեղծագործություններից մեկ հասած գրաֆիկական վերահիշյալ աշխատանքները վկայում են նրա նկարչական արտակարգ ընդունակությունների և ստացած մասնագիտական բարձր որակավորման մասին, ստեղծագործություններ, որոնք պետք է մտնեն հայ կերպարվեստի պատմության մեջ:

ԳՐԻԳՈՐ ԳԱՐԲՐԵԼՅԱՆ



Ռուսական գեղարվեստի ակադեմիայի հետ Դրիգոր Հովհաննեսի Գարբրիելյանը (1862—1898), որոշ ընդմիջումներով, կապված է մնում ավելի քան 13 տարի՝ 1880—1893 թվականները։ Այդ ժամանակաշրջանում նա ձեռք է բերում նկարչի մասնագիտություն, դպրոցներում նկարչություն դասավանդելու իրավունք և ստեղծում է կենցաղային թեմաներով դունանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքներ, որոնք որոշակի տեղ ունեն հայ կերպարվեստի պատմության մեջ։

Թիֆլիսում ծնված Գ. Գարբրիելյանը՝ ղեռնս պատանի հասակում ընտանիքի հետ տեղափոխվում է Պետերբուրգ, ուր և սովորում է 6-րդ գիմնազիայում։ Այստեղ էլ ի հայտ է գալիս նրա սերը կերպարվեստի նկատմամբ։ Նա որոշում է նկարիչ դառնալ։ 1880 թ. ավարտելով գիմնազիայի 4-րդ դասարանը, նա հունիսի 4-ին դիմում է ակադեմիային՝ իրեն ուսման ընդունելու համար²։ Դիմումի հետ ներկայացված տեղն-

¹ ԿԳԳԱ, ֆ. 765, ց. 10, գ. 32, թ. 2։

² Նույն տեղում, թ. 1։

կանքներից իմանում ենք, որ նա ունեցել է լավ վարք և սովորել է բավարար գնահատականներով³:

Գ. Գաբրիելյանը հանձնում է ընդունելության քննությունները և որպես ազատ ունկնդիր ընդունվում զեղարվեստի ակադեմիայի գունանկարչության բաժինը: Մեկ տարի հետո՝ 1881 թ. մայիսին, նա դիմում է՝ իրեն դասել ակադեմիայի ուսանող-ակադեմիստների կարգը, պատ-բասովելով հանձնել դրա համար պահանջվող քննությունները: Նրան տրվում է այդ հնարավորությունը և Գաբրիելյանը քննություններ է հանձնում հետևյալ առարկաներից. Աստվածաշունչ և սուրբ պատմություն—3, եկեղեցու պատմություն—3, զրականություն—4, մաթեմատիկա—3, նկարչություն:

Գիմնազիայի լրիվ և առաջին շրջա դասարանների ծրագրերով պահանջվող առարկաների քննությունները հանձնելով բավարար, Գ. Գաբրիելյանը 1881 թ. չի դասվում պետական թոշակ ստացող ուսանող-ակադեմիստների կարգը: Նա թույլ էր մասնագիտական առարկայից: Նրա կատարած աշխատանքը չի բավարարում քննողներին: Այդ պատ-հասով 1881—1882 ուսումնական տարում ևս նա հաճախում է դասերին որպես ազատ ունկնդիր: Հետագայում, նյութապես խիստ նեղվելով, Գաբրիելյանը խնդրում է իրեն տալ նկարչության դասերին հաճախելու անվճար տոմսակ: Նա տոմսակներ է ստանում մինչև 1886 թվականը⁴: 1885 թ. մարտի 7-ի հրամանով «Թիֆլիսի մոբալար Գ. Հ. Գաբրիելյանը մեկ տարով դործուղվում է ուսական կայսրության տարբեր քաղաքներ և գյուղերը շրջագայության» նկարչության նյութեր հավաքելու նպատակով: Նա մեկնում է Թիֆլիս, շրջագայում Հայաստանում և Վրաստանում ու մեկ տարի հետո վերադառնում է Պետերբուրգ ուսումը շարունակելու համար: 1886 թ. մայիսի 13-ին նա դիմում է ակադեմիայի վարչությանը. «Քանի որ այս տարվա մայիսին ավարտել եմ գիտությունների (հանրակրթական) դասընթացը, ուստի խնդրում եմ գրանցել ինձ ակադեմիստների շարքում և տալ ինձ վկայական Պետերբուրգում ապրելու համար»: Նույն տարվա նոյեմբերի 4-ին Նրան տրվում է վկայագիր. «Գեղարվեստի ակադեմիայի գունանկարչական բաժնում եղած ժամանակաշրջանում Գրիգոր Գաբրիելյանը անցել է ակադեմիայի ծրագրով նախատեսված գիտական (հանրակրթական) ողջ դասընթացը և հանձնել է հետևյալ առարկաները. արվեստի պատմություն, անասո-

³ Նույն տեղում, թ. 3:

⁴ Նույն տեղում, թ. 16:

միա, տարածականություն, ճարտարապետություն և օրգերներ, ֆրանսերեն, ռուսական եկեղեցու պատմություն, Աստվածաշունչ և եկեղեցական պատմություն, երկրաչափություն, գրականություն»:

Գ. Գաբրիելյանը 1887 թվականից ակադեմիայում զբանցվում է ակադեմիականների ցուցակում: Այդ ժամանակ նա սովորում էր մարտահարչության դասարանում: Քերես այդ պատճառով էլ նա հաճախ է նկարում ձիեր և մարտական զործոցությունների առանձին անցքեր: Այդ աշխատանքներից մեկը՝ ձիու մի էությունը, արժանանում է ուշադրության: Մարտականարչության դասարանում ձիու էությունը նկարելու համար ակադեմիայի խորհրդի 1888 թ. մարտի 5-ի որոշումով Գրիգոր Հովհաննեսի Գաբրիելյանը պարգևատրվում է Նրկրորդ կարգի արծաթե մեդալով, — կարգում ենք ՍՍՀՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվում պահվող փաստաթղթում:

Անինգրադի գեղարվեստի ակադեմիայի մեթոդական ֆոնդերում են պահվում Գ. Գաբրիելյանի մատիտանկար աշխատանքները, որոնցից մի քանիսը նա կատարել է այդ դասարանում ուսանելու տարիներին: Ուշադրություն է դարձվում «Կադակների հանդիսոր» մատիտանկարը (1888)՝ «Զորքի անցում» է անվանվել նույն տարում կատարված մատիտանկարը, որը պատկերում է ձմեռային տեսարան՝ հեծյալ և հետիոտն զինվորները զանգաղորեն անցնում են լեռնային նեղ ու վերքնալաց ճանապարհով: Կյանքում դիտված և բնականից նկարված այս փոքրածավալ աշխատանքներում որոշակիորեն նկատվում է ուսանողի ձեռք բերած ունակությունը բովանդակալից կոմպոզիցիաներ ստեղծելու և հեռանկարչական խնդիրներ լուծելու մեջ:

1888 թ. մարտի 12-ից Գ. Գաբրիելյանը կրկին արձակուրդ է վերցնում և վերադառնում Անդրկովկաս, ուր, հիվանդանալով որովայնային տիֆով, մեռում է մինչև հսկանքներ ամիսը: Այստեղ եղած ժամանակ նա նկարում է բնության տեսարաններ, կենցաղային թեմաներով պատկերներ և էություններ: Մեղ է հասել կենցաղային թեմայով մի փոքրածավալ նկար, որի տակ կա սուտերեն երկու ստորագրություն՝ «Գաբրիելյան և Շամշինով, 25 փետրվարի, 1888»: Պետք է հավանական համարել, որ արձակուրդի ընթացքում նա Ռիֆլիսում աշխատել է ակադեմիայի նախկին սան, նկարիչ Հ. Շամշինյանի հետ, որն այդ ժամանակ ապրում էր նույն քաղաքում:

5 նույն տեղում, թ. 21:

6 նույն տեղում, թ. 26:

Աշնան վերջերին մեկնելով Պետերբուրգ, Գաբրիելյանը շարունակում է իր ուսումը ակադեմիայում, բայց կրկին հիվանդանալով, 1889 թ. արձակուրդ է վերցնում և մեկնում հարավ: Հետզհետե ուժեղացող, հյուսիսային հիվանդությունը՝ թորախտը, լրջորեն խանգարում է նրա կանոնավոր ուսմանը: Գ. Գաբրիելյանը 1889 թ. լինում է Թիֆլիսում, շրջագայում է Հալաստանում և բնականից նկարում էտյուզներ, որոնք առատ նյութեր են դառնում հետագայում նկարած «Հայ գլուխացու վարը Արագածի ստորոտում» պատկերի և ժողովրդի կյանքի ու աշխատանքի թեմաներով նրա ստեղծագործությունների համար: Այդ նպատակով 1890 թ. մայիսին Գաբրիելյանը խնդրում է ակադեմիայի համաձայնությունը՝ և, հավանաբար, ստանալով այն, կարճ ժամանակամիջոցով մեկնում է արատաշման, թեև այդ մասին փաստաթղթեր չեն պահպանվել: ՍՄՇՄ կենտրոնական պետական պատմական արխիվում պահվում է միայն կոնֆերենց-բարուսդար Ի. Տուստոյի ատորագրությամբ 1890 թ. սեպտեմբերի 29-ի պաշտոնական մի գրություն, որով ժանաչվում է, որ Գ. Գաբրիելյանը ակադեմիստ է և նրան իրավունք է տրված մեկ տարի ևս ապրել (մինչև 1891 թ. սեպտեմբերը) Պետերբուրգում:

Սակայն, ինչպես երևում է արխիվային փաստաթղթերից, Գ. Գաբրիելյանը ժամանակին չի ներկայանում ակադեմիա կամ պարբերաբար բացակայում է դասերից, որի պատճառով նրան մայիսի 20-ին հեռացնում են ակադեմիայից: 1891 թ. մայիսին Գ. Գաբրիելյանի բացատրագիրն այն մասին, որ ինքը աչքի հիվանդության պատճառով է բացակայել դասերից, չի հարգվում: Այդպես նա մնում է ակադեմիայից դուրս:

Գաբրիելյանը որոշում է իր ղեղարվեստական կրթությունը շարունակել ակադեմիայում բացված գեղարվեստական բարձրագույն մանկավարժական դասընթացներում: Այդ նպատակով 1891 թ. օգոստոսի 21-ին նա գրում է հետևյալ գիմումը. «Ճանկանալով ընդունվել ակադեմիային կից մանկավարժական կուրսերում, ես խոնարհաբար խնդրում եմ թույլ տալ ինձ մասնակցելու ընդունելության բնությունների, որոնք տեղի կունենան 1891 թ. սեպտեմբերի 1-ին: Ակադեմիայում ես հրաձգել եմ նաստուրայի դասարանի ակադեմիստ, ունեմ մեզալ մարտականարական դասարանի էտյուդի, խրախուսանք՝ ամառային աշխատանքների համար և ավարտել եմ գիտությունների (հանրակրթական)

⁷ Նույն տեղում, թ. 32:

⁸ Նույն տեղում, թ. 38:

դասընթացը և կոմպոզիցիայի բոլոր առաջին աստիճանները (կատեգորիաները)»⁹;

1891 թ. սեպտեմբերից Գ. Գաբրիելյանը շարունակում է իր ուսումը ակադեմիային առընթեր դեղարվեստական բարձրագույն մանկավարժական դասընթացներում: Կես տարի հետո՝ 1892 թ. մարտին, նա ակադեմիայի խորհրդին է ներկայացնում մի քանի աշխատանք և դրանց հիման վրա խնդրում իրեն շնորհել նկարչի կոչում¹⁰: Այդ դիմումի վրա մակագրված է՝ մերժել: Նկատի է առնվել, որ Գաբրիելյանը «չունե՞ր բնականից կատարած գծանկարի հիման վրա ստացած փոքր արժանի մեղալ և բարձրագույն գնահատականով նաաուրայի դասարանի գծանկար»:

1893 թ. օկտոբերին Գ. Գաբրիելյանի նկարներից մեկը ցուցադրվում է ակադեմիական ամենամյա պատկերահանդեսում, Գրանից հետո մի քանի անգամ նա դիմում է իրեն նկարչի կոչում շնորհել, բայց ասպարեղուն: 1893 թ. մայիսի 11-ին Գաբրիելյանը ավարտում է դեղարվեստական բարձրագույն մանկավարժական դասընթացները և մայիսի 12-ին կրկին դիմում է ակադեմիայի խորհրդին իրեն նկարչի կոչում տալ՝ ներկայացնելով երկու գունանկարչական պատկեր՝ («Կաղակների պահակակե՛սը», «Իջևան Անդրկովկասում») և մի քանի էտյուդ: Ակադեմիայի խորհուրդը 1893 թվականի մայիսի 26-ին վերջապես որոշում է Գրիգոր Հովհաննեսի Գաբրիելյանին «շնորհել ազատ նկարչի կոչում»¹¹: Նրան տրվում է զիպլում և պրոֆեսորներ Վ. Վերեշչագինի և Թ. Գեդիկեի ստորագրությամբ մի վկայական, որ ասվում է, որ Գ. Գաբրիելյանը 1891—1893 թթ. ուսումնական տարիներին «մասնակցել է նախատեսված բոլոր պրակտիկ պարապմունքներին, այդ թվում տվել է նկարչությունից փորձնական դասեր զպրոցներում և դասընթաց ավարտելուց հետո հանձնել է պահանջվող քննությունները, ստացել իրավունք միջնակարգ զպրոցներում նկարչություն դասավանդելու համար»¹²:

Այդ ժամանակ Վարշավայից ստացվում է Ղեհաստանի Ժողովրդական լուսավորության մինիստրության պաշտոնական գրությունը, որով խնդրում էին Վարշավայի երկրորդ արական գիմնազիայի համար նկարչություն և առարկայի դասատու: Ակադեմիան առաջարկում է Գ. Գաբ-

⁹ Նույն տեղում, թ. 33:

¹⁰ Նույն տեղում, թ. 41:

¹¹ Նույն տեղում, թ. 47:

¹² Նույն տեղում, թ. 42—43:

րիելյանի թեկնածութիւնը՝ Վերջինս համաձայնում է՝ պահանջելով նաև զեղադրութիւն առարկայի ժամերը։ Այդ պայմանով էլ նա, 1893 թվականի օգոստոսին մեկնում է Վարշավա, ուր ապրում և ստեղծագործում է հինգ տարի։ 1898 թ. Գարրիելյանը մեռնում է Վարշավայում թոբախտից։

* * *

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի պրոֆեսորներ Վ. Վերնշ-չագինի և Ռ. Գեդիկի մոտ սովորած վաղամեծիկ նկարիչ Գրիգոր Գար-րիելյանը զեռևս ուսանող ժամանակ, ինչպես նշվեց, ստեղծում է կեն-ցաղային բովանդակությամբ մի քանի թեմատիկ պատկերներ, որոնց միում մեզ չհասած «Իջևան Անդրկովկասում» և «Կաղակների պահա-կակետը» (1892), որոնց լուսանկարները տպագրվել են «Արաբս» տա-րեգրքում¹³։ «Իջևան Անդրկովկասում» պատկերը ներկայացնում է ծա-ռերով շրջապատված երկհարկանի մի տուն՝ դեպի փողոց ուղղված արե-վելյան ռճի պատշգամբով, և նրա առաջ՝ ցանկապատի մոտ, կանգնած մի ձիավոր։

Հեռային բնութան մի քնարձակ տեսարան է ներկայացնում «Կաղակների պահակակետը»։ Ճածրահարկ տան առջևի ծածկի մոտ, սլունին կապված ձիու և երկու կաղակների զույգը պատկերող այս գունանկարչական ստեղծագործութիւնը սահմանապահների առօրյա կյանքից վերցված թեմատիկ պատկեր է, որով վերահիշյալ «Իջևան Անդրկովկասում» գունանկարի հետ, Գ. Գարրիելյանը հարստացնում է հայկական կենցաղային նկարչութիւնը։

Գ. Գարրիելյանի լավագույն ստեղծագործութիւններից է եղել «Հայ գյուղացիների վարը Արագածի ստորոտում» գունանկարը (1892—1893), որը նույնպես մեզ չի հասել. հայտնի է միայն դրա լուսանկարը։ Հա-խատանում ամառային արձակուրդների ժամանակ ստեղծված այս «Հա-րազատ ու հողու մոտ պատկերը», ինչպես բնութագրել է «Արաբս» 1893 թ., հայ կերպարվեստի պատմութիւն մեզ գյուղական աշխատանք պատկերող առաջին գունանկարներից մեկն է։ Դա պատկերում է հայ գյուղացիների զարնանային աշխատանքի մի տեսարան։ Արագած լեռան ստորոտում մի խումբ գյուղացիներ կիսաթևը հարթութիւն վրա, հինգ զույգ եղներ լծած, գլխանով վարում են հողը։ Վերնից ներքև ընթացող

¹³ Մանրամասն տե՛ս Մ. Մարգարյան, Հայ գեժողրատ նկարիչը, «Մոլոժետկան ար-վեստ», 1959, № 3, էջ 62—65։

Նրանց համարաբայլ շարժումը և առաջին պլանում նկարված հերկված հողը իր շերտ-շերտ ակոսներով որոշ ռիթմ է մտցնում այս ստեղծագործության մեջ, իսկ վերջին պլանում կրկնապատկ ձյունածածկ դադաթներով Արագած լեռը բնութագրում է միջավայրը: Սա մի ռեալիստական ստեղծագործություն է, որն արտացոլում է հայ գյուղացիների խաղաղ աշխատանքը: Հետագայում նկարիչ Հմայակ Հակոբյանը ևս ստեղծում է նույն թեմայով «Լճեր» պատկերը: Այդ թեմայիկ ստեղծագործություններով Նրանք հարստացնում են գյուղական աշխատանք պատկերող նկարչությունը ազգային կերպարովեստի մեջ:

Աշխատավոր մարդու նկատմամբ նկարչի հարգալից վերաբերմունքը՝ նրա գեմոկրատիզմը, արտահայտվում է նաև «Հայ մշակը» և «Բեռնակիր բանվորը» էություններում, որոնց մեջ ռեալիստորեն բնութագրվում են 1890-ական թվականների սկզբներին գյուղից քաղաք եկած հայ մշակ-բանվորների համուլիչ կերպարները: Դա նորություն էր XIX դարի հայ նկարչության մեջ: Փ. Գաբրիելյանը, այսպիսով, առաջինն է պատկերում հայ աշխատավոր գյուղացու առօրյա աշխատանքը և հայ բանվոր-մշակին ծանր ֆիզիկական աշխատանքի պահին:

Կենցաղային լուծում է գտել նկարչի «Աղոթող հայր» փոքրածավալ նկարը (1895), որը պատկերում է խաչքարի առաջ կանգնած մի ծերունու: Կենցաղային բնույթ ունեն նաև նրա մի քանի դիմանկարները՝ «Ծնունդի շաբաթ» և «Մի ծերունու դիմանկարը»: Սրանց նկարման եղանակը՝ ազատ ու համարձակ վրձնահարվածներով աշխատելը, և գույների հյուսիսգույնները, որոշ թարմություն են բերում ակադեմիական կրթության ստացած նկարչի ստեղծագործություններին:

Փ. Գաբրիելյանը միաժամանակ աշխատանքներ է կատարել թերթային-ամսագրային նկարչության բնագավառում: Այստեղ ևս օգտագործելով գյուղական աշխատանքի թեմաներ, Փ. Գաբրիելյանը «Արաքս» տարեգրքի համար ստեղծում է «Հայկական տեսարաններ» շաղկունկաբլի, գլխավորապես ու վերջնապարզեր, հարստացնելով թերթային-ամսագրային նկարչությունը գրաֆիկական նոր ստեղծագործություններով:

ԼԱՉԱՏՈՒՐ ՏԵՐ-ՄԻՆԱՅԱՆ



Հին նախնիքեանի թմբուտ զյուզի շրաժոր զյուղացու զալակ, հովիվ եռաշատուր Գալքի Տեր-Մինասյանը (1870—1906) «1890 թվականին Բախտի բերամաժը ընկնում է Պետերբուրգ և Եկարիշ Կուսիկյանի քաջալերությամբ սկսում է սովորել ուսանել և Եկարշույուն, շնայելով, որ նա հուրկ էր տարրական ուսումից», — գրում է Եկարիշ Փ. Թերլեմեզյանը 1906 թվականին¹։

Ձեռք բերելով Եկարշական նախնական գիտելիքներ, նա 1890 թ. ընդունվում է Պետերբուրգի «Գեղարվեստը խրախուսող ընկերության» Եկարշական դպրոցը, ուր սովորում է շուրջ 7 տարի։ Այդ տարիներին, ինչպես գրում է Փ. Թերլեմեզյանը, «նա ապրում էր սաստիկ ազդատու-թյան մեջ... շոր հացով և կծովի թեյով։ Հաճախ զրկանքի այդ սարսափելի կյանքը հասցնում էր այն աստիճանի, որ հրաժարվում էր և այդ ավելի քան ստիպողական ու ողբալի սննդառությունից, հատկացնելու համար սև կոպեկները ներկերի և կտավի»²։

Նյութական այգոբիեակ աննպաստ պայմանները, որոնք ուղեկցում

¹ «Մշակ», 1906, № 203.

² Նույն տեղում։

են նրան մանուկ հասակից, ազգում են Խ. Տեր-Մինասյանի առողջության վրա: Չնայած դրան, նա համատարեն ձգտում է նկարչություն սովորել: ցանկանում է անպայման նկարիչ դառնալ, կանգ չառնելով ոչ մի դժվարության առաջ:

«Գեղարվեստը խրախուսող ընկերության» նկարչական զարդոցի հիմքի վրա 1894 թ. Ի. Ե. Ռեպինը կազմակերպում է արվեստանոց, որն այդ զարդոցի մեկնեաս, սիրող նկարչուհի, իշխանուհի Մ. Կ. Տենիշևայի անունով միաժամանակ կոչվում է «Տենիշևյան արվեստանոց»: Ի. Ե. Ռեպինի այդ արվեստանոցը իր բնույթով փաստորեն մասնավոր ուսումնարան էր՝ ստուդիա, ուր ընդունվում են դիսպլորապես նկարչություն սովորելու նպատակով Ռուսաստանի տարբեր ծայրերից Պետերբուրգ եկած պատանիները: Նրանց տրվում էր ծրի ուսում, իսկ ապրուստը պարտավոր էին հոգալ իրենք՝ աշակերտները:

Խ. Տեր-Մինասյանը տեղափոխվում է «Տենիշևյան արվեստանոցը» և իր ուսման վերջին երեք տարում սովորում Ի. Ե. Ռեպինի մոտ:

Իլյա Նֆիմովիչ Ռեպինը սիրով էր վերաբերվում ուսումնարանի աշակերտներին: Ժամանակակիցները վկայում են, որ նա ավելի շատ լինում էր աշատեղ, քան գեղարվեստի ակադեմիայի իր արվեստանոցում: Վերհիշելով այդ տարիների իրենց պարապմունքները, Ռեպինի աշակերտներից մեկը՝ Ի. Բրոդսկին, որը սովորել է նույն արվեստանոցում Խ. Տեր-Մինասյանի հետ համարյա նույն տարիներին գրում է, որ Իլյա Նֆիմովիչը «Տենիշևյան արվեստանոցը» ակադեմիայից շատ էր սիրում: Նա աշատեղ հաճախ էր կազմակերպում զրույցներ, աշակերտների հետ խոսում էր ստեղծագործական ծրագրերի մասին, բաժանում տպավորությունները, հիշում արտասահմանյան վարպետ նկարիչներին, որոնցից հատկապես առանձնացնում էր նկարիչ Ֆորտունին... Այդ զրույցներում շատ էր խոսվում բնագիտական և ցուցահանգանների մասին, մանրագծին դիտվում և քննարկվում էին նկարիչների նոր աշխատանքները... Իլյա Նֆիմովիչը աշակերտներին հաճախ էր տանում էրմիտաժ, ցույց տալիս իր սիրած նկարիչների գործերը, որոնց թվին պատկանում էր նաև Ռեմբրանտը:

Այդ արվեստանոց-զարդոցում պարապմունքները շատ հազեցված էին: Միեկում ժողովրդի ծոցից դուրս նկած այդ շնորհալի ու տաղանդավոր պատանիներին, նա շատ ժամանակ է հատկացնում նրանց գեղարվեստական դաստիարակությանը: Պահանջելով մարդուն և շրջապատող արտաքին աշխարհի խոր ուսումնասիրություն, նա աշխատում է նրանց

մեջ զարգացնել, ինչպես ինքն է գրում, «տեսնելու, դիտելու, զգալու և տեսածը ավելի ուժգին, ավելի վառ արտահայտելու» կարողությունը³։

Արվեստանոցի պարապմունքները երկու հերթի էին։ Յերեկները նկարում և էսքիզներ էին անում, երեկոները քննարկում զրանք, նոր առաջադրանքներ ստանում և զրուցում արվեստի հարցերի շուրջ։ Այդ-օրինակ պարապմունքները նպաստում էին աշակերտների հետաքրքրության աճին, նրանց զարգացմանը և արագ առաջադիմությունը։ Ի. Ս. Ռեպինի մոտ և նրա ղեկավարությամբ նկարչության սովորելը կարևոր նշանակություն է ունենում ինչպես և. Տեր-Մինասյանի, նույնպես և շատ ուրիշ երիտասարդների համար։ Նրանց մի մասը հետագայում նշանավոր նկարիչներ դարձան։

1897 թ. և. Տեր-Մինասյանը ավարտում է «Տենիշկյան արվեստանոցը» և ստանում է վկայական, որի մեջ նշվում է, որ նա սովորել է ընդհանուր նկարչական բոլոր դասարաններում, ներառյալ 5-րդը (նատուրալիզմի դասարանը), որ 1896 թ. կիսամյակի քննությունների իրավունք է տրվել ստանալ վկայագիր (ատեստատ) և, որ և. Տեր-Մինասյանը արժանացել է մրցանակների հեռանկարչության (պերսպեկտիվայի), զծանկարչության, ֆիգուրային, նատուրային և ղեկորատիվ արվեստների դասարաններում։ Վկայականը տրվում է նրան ղեկավարվեստի ակադեմիային ներկայացնելու համար⁴։

Չնայած նյութական աննպաստ պայմաններին և վատառողջությանը, և. Տեր-Մինասյանը 1897 թ. սեպտեմբերի 10-ին գիմում է գեղարվեստի ակադեմիայի վարչությանը՝ խնդրելով թույլ տալ իրեն մասնակցել քննություններին՝ ռեկարչության մասնագիտությամբ հետագա կրթություն ստանալու համար⁵։ Սակայն նա անհրաժեշտ կրթական ցենզ էի ունենում, ուստի խնդրում է ընդառաջել իրեն՝ նկատի ունենալով ակադեմիայի կանոնադրության հետևյալ կետը. «Այն անձինք, որոնք աչքի են ընկել նկարչական ուսումնարաններում կամ գեղարվեստի ակադեմիայի ընդունելության քննությունների ժամանակ իրենց առանձնահատուկ և հանրահայտ գեղարվեստական բնօրինակություններով, բայց չեն բավարարում դիտական ցենզով, կարող են ընդունվել բարձրագույն գեղարվեստական ուսումնարան միայն հատուկ որոշումով»։

Երեք ամիս հետո՝ գեկտեմբերին, տեղի ունեցած ընդունելության քննությունների ժամանակ և. Տեր-Մինասյանի անունը գուրս է մնում

³ И. Е. Репин. Далекое и близкое, М., 1953, с. 350.

⁴ ԿԳՊԱ, ֆ. 789, ք. 12, ք. 36, թ. 2.

⁵ Նույն ակզում. թ. 1:

ընդունվածների ցուցակից: Նրան մերժում են միջնակարգ դպրոցի 6-րդ դասարան ավարտելու մասին վկայական չունենալու պատճառով⁶, և՛ Տեր-Մինասյանը ստիպված դրում է նոր դիմում, խնդրում իրեն ընդունել պրոֆեսոր Ա. Կիսելյովի ղեկավարած բնակարարության դասարանը: Սակայն այդ խնդիրը ևս մերժվում է դասարանը չլրիվ կոմպլեկտավորված լինելու պատճառով⁷: Ուսումնասանել Հայ արվեստասեր երիտասարդը, բնականաբար, չէր կարող հաշտվել դրա հետ: 1898 թ. մարտի 20-ին նա կրկին դիմում է ակադեմիային, այս անգամ խնդրելով իրեն ընդունել պրոֆեսոր Պ. Օ. Կովալսկու ղեկավարած մարտանկարչության արվեստանոցը, դիմումի հետ ներկայացնելով մի էություն, որն ինչպես ինքն է գրում. «Նկարիչ է պրոֆ. Ի. Ս. Լեպյինի ղեկավարությամբ ՄՀՆԻՅԱՆ արվեստանոցում»⁸: Այդ դիմումի վրա կա Պ. Օ. Կովալսկու ստորագրությունը, որ նշանակում է՝ ակադեմիկոսը գնահատել էր նրա աշխատանքը և համաձայն է նրան ընդունել իր դասարանը: Իսկապես, ակադեմիայի խորհուրդը 1898 թ. մարտի 27-ին որոշում է. «Թույլ տալ ժամանակավորապես 1898 թվականի աշնանից» և՛ Տեր-Մինասյանը սկսում է հաճախել Պ. Օ. Կովալսկու մարտանկարչության արվեստանոցը, ուր սովորում է շուրջ վեց տարի: Նա տպրում է «Գեղարվեստը խախտադ ընկերության» կողմից նրան տրված 15 ռ. թղթակով:

1900 թ. հունիսին և՛ Տեր-Մինասյանը ակադեմիայի գործուղմամբ, մեկնում է Ռուսաստանի տարբեր շրջաններ՝ էսյուզներ անելու համար: 1901 թ. մարտին մարտանկարչության արվեստանոցում նկարած «Լեռա-դարձ որսից» էքրիզի համար նրան շնորհվում է Առաջին կարգի մրցանակ, իսկ հաջորդ ուսումնական տարում՝ 1902 թ. հունվարի 13-ին, նրան տրվում է Երկրորդ մրցանակը:

Այդ տարիներին և՛ Տեր-Մինասյանը, միաժամանակ, մասնակցում է ռուս նկարիչների ստեղծագործությունների պատերազմական ցուցահանդեսներին: 1902 թ. գեղարվեստի ակադեմիայի գարնանային ցուցահանդեսում նա ներկայացնում է «Կովը» նկարը, որով ճանաչվում է արվեստասեր հասարակության կողմից: Այդ աշխատանքում և՛ Տեր-Մինասյանի նկարչական տաղանդը գրեթե ընդհատվում է առավել ցայտուն կերպով: Սակայն Պ. Օ. Կովալսկու մարտանկարչական արվեստանոցում «Ժամանակավոր ուսանողի» իրավունքով դտնվելը նրան լրջորեն խանգարում է հանձնելու նախորդ տարիների հանրակրթական առարկա-

6 Նույն ակտում, թ. 3:

7 Նույն ակտում, թ. 7:

8 Նույն ակտում:

Ենթի քննությունները: Պրոֆ. Պ. Օ. Կովալևսկու «Արվեստանոցում ժամանակավոր լինելը, — գրում է նա 1902 թ. նոյեմբերի 6-ին իր դիմի մեջ, — ազդել է դասընթացա հանձնելու որոշման վրա, քանի որ իմ վիճակի նկատմամբ եղած մշտական անվստահությունը ահադեմիայում լիովին արդարացվեց 1897 թվականի դասերից ինչ աղատելու մեջ»⁹: Այդ պատճառով նա խնդրում է մինչև 1904 թ. փետրվարը, հետաձգել իր դիպլոմային-ավարտական պատկերը մրցանակաբաշխության ներկայացնելու իրավունքը, որպեսզի մինչև այդ կարողանա հանձնել քննությունները: Այս դիմումի վրա մակագրվում է՝ մերժել: Մերժվում է նաև նրա այն դիմումը, որով խնդրում է իրեն թոշակ նշանակել, քանի որ չի կարող ապրել «Գեղարվեստը խրախուսող ընկերության» կողմից քաղաքում 15 ռուբլով, և քննություններին պատրաստվելիս հնարավորություն չունի կողմնակի աշխատանքներ կատարել»¹⁰:

Մնալով անօգնական վիճակում և ապրելով ծալրահեղ սուղ պայմաններում, Խ. Տեր-Մինասյանը, սակայն, չի թողնում ուսումը: Նա շարունակում է նվիրվածությամբ պարապել Պ. Օ. Կովալևսկու արվեստանոցում, 1903 թ. դեկտեմբերին որոշվում է՝ թույլ տալ Խ. Տեր-Մինասյանին իր ավարտական աշխատանքը ներկայացնել 1904 թվականին: Այդ ժամանակամիջոցում նա պարապում և հանձնում է անցած տարիների պարտքերը: ՍՍՀՄ Կենտրոնական սիտական պատմական արխիվում պահվող քննական մատյաններից երկվում է, որ Խ. Տեր-Մինասյանը գծանկարչության, գունանկարչության և կոմպոզիցիայի առարկաները հանձնել է «3» գնահատականով, հանրակրթական (գիտական) առարկաները (արվեստի պատմություն, անատոմիա, տարածաչափություն) «3» և «4» գնահատականներով: Հանձնելով բոլոր քննությունները Խ. Տեր-Մինասյանը ամբողջապես նվիրվում է ստեղծագործական աշխատանքի: 1904 թ. նա երկու աշխատանքով («Զի» և «Տանիքներ») մասնակցում է «Պետերբուրգի նկարիչների նոր ընկերության» ցուցահանդեսին:

Նույն տարվա ամռանը ակադեմիայի կոնֆերենց-քարտուղար Ի. Տոլստոյի ընդառաջումով, Խ. Տեր-Մինասյանը մեկնում է Մոսկվա և մերձբազալյան ակադեմիական ամառանոցի ազատ սենյակներից մեկում աշխատում իր ավարտական-դիպլոմային «Նախիրը» պատկերի վրա: Աշնանը վերադառնալով Պետերբուրգ, նա այդ պատկերը հանձ-

⁹ Նույն տեղում, թ. 14:

¹⁰ Նույն տեղում, թ. 13:

նում է ակադեմիայի խորհրդի Հայեցողությանը: 1904 թ. նոյեմբերի 1-ին զեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը որոշում է հաշատուր Դավթի Տեր-Մինասյանին շնորհել նկարչի կոչում «նկարչության և գիտական (հանրակրթական) առարկաների զերազանց իմացության համար... տալ նրան 10-րդ դասի աստիճան՝ պետական ծառայության անցնելու դեպքում և իրավունք՝ ուսումնական հիմնարկներում նկարչություն դասավանդելու համար»¹¹:

Ուսումն ավարտելուց հետո խ. Տեր-Մինասյանը որոշ ժամանակ մնում է Պետերբուրգում: 1905 թ. նա մասնակցում է «նկարիչների նոր ընկերություն» ցուցահանդեսին՝ ներկայացնելով երեք ստեղծագործություն՝ «Նախիրը», «Զի» և մի էություն: Այդ ցուցահանդեսին Հայ նկարիչներից մասնակցում է Եսե Ե. Բաղդասյանը, իսկ խ. Տեր-Մինասյանի ընկերներից՝ Բ. Կուստոդինը, Ի. Բրոզսկին, քանդակագործ Լ. Շերվուդը, ճարտարապետ Ա. Շչուսևը և ուրիշներ: «Նախիրը» դրավում է հասարակության ուշադրությունը, թերթերը գրում են նրա մասին:

1905 թ. խ. Տեր-Մինասյանը հրավեր է ստանում և մեկնում է Պեն-զա, ուր տեղի զեղարվեստական զոլորցում 1905—1906 թվականներին դասավանդում է նկարչություն: Սակայն երիտասարդ նկարչի հիմնադրությունը՝ թոքախտը, ինչպես գրում է նրա մտերիմ ընկեր, նկարիչ Փ. Թերլմանդյանը, ստիպում է «շուտով թողնել այդ պաշտոնը»: Երբ հիվանդությունը ծանրանում է, նրան տեղափոխում են Տվեր քաղաքի հիվանդանոցը, ուր և մահանում է 1906 թվականին:

* * *

Հայկական կենցաղային նկարչության մեջ կարևոր տեղ է դրավում հաշատուր Տեր-Մինասյանի «Նախիրը» մեծակտավ (171×285) գործը (1903—1904): «Նախիրը» պատկերում է ռուսական միջավայր՝ ռուսական բնություն և ռուս նախրապանը՝ կովերի հետ: Պատկերի մեծ մասը զբաղեցնում են արածող կովերի մեծածավալ ֆիգուրները: Պատմում են, որ Ի. Ե. Թեպինը առաջին անգամ տեսնելով այդ նկարը, բացականչել է՝ «Սա էլ մեր Տրոյոնն է», իր նախկին աշակերտին համեմատելով XIX դարի ֆրանսիական նշանավոր ռեալիստ նկարիչ, գլուղական կյանքը և կենդանիներ պատկերող (անիմալիստ) Կոստան Տրոյոնի հետ:

«Նախիրը» պատկերի մասին արտահայտվել է նաև ռուսական մամուլը: Նույնիսկ ռեալիզմը արհամարհող և XX դարի սկզբին ուժեղա-

¹¹ Նույն տեղում, թ. 30—31:

չոր ֆորմալիստական հոսանքներին տուրք տվող արվեստագետները անտարբեր չեն անցնում այս պատկերի կողքով: Խ. Տեր-Մինասյանի այդ սանդղագործությունը դուր է գալիս ռեալիստական արվեստը պաշտպանող հասարակությանը, մինչդեռ ռեալիստներին նատուրալիստներ անվանող արվեստագետները, իրենց ահաանկյունից դիտելով, այն համարում են ժամանակից ետ մնացած պատկեր: Սերգեյ Գլազովը գրում է. «Խ. Տեր-Մինասյանի մեծակտավ «նախիրը» պատկերը շատ է դուր գալիս նատուրալիզմի սիրահարներին»: Այդ հոգովածում մարդուն շրջապատող իրականության համարտաքի պատկերումը նա համարում է անցյալի գործ՝ անվերադարձ անցյալ: «Այդ ամենից հեշտում է լավ ու բարի անցյալը, բայց, այնուամենայնիվ, անցյալը»¹²:

Ինչպես հայտնի է, 1900-ական թվականների սկզբներին ռուսական և արևմտաեվրոպական արվեստների մեծ ուժեղանում է նկարիչների, Բանդակագործների և մշտա գործիչների մի մասի շեղումը և հեռացումը ռեալիստական մայրուղուց դեպի ֆորմալիստական հոսանքները, Ս. Գլազովի խոսքերով ասած «դեպի ինչ-որ անուրջն ու երազը»: Ուշագրավ է, որ Խ. Տեր-Մինասյանը այդ անկումայնության շրջանում տուրք չի տալիս մոդեռնիստական-ֆորմալիստական հոսանքներին, մնում է կայուն ռեալիստական ուղղության վրա: Այստեղ պետք է տեսնել նաև Պետեր-Բուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի պրոֆեսորներ Ի. Ս. Ռեպինի և Պ. Օ. Կովալենկոյի գրական ազդեցությունը: Պատահական չէ, որ Խ. Տեր-Մինասյանից բացի հիշյալ պրոֆեսորների մոտ այդ ժամանակ սովորած ուսն նկարիչներ Ի. Բրոդսկին, Բ. Կուստոգիևը և ուրիշներ նույնպես հաճախում են մնում ռեալիստական արվեստին:

Խոշոր է Խ. Տեր-Մինասյանի «նախիրը» պատկերի տեղը և նշանակությունը հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Չնայած նրա ռուսական բովանդակությանը, այդ պատկերը խորապես հայկական է, բանի որ նա դիտված և ընկալված է հայ նկարչի կողմից, հայի աչքերով և լիովին համապատասխանում է նաև հայ իրականությանը: Ավելին. այստեղ կարելի է տեսնել հենց իրեն՝ նկարչին, նրա պատանեկան տարիների կյանքը՝ Թմրուտ գյուղի հարուստների անասունները պահող հովիվ Խաչատուր Տեր-Մինասյանի վաղանցիկ կյանքից մի գրված, վերաբառագրված ուսն մոմիկի կերպարով:

«Նախիրը» պատկերը միաժամանակ ընդլայնում է հայկական կենցաղային նկարչության սահմանները: Դա նոր ու թարմ նյութ է բերում

հայ կերպարվեստի մեջ՝ իրականությունից վերցված մի պատկեր և հաստատում է բնայիզմը նկարչության մեջ:

Ռուսական իրականության, մասնավորապես ռուսական գեղարվեստի հետ են կապված Խ. Տեր-Մինասյանի շատ ստեղծագործություններ՝ բնանկարներ, ձիերի, կովերի և այլ կենդանիների էություններ, սյուժետային պատկերներ, էսքիզներ, որոնք նա կատարել է ուսման տարիներին: Հատկանշական է «Վերադարձ որսից» պատկերը, որի էսքիզը՝ նա կատարել է ուսանող ժամանակ (1901) և ինչպես նշվեց, արժանացել է մրցանակի: «Վերադարձ որսից» պատկերը արտացոլում է նախնադարյան մարդկանց մի խումբ՝ որսից վերադառնալիս: Մեր և երիտասարդ նախամարդիկ ուներին դրած մի հսկա անասուն՝ հավանաբար վայրի կով, գուրս են դալիս անտառից: Բազմադան և կենդանի կերպարների միջոցով նկարիչը վերաբարձրել է պատմական հնագույն անցյալը աշխարհի ճշմարտությանը և գեղարվեստական համոզւթյամբ, որ բնավ կասկած չի առաջացնում, նկարչի մտահղացումը՝ վերաբարձրել նախնադարյան մարդկանց կյանքի մի դրվագ, այստեղ գտել է գեղարվեստական լուծում:

Ուշագրավ է, որ «Վերադարձ որսից» պատկերի էսքիզը ակադեմիայի գույքամատյանում հիշատակվում է «Քարե դար» անունով և իր բովանդակությամբ ու մասամբ էլ կոմպոզիցիայով հիշեցնում է Մոսկվայի պատմական թանգարանի նախնադարյան պատմության արտհի պատերի վրա՝ եղբայրտերում, ռուս նկարիչ Վ. Վասնեցովի նկարած «Քարե դար» որմնանկարը: Ռուս նկարչի այդ ստեղծագործությունը իր ժամանակին մեծ ազդուկ էր հանել և քարծր դեահատության արժանացել, ուստի շէր կարող վրիպել Մոսկվայում մի քանի անգամ եղած երիտասարդ հայ նկարչի ուշագրությունից: Այստեղ ոչ պակաս նշանակություն կարող էր ունենալ նաև Գ. Կովալենկու մոերմական հարաբերությունները Վ. Վասնեցովի հետ, հարաբերություններ, որոնք կարող էին արել նրա ուսանողների հետաքրքրասիրությունը ռուս նկարչի ստեղծագործությունների նկատմամբ:

Խ. Տեր-Մինասյանի այս աշխատանքի առնչությունը Վ. Վասնեցովի վերահիշյալ որմնանկարի հետ, անշուշտ, պատահական չէր: Դա կապված էր ժամանակի ընդհանուր արամագրության և այն ազդեցության հետ, որը կրել է հայ ուսանողը ռուսական միջավայրում: Այդ ազդեցությունն, ինչպես տեսնում ենք, եղել է բարերար և նպաստել ուսանող նկարչի առաջադիմությանը և առաջադրված խնդրի գեղարվեստական համոզիչ կերպավորմանը: Դրականն այստեղ նաև այն է, որ այդ ազ-

գեղությունը բնավ չի նսեմացրել նրիտասարդ սկսնակ նկարչի անհատականությունը. այլ նպաստել է նրա ինքնուրույնության և ստեղծագործական կարողության լրիվ բացահայտմանը:

Վաղամեծիկ հայ նկարիչ և՛ Տեր-Մինասյանի նկատմամբ ուսական գեղարվեստի ակադեմիայի խորհրդի հարգալից վերաբերմունքը արտահայտվում է նաև այն բանում, որ նրա մահից հետո ակադեմիան 1907 թ. իր լայնածավալ, լուսավոր սրահներից մեկը տրամադրում է և՛ Տեր-Մինասյանի ստեղծագործությունների եռմահու ցուցահանդեսի համար: Այստեղ էլ, շուրջ 100 դունանկարչական աշխատանքների հետ, առաջին անգամ ցուցադրվում են նկարչի նկարադարդումները՝ կատարված Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» վիպակի և Սվյատոսլավի մատին ուսական բրիկեանների թեմաներով, որոնք մեզ, զժրախտաբար, չեն հասել:

Ուսական գեղարվեստի ակադեմիան ավարտած մի քանի հայ նկարիչներ աշխատում են նաև պատմական նկարչության բնագավառում: Այդ նկարիչներից առանձնապես հայտնի են Կ. Զիրախյանը և Դ. Օրբուխանը:

ԿԱՐԱՊԵՏ ՉԻԴԱՆՅԱՆ

«Օգնասյի «Դեղեցիկ արվեստները խրախուսող ընկերության» նկարչական դպրոցի գեղարվեստական խորհուրդը 1898 թ. մայիսի 7-ի նիստում հանաչեց նկարչական դպրոցը և ընդհանուր կրթության ուսումնարանն ավարտած գունանկարչական բաժնի նախուրայի գասարանի աշակերտ Կարապետ Խաչերեսի Զիրախովին, հայ կաթոլիկական հավատքով, երկրորդ կարգի զինվորի վաճառականի որդի, ծնված 1877 թ. մարտի 13-ին, որպես բավականաչափ պատրաստված գծանկարի և գունանկարչության մեջ, կայսերական գեղարվեստի ակադեմիային առընթեր բարձրագույն գեղարվեստական ուսումնարան ընդունվելու համար: Կառնի լավագույն մարք, իսկ զիւտղեղարվեստական առարկաների ընկերությունները հանձնել է հետևյալ գնահատականներով. հռոանկարչություն—3, պլաստիկ անատոմիա—3: Բացի այդ, աշակերտ Կարապետ Զիրախովը պարգևատրվել է մեդալներով. 1894 թ. զինվորի զինքից կատարած գծանկարի համար՝ փոքր բրոնզե մեդալ, 1895 թ. այգյուհի մի մեդալ զինվորի ֆիգուրից կատարած գծանկարի համար, 1896 թ.

բորենզե մեծ մեղալ անկենդան բնությունից (նատյուրմորտ) կատարած գունանկարչության համար, 1897 թ. մեկ արծաթե մեղալ բնորդից կատարած զծանկարի համար և 1898 թ. նույնպիսի մեղալ բնորդից կատարած գունանկարչական աշխատանքի համար: Դպրոցի ղերեկտոր ակադեմիկոս Ա. Պոպով, դասատուներ՝ Կ. Կոստանզի, Գ. Հադիմենսկի, Վ. Շմիդտ, Ա. Կրասովսկի, Լ. Իսրին և գործերի կառավարիչ Գ. Շենկեռ:

Այս վկայականը, ծննդականի և մի բանի ալլ փաստաթղթերի ու ղիմումի հետ սիմֆերոպոլից վաճառականի որդի Կարապետ Խաչեռեաի Պիրախյանը (Զիրախով, Զրախով, 1877—1913) Սիմֆերոպոլից 1898 թ. հունիսի 24-ին ուղարկում է Պետերբուրգ «Գեղարվեստի ակադեմիային առընթեր բարձրագույն զեղարվեստական ուսումնարան որպես աշակերտ ընդունվելու համար»:

Կ. Չիրախյանը հույս է ունենում, որ իրեն որպես «Փղեսայի նկարչական դպրոցը և ընդհանուր կրթական (հանրակրթական) ուսումնարանը արծաթե մեղալով ավարտածի» կարող են ընդունել ակադեմիա առանց բնության: Սակայն սպասելիքը չի իրականանում, իր լավագույն նկարչական աշխատանքները ժամանակին չներկայացնելու պատճառով Կ. Չիրախյանից պահանջվում է բնության համար նոր պատկերներ նկարել: Դեկտեմբերի 24-ին Չիրախյանը գրավոր խնդրում է՝ հիվանդության պատճառով, հետաձգել բնությունը:

1899 թ. հունվարի 8-ին ակադեմիայի խորհուրդը որոշում է նրա բնությունը և նոր աշխատանքներ ներկայացնելու ժամկետը, բացառության կարգով, հետաձգել մինչև ապրիլ ամիսը: Կ. Չիրախյանը հանձնում է պահանջվող բնությունները և ներկայացնում նոր աշխատանքներ: Երկու հետ ընդունվում է զեղարվեստի ակադեմիայի պրոֆ. Ի. Է. Ռեպինի պատմական նկարչության արվեստանոցը:

Սրկու տարի հետո, 1901 թ. օգոստոսի 17-ին, նա ղիմում է ակադեմիայի ղիրակցիային՝ խնդրելով իրեն տեղեկանք տալ Պետերբուրգի հնագիտության ինստիտուտ ընդունվելու համար: Արխիվներում որևէ տեղեկություն չի պահպանվել այն մասին, թե սովորե՞լ է նա արդյո՞ք այդ ինստիտուտում, ավարտե՞լ է այն, թե՞ ոչ: Բայց հենց այն փաստը որ Կ. Չիրախյանը 24 տարեկան հասակում ցանկացել է միաժամանակ

1 ԳՊՊԱ, ֆ. 789, ց. 12, գ. 58, թ. 6:

2 Նույն տեղում, թ. 3—5:

3 Նույն տեղում, թ. 9:

4 Նույն տեղում, թ. 25:

սովորել հնագիտության ինստիտուտում, ինքնին խոսում է այն մասին, որ այստեղ կարևոր նշանակություն են ունեցել ոչ միայն հայ ուսանողի լայն հետաքրքրությունները, այլև Ի. Ն. Ռեպինի զլխավորած պատմական նկարչության արվեստանոցի պահանջները: Պատահական չեն նաև Կ. Չիրախյանի 1903 թ. հունիսի 6-ի և 1904 թ. ապրիլի 10-ի դիմումները⁵, որոնցով նա ակադեմիայից թույլտվություն և տեղեկանք է խնդրում արտասահման մեկնելու համար: Կ. Չիրախյանը մեկնում է Իտալիա, շրջագայում երկրում և մոտիկից ծանոթանում Իտալիայի անցյալի ու ժամանակակից արվեստին: Նա միաժամանակ այստեղ նկարում է էպոսիդներ ու ճեպանկարներ, որոնք հետագայում հրատարակվում են առանձին այբումով:

Ուսման տարիներին Կ. Չիրախյանը, իր ընդունակություններով և աշխատասիրությամբ, աչքի է ընկնում նաև Պետերբուրգի նկարիչների շրջանում: 1900-ական թվականների սկզբներին՝ 1902 թ. սկսած, նրա էսքիզներով թատերական գեկորացիաներ են պատրաստվում: Թատերական նկարիչ-գեկորատոր Դուդինը Պետերբուրգի օպերային (Մարիինյան) թատրոնի բեմադրության համար մի քանի գեկորացիաներ է պատրաստում Կ. Չիրախյանի էսքիզների հիման վրա: Երիտասարդ նկարչի էսքիզներով են ձևավորվում նաև գեղարվեստական այն կրպակները, որոնք պատրաստվում էին մայրաքաղաքում արվեստի աշխատողների ավանդական պարահանդեսների ժամանակ:

Չնայած գրադավածությանը և պարբերաբար կրկնվող հիվանդություններին, Չիրախյանը հասցնում է դասերը և ժամանակին էլ հանձնում ֆունդուսիաները: 1902 թ. մայիսի 2-ին, օրինակ, նրա հանրակրթական դասընթացը համարվում է ավարտված: 1904 թ. նոյեմբերի սկզբներին թույլատրվում է ներկայացնել ավարտական պատկերի էսքիզը, սակայն Կ. Չիրախյանը թերանում է այդ պահանջը կատարելու մեջ: 1905 թ. ապրիլին նրան հնարավորություն է տրվում մեկնել Ռուսաստանի տարբեր շրջանները տեղանքի տեսարաններ նկարելու և գեղարվեստական աշխատանքների համար:

Վերադառնալով այդ հանապարհորդությունից, Չիրախյանը աշխատում է ավարտական-դիպլոմային պատկերի վրա և 1906 թ. հունվարի 11-ին խնդրում է թույլ տալ այդ գործը ներկայացնել նկարչի կոչում ստանալու համար: Այդ դիմումը մերժվում է, հավանաբար, աշխատանքը լրիվ պատրաստ չլինելու պատճառով, երկու ամիս հետո՝ մարտին, գե-

⁵ Նույն տեղում, թ. 32, 44:

ղարվեստի ակադեմիայի կողմից նրան տրամադրվում է առանձին արվեստանոց՝ կանոնավոր կերպով աշխատելու համար։ Սակայն նույն տարվա մայիսի 8-ին որոշվում է «զրկել Չիրախովին արվեստանոցից, մրցանակաբաշխությանից հրաժարվելու և հանդիմանություն անել կոպիտ դիմում գրելու համար»⁶։ Բն նա ինչ կոպիտ դիմում է գրել, հայտնի չէ։ Բայց որ նա ուսման վերջին տարիներին՝ 1905—1906 թվականներին, մի քանի անգամ արձակուրդ է վերցրել (հիվանդության պատճառաբանությամբ) և այդ պատճառով հետաձգվել է նրա պարտադիր մասնակցությունը ակադեմիական մրցանակաբաշխությանը, հիմք է տվել նրան պատժելու համար։ Սակայն, որոշ ժամանակ անց՝ 1906 թ. նոյեմբերի 2-ին, նրան թույլատրվում է ներկայացնել ավարտական աշխատանքի էսքիզը՝ ազատ նկարչի կոչման համար։ Նոյեմբերի 20-ին այդ էսքիզը վերապես հաստատվում է։ Մեկ տարի ևս աշխատելով ավարտական-դիպլոմային թեմայի՝ «Օգոստոս կայսրի վերադարձը Եգիպտոսից» պատկերի վրա, Կ. Չիրախյանը վերջացնում է այդ մեծակտավ, բազմաֆիգուր, պատմական բովանդակությամբ պատկերը։ Գեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը 1907 թ. հոկտեմբերի 31-ին որոշում է. «նախկին աշակերտ Կարապետ Խաչերեհի Չիրախովին նկարչության մեջ և հանրակրթական (գիտական) առարկաներում դերազանց իմացության համար... տալ նկարչի կոչում, արժաթագույն ակադեմիական նշանը կրելու իրավունք, 10-րդ դասի աստիճան պետական ծառայության անցնելու ղեկավարում և իրավունք ուսումնական հիմնարկներում նկարչություն դասավանդելու համար»⁷։

Գեղարվեստի ակադեմիան ավարտելուց հետո Կ. Չիրախյանը անցնում է մանկավարժական աշխատանքի և միաժամանակ զբաղվում ասեղծագործությամբ։ Նա նկարում է բնության տեսարաններ, գլխավորապես ծովային ու ծովափնյա տեսարաններ, որոնք ժամանակին ցուցադրվում և վաճառվում են մասնավոր անձանց։ Նկարչի կրտսեր եղբոր՝ տեխնիկական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ Ֆ. Չիրախովի տանը, լենինգրադում 1940 թ. հունիսին մեկը տեսել ենք «Վանքը ծովափի մոտ արևամուտի ժամանակ» մեծակտավ կոլորիտային պատկերը (1,35×1,15) և կալվաճաներկով (պատել) նկարված շուրջ 5 փոքրածափավ նկար, որոնք Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ (լենինգրադի պաշարման շրջանում) անհետ կորել են։ Հայտնի չէ նաև, թե որտեղ

⁶ Նույն տեղում, թ. 63։

⁷ Նույն տեղում, թ. 67։

են գտնվում 1939 թ. վաճառված «Գիշերը ծովի վրա» (1,0×0,80) և «Ալեկոծում նավակայանի մոտ» (1,40×1,0) պատկերները:

Հայաստանի պետական պատկերասրահում պահպանվում է նկարչի միայն 2 աշխատանք՝ «Նատյուրմորտ» և «Օգոստոս կայսրի վերադարձը Եգիպտոսից» մեծակտավ (5,55×5,40) պատկերը: Վերջինս պատմական ժանրի ստեղծագործություն է, որի թեման վերցված է հռոմեական կայսրության պատմությունից: Օգոստոս կայսրը վերադարձել է ռազմական արշավանքից, ռազմանավից նա իջել է նավահանգիստը և թիկնապահ-ներով շրջապատված աստիճաններով բարձրանում է վեր: Բաղմաթիվ հռոմեացիներ՝ սենատորներ ու քաղաքացիներ, հանդիսավորությամբ ընդունում են նրան: Ամբողջ պատկերը ներկայացնում է այդ մեծաշուք ընդունելության մասսայական տեսարանը: Նկարիչը ստեղծել է բազմա-ֆիգուր-սյուժետային պատկեր, որի հիմնական բովանդակությունը հե-րոսության մեծարումն է: Թեման լուծված է տոնական-հանդիսավոր: Պատկերի պայմանական կոմպոզիցիան, որը բնորոշ է «ակադեմիական» ուղղության համար, ենթարկված է հիմնական դադափարի վերաբ-րողականը: Այստեղ առանձնապես ընդգծված են գործող անձանց կեր-պարները: Մարդկանց ֆիգուրների դասավորության և կեցվածքի պայ-մանականության մեջ աչքի է ընկնում նրանց դեմքերի ռեալիստական լուծումը: Գրանք, իսկապես, հռոմեացիներ են, անտիկ շրջանի մարդիկ, խստաբարո և շոք, ուժեղ և առնական, դեմքերի սուր արտահայտու-թյամբ: Նկարված, հավանաբար, հռոմեական շրջանի թանգարանային դիմաքանդակներից, պատմականորեն ճիշտ են ներկայացնում ժամա-նակաշրջանը և մարդկանց դեմքերն ու տարազը: Այստեղ հաջողությամբ են լուծված տարածականության և միջավայրի խնդիրները, սակայն այդ ամենը չի տրված խորությամբ: Ուշադրություն է գրավում արտաքին փալլը: Իր այդ առանձնահատկություններով Կ. Չիրախյանի «Օգոստոս կայսրի վերադարձը Եգիպտոսից» պատկերը մտնում է հայ կերպարվեստի «պատմության մեջ որպես պատմական նկարչության ուշագրավ ստեղծա-գործություններից մեկը:

ԳԱՎԻՐ ԳՐԲՈՅԱԼ



Թիֆլիսի ներսիսյան դպրոցի նյութական օժանդակությամբ՝ որպես այդ դպրոցի որդեգիր, Գավիր Գրիգորի Օֆրոյանը (1873—1943) 1895 թ. աշնանը մեկնում է Պետերբուրգ գեղարվեստական բարձրագույն կրթության ստանալու նպատակով։ Մանկությունից սկսած առանձին սեր է ձգտում հմ զգացել զեպի նկարչությունը և շարունակ պարապել նրա՝ նովա,— դրել է նա 1894 թ. Հոկտեմբերի 26-ին ներսիսյան դպրոցի գի՝ բեկցիային¹, ավելացնելով, որ իր այդ սերը և ընդունակությունները՝ դրսևորվել են աշակերտական տարիներին։ Գեղարվեստի մեջ իր ջուղա՝ քերած առաջադիմության մասին կարող են վկայել, ինչպես ինքն է զը՝ րում, թիմ նախկին ուսուցիչները, և մանավանդ նախկին տեսուչ պ. Սպենդիարյանը և նկարչության ուսուցիչ պ. Շամշինյանը և ուրիշ՝ ներք²։

¹ ՀՍՍՀ ՊԵՊԱ, ֆ. 2, ց. 1, գ. 519, թ. 15։

² Նույն տեղում։

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի նախկին սան, բազմա-
շաքատակ նկարիչ և հմուտ մանկավարժ Հարություն Եամշինյանը, որը
Հայաստանի էր կազմակերպության գեղարվեստական ցուցահանգանակներին ունեցած
իր եռանդուն մասնակցությամբ, աշակերտների, այդ թվում և Դավիթ
Սրբոյանի մեջ սերմանում է ոչ միայն սեր գեղեցիկ արվեստների նկատ-
մամբ, այլև ամենայն հոգառարությամբ դարգացնում է նրանց մեջ եղած
ընդունակությունները։ Այդ պատճառով էլ նրա աշակերտներից շատերը,
ինչպես նշվեց Հ. Եամշինյանի մասին խոսելիս, արագորեն առաջադի-
մում են, իսկ ոմանց աշխատանքները գեղարվեստի ակադեմիայում
աթմանանում էին պարգևատրման։ Պատահական չէ, որ Ներսիսյան
Գրգորցում ուսանելիս Դավիթ Սրբոյանը նկարչության և զծագրության
առարկաներից միշտ էլ ստացել է «հույժ գովելի» (5) գնահատական,
իսկ զծագրությունից՝ «գովելի» (4)։

Հաջողությամբ, ինչպես վկայագրում է ասված, 1893 թ. հունիսին
Եգերազանց վարույթ ավարտելով զլիակատար ընթացք ուսմանց վեցե-
րորդ դասարանի սորին³ Դ. Սրբոյանը դիմում է դպրոցի ղեկավարու-
թյանը նյութապես օգնելու իրեն՝ Պետերբուրգ մեկնելու և այնտեղ
գեղարվեստի ակադեմիայում սովորելու համար։ Իր դիմումի մեջ նա
գրում է. «Այժմ իմ ամբողջ հույսս Դուք եք, մեծարգո հոգաբարձուներդ,
ես իմ ապագան հանձնում եմ Ձեր ձեռքը, եթե ինձ միայն միջոց տրվի
կատարելագործվելու գեղարվեստի մեջ Պետերբուրգի ակադեմիայում,
ես ամենայն ջանք գործ եմ զնելու, որ լիապես արգարացնեմ այլևայլ
անձանց և հիմնարկությանց կարծիքները իմ ընդունակությունների մա-
սին և մինչև մահս երախտապարտ պետք է մնամ զեպի այն սրբավայրը,
ուր ես ուսանել եմ երկար տարիների ընթացքում և որի վարչությունից
եմ սպասում իմ վերջնական կատարելագործությունը»⁴։

Դեռևս 1893 թ. դպրոցն ավարտելուց անմիջապես հետո, բարձրաց-
ված այս հարցը մնացել էր չլուծված և Դ. Սրբոյանը, ինչպես ինքն է գր-
ում նույն դիմումի մեջ, «մի ամբողջ տարի ձեռքերս կրծքիս վրա խաչած
սպասում եմ ճակատագրիս դատաստման»։

1894 թ. աշնանը, վերջապես, Ներսիսյան դպրոցի մանկավարժական
խորհուրդը որոշում է. որդեգրել Դ. Սրբոյանին, դպրոցին՝ Հայ հարուստ
էֆենդյանցի կտակած գումարից ամսական 40 ռ. թոշակ հատկացնել և
ուղարկել նրան Պետերբուրգ, պայմանով, որ նա չորս տարում իր ու-

³ Նույն տեղում, թ. 15.

⁴ Նույն տեղում։

⁵ Նույն տեղում, թ. 15.

սումն ավարտելուց հետո վերադառնա և ծառայի սույն դպրոցում կամ «ուրիշ ազգային հիմնարկներում ... ոչ պակաս շորս տարուց»:

Բերում ենք այդ պայմանագիրը ամբողջությամբ. «Ստորագրություն. 1895 ամի 1-ն մայիսի. Ես Դավիթ Թրքոյանցս Համաձայն Ներսիսյան դպրանոցի Հոգաբարձության վճռի 1-ն փետրվարի տարվույս առիթն եմ այս ստորագրությունը առ այն, որ ստանալով Համաձայն իմ խնդրի էֆենդյանցի կտակած դումարից թոշակ սկսած հուլիսի 1-ից 1895 ամի ամսական 40 ռուբլի (քառասուն ռուբլի), պարտավորվում եմ կատարել հետևյալ պայմանները.

1. Ուսումնասիրել և կատարելագործել Ս. Պետերբուրգում գեղարվեստն-նկարչություն:

2. Ամենայն սեմեստրի համար ներկայացնել գեղարվեստական հիմնարկության վարչությունից վկայական իմ հառաչագիծության մասին:

3. Ս. Պետերբուրգում իմ պարապմունքս նկարչությամբ պետք է տեւի ոչ ավելի շորս տարուց:

4. Ավարտելուց հետո պետք է ծառայեմ Ներսիսյան Հայոց Հոգևոր դպրոցներում կամ ուրիշ ազգային հիմնարկություններում ըստ որոշման Հոգաբարձության, ոչ պակաս շորս տարուց:

5. Եթե ես չցանկանամ կատարել այն պարտավորությունը, որը որոշված է շորքորդ կետում, պարտավոր եմ համաձայն 16-րդ կետի էֆենդյանցի կտակի, վերադարձնել Ներսիսյան դպրոցի Հոգաբարձության ստացած դումարի կրկնապատիկը:

Համաձայն եմ: Նախկին սան Ներսիսյան դպրանոցի Դավիթ Թրքոյանց»⁶:

Այդ պայմանով մեկնելով Պետերբուրգ, Դ. Թրքոյանը 1895 թ. աշնանը ընդունվում է «Գեղարվեստը խրախուսող ընկերությանն» առընթեր նկարչական դպրոցի նախապատրաստական դասարանը: Այստեղ նա սովորում է հաջողությամբ և մեծ սիրով: Այդ մասին է վկայում 1896 թ. մայիսին նրան տրված տեղեկանքը. «Տրվում է կայսերական «Գեղարվեստը խրախուսող ընկերության» նկարչական դպրոցի աշակերտ Դավիթ Թրքոյանին սույն տեղեկանքն այն մասին, որ նա 1895 թ. երկրորդ կիսամյակում ընդունվելով նախապատրաստական դասարան, նկարչության մեջ աչքի ընկնող հաջողությունների համար նույն կիսամյակում տեղավորվում է առաջին ընդհանուր նկարչական դասարան (երկրաչափական մարմինների բաժինը), երկրորդ դասարան (օրնամենտի բաժին)

⁶ Նույն տեղում, թ. 28:

և Երրորդ դասարան (ղիմակի բաժին) և 1896 թ. առաջին կիսամյակում՝ չորրորդ դասարան (ղլխանկարի բաժին)։ Նույն ամսում՝ մայիսին, նա տեղափոխվում է չորրորդ՝ Ֆիզուրային, դասարանը, որտեղ, ինչպես վկայում է դիրեկտորը, «սովորում է հաջողությամբ»։

Կարճ ժամանակամիջոցում Դ. Օբրոյանի այսօրինակ առաջադիմությունը, նրա ընդունակությունների և աշխատասիրության մասին վկայույց բացի, կապված էր այն նախնական հիմնավոր նկարչական կրթության հետ, որ նա ստացել էր հայրենիքում՝ Ներսիսյան դպրոցում, նկարչության և գծագրության ուսուցիչ Լ. Շամշինյանի մոտ։ Գեղարվեստի ակադեմիայի նախկին սանը իր աշակերտի մեջ սերմանել էր ունակություններ, որոնք այստեղ՝ ուսանական միջավայրում, երիտասարդ Օբրոյանին հաջողություններ են բերում։

Դ. Օբրոյանի արագ առաջադիմությունը կապված էր նաև նրա ուսուցիչ, ակադեմիկոս Լ. Ս. Դմիտրիև-Կավկազսկու մանկավարժական մեթոդի ու նրա դասավանդման հետ։ Պահպանվել է Լ. Դմիտրիև-Կավկազսկու 1897 թ. մայիսի 25-ին Դ. Օբրոյանին տված վկայականը, որի մեջ գրված է. «Վկայում եմ, որ Դավիթ Օբրոյանը ընդունվել է իմ արվեստանոցը 1895 թ. դեկտեմբերին և արվեստանոց հաճախելու ամբողջ ժամանակաշրջանում աշխատում է մեծ եռանդով ու շնորհիվ նրա տաղանդավորության, ցույց է տալիս մեծ հաջողություններ գունանկարչության և գծանկարչության մեջ»։

Հաջողությամբ ավարտելով նկարչական դպրոցը, Դ. Օբրոյանը 1897 թ. սեպտեմբերի 6-ին դիմում է՝ ընդունվելու գեղարվեստի ակադեմիա։ Նա հանձնում է բոլոր քննությունները և ընդունվում գեղարվեստական բարձրագույն մանկավարժական դասընթացներում։ Այստեղ երկու տարի սովորելուց հետո, 1899 թ. հոկտեմբերին հեռացվում է ակադեմիայից «սակավ առաջադիմություն ցույց տալու» պատճառաբանությամբ⁷։ Իրականում դա կապված էր դասերին չհաճախելու և ցարական կառավարության դեմ ուղղված ուսանողական ցույցերին մասնակցելու հետ։ Այդ մասին Դ. Օբրոյանը Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցի հոգաբարձության խորհրդին ուղղած խնդրագրի մեջ գրում է. «1899 թվականի ուսանողական մի քանի ցույցերի պատճառով ես ևս ուրիշների հետ հե-

⁷ Նույն տեղում, թ. 71 և 103.

⁸ Նույն տեղում, թ. 104:

⁹ ԿՊՊԱ, ֆ. 759, ց. 1, գ. 40, թ. 4:

մարանը շահախելու պատճառով ստիպված էի թողնել ճեմարանը (սեպտեմբերից)»¹⁰։

«1900 թվին նորից քննութիւն բռնելով մտա գեղարվեստից ճեմարանը,— գրում է Դ. Օբրոյանը և ավելացնում,— անցնելով բոլոր դասընթացը յուր պարտադիր աւարկաներով, ինձ մնում է ընդամենը 2 տարի ևս, որպէսզի կարողանամ ավարտել ճեմարանի լիակատար դասընթացը»¹¹։

Գեղարվեստի ակադեմիային առընթեր գեղարվեստական բարձրագույն մասնավարժական դասընթացներում Դ. Օբրոյանը 1900—1901 թթ. ավարտում է նստուրային (բնօրինակային) և զուսանկարչական-ֆիգուրային դասաբանները։ Նա «1901 թ. դեկտեմբերի 21-ի որոշմամբ փոխադրվում է պրոֆեսոր Ի. Ս. Ռեպինի ղեկավարած արվեստանոցը՝ իր գեղարվեստական կրթութիւնը շարունակելու համար»¹²։

Ի. Ս. Ռեպինի ղեկավարութիւնում Դ. Օբրոյանը նոր հաջողութիւնների է հասնում։ 1901—1902 թվականներին նա հանձնում է հանրակրթական բոլոր առարկաների քննութիւնները և ինչպէս վկայում է նրան տրված տեղեկանքը, «մասնակցում է բոլոր պրակտիկ աշխատանքներին, տալիս է փորձնական դասեր դպրոցներում, իսկ դասընթացի լրիվ ծրագիրն անցնելուց հետո հանձնում է նկարչութեան մեթոդիկայի քննութիւնը»¹³։

Դեռևս ուսանող, նա ստանում է միջնակարգ դպրոցներում նկարչութիւն դասավանդելու իրաւունք։ Այդ իրաւունքը նրան տրվում է ակադեմիայի և լուսավորութիւնի մինիստրութիւնի միացյալ վերահսկիչ (գիտողական) կոմիտեի անդամների, այդ թվում նկարիչներ Կ. Լեմոսի, Վ. Մակովսկու, Մ. Չիժովի և ուրիշների ստորագրութիւնով¹⁴։ Լրիվ ավարտելով հանրակրթական (գիտական) դասընթացը, Դ. Օբրոյանը շարունակում է իր մասնագիտական կրթութիւնը պրոֆ. Ի. Ս. Ռեպինի մոտ¹⁵։

Դ. Օբրոյանը միաժամանակ զբաղվում է հայ կերպարվեստի պրոպագանդայով։ Նա երաժշտադետ Ն. Բաղդասարյանի հետ 1903 թ. Պենտերուրդում հրատարակում է «Գեղարվեստական ալբոմ Հ. Կ. Այվադովսկու հիշատակին» ծավալուն, շրեղ ձևավորված և հարուստ բովան-

10 ՀՍՍՀ ՊԳՊԱ, ֆ. 2, ց. 1, գ. 519, թ. 183։

11 Նույն տեղում։

12 ՊԳՊԱ, ֆ. 789, ց. 12, գ. 40, թ. 20։

13 Նույն տեղում, թ. 59։

14 Նույն տեղում, թ. 29։

դակոթյամբ ժողովածու-այրում¹⁵։ Այստեղ նա զետեղում է իր ընդարձակ հոգվածը հայկական և ռուսական կերպարվեստի մասին և Հովհ. Այվազովսկու գեմանկարը, մշակույթի տարրեր գործիչների հոգվածներն ու ռանաստեղծությունները նվիրված մեծ ծովանկարչին և նկարիչներ, Հովհ. Այվազովսկու, էմ. Մահտեսյանի, Վ. Սուրենյանի, Հ. Շամշինյանի, Ի. Ռեպինի, Վ. Վերեշչագինի, Բ. Բելսկու, Վ. Մակովսկու ստեղծագործողությունների լուսանկարները, ինչպես նաև կոմպոզիտորներ և Ռիմսկի-Կորսակովի, Յ. Կյուրի, Տանեևի, Ն. Տիգրանյանի, Կոմիտասի և Ալ. Սպենդիարյանի երաժշտական երկերի նոտաները։

Հանդանակության միջոցներով հրատարակված այդ այրում-ժողովածուի կազմողները ցավ են հայտնում, որ հայերը «գեղես լավ շեն հանաչում իրենց զավակի փառավոր գործունեությունը, նրա նշանակությունը։ ... Ահա չենց այդ էր գլխավոր պատճառներից մեկը, որ մենք վճռեցինք սույն հրատարակության միջոցով կարելույն շափ մոտիկից ծանոթացնել մեր ազգակիցներին իրենց հարազատ հանճարեղ եղբորը, ազգիս փառքերից մեկին՝ Հովհաննես Այվազովսկուն»։ Նրանք գրում են. «Այժմ որքան փառավորվելու և հրճվելու իրավունք ունենք մենք, հայերս, որոնցից և ծնվեց XIX դարու համաշխարհային ծովանկարիչ Հովհ. Այվազովսկին... հայ մայրերը ընդմիշտ կարող են պարծենալ այնպիսի ժառանգներով, որպիսիք են Այվազովսկին, Աղամյանը, Աբովյանը, Պեշկովսկյանը, Բաճճին, Պատկանյանը, Նալբանդյանը, Ալիշանը, Չուխաշյանը, Եկմալլտեր և ուրիշ շատ-շատները զանազան տաղարեղներում»¹⁶։

Գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու շրջանում, 1903 թ. սկսած, Դ. Օբրոյանը միաժամանակ սովորում է Պետերբուրգի կայսերական հնագիտության ինստիտուտում։ Անխոնք պարապելով նա մեկ տարվա ընթացքում հաջողությամբ հանձնում է բոլոր առարկաների (այդ թվում՝ նախնադարյան և քրիստոնեական հնագիտություն, սլավոնական-ռուսական պալեոգրաֆիա, իրավաբանություն, պատմական աշխարհագրություն, Ռուսաստանի ազգագրություն, դրամագիտություն, դիվանագիտություն և արխիվագիտություն) քննությունները և ժամկետից շուտ (էքստենս) 1904 թ. ավարտում այն։ Դ. Օբրոյանը ստանում է «Ելայակ-Բալկան հնագիտական ինստիտուտի իսկական անդամի կոչում» և հա-

¹⁵ Այրում-ժողովածու, զեղարվեստորեն ձևավորել են նկարիչներ Պ. Տեր-Ասատուրյանը, Վ. Սուրենյանը և Դ. Օբրոյանը։

¹⁶ «Գեղարվեստական այրում Հ. Կ. Այվազովսկու հիշատակին», Պետերբուրգ, 1903, էջ 191։



Գ. Յուրյան (կրկրորդ ստալիկի շարքից) մի խումբ հայ հայրենասերների հետ, Երևան, 1915 թ.

մապատասխան վկայական, որի տակ ստորագրել են ինստիտուտի ղեկավարը Ն. Պոկրովսկին, գիտական խորհրդի անդամներ, հնագետներ Պ. Վեսելովսկին, Շյապկինը, Ն. Կարինսկին, Ս. Սերգոսինը, Ա. Մարկովը, Վ. Մալկովը և ուրիշներ¹⁷։

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու շրջանում 1905 թ. հեղափոխության տարիներին, Գ. Օբրոյանը հասնդուն մասնակցություն է ունենում ուսանողության հեղափոխական շարժումներին։ Նա ձևոր է բերում ամսագիր հրատարակելու իրավունք և 1906 թ. Պետերբուրգում հրատարակում է «Սափրիչ» վերնագրով երգիծական-սատիրական ամսաթերթը, որտեղ 1906—1907 թվականներին, որպես խմբագիր-հրատարակիչ, հրապարակում է բազմաթիվ ծաղրանկարներ ու երգիծական հոդվածներ՝ ուղղված ցարական կառավարության և կովկասյան շինովնիկների դեմ։

1907 թվականին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի ցուցադրահում Գ. Օբրոյանի նախաձեռնությամբ և անմիջական ղեկավարությամբ կազմակերպվում է վաղամեծիկ նկարիչ, Ի. Ս. Ռեպինի նախկին աշակերտ Խաչատուր Տեր-Մինասյանի ստեղծագործությունների նամահու ցուցահանդեսը։

Այդ բոլորին տեղյակ էր պրոֆ. Ի. Ս. Ռեպինը և հարգելով նրա գործունեությունը, ներողամիտ է լինում աչքաբաց աշակերտի դասերից բացակայելու համար։ Իր տաղանդավոր ու բազմակողմանի զարգացած աշակերտի հանդեպ պրոֆեսորի ունեցած հարգանքի արտահայտությունն էր և այն, որ նրա հանձնարարությամբ Գ. Օբրոյանը 1908 թվականի հունիսին գործուղվում է Ռուսաստանի տարրեր շրջաններ բնականից ղեղարվեստական աշխատանքներ կատարելու և առանձին վայրերի տեսարաններ նկարելու համար։

Ամռան ամիսները անցկացնելով Ռուսաստանի տարրեր երկրամասերում, մոտիկից շփվելով ժողովրդի կյանքի հետ, Գ. Օբրոյանը միաժամանակ նկարում է բազմաթիվ էություններ ու կսքիղներ, որոնք գոհունակությամբ են ընդունվում Ի. Ս. Ռեպինի կողմից։ Բարձր գնահատելով Գ. Օբրոյանի ամառային աշխատանքները, 1908 թ. հոկտեմբերի 31-ին որոշում է կայացվում նրա գեղարվեստական (մասնագիտական) դասընթացը ավարտած համարելու մասին։ Գ. Օբրոյանը աջատվում է ամեն տեսակ պարագլուխներից՝ դիպլոմային պատկերի վրա աշխատելու համար։

¹⁷ 2002 ՊԿԳԱ, ֆ. 2, ց. 1, գ. 512, թ. 221։

Ավելին. հաշվի առնելով Գ. Օբրոյանի արտակարգ ընդունակությունները և սպասքա մեծ արվեստագետի հույսեր ներշնչող նրա հնարավորությունները, նրան տրվում է 265 ռ. միանվագ նպաստ և պետական արվեստանոց, այնտեղ հանգիստ պայմաններում ավարտական թեմայի վրա աշխատելու համար¹⁸: Հայ նկարիչների ակադեմիական կրթության ողջ պատմության մեջ այդպիսի ընդառաջում մինչ այդ արվել էր միայն Հովհ. Այվազովսկու և Խ. Տեր-Մինասյանի նկատմամբ:

Աւագրազի է, որ Գ. Օբրոյանի ավարտական-դիպլոմային աշխատանքի թեման, ինչպես ինքն է գրում, վերցվում է «հայկական կյանքից»: Այն կոչվում է «Սահակ կաթողիկոսի վերջին կամքը»: Սա մի արտակարգ, թերևս հազվագեղ օրինակներից մեկն է, երբ Պետերբուրգի քննարկման ակադեմիայի ղեկավարությունը խույստերում է իր սանին ժողովրդային՝ դիցարանական կամ ավետարանական, թեմաների փոխարեն ընտրել փոքր ազգերի կյանքին, կենցաղին կամ պատմությանը վերաբերող թեմա: Պրոֆ. Ի. Ն. Ռեպինի դասարանի կովկասցի ուսանողներից այդպիսի դիշում արվել է Մ. Ի. Թոբեկին (1871—1951): Նրա դիպլոմային աշխատանքը եղել է «Մցխեթյան տուն» կենցաղային պատկերը (1900—1901), որը հուլյնիակ պարզևատրվել է ակադեմիայի կողմից: Դա արդյունք էր ոչ միայն այդ ժամանակ ակադեմիա թափանցած ուսական առաջավոր ղեկավարատական հայացքների առկայության, հետզհետե ուժեղացող հեղափոխական շարժումների ազդեցության, այլև Ի. Ն. Ռեպինի անմիջական ղեկավարության, մի ղեկավարություն, որն ապահովում էր նկարիչների ազգային կադրերի պատրաստումը և հենց ազգային թեմաների վրա նրանց հիմնավոր դաստիարակությունը:

«Սահակ կաթողիկոսի վերջին կամքը» պատկերի թեման վերաբերում է VIII դարի սկզբների արաբական արշավանքների ղեմ հայ ժողովրդի մղած հերոսական պայքարի և օտար զավթիչների Հայաստանում կատարած ավերածությունները կանխելու պատմությանը: Նկարիչ-հնարգետ Գ. Օբրոյանը ընտրելով այդ թեման և լավ ուսումնասիրելով ժամանակաշրջանի պատմական անցքերը, կարիք է դրում անձամբ լինել Արևմելքում՝ արաբական հուշարձաններից էություններ անելու համար, նրան լավ էր հասկանում Ի. Ն. Ռեպինը: Նրա միջնորդությամբ և ցուցումով, զննարկման ակադեմիայի ղեկավարությունը Գ. Օբրոյանին տրամադրում է միջոցներ արաբական երկրներ մեկնելու համար: Այդ դիպլոմային-ավարտական պատկերի «համար,— գրում է Գ. Օբրոյանը,—

¹⁸ Նույն տեղում, գ. 519, թ. 216.

պետք եղաւ ինձ ճանապարհորդել Կահիրէն և Ալեքսանդրիա (ղեղարվես-
տի նմաբանից ստացված գումարով), ուսումնասիրելու միջին դարերի
արաբական կյանքը»¹⁹։ Դ. Օքրոյանը կատարում է այդ ճանապարհոր-
դութիւնը 1908 թվականին։ Այն շատ օգտակար է լինում նկարչի համար։
Նա ձեռք է բերում ակադեմիական պատկերին անհրաժեշտ փաստական
նյութեր և մոտիկից ծանոթանում Արևելքի ժողովուրդների կյանքին ու
մշակույթին։

Անխոնջ աշխատելով ավարտական պատկերի վրա և միաժամանակ
ուսումնասիրելով ուսական պատմական նկարչութիւնը, հատկապես իր
պրոֆեսորի ստեղծագործութիւնները, Դ. Օքրոյանը ավարտում է այն և
1909 թ. ներկայացնում ակադեմիայի խորհրդի հալեցողութիւնը։ Գե-
ղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը 1909 թ. հոկտեմբերի 30-ի որոշ-
մամբ Դ. Օքրոյանին շնորհում է ազատ նկարչի կոչում՝ «Սահակ կաթողի-
կոսի վերջին կամբը» մեծակտավ պատկերի համար, ակադեմիական
արժաթե նշան կրելու իրաւունք, 10-րդ դասի աստիճան՝ պետական ծա-
ռայութեան անցնելու ղեկգրում, ինչպես նաև միջնակարգ զարդոցներում
նկարչութիւնը դասաւանդելու առաջին կարգի իրաւունք։

Նախասովետական շրջանի հայ կերպարվեստի մեծ ստեղծված
պատմական նկարչութեան ժանրի ամենախոշոր ստեղծագործութիւննե-
րից մեկը Դավիթ Օքրոյանի «Սահակ կաթողիկոսի վերջին կամբը» մե-
ծակտավ պատկերն է։ Դրա բովանդակութիւնը պատմահայրենասիրա-
կան է։ Հայոց կաթողիկոս Սահակը մահամբրձ պառկած է անկողնում։
Ձեռքում բռնած թուղթը՝ նամակ ուղղված արաբ զորապետ Իսմայիլին,
նա մեկնել է իրեն մոտեցող Մահմեդ զորավարին։ Նամակում կաթողի-
կոսը պահանջում է վերջ տալ արաբների ասպատակութիւններին Հա-
յաստանում, հակառակ դեպքում իր անեծքով աստված նրանց կպատժի։
Պատմիչ Ղևոնդի մոտ։ պահպանված այդ նամակում կաթողիկոս Սահա-
կը սպառնալից գրել է. «Ապա եթե ոչ կամիցիս լսել բանից իմոց, և խո-
տորնակ իմասցիս յառնել ի վերայ աշխարհին իմ՝ Տէր ցրուեսցէ զխոր-
հուրդ քո և մի հաստատեսցին զնացք ոտից քոց, և դարձուցէ զսիրտ
դորաց քոց՝ շառնել զկամս քո, և յարուսցէ յամենայն կողմանց նեղիչս
անձին քո, և մի կացցէ իշխանութիւնդ քո հաստատուն։ Արդ մի անունս
առնել զհայցուածս իմ, և եկեսցեն ի վերայ քո օրհնութիւնք իմ»²⁰։

¹⁹ Նույն տեղում, թ. 212—213։

²⁰ «Պատմութիւն Ղևոնդեայ մեծի վարդապետի հայոց», Պետերբուրգ, 1887, գլուխ Թ,
էջ 29—30։

Դ. Օրբոյանը նկարել է այն պահը, երբ Ննչասենյակ մտած արար զորավարը տեսնելով կաթողիկոսի մահամերձ զենքը և իրեն մեկնած տեսժքով լի համակը, սարսափահար ետ է քաշվել: Նրա թիկնապահ զինվորները և հոգևոր անձինք նույնպես ահարեկված են: Բազմաֆիզուր-սյուժետային այս պատկերի մեջ Դ. Օրբոյանը պահպանելով ակադեմիական ստեղծագործության հիմնական կանոնները՝ արտաքին զնդեցկությունը, տեսարանի արտահայտչականությունը և որոշ պայմանականություններ կոմպոզիցիայում՝ զործող անձանց ֆիզիոնոմիկ համապատասխան դասավորության հետ, կարողացել է արտահայտել դրաման, պատկերի մեջ դնելով ճշմարիտ գծեր և կենդանություն:

Ահենք որոշ կապ ենք տեսնում այս ստեղծագործության կոմպոզիցիայի և Ի. Ե. Ռեպինի դիպլոմային «Հալլոսի աղջկա հարությունը» ավետարանական թեմայով պատկերի միջև: Երիտասարդ, նկարչության մեջ առաջին քաջերն անող, նկարչի համար Ի. Ե. Ռեպինի ստեղծագործությունները, մանավանդ նրա պատմական կամ ավետարանական թեմաներով սյուժետային պատկերները, խորապես ուսանելի են եղել: Դ. Օրբոյանը ռուսական նկարչությունից վերցնում է հենց այն, ինչ անհրաժեշտ էր իրեն՝ ստեղծելու նոր, հայկական բովանդակությամբ թեմատիկ-սյուժետային պատկեր:

Պետերբուրգում՝ ռուսական զեղարվեստի ակադեմիայում, հայկական թեմայով՝ այն էլ պատմահայրենասիրական բովանդակությամբ, դիպլոմային պատկերի ստեղծումը, ինքնին, զրական երևույթ է և ցույց է տալիս Ի. Ռեպինի մասնավորապես մեթոդի առաջադիմական լինելը: Ի. Ե. Ռեպինը չէր կաշկանդում իր աշակերտների նախասիրությունները: Լինելով խորապես ազգային նկարիչ, նա իր աշակերտների մեջ սերմանում էր ջերմ հայրենասիրություն և ամեն կերպ խրախուսում էր ազգային թեմատիկան երիտասարդ նկարիչների ստեղծագործություններում: Բերես դրանով էլ պետք է բացատրել այն փաստը, որ Ռեպինի դասարանից դուրս եկած Դ. Օրբոյանի «Մահակ կաթողիկոսի վերջին կամքը» դիպլոմային աշխատանքը խորապես ազգային է թե՛ իր բովանդակությամբ և թե՛ կուլտուրով: Դա նշանակում է, որ Ռեպինը աշակերտներին սովորեցնելով բազմաֆիզուր-սյուժետային պատկերներ ստեղծելու կուլտուրան, միանգամայն ազատ էր թողնում նրանց՝ իրենց ինքնատիպությունը, ոճը և ազգային առանձնահատկությունը լրիվ դրսևորելու համար:

Դավիթ Օրբոյանի և Կարապետ Զիրախյանի վերահիշյալ ստեղծագործությունները կարևոր են նաև նրանով, որ դրանք պահպանեցին թեմատիկ պատկերի կուլտուրան: 1900-ական թվականների սկզբներին:

երբ ստեղծվում էին այդ պատկերները, ռուսական և արևմտամեթոդական արվեստի մեջ նդած որոշ հոսանքների կողմից անտեսվում, արհամարհվում և նույնիսկ ոտնահարվում էր թեմատիկ-սյուժետային նկարչությունը, ընդհանրապես պատկերը: Երախտալիցում ու առաջնություն էր տրվում էստետիկին: Իմպրեսիոնիստներն ու մոդեռնիստական հոսանքների նկարիչները գեղարվեստական ստեղծագործության էստետիզացիանը զարծրել էին առաջնային, նպատակային, գեմընթաց կանդենտով դասական արվեստի արմատավորած ռեալիստական ավանդներին, մինչդեռ Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան, շնայած նրա որոշ պահպանողական կողմերին, շնորհիվ այստեղ կատարված ռեֆորմի և դասավանդող առաջավոր ռուս նկարիչ-պրոֆեսորների՝ Ի. Իկայինի, Գ. Զիստյակովի, Վ. Վերնչյակինի, Մ. Կլոդտի, Լ. Դմիտրիև-Կավկազսկու, Տ. Թուրոյի, Ն. Սամոկիշի և մյուսների, պահպանում է գունանկարչական պատկերի ու գծանկարի քարձր կոլտուրան, սերմանելով դասական արվեստի ավանդները իր սաների, այդ թվում և հայ ուսանողների ստեղծագործություններում:

Գեղարվեստի ակադեմիան ավարտելուց հետո Դ. Օբրոյանը մեծում է Պետերբուրգում և զբաղվում հասարակական-գեղարվեստական գործունեությամբ ու մանկավարժական աշխատանքով: «Լինեմ Կովկասում, Պետերբուրգում կամ արտասահմանում, պիտի ամեն կերպ աշխատեմ գործով պիտանի լինել այն հիմնարկության կամ ազգության, որին պարտական եմ իմ ներկա գրությամբ»,— գրում է նկարիչ Դ. Օբրոյանը 1910 թվականին Ներսիսյան զպրոցի ղեկավարությանը²¹։ Դա լուրջ օրինակ պատասխան էր այն պայմանագրի, որի տակ, ինչպես նշել ենք, տարիներ առաջ ստորագրել էր նա Պետերբուրգ մեկնելու և ուսման ծախք ստանալու նպատակով: Դ. Օբրոյանը կատարում է իր այդ խոսքը հասարակական-գեղարվեստական բեղմնավոր գործունեությամբ և նկարչական թարձարվեստ ստեղծագործություններով:

Այդիցով ըլխավորապես ռուսական միջավայրում, նա պահպանում է իր կապերը հայրենի երկրի ու ազգային մշակույթի հետ: 1911 թ. Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի խմբավար Դ. Կոզաչնիկովի հետ Դ. Օբրոյանը հիմնադրում է «Հայ գեղարվեստական ընկերություն», նպատակ դնելով պրոպագանդել հայկական ազգային մշակույթը և նպաստել երիտասարդ արվեստագետների կադրերի պատրաստմանն ու կատարելապես գործմանը: Նկարիչը Պետերբուրգում բացում է նկարչական ստուդիա,

²¹ ՀՄԸՂ ԳԳՊԱ, ֆ. 2, ց. 1, գ. 513, Թ. 215:

ուր ուսու և օտարազգի պատանիների հետ զեղարվեստական կրթությունն ստանում նաև Հայերը: Նա սիրով ու վարպետությամբ է նկարում երիտասարդ Հայ կոմպոզիտորներ Ս. Դեմուրյանի, Ռ. Մելիքյանի, գեղասան Սաղոմեիկով-Մետառովսկու դիմանկարները:

1910 թ. Գ. Օբրոյանը հրավեր է ստանում մասնակցելու ուսու և կարիչների ստեղծագործությունների լոնդոնյան ցուցահանդեսին, Այդ ցուցահանդեսը, որին մասնակցում են, ինչպես նշված է կատալոգում, «Հարյուր առաջնակարգ նկարիչներ» և ներկայացնում է ժամանակի ուսական նկարչությունը, բացվում է 1910 թ. նոյեմբեր-դեկտեմբեր ամիսներին Լոնդոնի «Գորնի պատկերասրահում»: Հայ նկարիչը այդ ցուցահանդեսին մասնակցում է իննգ չրանկարով²²: Որպես «Շրջիկ զեղարվեստական ցուցահանդեսների նկարիչների ընկերություն» հռանգուն պորժիչներից մեկը, նա անմիջական մասնակցություն է ունենում ցուցահանդեսի կազմակերպմանը և ներկա է լինում նրա հանդիսավոր բացմանը: «Ռեպլիսի տաղանդավոր աշակերտներից մեկը,— գրում է «Գեղարվեստ» ամսագիրը նկարիչ Գ. Օբրոյանի մասին,— ուսու նկարիչների հետ ցուցահանդես բաց արեց Լոնդոնում»²³:

Գ. Օբրոյանը հետագայում նույնպիսի հռանդով ու հետևողականորեն մասնակցում է հայրենական ու արտասահմանյան ցուցահանդեսներին և ամենուր հաջողություն ունենում: 1911 թ. դեկտեմբերին Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի ցուցահանդեսում «ցուցադրված նկարներին ուշադրություն կգրվի» Գ. Օբրոյանի «Սահակ կաթողիկոսի վերջին կամեր» պատկերը, որի համար, ինչպես վկայում է Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցը», Օբրոյանը «կարժանանա մրցանակի»²⁴, 1914 թ. Գ. Օբրոյանը երկու չրանկարով մասնակցում է ուսու չրանկարիչների ընկերության երեսուներեքորդ ցուցահանդեսին, ցուցադրելով «Արողված զգացմունք» և «Շղարչի տակ» նկարները²⁵: Նախասովետական շրջանում նա երեք աշխատանքով մասնակցում է նաև Ամստերդամ քաղաքում (Հոլանդիա) բացված ուսու նկարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսին:

Դավիթ Օբրոյանը խանդավառությամբ է ընդունում Հոկտեմբերյան

²² Catalogue Russian Art exhibition by one hundred leading Artists November—December, 1910, at the Dore galleries, London.

²³ «Գեղարվեստ», 1917, № 6, էջ 265:

²⁴ Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույց, Կ. Պոլս, 1911, էջ 394:

²⁵ Каталог XXXIII выставки картин императорского общества русских живописцев, СПб., 1914.

սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը: Պետերբուրգում նա ակադեմիա է լինում հեղափոխության անցքերին: Հեղափոխության հաղթանակի մեջ նա տեսնում է տարիներ առաջ՝ 1900-ական թվականների սկզբներին, քարիզմի և բուրժուական հասարակության գեմ մղած իր պայքարի, մասնավորապես «Ստիքի» երդիծական շաքայթախնդիր (1905—1907) զեղարվեստադադարական ուղղվածության և նկարչի երազանքի իրագործումը:

Իերևա այդ պատճառով Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի նախկին սանը իր ստացած մասնագիտական կրթությամբ, ուժերը և փորձը հենց սկզբից ի սպաս է դնում սովետների նորաստեղծ իշխանության ձևանարկումների իրականացմանը կերպարվեստի բնագավառում: Նա առանձնապես լայն աշխատանքներ է կատարում արվեստի պրոպագանդայի՝ զեղեցիկ արվեստները աշխատավորական խավերին ծանոթացնելու, զեղարվեստական դաստիարակության և անցյալի պատմական ու զեղարվեստական արժեք ներկայացնող հուշարձանների պահպանության ուղղությամբ: Դ. Օբրոյանը 1918 թ. ստանձնում է Պետերբուրգի նրկաթուղային-տեսակավորման կայարանի աշխատանքային (բանվորական) գալոսի նկարչության (գրաֆիկական արվեստի) դասատուի պաշտոնը և առաջա նրկաթուղայիններին ուսուցանում է զեղեցիկ արվեստներ: Նույն ժամանակ նա նշանակվում է թանգարանների ու արվեստի հուշարձանների պահպանության գծով տեսուչ և ընտրվում արվեստի հուշարձանների պահպանության հարցերին նվիրված պետերբուրգյան կոնֆերանսի պատգամավոր: Արվեստի ասպարեզում կոմունիստական կուսակցության քաղաքականությանը մոտիկից ծանոթանալու նպատակով նա ընդգրկվում է լուսավորության կոմիսարիատի կողմից կազմակերպված մանկավարժական կարճատև դասընթացներում որպես ունկնդիր և ստանալով միայնական այդ մասին, մեկնում է Ուկրաինա, որտեղ 1919 թ. նշանակվում է Նիկոլաև քաղաքի արվեստի ստեղծագործությունների և հնագիտական հետաքրքրություն ներկայացնող հուշարձանների պահպանության գծով տեսուչ: 1920 թ. նա հրաժիրվում է Օդեսա՝ ղեկավարելու զեղարվեստի աշխատողների սեկցիային առընթեր գունանկարչական և պլակատի նորաստեղծ արվեստանոցը: Այս ժամանակ էլ Դ. Օբրոյանը նկարում է հեղափոխության թեմաներով գրաֆիկական ու գունանկարչական պատկերներ, այդ թվում Կ. Մարքսի և Վ. Ի. Լենինի դիմանկարները (չրանկար), որոնք այժմ գտնվում են Հասարակական պատկերասրահում:

Օդեսայում եղած ժամանակ Դ. Օբրոյանը խոշոր աշխատանք է կա-

տարում նաև «Ազիտ-գնացք» կազմակերպելու և այդ պրոպագանդիստական «Գնացքին» զեղարվեստական ձևավորման գործում: Հեղկոմի հանձնարարությամբ նա անմիջականորեն մասնակցում է Օդեսայում հեղափոխության թանգարանի հիմնադրմանը, ձեռք է բերում անհրաժեշտ նյութեր ու ձևավորում թանգարանը: 1921 թ. մայիսին Օդեսայի նախկին զեղարվեստական ուսումնարանը վերակառուցվում է և նրա հիմքի վրա ստեղծվում «Ազատ զեղարվեստի ակադեմիա»: Հեղկոմի և քաղաքական լուսավորության զեղարվեստի աշխատողների (զեղաշխի) կոմիտեի հրավերով նկարիչ Դավիթ Օբրոյանը նշանակվում է Օդեսայի «Ազատ զեղարվեստի ակադեմիայի» ղեկավար և պրոֆեսոր-ղեկավար:

Օդեսայի «Ազատ զեղարվեստի ակադեմիան», նկարիչ-պրոֆ. Դ. Օբրոյանի ղեկավարությամբ, անմիջապես ձևոնամուխ է լինում կերպարվեստի նոր կազմերի պատրաստմանը: Միաժամանակ եռանդուն աշխատանք է տանում մասնաճյուղի մեծ զեղեցիկ արվեստների պրոպագանդման և աշխատավոր ժողովրդի զեղարվեստական դաստիարակության ուղղությամբ: Առանձնապես լայն ճանաչում են գտնում և խրախուսանքի են արժանանում «Ազատ զեղարվեստի ակադեմիայի» մասնակցությունով Օդեսայում 1921—1922 թվականներին կազմակերպված ցուցահանդեսները, սրտեց մասնակցում են տեղացի և օրիշ քաղաքներից եկած նկարիչները, այդ թվում և Դ. Օբրոյանը: «Հավաքություններից մեկը պետք է համարել պետրոգրադյան նկարիչ Դ. Օբրոյանի աշխատանքները.— զրում է մոսկովյան «Բզվեստիա» թերթի քննադատը 1922 թվականին, նշելով, որ դարձանային այդ ցուցահանդեսում նա ներկայացրել է ամի շարժ ջրանկարներ և կալանակարչական էություններ (տրեյսյան տիպեր, կանաչի դուլաներ)», որոնց «մեծ մասը թվագրված է նախապատերազմյան ժամանակով»²⁶:

Ամբողջովին կլանված հասարակական-զեղարվեստական գործունեությամբ և մանկավարժական աշխատանքով, Դ. Օբրոյանը րիշ ժամանակ է ունենում նկարչական ստեղծագործությամբ հիմնովին դրադելու համար: Ընդհանուր գրանդ պետք է քաջատրել, որ Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիան 1909 թ. փայտե ավարտելուց հետո նա, այնուհետև, չստեղծեց թանգարան-սյուժետային մեծակտավ նոր պատկերներ: Ծառ զեղեցիկ մատչողություններ մնում են անկատար, իսկ քաղաքացիական կոնֆլիկտի ժամանակ և Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին²⁷ նկարչի աշխատանքների մեծ մասը անհետանում է:

²⁶ «Известия», 1922, 3 мая.



ՎԵՐԱՆՆԱՅ ԱՆԻՔԱՆ

Գեղարվեստական կրթության ստանալու նպատակով Վերաննա Դա-
նուստի Ախիկյանը (1871—1936)¹ իր ծննդավայր Վանից 1890 թ. մեկ-
նում է Կոստանդնուպոլիս և սովորում «Գեղարվեստից վարժարանում»:
Մեկ տարի հետո դուրս է գալիս վարժարանից ապրելու միջոցներ չունե-
նալու պատճառով և գնում Երուսաղեմ, 1892 թ. վերադառնում է Վան և
տեղի դպրոցներում դասավանդում նկարչություն ու գեղադրություն, Սա-
կայն գեղարվեստի նկատմամբ սերը ստիպում է նրան քողնել այդ աշ-
խատանքը, ձեռքներին, հայրենի քաղաքը և ոտքով գնալ Քիֆլիս, որտե-
ղից էլ 1896 թ. մեկնում է Պետերբուրգ:

Պետերբուրգում նա ընդունվում է նկարիչ-ակադեմիկոս Լ. Դմիտ-
րիև-Կապկազսկու գունանկարչական ու գծանկարչության մասնավոր
ստուդիան, ուր սովորում է երկու տարի: Այնուհետև փոխադրվում է
«Գեղարվեստը խրախուսող ընկերության» առընթեր նկարչական դրպ-
րոցի երրորդ կուրս, որտեղ որոշ ժամանակ սովորում է Ի. Ն. Ռեպինի
մոտ:

¹ Վ. Ախիկյանի ծննդյան տարեթիվը արված է ըստ իր ինքնակենսագրության. տե՛ս
ՀԳԳ, Վ. Ախիկյանի արխիվ:

1899 թ. Ախիկյանը դիմում է զեղարվեստի ակադեմիա ընդունվելու համար², ներկայացնելով նաև ակադեմիկոս Լ. Դմիտրին-Կավկազսկու միջնորդական նամակ-տեղեկանքը: «Իմ աշակերտ Վրթանես Ախիկյանը,— գրում է Լ. Դմիտրին-Կավկազսկին 1893 թ. սեպտեմբերի 8-ին,— պարտադրելով նկարչությանը իմ արվեստանոցում լիովին պատրաստված է, որպեսզի հանձնի կալսերական զեղարվեստի ակադեմիային առընթեր բարձրագույն զեղարվեստական ուսումնարանի քննությունները»³:

Վ. Ախիկյանը, սակայն, չի ընդունվում զեղարվեստի ակադեմիա: Նա մնում է Լ. Դմիտրին-Կավկազսկու ստույգիսում և շարունակում սովորել նրա մոտ: Հաջորդ՝ 1900 թ., նա կրկին դիմում է ակադեմիայի խորհրդին և այս անգամ հաջողությամբ հանձնելով պահանջվող բոլոր քննությունները, ընդունվում է զեղարվեստի ակադեմիայի զեղարվեստական բարձրագույն մանկավարժական դասընթացները: Այստեղ Վ. Ախիկյանը որոշ ընդմիջումներով սովորում է շուրջ 10 տարի: Արխիվային փաստաթղթերից անդեկանում ենք, որ նա սովորում է սկզբում Պ. Օ. Կովալենսկու մոտ, ապա՝ Ֆ. Ա. Ռուբոյի արվեստանոցում, իսկ այնուհետև՝ Ն. Ս. Սամոկիշի ղեկավարությամբ:

Ուսման առաջին տարիներին Վ. Ախիկյանին լրջորեն խանդարում են նյութական անապահովությունը և բուսերենի թույլ իմացությունը: 1903 թ. նրան հեռացնում են դասընթացներից՝ հանրակրթական առարկաների քննությունները հանձնելու պատճառով: «Թուսերեն չիմանալը.— գրում է Վ. Ախիկյանը 1903 թ. հունվարին՝ ակադեմիայի խորհրդին,— և անցյալ տարվա դիտական (հանրակրթական) դասընթացը հանձնելու ցանկությունը, որոնք ինձից շատ ջանքեր և ժամանակ խնցիկ են արաժիթություն չտվեցին նկարչության մեջ մեծ հաջողությունների հասնելու», ուստի խնդրում է վերականգնել իր ուսանողական իրավունքները⁴: Նա ուշադրություն է հրավիրում այն տխուր հանգամանքի վրա, որ հեռացվելով դասընթացներից, ինքը զրկվում է Պետերբուրգի հայոց եկեղեցուց ստացվող թոշակից: Վ. Ախիկյանի այս դիմումի վրա նրա անմիջական ղեկավար ակադեմիկոս Պ. Օ. Կովալենսկին մակադրում է. «Եթե ակադեմիայի խորհուրդը հարկ կհամարի նկատի ունենալ աշակերտ Ախիկյանի բացառիկ վիճակը, ապա ես խոնարհաբար կխնդրեմ բավարարել նրա խնդրանքը»⁵: Մի քանի օր հետո՝ 1903 թվականի հուն-

2 ԿՊՊԱ, 3. 759, ց. 12, գ. 17, թ. 1.

3 Նույն տեղում, թ. 2:

4 Նույն տեղում, թ. 13—14:

5 Նույն տեղում:

վարի 10-ին, ակադեմիայի մեծ խորհուրդը որոշում է վերականգնել Վ. Ախիկյանի ուսանողական իրավունքները, սակայն նա կրկին չի հասցնում ուսմանը զուգընթաց իր նախկին պարտքերը հանձնել և այդ պատճառով 1904 թ. նորից հեռացվում է:

Մնալով Պետերբուրգում Վ. Ախիկյանը աշխատում է պրոֆ. Զ. Ռուբոյի արվեստանոցում, օգնելով նրան մեծածավալ կտավներ ստեղծելու գործում: Պրոֆեսորը նրան առաջարկում է մեկնել Անդրկովկաս և իր նոր պատկերի համար նյութեր բերել: Այդ մասին Ախիկյանն իր ինքնակենսագրականում գրել է. «1905 թ. Պետերբուրգից պրոֆ. Զ. Ռուբոյի հանձնարարականով նկնել էի Թիֆլիս ցինվորական թանգարանից (փառքի տաճարից) մի նկար արտանկարելու համար»⁶:

Զ. Ռուբոն այդ ժամանակ նկարում էր ուսական զորքերի Անդրկովկասում մղած պատերազմների թևածներով պատկերներ և Վ. Ախիկյանը բարեխղճորեն օգնում է նրան: Թիֆլիսում եղած ժամանակ Վ. Ախիկյանը «Հասկեր» մանկապատանեկան ամսագրի խմբագրության կողմից հրավիրվում է աշխատանքի և դառնում է այդ ամսագրի գլխավոր նկարիչը: Նա նկարում է ամսագրի առաջին շապիկանկարը, գլխազարդն ու վերջնազարդերը, բաղմամբով նկարազարդումներ. անում և միաժամանակ ջանք է լիարժեք ամսագրի շուրջ համախմբելու տեղի հայ և օտարազգի նկարիչներին:

Որոշ ժամանակ աշխատելուց և պրոֆեսորի առաջադրանքը կատարելուց հետո Վ. Ախիկյանը մեկնում է Պետերբուրգ և 1907 թ. ապրիլի 7-ին դիմում է ակադեմիայի խորհրդին՝ խնդրելով վերականգնել իր սպաս-հանախորդի իրավունքը: Սակայն մերժում է ստանում: Զորս ամիս հետո, 1907 թ. օգոստոսի 18-ին, Վ. Ախիկյանը կրկին դիմում է ակադեմիայի խորհրդին՝ վերընդունել իրեն, բոլոր պայտքերը հանձնելու պայմանով: Այս անգամ նրան ընդառաջում են: Վ. Ախիկյանը հաջողությամբ հանձնում է պահանջվող քննությունները և վերականգնելով իր ուսանողական իրավունքները, շարունակում սովորել Զ. Ռուբոյի մոտ: Ուսման վերջին տարում Զ. Ռուբոյին փոխարինում է պրոֆ. Ն. Ս. Սամոկիչը և նրա ղեկավարությամբ էլ Վ. Ախիկյանը 1911 թ. ավարտում է իր գեղարվեստական կրթությունը:

* * *

Ուսանողական կյանքի դժվարությունները, ինչպես նաև տարբեր ուսուցիչներին ղեկավարությամբ սովորելն իրենց որոշակի արտահայտու-

⁶ ՀԳԳ, Վ. Ախիկյանի արխիվ:

թյունն են գտնում Վ. Ախիկյանի ստեղծագործություններում: Դա արտահայտվում է, ամենից առաջ, այն բանում, որ Վ. Ախիկյանը աշխատում է նկարչության տարբեր տեսակներում և համարյա բոլոր ժանրերում: Գունանկարչության բնագավառում նա ստեղծում է բնանկարներ, նատյուրմորտ, թանաթիկ պատկերներ, իսկ գրաֆիկական նկարչության մեջ՝ զարդանկարներ, գրքերի նկարազարդումներ, թերթային-ամսագրային զմանկարներ և տխրատանքներ է կատարում հաստոցային գրաֆիկայի տարբեր տեսակներում:

1900-ական թվականների սկզբներին, ղեկարվեառական կրթությանը զեռնա շավարտած, ինչպես նշվեց, նա աշխատում է «Հասկեր» ամսագրի խմբագրատանը: Այդ տարիների նրա ստեղծագործությունների համար բնորոշ են «Հասկեր» ամսագրի շապկանկարը և այդ ամսագրի համար 1905—1907 թթ. նկարած զարդանկարները: «Հասկեր» ամսագրի շապկանկարը պատկերում է ցորենի հասկեր: Մի խումբ պատանիներ՝ տղաներ և աղջիկներ, միմյանց թևերից բռնած պարում են շուրջպար՝ ցորենի հասկերի և զաշտային ծաղիկների մեջ: Նրանց վերևում ճախրում են թռչունները: Պարողների ֆիգուրների շարժուն գիրքը և դրանց պլաստիկական մշակումը համոզիչ են և այս կոմպոզիցիայում ստեղծել են ուրվանկայություն, շարժման մի վիճակից մյուսին անցնելու տպավորություն, որն ուժեղացնում է ամբողջ կոմպոզիցիայի արտահայտչականությունը: Այս շապկանկարը իր բովանդակությամբ և ղեկարվեառական հստակ ձևերով համապատասխանում էր մանկապատանեկան ամսագրի զեմոկրատական ուղղությանը և այդ պատճառով 1905 թ. ստեղծված գրաֆիկական այդ պատկերն այնուհետև պարբերաբար հրատարակվում է մինչև 1916 թվականը:

Վ. Ախիկյանի ստեղծած գլխադարձերը փոքրածավալ գրաֆիկական կոմպոզիցիաներ են, որոնք պարունակում են մեծ մասամբ բուսական և կենդանական մոտիվներ, ինչպես նաև բնության տեսարաններ և մարդկային ֆիգուրներ: Գլխադարձերը Վ. Ախիկյանի ստեղծագործություններում ունեն բազմազան ձևեր: Դրանք բոլորն էլ իրենց մեջ կրում են որոշակի գաղափար: Արտահայտիչ է, օրինակ, «Արևի մոտ» գլխադարձը: Այս փոքրիկ ու զեղեցիկ զրչանկար կոմպոզիցիայի հիմքում դրված է լույսի (լուսավորության) տարածման գաղափարը, որը չութօրինակ լուծում է գտել մեկ այլ գլխադարձում: Այն պատկերում է իրար վրա՝ զրված երկու մեծ գիրք, մեծ ու հաստ կողպեքով փակված, որի մի կողմում նստած է գլխիկոր պատանի, իսկ մյուս կողմում՝ բանալիները ձեռքին փոքրիկ տղա հրեշտակի թևերով, զեպի նրան է

մղում լույսի կանթեղը: Փոխաբերական իմաստ ունեցող այս կոմպոզի-
ցիան միասամանակ ազդարարում է գրքերի ու լուսավորության միջոցով
մարդկանց դարավոր խավարից (քնից) արթնացնելու զազափարը: Հըս-
տակ և ճշգրիտ գծանկարը այդ կոմպոզիցիան դարձնում է գրավիչ: Ուշա-
դրավ է նաև «Հասկերի փոստ» գլխադարձը: Գլխադարձերը աչքի են ընկ-
նում ոտեղծագործական հարուստ երևակայությամբ, Հյուսվածքների
համալսարի դասավորությամբ և կոմպոզիցիաների ամրությամբ ու ամ-
բողջականությամբ: Վ. Ախիկյանը հարատաջնում է թերթային-ամսա-
հրային նկարչությունը իրական կյանքի մատիվներ պարունակող զար-
դարվեստով:

Նախատովետական շրջանում Վ. Ախիկյանը նկարում է նաև զրաֆի-
կական դիմանկարներ, այդ թվում «Մարգարիտ Երվանդացի» դիմա-
նկարը (1916), «Աղջկա գլուխ» (1918), իր կնոջ՝ Կ. Ախիկյանի դիմա-
նկարը և ուրիշներ, որոնց ուժեղ և հստակ գծանկարը վկայում է նկարչի
ստացած գեղարվեստական լուրջ կրթության մասին:

Վրթանես Ախիկյանի գեղարվեստական գործունեությունը թևակո-
խում է սովետական շրջանը: Այս տարիներին (մինչև 1936) նա ստեղ-
ծում է բազմաթիվ բնանկարներ, նատյուրմորտներ, աշխատանքային
պատկերներ, դիմանկարներ, թերթային-ամսագրային զբոսնկարներ: Իր
ոտեղծագործություններով Վ. Ախիկյանը նկարիչներ Մ. Սարգսյանի, Գ.
Քյուրքյանի, Ս. Աղաջանյանի, Հ. Կոչոյանի, Ս. Առաքելյանի հետ սկզբ-
նավորում է սովետահայ նկարչությունը:

ԵՂՈՒՄԵՐՆԻ ՊԵՏԿԵՆՅԱՆ

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի արխիվում մի բանի
փաստաթղթեր են պահպանվել նկարիչ Հովհաննես Պատկանյանի աղջկա՝
նկարչուհի Եղիսարենի Պատկանյանի մասին: Այդ փաստաթղթերից տե-
ղեկանում են, որ բնություն առնելով ակադեմիային ներկայացված
նկարչական մի բանի աշխատանքներ՝ դիմանկար, զիպսե արձաններից
կատարված մատիտանկարներ և նատյուրմորտ (ջրանկար), 1900 թ.
սեպտեմբերի 27-ին որոշում է կայացվում Եղիսարենի Պատկանյանին
իրավունք տալ գիմնազիաների ցածր դասարաններում նկարչություն
դասավանդելու մասին: Մեկ տարի հետո՝ 1901 թ. մայիսին, Ե. Պատ-

1 ԳԳՊԱ, ֆ. 789, ց. 12, գ. 99, թ. 4:

կանյանը քննության է ներկայացնում նկարչական նոր աշխատանքներ, որոնց հիման վրա Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի խորհուրդը հոկտեմբերի 6-ին որոշում է Ե. Պատկանյանին շնորհել իրավունք դասավանդելու նկարչություն գիմնազիաների միջին դասարաններում²։

Եղիսաբեթ Հովհաննեսի Պատկանյանը (1862—1942) նկարչական նախնական կրթությունը ստանում է բնատառիբում՝ նկարիչ Հոր մոտ, այնուհետև՝ 1880-ական թվականներին, Պետերբուրգի Ալեքսանդրյան իդական գիմնազիայում սովորելիս։ Ցանկանալով նկարիչ դառնալ, նա շարունակում է աշխատել ու սովորել նկարիչ Հոր արվեստանոցում։ 1890-ական թվականներին Եղիսաբեթը Հոր հետ ձևավորում և նկարագործում է Գորիի և Վարշավա քաղաքի հայոց եկեղեցիները։

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի կողմից գիմնազիաներում նկարչություն դասավանդելու իրավունք ստանալուց հետո Ե. Պատկանյանը աշխատում է Թիֆլիսի հայկական և ռուսական դպրոցներում։

Մանկավարժական աշխատանքներին զուգընթաց նա, միաժամանակ, զբաղվում է ստեղծագործությամբ։ Նկարում է գիմանեկարներ, նաալույսմորտ և կատարում դրքերի ձևավորումներ։ Մեղ է հասել 1914 թ. մայիսին նկարած նրա «Վարդեր» գունանկարը, որը պատկերում է մի երիտասարդ կնոջ՝ վարդերը կրծքին։ Ե. Պատկանյանի գրաֆիկական ստեղծագործություններից է նախասովետական շրջանում հրատարակված «Հայկական նշանադրեր հարթակարի համար» ալբոմը (1899, Թիֆլիս), որը ներկայացնում է հայերեն այբուբենի պատկերազարդ տառերի շարք տարբեր տեսակներ, Եղիսաբեթ Պատկանյանի հետագա գործունեությունը ընթանում է զվարճարարիս մանկավարժության բնագավառում։

² Նույն տեղում, Բ. Ե։

ՄԻՔԱՅԷԼ ՄԻՔԱՆԵԼՅԱՆ



Միքայել Հովհաննեսի Միքայելյանը (1879—1943) Թիֆլիսից 1893 թ. մեկնում է Պետերբուրգ, ուր սովորում է ռուսական դիմնադիալում: Դեռևս դիմնադիալի 4-րդ դասարանում սովորելիս, Մ. Միքայելյանը քանդակագործ դառնալու նպատակով որոշում է փոխադրվել գեղարվեստական դպրոց: 1897 թ. նամակներից մեկում նա հայտնում է, որ 4-րդ դասարանը ավարտելուց հետո ինքը ցանկանում է տեղափոխվել Ա. Շտրիգլիցի հիմնադրած նկարչական դպրոցը և այստեղ գեղարվեստի մեջ որոշ պատրաստություն ստանալուց հետո, մտնել գեղարվեստի ակադեմիա: «Գեղարվեստի ակադեմիա մտնելու ցանկությունս աչն է, որ այնտեղ բոլորը մարմին են շինում, բայց Շտրիկլիցումը առնամենի են շինում,— զրում է նա «Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերությունը» ուղղված 1897 թ. նոյեմբերի 1-ի նամակում և ավելացնում,—

բայց իմ հանձարս դիր մարմին շինելն է թուշում և շատ ցանկութուն ունեմա՞ն¹,

Սովանկարիչ Հովհ. Ալվազովսկին, նկատելով պատանու նկարչական-քանդակագործական ընդունակությունները, իր մոտ է հրավիրում նրան, գրուցում և նույնիսկ թույլ է տալիս ներկա լինել իր աշխատանքի ժամերին: Պատանի արվեստասերը արագորեն ձևոր է բերում զեղարվեստական ունակություններ և Հովհ. Ալվազովսկու միջնորդությամբ, ինչպես վկայում է ինքը՝ քանդակագործը, ընդունվում է զեղարվեստի ակադեմիա: «...հարկն, ես Ձեզ ասած եմ,— գրում է նա 1898 թ. մարտի 21-ի նամակում,— որ ես Ակադեմիայումը ընդունված եմ մեր հայ ազգի հանձարավոր նկարչի ձեռով՝ Հովհաննես Ալվազովսկու ձեռամբ, որ Ակադեմիայումը իր ձեռով տեղ է բացել երկու պրոֆեսորի մոտ, որ է՝ քանի անգամ մոտե ներկա եմ եղել, ինձ սիրով ընդունել է»²,

Ա. Միքայելյանի գրած նամակներից տեղեկանում ենք, որ նա զեղարվեստի ակադեմիայում սովորում է երեք տարի և, որ նրա ուսումը «հաջող է գնում»: «Եթե կամենաք իմ տեղեկությունս իմանալու, իմ արհեստս և ուսումս հաջող են գնում,— գրում է նա,— միայն նյութական միջոցներից եմ քիչ նեղություն կրում, որովհետև 25 ռուբլին Պետերբուրգ՝ այն տեղը շատ քիչ է բավականանում, սենյակները շատ թանկ են՝ 12—13 ռուբլի»³:

Չնայած դժվարություններին Մ. Միքայելյանը շարունակում է սովորել և տիրապետել իր մասնագիտությանը: Ազատ ժամերին ինքուրույն անկախ գործական փորձեր է անում: Մեզ հայտնի է այդ տարիներին նրա կատարած աշխատանքներից երկուսը՝ Հովհ. Ալվազովսկու գիմարան-դակը, որն, ինչպես գրում է Միքայելյանը, նվիրում է նկարչին («Ես իրաֆիգուրը ընծայել եմ նրան») և «Ջրի գնացող աղբիկը» քանդակագործական փորձածավալ կոմպոզիցիան, որոնց միայն լուսանկարներն են մեզ հասել:

1900 թ. ուսումնական տարվա վերջում Մ. Միքայելյանը վերադառնում է Թիֆլիս: Նյութական օգնություն ստանալով կաթողիկոս Խրիմ-

1 ՀՍՍՀ ՊԵՊԱ, ֆ. 28, ց. 1, գ. 288, ք. 65—66, տե՛ս նաև Մ. Սարգսյան, Գ. Հաբոբյանի մասին, քանդակագործ Միքայել Միքայելյան, «Թաների Հայաստանի արխիվներ» 1965, № 2, էջ 127:

2 ՀՍՍՀ ՊԵՊԱ, ֆ. 28, ց. 1, գ. 811, ք. 3—4:

3 Նույն տեղում, գ. 813, ք. 11—12:

յան Հայրիկից, մեկնում է Բոսալիա ու կատարելագործվելու նպատակով ընդունվում «երևելի գեղարվեստագետների քովը Հոռմա մեջ»⁴:

Շուրջ երկու տարի Բոսալիայում կատարելագործվելուց հետո Մ. Միրայիյանը վերադառնում է հայրենիք:

Քանդակագործ Մ. Միրայիյանի գեղարվեստական ստեղծագործությունը տևում է ավելի քան 40 տարի և այդ ժամանակաշրջանում նա ստեղծում է մի քանի հարյուրի հասնող քանդակներ: Դրանց մեծ մասը փորրածավալ՝ սեզանի վրա դրվող, արձանիկներ են, որոնք ներկայացնում են հայ մարդկանց և կովկասյան ժողովուրդների ներկայացուցիչներին տիպեր, կենցաղային և աշխատանքային տեսարաններ, դիմաքանդակներ, շենքերի պատերի գեղարվեստական ձևավորման զարդաքանդակներ և դամբարանային հուշարձաններ: Այդ գործերից շատերը ցուցադրվել են 1903 թ. Շուշիում, 1906—1909 թթ. Թիֆլիսում և Բաբվում կադմակերպված անհատական և կովկասյան նկարիչների գեղարվեստական ցուցահանդեսներում: Դրանց մի մասը վաճառվել է վիճակախաղերի ժամանակ, մյուսները անհետ կորել են: Այդ պատճառով Մ. Միրայիյանի ստեղծագործությունների մեծ մասը մեղ չի հասել: Հայաստանի պետական պատկերասրահում նրա աշխատանքներից պահպանվում է Ց ստեղծագործություն, մի քանի քանդակներ գտնվում են մասնավոր անձանց և տոգրիս պրոդի մոտ: Դրանցից բնորոշ է «Ժամհար Սաքա՛ն» (1903) փորրածավալ միաֆիգուր արձանը ($39 \times 15 \times 13$): Դա ներկայացնում է մի ձերուհու՝ ժամանակի շուշեցու հագուստով: Այստեղ քանդակագործը հասել է ախպականացման և ժամհարի ռեալիստական կերպարի համոզիչ վերարտադրման: «Ասեղ թելոդ կիներ» արձանիկը (1906) ներկայացնում է մի պտուղ կին՝ կանգնած դիրքով, ասեղի անցքը թել անցկացնելիս: Քիչ կտրացած պառավ կնոջ բնական դիրքը, նրա դեմքի կենդանի արտահայտությունը, թույլ, դողդողուն ձեռքերի անհաստատ շարժումը քանդակագործական ձևերի պլաստիկական մշակման հետ ներկայացնում են մի կերպար, որը շատ հատկանշական է տարիք առած կանանց համար:

Նույնպես բովանդակալից է «Կուժը կտրած աղջիկը» արձանը (1907), որը ժամանակին ձուլվել է բրոնզից և դրվել Արասթուման տանող Հանապարհի աղբյուրի վրա: Այն պատկերում է քարի վրա նստած մի ղեկատու աղջիկ, որը գլխիկը ու ախուր նայում է կտրած կծի բնկորներին: Նա բոքիկ է, հասարակ, համալը հագուստով և վաղ հասակից

⁴ Նույն տեղում, ֆ. 56, ց. 3, դ. 131, թ. 44:

աշխատանքի մեջ կոպտացած ձևերով, Ձգացվում է, որ կթի կտարվելը նրան մեծ ցավ է պատճառել: Քանդակագործը աշտեղ վերարտադրել է վշտահար փորրիկ աղքեկ ունախտական կերպար: Տխուր դեմքով, կորացած մեջքով այդ աղջիկը այն հրեխաններից է, որոնց ծնողները հնազանդություն չունեն իրենց զավակների համար նույնիսկ կոշիկներ գնելու, իսկ կթի կտարվելը խոշոր կորուստ էր: Քանդակագործական այս ատեղծագործության կոմպոզիցիան շատ պարզ է. մտահղացված է բոլոր կողմերից դիտելու համար, մասերը համարված և ամփոփված են կուռ, միասնական կոմպոզիցիայում, ուստի և դիտողը կողմից ընկալվում են միանգամից: Մ. Միրայելյանի «Կուռ կտարած աղջիկը» արձանը աչքի է ընկնում ինքնատիպությամբ և աղքատի տանձնահատկություններով:

Նախասովետական շրջանում Մ. Միրայելյանը ատեղծում է կենցաղային թեմաներով բազմաթիվ այլ քանդակներ ևս, այդ թվում՝ «Կինոտ», «Նոգացող կինը», «Փոքրիկ խոհարար», «Դայակը մանուկի հետ», «Տղան և աղջիկը ձու խաղալիս», «Նրկու աղջիկ», «Գյուղական սալ սալադանով» և ուրիշներ, ինչպես նաև դիմաքանդակներ, այդ թվում՝ կրկնի հայտնի արտիստ Ա. Լ. Դուբովի (1904), գրող Ղ. Աղայանի, «Անհայտ կնոջ» (Միրանո՞ւյշ) և այլոց դիմաքանդակները: Չափազանց արտահայտիչ է «Աղջիկը ծիծաղելիս» փորագծավաղ կիսանդրին (1915), որը 1917 թ. ցուցադրվել է Թիֆլիսում «Հայ արվեստագետների միության» առաջին ցուցահանդեսում: Քանդակագործը կարողացել է որսալ ծիծաղի մի պահ և համոզիչ վերարտադրել մանկան անմիջականությունը:

Այս և վերոհիշյալ բազմաթիվ ատեղծագործություններով Մ. Միրայելյանը հարստացնում է հայ կերպարվեստի մեջ կենցաղային քանդակագործությունը և նշանակալից դեր կատարում այդ ժանրի զարգացման գործում:

ԳՐԻԳՈՐ ԱՀԱՐՈՆՅԱՆ

Քանդակագործ Գրիգոր Պետրոսի Ահարոնյանը (1896—1976) Պետերբուրգի ղեկավարվեստի ակադեմիայի քանդակագործական բաժնում (պրոֆ. Բ. Բախի դասարան) սովորում է մեկ տարի (1915), Համաշխարհային առաջին պատերազմի պատճառով ընդհատվում է նրա ուսումը:

նաուսթյունը. նա դորակողում և մինչև 1917 թ. ծառայում է ռուսական բանակում:

Հեղափոխությունից հետո Գ. Ահարոնյանը 1917 թ. մասնակցում է Վաղիկավիկադ (այժմ՝ Օրջոնիկիձե) բազարում գեղարվեստական առաջին ուսումնարանի հիմնադրմանը, որտեղ չորս տարի շարունակ զասավանդում է քանդակագործություն: Այնուհետև, նա մեկնում է Բուլղարիա և 1923 թ. ավարտում Սոֆիայի գեղարվեստի ակադեմիան, որոշ ժամանակ ապրում Վարիզում, ուր մոտիկից ծանոթանում է անցյալի գեղարվեստական հարուստ ժառանգությանը ու ժամանակակից կերպարվեստին:

Մշտապես աշխատելով սեղգրում Բուլղարիայում, իսկ 1946 թվականից՝ Սովետական Հայաստանում, Գ. Ահարոնյանը ստեղծում է ժամանակակից անձանց և պատմական-նշանավոր գործիչների դիմաքանդակներ և հուշարձաններ: Դրանցից առանձնապես նշանակալից են բուլղար դրոշ Գ. Յավորովի, Գ. Դիմիտրովի, Կոմպոզիտոր Հ. Ստեփանյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Ստ. Շահումյանի դիմաքանդակները, Ա. Պուշկինի, Ա. Չեխովի և հատկապես առաջին հայ տպագրիչ Հակոբ Մեղապարտի ու Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատման 40-ամյակին նվիրված հուշարձանները:

ԴԱՐԵՒՆ ԼԵՆԻՆԱՆ

Վաղ հասակից սիրելիով գեղեցիկ արվեստները, նշանավոր աշուղ Ջիվանիի որդի Դարեգին Լևոնյանը (1872--1947) 1896 թ. մեկնում է Մոսկվա, ապա՝ 1898 թ. Պետերբուրգ, և ինչպես գրում են նրա բոլոր էկենսագիրները՝ «ընդունվում է գեղարվեստի ակադեմիա»¹: Սակայն Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի արխիվներում Գ. Լևոնյանի աշտեղ սովորելու մասին որևէ փաստաթուղթ չի պահպանվել: Պետերբուրգում Գ. Լևոնյանը որոշ ժամանակ նկարչություն է սովորել Լ. Դմիտրիև-Կավկազսկու մոտ: Այդ ժամանակ նա մեծ հետաքրքրություն է հանդես բերում արվեստի տեսության բնագավառում և հրապարակում կարգում արվեստագիտական գրականություն: Հանրային գրադարանի արևելյան բաժնում պարապելիս, նրան է մոտենում նույն բաժնի վերա-

¹ Գ. Լևոնյան, Երկեր, Երևան, 1963, էջ 5. Կե՛ն նաև «Սովետական Հայաստան» (Յերթ), 1947, № 229, «Գրական Յերթ», 1972, № 47:

տեսուչ, հայտնի արվեստագետ, քննադատ Վ. Վ. Ստասովը և իր զոհու-
նակութիւնը հայտնելով երիտասարդի աշխատասիրութեան մասին,
միաժամանակ ասում է. «Պարոն, դուք՝ հայերդ, շատ անտարբեր եք
դեպի Ձեր պատմական թանկագին հիշատակարանները, գեղարվեստի,
երաժշտութեան պատմութիւններ են լույս տեսնում և ոչ մի խոսք հայոց
մասին, որովհետեւ ոչինչ չկա հրապարակի վրա մասնագիտորեն քննած.
լուսաբանված։ Բայց ներեցեք,— ավելացնում է նա,— օտարներս համե-
մատաբար շատ ավելի բան գիտենք ձեր գեղարվեստի մասին, քան դուք»։
Նա ասում է, որ հայ անցյալի արվեստը «անսպառ աղբյուր է ուսումնա-
սիրողի համար, եթե միայն չի պակասում ձեզանում գործի պատրաստա-
կամութիւնը, համբերութիւնը և կամքը»²։

Գ. Լեոնյանը հասկանում է, որ այս հանդիմանութիւնը անում է մի
բանիմաց արվեստագետ, որը դեռ 1880-ական թվականներին եղել է
ս. Ղազար կղզում՝ հայկական (միսիթրայանների) դրաղարանում ման-
րակրկիտ ուսումնասիրել է հայոց հին ու միջնադարյան պատկերազարդ
ձեռագրերը, գրել ու հրատարակել «Հայկական ձեռագրերը և նրանց
դարդանկարները» ծավալուն հոդվածը, «Սլավոնական ու արեւելյան օր-
նամակները բոլոր հին ու նոր ժամանակների» շքեղ ատլասը և բաղմամբիմ
այլ հոդվածներ։

Ռուս մեծ արվեստագետի վերոհիշյալ դիտողութիւնը ամրապնդում
է նրա վաղեմի ցանկութիւնը արվեստագիտութեամբ զբաղվելու խրնդ-
րում։ Այդ պատճառով Պետերբուրգում եղած ժամանակ նա ձգտում է ոչ
այնքան նկարիչ կամ քանդակագործ դառնալ, որքան խորանալ արվես-
տի պատմութեան և տեսութեան հարցերում։

1902 թ. Ռուսաստանի ժողովրդական լուսավորութեան մինիստրու-
թիւնը միջնորդում է գեղարվեստի ակադեմիայի խորհրդի առաջ Պետեր-
բուրգի առաջին ռեալական դպրոցի դասատու Գ. Լեոնյանի գունանկար
պատկերների և զմանկարների հիման վրա նրան միջնակարգ դպրոցնե-
րում նկարչութիւն դասավանդելու իրաւունք տալու համար։ Նույն տար-
վա նոյեմբերին Գ. Զ. Լեոնյանին արվում է միջնակարգ դպրոցներում
նկարչութիւն դասավանդելու իրաւունքի վկայական³։ Այդ վկայականով
Գ. Զ. Լեոնյանը վերադառնում է հայրենիք և ծավալում կուլտուրլուսա-
վորական լայն գործունեութիւն։

2 «Գեղարվեստ», 1908, № 1, էջ 24—25։

3 ԿԳՊԱ, ֆ. 759, ց. 12, գ. 21, թ. 2։

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի տարբեր բաժիններում, ինչպես նաև ակադեմիային առընթեր տարրական, միջնակարգ և բարձրագույն գեղարվեստական ուսումնարաններում, վերոհիշյալ արվեստագետներից բացի, XIX դարում և XX դարի սկզբներին, սովորել են բազմաթիվ շնորհալի հայ երիտասարդներ ևս, այդ թվում նկարիչներ Ստ. Կառա-Մուրզան, Հ. Համբարյանը (Համբարով), Խ. Կուսիկյանը, Հ. Հնֆիաճյանը, Գ. Նրիցյանը, Ա. Թաշյանը, Մ. Ավետյանը, Ս. Գաբրիելյանը, ճարտարապետներ՝ Մ. Աղամալյանը, Ա. Հախնազարյանը, Խ. Տեր-Սարգսյանը, Ա. Բամանյանը, Ն. Բունիաթյանը, Վ. Անգլիչանյանը և ուրիշներ: «Արաբ» հանգեսը, որը լույս էր տեսնում Պետերբուրգում, այդ մասին 1895 թ. դրում է. «Վերջին տարիներս, ինչպես երևում է, նկարչություն սովորելու ձգտումը մեր հայ երիտասարդների մեջ լայն ծավալ է ստանում: Այժմ Պետերբուրգում նկարչություն են ուսանում թե՛ հայ երիտասարդներ և թե՛ հայ օրիորդներ: Կայսերական գեղարվեստից ճանարանում նկարչական բաժնում ուսանում են՝ Զուրաբյան (աստրախանցի)... և Կարապետյան: Ծարտարապետության բաժնում՝ Տ. Սարգսյան (թիֆլիսեցի): Միջնակարգ դպրոցներում ուսանում են՝ իշխանուհի օր. Ն. Բեհրովյան (թիֆլիսեցի), օր. Վ. Զմիկյան (թիֆլիսեցի), Ա. Միրզոյան, Լ. Մուսալյան: Պրոֆ. Լ. Դմիտրիև-Կավկազսկու նկարչական մասնաձոր արվեստանոցում պարապում էր օր. Մ. Սերգենևան (աստրախանցի)»¹:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի հետ կապված հայ արվեստագետների ուսանողական կյանքը և զործունեությունը, ինչպես տեսանք, եղել են բարդ ու դժվարին, իի մեծ զոհողություններով ու զրկանքներով: Բայց հայ արվեստասեր երիտասարդները, իրենց հաստատակամությամբ, հստակ նպատակաաշացությամբ, մտքի ու տաղանդի ուժով, հաղթահարել են այդ դժվարությունները և տիրապետելով նկարչության ու քանդակագործության մասնագիտություններին, իրենց ստեղծագործ ուժերը ներգրել են ազգային գեղարվեստական մշակույթի զարգացմանը:

Այսպիսով, Արևելյան Հայաստանը Ռուսաստանին միանալուց հետո հայ ժողովրդի համար ստեղծված տնտեսական ու քաղաքական կյանքի նոր, համեմատաբար նպաստավոր, պայմաններում էլ ապելի են ուժե-

¹ «Արաբ», 1894—1895, հավելված, էջ 16:

դանում Հայկական և ռուսական կերպարվեստի կապերը: Այդ կապերի ամրապնդման ու զարգացման մեջ XIX—XX դարերում (նախասովետական շրջան) կարևոր դեր է կատարում ռուսական գեղարվեստական մշակույթի խոշոր օջախներից մեկը՝ Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան, որը Ռուսական կայսրության մեջ եղել է գեղարվեստական կրթության կազմակերպման բարձրագույն ուսումնական հիմնարկ և կերպարվեստի կադրեր պատրաստող առաջնակարգ դպրոց:

Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանն ավարտած, ինչպես նաև Փարիզի, Հռոմի, Մյունխենի և արևմտաեվրոպական մյուս երկրների գեղարվեստի ուսումնական հիմնարկներում սովորած Հայ երիտասարդ արվեստագետների հետ ներքանց սկզբնավորում և զարգացնում են Հայ նոր գունանկարչությունն ու դրաֆիկան՝ Հայկական պրոֆեսիոնալ նկարչությունը բարձրացնելով նոր մակարդակի:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի կողմից ճանաչում դրած արվեստագետներից մի քանիսը իրենց բարձրարվեստ ստեղծագործություններով՝ դիմանկարչության, բնանկարչության և ծովանկարչության բնագավառում, նվաճում են ուրույն տեղ ընդհանուր արվեստի պատմության մեջ:

Գեղարվեստի ակադեմիան, միաժամանակ, մեծ ծառայություն է մատուցել Հայ կերպարվեստի զարգացմանը՝ իր սաների մեջ սերմանելով դասական արվեստի լավագույն ավանդներ, նկարիչների ստեղծագործական գեմքի ձևավորման հարցում կարևոր նշանակություն է ունեցել առանձնապես ռուսական ակադեմիայի պարծանքը կազմող զմանրկարի բարձր կուլտուրան, որի մեթոդական և խստապահանջ ուսուցումը արվեստի մեծ վարպետների կողմից խորապես ամրապնդել է ռուսական արվեստի հիմքերը XIX—XX դարերի Հայ կերպարվեստի մեջ:

Ինչպես ցույց տրվեց, ակադեմիան ավարտած համարյա բոլոր Հայ նկարիչներն իրենց գործունեության ընթացքում ստեղծել են գեղարվեստական ավարտված ու բովանդակալից թեմատիկ պատկերներ՝ ժողովրդի կյանքը, կենցաղը, աշխատանքը և պատմական կարևոր առիթներն արտացոլող սյուժետային ստեղծագործություններ, դիմանկարներ և բնանկարներ, որոնք նշանակալից ներդրում են Հայ ժողովրդի ազգային կերպարվեստի պատմության մեջ: Այստեղ նշանակալից է գեղարվեստի ակադեմիայի առաջավոր պրոֆեսորների դերը: Նրանք ուսուցանել են լիովին ավարտված, իմաստալից ու խոր պաշտօնարներ արտահայտող պատկեր ստեղծելու արվեստը: Դա առանձին կարևորություն է

ստանում հատկապես XX դարի սկզբներին, երբ հրապարակ ենթած ֆորմալիստներին ու զեկադեմիստներին կողմից միտում և արհամարհում էր ռեալիստական արվեստի առաջատար տեսակը՝ սլավները։ Ուշագրավ է, որ Պետերբուրգի զեկարվեստի ակադեմիայում սովորած Հայ նկարիչները նախասովետական շրջանում տուրք չեն տվել ֆորմալիստական հոսանքներին և չեն խրախուսել էտյուդային նկարչությունը։

Վերջապես, Հայ կերպարվեստին ուսական զեկարվեստի ակադեմիայի դաստոտներին մատուցած ծառայություններից մեկն էլ այն է, որ նրանք նպաստել են ազգային արվեստի զեմոկրատացմանը։ Ինն Պետերբուրգի զեկարվեստի ակադեմիայի սլաշտոնական ակադեմիական դիմը՝ նրա զեկապարտության միտումը, անհարիր էր ժողովրդի կյանքն ու շահերն արտացոլող նկարչությանը, սակայն այստեղ դասավանդող ուսուսաշավոր նկարիչ-պրոֆեսորներին՝ Կ. Բրյուլովին, Ն. Վորոբյովին, Ա. Զասերովին, Ա. Վարսեկին, Ն. Ուսկինին, Պ. Զխալսկիովին, Վ. Վերեշչագինին, Ի. Ռեպինին, Պ. Կոժալսկու, Ֆ. Ռուբյովին, Ն. Սամոկիշին և մյուսների մասնադիտական ուսուցման՝ ակադեմիական սիստեմում տեղ գտած բնօրինակի չորացման ռեալիստական սկզբունքները, նկարիչներին մղել են զեկի իրական կյանքի համարտոցի արտացոլումը։

Հայ նկարիչներին ստեղծագործությունների զեմոկրատական բնույթին խոշոր չափով նպաստել է նաև նրանց սոցիալական ծագումը։ Նրանք բոլորն էլ, ինչպես և զեկարվեստի ակադեմիայում սովորած բազմաթիվ ուսուս և ալլադգի նկարիչներ, գուրս են եկել աշխատավորական խավերից։ Ոչ սլակաս նշանակություն է ունեցել նրանց ուսման ժամանակաշրջանում ուսական հասարակության մեջ խմորվող զեմոկրատական առաջադիմական զաղափարների ու հեղափոխական շարժումների բարեբար ազդեցությունը։

Պետերբուրգի զեկարվեստի ակադեմիայում դասավանդող առաջուղեմ նկարիչ-պրոֆեսորները մասնադիտական դիտելիքներ տալով իրենց սաներին, նրանց չեն կաշկանդել նկարելու եղանակով։ Գեկարվեստի ակադեմիայում սովորած կամ նրա կողմից նկարել կոշում ու նկաշություն զասավանդելու իրավունք ստացած Հայ արվեստադետները սլահանելով ու խորացնելով իրենց ստեղծագործական անհատականությունը, կարողացել են ու միայն նվաճել ազգային արվեստի բարձունքները, ալլև նրանցից ոմանք իրենց լավագույն ստեղծագործություններով հակական ազգային նկարչությունը բարձրացրել են համաշխարհային կերպարվեստի մակարդակին։

Ն Կ Ա Ր Ն Ե Ր

ՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

- Հակոբ Հովնարանյան, Սարկավազ Ս. Սարգսյանի գիմանկարը, Կ. յ., 1834, 299.
- Հակոբ Հովնարանյան, Գեներալ Ն. Գուլովիի գիմանկարը, Կ. յ.:
- Հակոբ Հովնարանյան, Ջարար Ակիմյանի գիմանկարը, Կ. յ., 299:
- Հակոբ Հովնարանյան, Շուշանիկ Նազիրյանի գիմանկարը, Կ. յ., 299:
- Հակոբ Հովնարանյան, Երեսնա Աշտարակեցու գիմանկարը, Կ. յ., 299:
- Վ. Ի. Շաևերերգ, Երեսասարգ Հովհ. Այվազովսկին Իսախանյան (Խաչատուր Կազմատով), ջրանկար, 1842, 299:
- Հովն. Այվազովսկի, Ձկնորսները ծովափին, Կ. յ., 1852, 299:
- Հովն. Այվազովսկի, Իններորդ ալիքը, Կ. յ., 1850, Ռուսական Սանգարան, (Լենինգրադ):
- Հովն. Այվազովսկի, Ննապոլի ծովածոցը մառախլապառ առավոտյան, Կ. յ., 1874, 299:
- Հովն. Այվազովսկի, Արարատ լեռան հովիտը, Կ. յ., 1852, Մ. Մակնակովսկի Հավաքածու, Մոսկվա:
- Հովն. Այվազովսկի, Հայ ժողովրդի միջոտությունը, Կ. յ., 1822, Հովհ. Այվազովսկու անվան պետական պատկերասրահ, Քնդոսիա:
- Հովն. Այվազովսկի, Հայերի չարզը Տրապիզոնում 1895 թ., Կ. յ., 1895 (տեղն անշառ է):
- Ստեփան Լեւոնյան, Մելիք-Աղամյանի գիմանկարը, Կ. յ., 299:
- Ստեփան Լեւոնյան, Մեարոզ Մաշտոց, Կ. յ., 1882, Հիմնածին:
- Ստեփան Լեւոնյան, Խնչուր զետափին, Կ. յ., 299:
- Ստեփան Լեւոնյան, Գեներալ-լեյտենանտ Վ. Բեհրուսյանի (Բեհրուսով) գիմանկարը, Կ. յ., 1857, 299:
- Աղարոն Հովնարանյան, Իշխան Մ. Վորոնցովի գիմանկարը, վիմագրություն, 1849, 299:
- Աղարոն Հովնարանյան, Ս. Դորշակովի գիմանկարը, վիմագրություն, 1869, 299:
- Աղարոն Հովնարանյան, Ռիբինհամ—վաղրի մեջ հաղթող ձի, վիմագրություն, 299:
- Հովն. Ավանդանց, Գրիգոր Լուսավորիչը և հայ հոգևոր ու աշխարհիկ գործիչները, վիմագրություն, 1837, 299:
- Հովն. Փարսեյան, Ինորդը հասած դիրքով, Բ. մ., 1855, 299:
- Հովն. Փարսեյան, Բնորդը կանգնած դիրքով, Բ. մ., 1855, 299:
- Հովն. Փարսեյան, Ուղղիձեռն բանասում, փորագրություն պղնձի վրա, 1855, 299:
- Հովն. Պատկանյան, «Դամառ-Փանդոսի արևածի և չափաերեքական աշխատությունները» զբոսայի շաղկապար, վիմագրություն, 1850:
- Հովն. Պատկանյան, Բանաստեղծ Ռաֆայել Պատկանյանի գիմանկարը, վիմագրություն, 1852:
- Հովն. Պատկանյան, Ղեռնդ Երեքը և Վարդան Մամիկոնյանը հայոց զորքի առաջ, եկամտաբարգում, վիմագրություն, 1863:
- Հովն. Պատկանյան, Գ. Դեֆոյի «Ռոբինզոն Կրուզոյի պատմությունը» զբոսի նկարազարդում, վիմագրություն, 1857:

Հովն. Պատկանյան, Վարդան Մամիկոնյան, Կեփաղարզում, Վիճազրույթուն, 1863:
Հովն. Պատկանյան, Պետրոս Մեծ, Զբոսարանի, Գորազրույթուն, պղնձի վրա, 1863:
Դևուդ Դոդոնյան, «Բիշ մը Նոսունն քալ», Լրիկա Եղածը թող չիմանա», ծաղրանկար,
զբանակար, 1850. անան թթ., Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգա-
րան, Սրեան:

Դևուդ Բալինջազյան, Կէլենեբի պուրակը, Կ. յ., 1853, 299:

Դևուդ Բալինջազյան, Բրիտանոյ Դիմանանի պարտեզում, Կ. յ., 1854, 299:

Դևուդ Բալինջազյան, Սնանա լիճը, Կ. յ., 1855, 299:

Դևուդ Բալինջազյան, Արարատ, Կ. յ., 1912, 299:

Էմանվել Մամուկյան, Այնգոմում, Կ. յ., Հովն. Այվադազնիու անվան պետական պատ-
կերասրան, Բուզան:

Էմանվել Մամուկյան, Գրեյսիան սպասողները, Կ. յ., 1855 (տեղն անհայտ է):

Էմանվել Մամուկյան, Հանգիստ է (տեղն անհայտ է):

Հառուրյուն Շամչիկյան, Սաղմունի գիմանկարը, Կ. յ., 1851, Վրաց. ՍՍՀ Կերպարվեստի
թանգարան, Բրիլիան:

Հառուրյուն Շամչիկյան, Պ. Քալենիսյանի գիմանկարը, Կ. յ., 1853, 299:

Հառուրյուն Շամչիկյան, Փաղց Կին Բրիլիանում, Կ. յ., 1857, 299:

Հառուրյուն Շամչիկյան, Շեյխան բազար, Կ. յ., 1859, Վրաց. ՍՍՀ Կերպարվեստի թան-
գարան, Բրիլիան:

Հառուրյուն Շամչիկյան, Մազաբաֆուր (գեյնոր), Կ. յ., 1853, Վրաց. ՍՍՀ ազգագրա-
կան թանգարան, Բրիլիան:

Հառուրյուն Շամչիկյան, Սնանիկի կամուրջը, Կ. յ., 1855, 299:

Հառուրյուն Շամչիկյան, Կոնգալի շինարարումը դուռում, Կ. յ. (տեղն անհայտ է):

Առաիկ Սաղիկյան, Դաշանի Չիչյանի գիմանկարը, Կ. յ., 299:

Առաիկ Փերսիկյան, Բրդուշի, չրանկար, 1918, 299:

Տրդատ Լիսիցյան, Տենը, Բ. մ. (այրամիջ), 1850, գիտ. վաստ. գործիչ Ստ. Լիսիցյանի
արվիճ, Սրեան:

Տրդատ Լիսիցյան, Արմանիկ, Բ. մ. (այրամիջ), 1850, գիտ. վաստ. գործիչ Ստ. Լիսից-
յանի արվիճ, Սրեան:

Տրդատ Լիսիցյան, Մառ. Բ. մ. (այրամիջ), գիտ. վաստ. գործիչ Ստ. Լիսիցյանի արվիճ,
Սրեան:

Տրդատ Լիսիցյան, Սառիբը պարիկի, Բ. մ., 1851, գիտ. վաստ. գործիչ Ստ. Լիսիցյանի
արվիճ, Սրեան:

Տրդատ Լիսիցյան, Սերունդի գիմանկար, Բ. մ., 1852, 299:

Գրիգոր Դաբիկյան, Կազակների հանդիսը, Բ. մ., 1855:

Գրիգոր Դաբիկյան, Հայ գյուղացիների վարը Արազածի ստորոտում, Կ. յ., 1852—1853
(տեղն անհայտ է):

Գրիգոր Դաբիկյան, Սերունդի շալմաշով, Կ. յ., 299:

Գրիգոր Դաբիկյան, Հայ մշակ, Ստույ (տեղն անհայտ է):

Գրիգոր Դաբիկյան, Քոնստանդին Բանկար, Լայուց (տեղն անհայտ է):

Կառապետ Տեր-Մինասյան, Վերադարձ սրտից, Կ. յ., 1901, Հայաստանի պատմության
թանգարան:

Կառապետ Տեր-Մինասյան, Նախարար, Կ. յ., 1903—1904, 299:

Կառապետ Չիլիսյան, Նախարար, Կ. յ., 299:

- Կարապետ Չիբախյան, Օգոստոս կայսրի վերադարձը եգիպտոսից, Կ. յ., 1907, ՀԳԳ,
 Դավիթ Օֆրոյան, Հովհ. Ալվազովսկու գիմանկարը, Բ. Տ., 1903,
 Դավիթ Օֆրոյան, «Սափրիչ» նրդիմական ամսագրի շապկանկար, 1906, ՀԳԳ,
 Դավիթ Օֆրոյան, Դերասան Սաղավենկով-Ռոստովսկու գիմանկարը, ջրանկար, 1909, ՀԳԳ,
 Դավիթ Օֆրոյան, Մահեկ կաթողիկոսի վերջին կամքը, Կ. յ., 1902, ՀԳԳ,
 Դավիթ Օֆրոյան, Կարլ Մարքսի գիմանկարը, ջրանկար, 1920, ՀԳԳ,
 Դավիթ Օֆրոյան, Վ. Բ. Լենինի գիմանկարը, ջրանկար, 1920, ՀԳԳ,
 Վերանես Ախիկյան, «Հասկեր» ամսագրի շապկանկար, 1906,
 Վերանես Ախիկյան, «Հասկերի փոստ», զլխազարդ, զրչանկար, 1906,
 Վերանես Ախիկյան, Գլխազարդ, զրչանկար, 1912,
 Վերանես Ախիկյան, Մարգարիտ Շիրվանշահի գիմանկարը, Բ. Տ., 1916, ՀԳԳ,
 Միֆայել Միֆայելյան, Ժամհար Սարախ, գիպս, 1903, ՀԳԳ,
 Միֆայել Միֆայելյան, Ս. Լ. Գուրովի գիմաքանդակը, գիպս, 1904, Մ. Ս. Սարգսյանի
 հաժարածու, Երևան,
 Միֆայել Միֆայելյան, Առեղ թելուչ կիւնը, գիպս, 1906, ՀԳԳ,
 Միֆայել Միֆայելյան, Անհայտ կեռք գիմաքանդակ (Սիրանուշ?), գիպս (տեղն ան-
 հայտ է),
 Միֆայել Միֆայելյան, Ազդիկը ձիծաղկիւս, գիպս, 1915, ՀԳԳ,



Հ. Հովհաննիսյան. Մարիա Գեորգևնա Պապուրի զիմանկարը. 1831

Հ. Հովհաննիսյան.
Գեորգևնա Պապուրի զիմանկարը





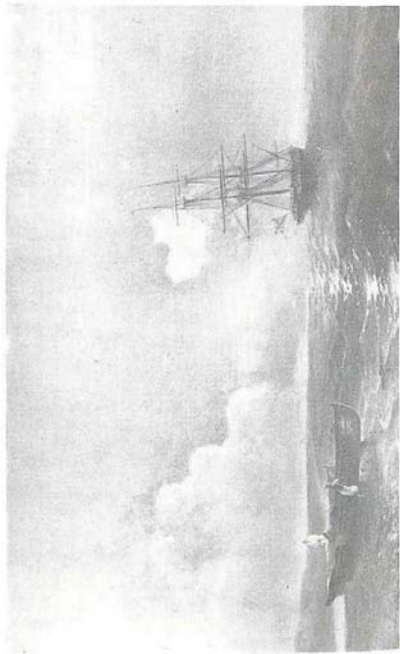
Հ. Հովնաթանյան, Զարգար Ակիմյանի գիմնասիս



Հ. Հովնաթանյան, Շուշանիկ
Կապրյանի գիմնասիս



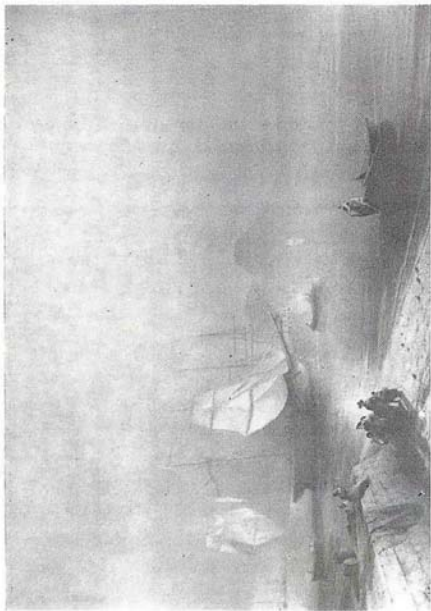
Հ. Հովնաթանյան, Ներսիս Աշտարակեցու դիմանկարը



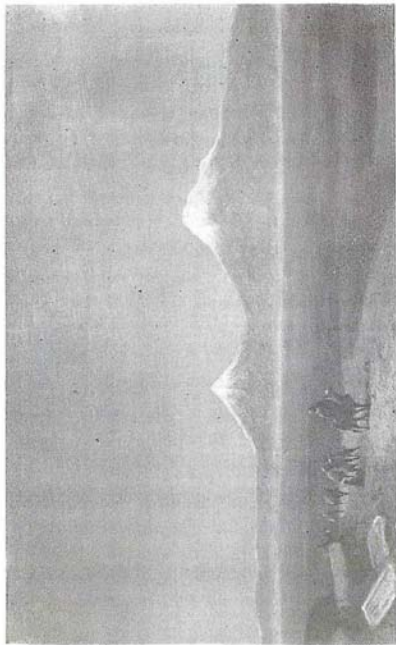
Հովհ. Մկրտչյանի, Ձկաբաները հովածին, 1932



Հովհ. Մկրտչովանի, Նիկեյոսյան տաճար, 1856



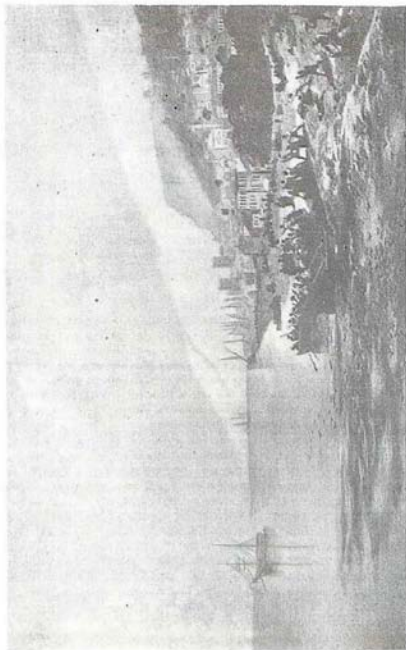
Հովհ. Աղաբաբյանի նկարչության ծովամարտի տեսլույսով, 1874



Հովի. Այգուզգեղի. Բարսառ լեռան նոսրեր, 1882



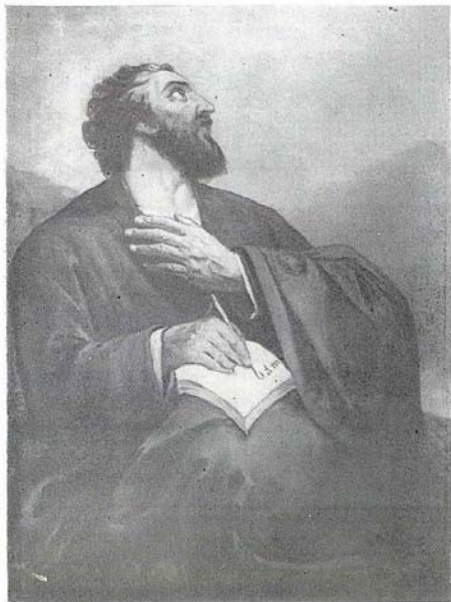
Հովն. Ավագյանի, Հայ թագավորի սկրտությունը, 1892



Հովհ. Ավագյանի, Հայկ. քաղ. Տրապիզոնի 1893 թ., 1898



Ստ. Աբրահամյան, Մկրտչ-Ազատյանի դիմանկարը



Սա. Ն. Գերասիմով, Մեսրոպ Մաշտոց, 1882



Wm. Meredith, 'The Sign of the Cross'.



Ստ. Նևսիայան, Գեներալ-լեյտենանտ Վ. ՔեչրուՅյանի (ՔեչուՅյան) դիմանկարը,
1857



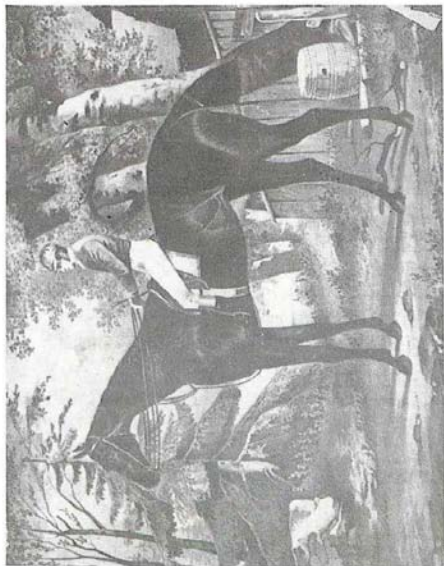
Աղ. Հովհաննէսյան.

Իշխան Մ. Առաքելովի դիմանկարը, 1849



Աղ. Հովհաննէսյան.

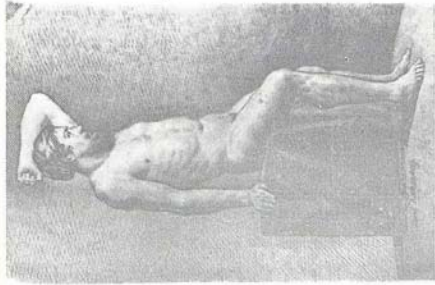
Ս. Չորչախովի դիմանկարը, 1869



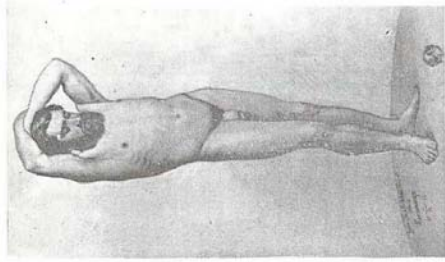
Աղ. Հովհաննիսյան, Բլրո՞ր ի՞նչ առ—կարքի մեջ հաղթող ձի



Հովհ. Աթանգյանց, Գրիգոր Հասափորիչը և Նալ Շաղհար ու աշխարհիկ
զործիչները, 1837



Զովն. Բարսեղյան, Մանրը խոստած դիրքով, 1853



Զովն. Բարսեղյան, Մանրը հանգիստ դիրքով, 1853



Ж.-М. В. Тернер. Дождь, туман и железная дорога, 1853

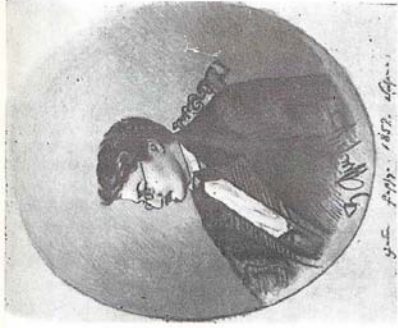
Ի ՊԵՏԱԳՐԱԲՈՒԹՅԱՆ
ԲԱԲԵՐՈՒԹՅԱՆ

ԳՐԱԴԱՐԱՆԻ
ԿՐԹԱՆԻ ԵՎ ԶԱՎԱՐԵՐԱԿԱՆ

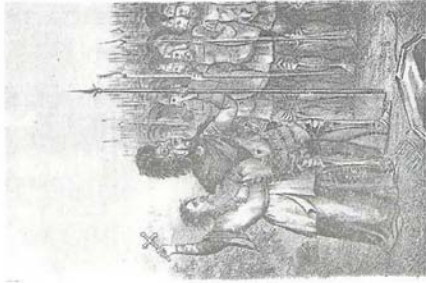
ԱՇԽԱՏՈՒԹՅԱՆ ԵՎ



Հովհ. Պատկանյան, «Գաղափար-Փաթիլ»-ի հրատարակիչ
և, Հափաթեթադրանի հրատարակիչները և հրատարակիչ
Հասկանյան, 1856



Հովհ. Պատկանյան, Քաղաքացիական, Պատկանյանի
հրատարակիչ, 1856



Հովհ. Պատկանյան, Պետկ Երեւոյ և Կարսի
Բռնակոնյան խոյոյ զոյրի ասոյ, Երեւոյն, 1862



Հովհ. Պատկանյան, Գ. Գեղարք Երեւոյ
Երեւոյն, 1862



Հովհ. Պատկանյան, Վաղդան Մամիկոնյան, 1883



Հովհ. Պատկանյան, Պարոտ Մ13, 1863

— 105

Գրեթե հիմա քանի որ Բեռլին
մեր ժամանակը



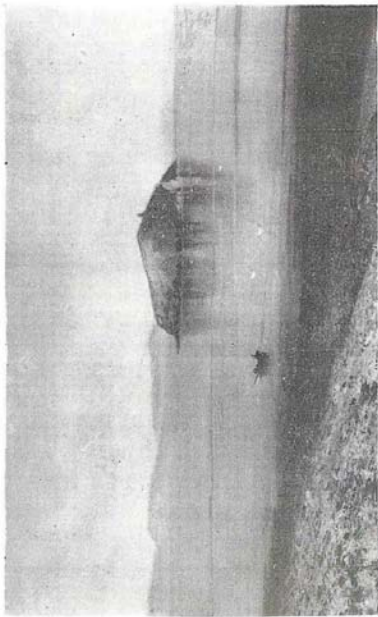
Դ. Գրեթե, «Ինչ ձեռքով քանի, երբեք եղանակ չիմանա»,
ժողովրդական, 1850-ական թթ.



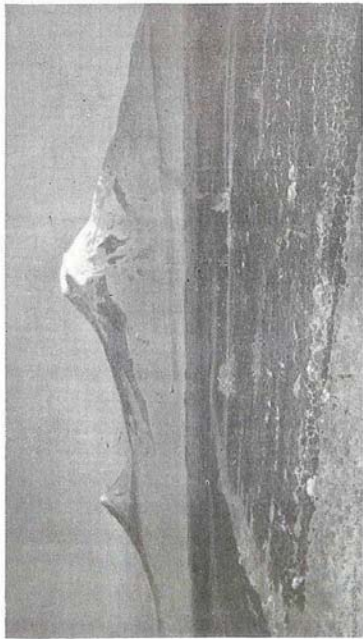
Գ. Յաչինդադյան, Կլեկներ զուրահը, 1953



Կ. Քարին լողլան, Քրիստոս Գնվածանի պարանգում, 1884



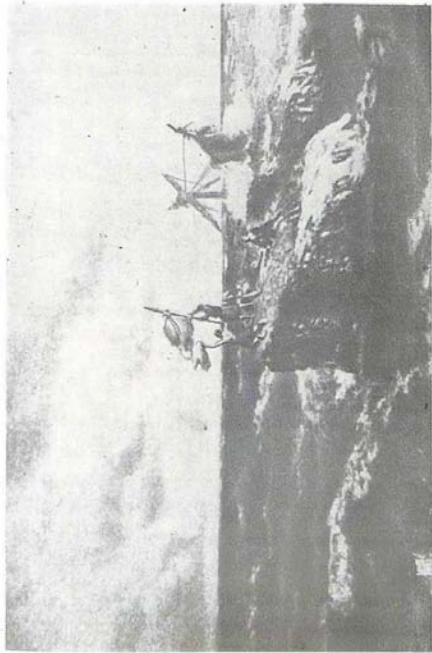
4. Բարձրագույն, Սևանա լիճ, 1895



Գ. Քոշիկյան, Սևան, 1912



Fig. 1. Washington, D.C.



Ի.Վ. Այվազովսկի, Փրկման ժամանակ, 1883



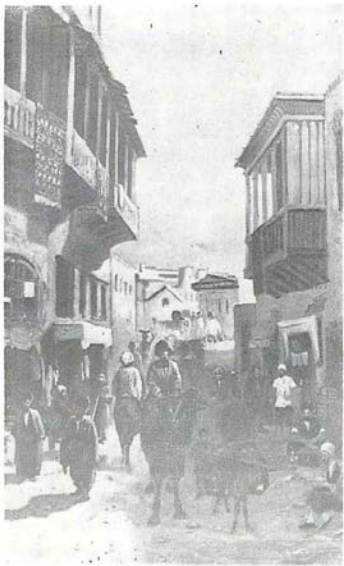
ԿՃ. Մանուկների, Հանգիստ է



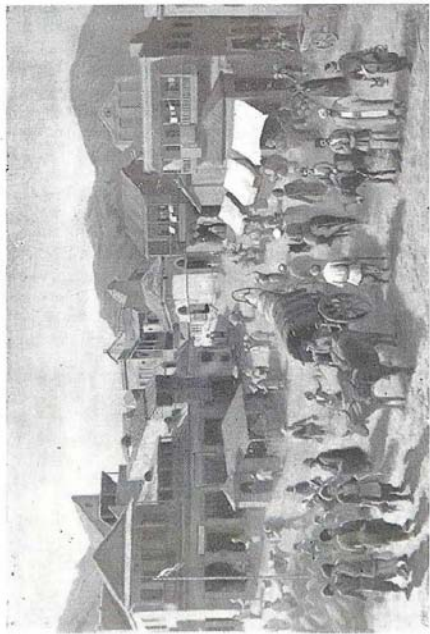
Ն. Ծառիկյան, Եւդոքիմ, գիտնականը, 1881



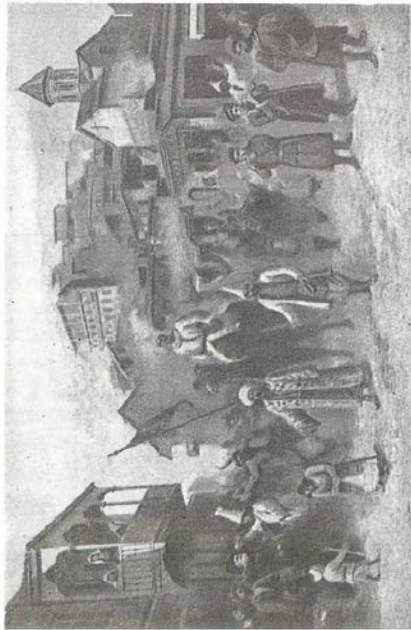
Ն. Ծառիկյան, Պ. Քարանթապետի գիտնականը, 1882



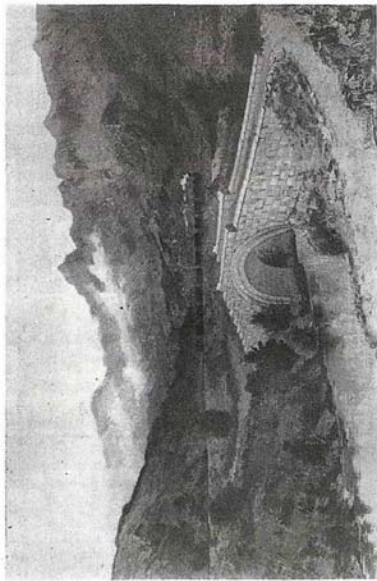
2. Երեւան. Փողոց Հին Թիֆլիսում, 1837



2. Tbilisi, Georgia, 1850



2. Երևանի քաղաքը (1892 թ.)



Հ. Շամշինյան, Երևանի կամուրջը, 1858



2. Երազմկյան, Երեւանի քաղաքի շրջանում



Ա. Սադիկյան, Գալանի Չիլանի դիմանկարը



Վ. Փիլոսոփյան, Քրիստոս, 1918



Տ. Վահրամյան. Տներ (այլոսմիջ), 1880



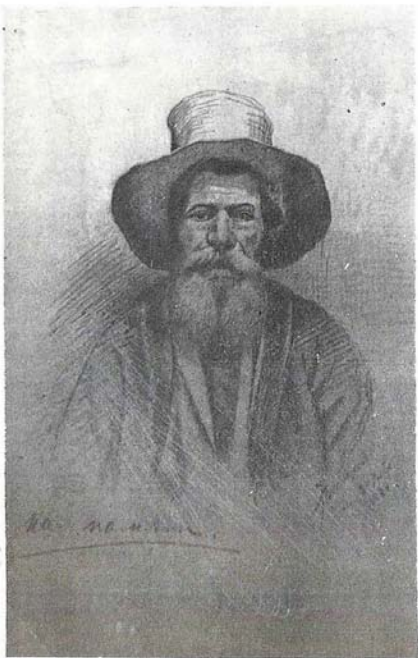
Տ. Կսիկյան, Արևելիկ (ալբոմ), 1880



Տ. Կսիկյան, Ման (ալբոմ)



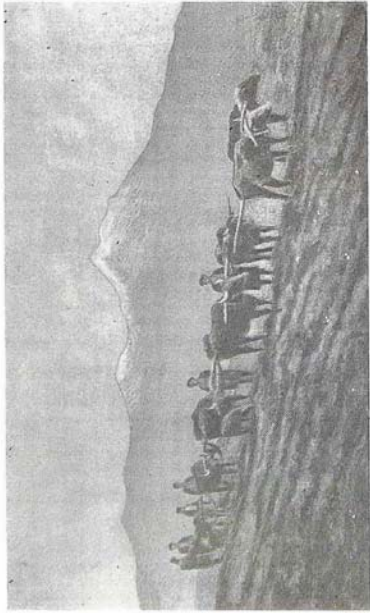
Տ. Լաֆլան, Մատիլդ Գարեֆա, 1551



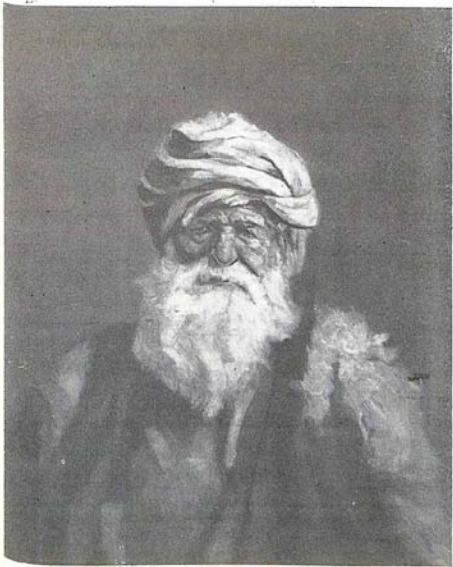
Տ. Կիսիկյան, Սեբաստի գեղանկար, 1852



3. 'Baryshchyni, Charyshchyni, Charyshchyni' (1855)



Գ. Գաբրիելյան, Հայ զբոսաշինների վարը Արագածի սարահամար, 1897—1898



Ն. Դաբիկյան, Սևրանի շալալով

Գ. Դաբրիկյան, Քեանակի բանվոր, Լալազ



Գ. Դաբրիկյան, Հայ մշակ, Լալազ



h. Stepan Khramov, *Ugromyaya opashy*, 1921



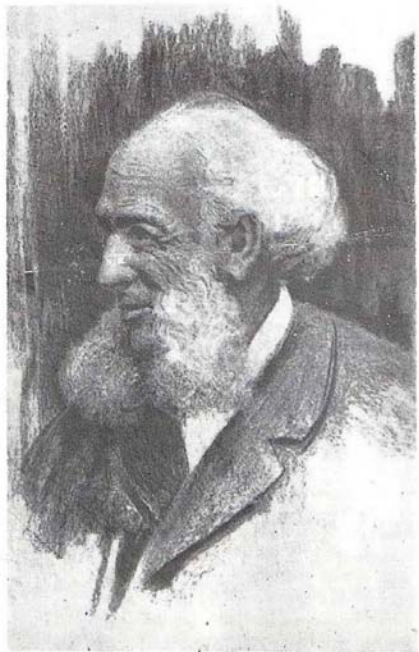
6. Ser-Fluorinyl, 1993-1994



Ա. Պրեպյան, Նաախարար



Ն. Միքայելյան, Օգոստոս կամերի (կրեպոսի) փակման արարողությունը, 1897

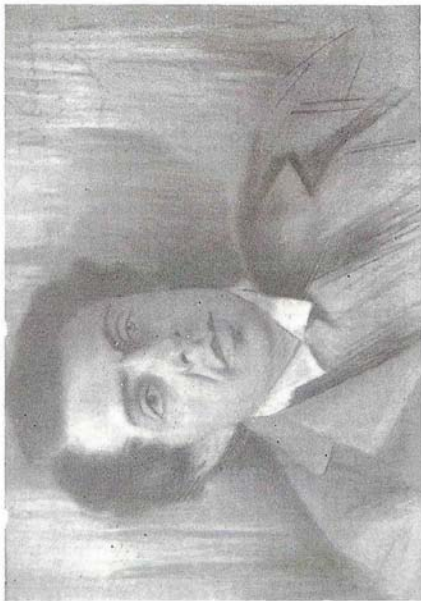


Գ. Օրբոյան, Հովհ. Այվազովսկու դիմանկարը, 1903

ԱՄՔԻՆ



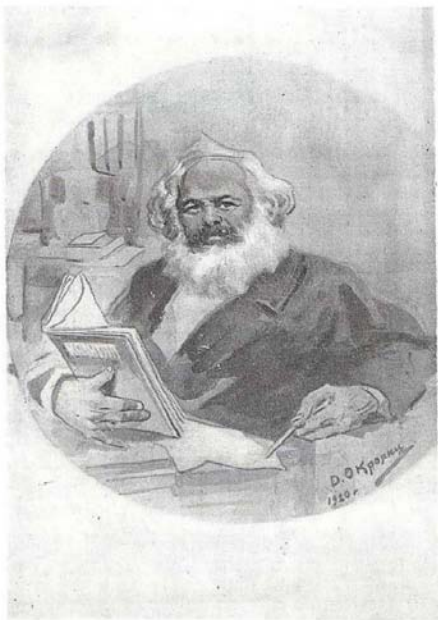
Պ. Օհրոյան, «Յափրիչ» Երգիծական աժադրի շաղկունկաբ, 1906



Պ. Օրբելյան, Գրառուստի Մարտինիկոսի-Սարգսյանի պատկերը, 1962



Պ. Օհանյան, Սուրբ Գրիգորի և Երեմիայի հարաբերությունը, 1909



Դ. Օկրոպտին, Գարշինի Մարքսի գիմնասկարը, 1920



Դ. Յիւրյան, Վ. Բ. Առնիկի դիմապատկեր, 1929

ՀԱՅԿԱՆ 1906 ՏԻՄ



№ 10. ՀՈՍԵՍՐԵՆ





Վ. Արիկյան, «Հասցեյի փառ», գլխավոր, 1905



Վ. Արիկյան, Գլխավոր, 1922



Վ. Արիկյան,
Մարգարիտ Ներսեզյանի պատկեր, 1916



Մ. Միքայելյան, ժամհար Սարգսի, 1903



Մ. Մինայեկյան, Ա. Հ. Չուբովի դիմաքանդակը, 1991



Մ. Մխչեկյան. Բռնիք Կենք, 1906



Մ. Մխաճեկյան, Անհայտ կնոջ դիմաքանդակ (Միքսուսիլ ?)



Մ. Մխչյան, Աղբիւր ձեռնարկ, 1915

ԲՈՎԱՆԳԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Ներածություն 5

ԴՈՒՆ ԱՌԱՋԻՆ

Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայի առաջին հայ աշակերտները	13
Հակոբ Հովնաթանյան	16
Հովնանեն Այվազովսկի	27
Ստեփան Ներսիսյան	40
Աղաթան Հովնաթանյան	54
Հովնանեն Աֆանդյանց	62
Մովսես Մելիքյան	64
Հովնանեն Քաթանյան	73
Հովնանեն Պատկանյան	79
Վահագն Պատկանյան	83
Գևորգ Գաբրիելյան	89

ԴՈՒՆ ԵՐԿՐՈՒՄԻ

Հայ ուսանողների նոր սերունդը Պետերբուրգի զեղարվեստի ակադեմիայում և նրանց առաջնադասնությունները	97
Գևորգ Բաշինջադյան	98
Համեզկէ Մանուկյան	105
Հարություն Շամշինյան	109
Առաքել Սաֆինյան	119
Ստեփան Ներսիսյան	121
Վասիլ Փերադյան	122
Կարապետ Պետրոսյան	122
Յրգատ Հիսիցյան	124
Գրիգոր Գաբրիելյան	130
Խաչատուր Տեր-Մինասյան	137
Կարապետ Զիրախյան	143
Դավիթ Սրբոյան	150
Վրնանեն Ախիկյան	163
Նզիբարիկ Պատկանյան	169
Միքայել Միքայելյան	171
Գրիգոր Ահարանյան	174
Գաբրիել Լևոնյան	175
Եկաւնուր	181
Նկարների ցանկ	187



ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍԻ ՍԱՐԴՅԱՆ

ՊԵՏԵՐԲՈՒՐԳԻ ԳԵՂԱՐՈՒՄՏԻ ԱԿԱԳԻՄԻԱՆ ԵՎ ՀԱՅ ԿԱՍԻՉԵՆԵՐԸ

**Տպագրվում է Հայկական ՍՍՀ ԳԱ
արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ**

НБ № 115

**Հրատարակչական խմբագիր
Ա. Հ. ԶԱՐԱՐՅԱՆ
ԿԵՐԻՂ
Կ. Կ. ՂԱՆԱԴԱՐՅԱՆ
Գլխավորական խմբագիր
Հ. Կ. ԴՈՐՍԱԳԱԼՅԱՆ
Տեխնիկական խմբագիր
Հ. Մ. ՄԱՆՈՒԶԱՐՅԱՆ
Սրբագրիչ
Է. Ա. ՍՈՆԻԿՅԱՆ**

ՎՃ 03910 Գառվեր 169 Հրատ. 1990 Տպարանակ ՀՏ09
Հանձնված է շարվածքի 30. 01. 1979 թ.: Ստորագրված է տպագրության 5. 07. 1979 թ.:
Տպագրական 11,5 մատույն+3,17 մատ. առիտակ. պայման. 14,76 մատույն, հրատ. 13,0
մատույն: Քույզ N 1. 60X84¹/₁₆: Տառատեսակ՝ «գրչի սովորական», տպագրության՝
Հարթ, Գինը 2 ռ. 30 կ.:

Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչության, Երևան, 375019, Բարեկամության 24 գ.
Издательство АН Армянской ССР, Ереван, 375019, Барекамутян, 24 г.
Հայկական ՍՍՀ ԳԱ Հրատարակչության Երևանի տպարան, Բարեկամության 24
Ереванская типография АН Арм. ССР, Ереван, Барекамутян 24.



ՀԱՅ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏ. ԳՐԱԴ.



220062841