

**ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆԻ¹ «ՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ»՝ ՀՈՒՇԵՐ ԵՐԵՎԱՆԻ
ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԻ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՐԱՆԻ ՄԱՍԻՆ (1929-1932)**

1960-ական թվականների կեսերին խորհրդահայ արվեստի քննադատ, արվեստաբան Ռաֆֆի Հովհաննիսյանը² Արա Բեքարյանին մի հոդված է պատվիրում, որում նկարիչը պետք է կիսվեր իր հուշերով Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում³ (հետագայում կկիրառենք

¹ Արա Վաղինակի Բեքարյան (1913, Աֆյոնքարահիսար, Թուրքիա - 1986, Երևան)՝ XX դարի հայ նշանավոր գեղանկարիչ, գրաֆիկ, 1945-ից՝ մանկավարժ (դասավանդել է Երևանի Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում, այժմ՝ Հայաստանի Գեղարվեստի պետական ակադեմիա), ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ, պրոֆեսոր, Հայրենական մեծ պատերազմի մասնակից: 1929-1931 թթ. սովորել է Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում: 1939 թ. ավարտել է Համառուսաստանյան Գեղարվեստի ակադեմիային առընթեր Լենինգրադի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտը (Ленинградский институт живописи, скульптуры и архитектуры – ЛИЖСА, այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգի Ի. Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության պետական ակադեմիական ինստիտուտ կամ պարզապես «Գեղարվեստի ակադեմիա», որը բազմիցս վերանվանվել և վերակազմավորվել է՝ տե՛ս ծանոթագրություն 4): Աշխատել է հաստոցային գեղանկարի թեմատիկ, ժանրային, բնանկարի և դիմանկարի ոլորտներում: Ա. Բեքարյանի ստեղծագործությունները պահվում են ՀԱՊ հավաքածուում, Մոսկվայի Արևելքի թանգարանում, ՀԽՍՀ մշակույթի նախարարության և Գեղարվեստական, ԽՍՀՄ նկարիչների միության ցուցահանդեսների տնօրինության (բոլորը՝ նախկին) ֆոնդերում, Լվովի պատկերասրահում, տեղային և արտերկրյա մասնավոր հավաքածուներում:

² Ռաֆֆի Կարապետի Հովհաննիսյան (1928 - ՝)՝ XX դ. 2-րդ կեսի խորհրդահայ արվեստաբան, արվեստի քննադատ: Ծնվել է Հայաստանի Կոտայքի մարզի Մայակովսկի գյուղում: 1949 թ. ավարտել է Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանը, 1954 թ.՝ Լենինգրադի Ի. Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտը (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգի Ի. Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության պետական ակադեմիական ինստիտուտ կամ պարզապես «Գեղարվեստի ակադեմիա»): Հեղինակել է Խաչատուր Եսայանին (Երևան, 1965) և Արա Սարգսյանին (Երևան, 1963) նվիրված մենագրություններ: Հատկապես ակտիվորեն է հանդես եկել 1950-1960-ական թվականներին «Սովետական արվեստ» ամսագրի էջերում խորհրդահայ կերպարվեստի արդիական խնդիրներին նվիրված հոդվածներով: Տե՛ս Դգնունի Դ. Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), Երևան, «Լույս», 1977, էջ 275:

³ Ուսումնարանն իր պատմության ընթացքում տարբեր անվանումներ է կրել և քանիցս վերակառուցվել: Ներկայիս պաշտոնական անվանումն է «Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի պետական քոլեջ»: Այն ստեղծվել է 1921 թ.՝ Ժողովրդական կոմիսարների խորհրդի հատուկ դեկրետով, Ալեքսանդր Մյասնիկյանի ստորագրությամբ, ՀԽՍՀ առաջին լուսժողկոմ Աշոտ Հովհաննիսյանի օրոք: Սկզբնապես կոչվել է «Նկարչական դպրոց» (հենց այդպես է անվանել իր հուշագրությունը Արա Բեքարյանը), ապա՝

«Գեղարվեստի ուսումնարան» կրճատ ձևը) իր սովորած տարիների մասին: Ամենայն հավանականությամբ, Ռաֆֆի Հովհաննիսյանը նախատեսում էր դրանք հրապարակել «Սովետական արվեստ» ամսագրում, որտեղ նա նշված ժամանակաշրջանում մշտական հեղինակ էր: Այդ հուշերը Արա Բեքարյանը գրի է առնում, սակայն ինչ-ինչ պատճառներով դրանք չեն տպագրվում: Բնագրի վերին ծախ անկյունում առկա Ռաֆֆի Հովհաննիսյանի մակագրությունը՝ «Ընկեր Բեքարյան, հազարավոր ներողություններ: Ռաֆֆի», այդ է վկայում: Այս պատմությամբ մեզ հետ կիսվեց նկարչի դուստր, գեղանկարիչ և գրող Սեդա Բեքարյանը, որն էլ տրամադրեց իրենց ընտանեկան արխիվում պահվող մեքենագիր հուշերը, և որի համար մեր խոր երախտագիտությունն ենք հայտնում նրան:

Արա Բեքարյանի հուշերի չտպագրվելու պատճառների վերաբերյալ որևէ փաստ չկա: Սակայն, դատելով հեղինակի քննադատական մոտեցումից իր սովորած տարիներին ուսումնարանում սերմանվող «արվեստարական», «զանգվածային-արդյունաբերական» արվեստի նկատմամբ և «մաքուր» (այն տարիներին ենթադրվում էր՝ «բուրժուական», «հնացած», «քաղքենիական») գեղանկարչության նրա ջատագովությունից, հոգվածը չտպագրելու պատճառների մասին կարելի է որոշ ենթադրություններ անել (թեպետ, միևնույն ժամանակ, հետծնհալային 1960-ական թվականներին ստալինյան ժամանակաշրջանի մշակութային իրողությունների քննադատությունից խուսափելը տարօրինակ կարող է թվալ): Առավել էական է թվում անձնային գործոնը: Իր հուշերում Արա Բեքարյանը նաև քննադատական նրբերանգով է արտահայտվում ուսումնարանի դասախոսներից Գաբրիել Գյուրջյանի և իրենց կուրսի ղեկավար նկարչուհի Գոհար Ֆերմանյանի մասին, որոնք առաջ էին տանում հեղափոխական «արվեստկուլտի»⁴

«Գեղարդ» (գեղարվեստարդյունաբերական) տեխնիկում, 1938 թվականին վերանվանվել է «Գեղարվեստական ուսումնարան», 1941 թվականից կրում է հայ մեծ նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանի անունը: Ի սկզբանե ուսումնարանը գտնվում էր Լեոյի 1 հասցեում, տուֆակերտ շենքում, Կոնդի գեղատեսիլ լանջին հանդիման, իսկ 2007-ից տեղափոխվել է Արշակունյաց պողոտա, նոր շենք: Աղբյուրը՝ <https://www.terlemezyan.com/overview>

⁴ ««Պրոլետկուլտ» («Пролетарская культура») – զանգվածային մշակութա-լուսավորչական կազմակերպություն: Ստեղծվել է 1917 թ. Պետրոգրադում (այժմ՝ Սանկտ Պետերբուրգ) Բանվորական մշակութա-լուսավորչական կազմակերպությունների համառուսաստանյան առաջին կոնֆերանսի ժամանակ: «Պրոլետկուլտի» նպատակն էր աշխատավորների ստեղծագործական ինքնագործունեության զարգացման միջոցով արվեստարական մշակույթ ձևավորելը: 1922-ից, ԳՄԻ-ի («Գեղարվեստական մշակույթի ինստիտուտ», ռուս.՝ «Институт художественной культуры») կամ ИХУК, Մոսկվա, 1920-1924, գործում էր Լուսժողովուհի Կերպարվեստի բաժնին առընթեր որպես գիտահետազոտական կազմակերպություն) և ԱՁԺ-ի («Արվեստի ծախ ճակատ», ռուս.՝ Левый фронт искусства կամ ЛЕФ, Մոսկվա, 1922-1929, գրական-գեղարվեստական միավորում) «արտադրական արվեստի» ոլորտում փորձարարական տեսությունների ազդեցությամբ «արվեստկուլտի» ստուդիաներն իրենց գործունեությունը շրջեցին դեպի «արտադրական արվեստը», և հաստոցային գեղանկարչության արվեստանոցները փակվեցին: Պրոլետկուլտը լուծարվել է 1932-ին: Ըստ էության, Արա Բեքարյանի նկարագրած իրավիճակը ռուսաստանյան այս գործընթացների արտացոլումն էր Խորհրդային Հայաստանում: 1931-1932 թթ. Ռուսաս-

մեթոդները (Բեքարյանի ընդվզումն, ըստ էության, ոչ թե դասախոսներին, այլ հենց «պրոլետկուլտին» էր ուղղված): Հուշերը գրելու տարիներին Գոհար Ֆերմանյանն արդեն ողջ չէր, իսկ ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ, մանկավարժ և հասարակական գործիչ, Հայաստանի նկարիչների միության նախագահ Գաբրիել Գյուրջյանը գեղարվեստական ասպարեզում դեռ ակտիվ և պատկառելի դիրք էր

տանյան ՊՆՌԱ-ի («Պրոլետարական նկարիչների ռուսաստանյան ասոցիացիա», ռուս.՝ «Российская ассоциация пролетарских художников» կամ РАПХ) օրինակով, Հայաստանում գործել է Հայ պրոլետարական նկարիչների ասոցիացիան, որի անդամներին էլ, հավանաբար, նկատի ուներ Արա Բեքարյանը՝ պրոլետարական մշակույթի մոնետիկների մասին խոսելիս» (Է. Գայֆեճյանի ծանոթագրություններից՝ կատարած Բեքարյան Ա., «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գայֆեճյանի մասին», 1982 թ. անտիպ նյութի համար: Ռուսերեն բնագիրը պահվում է Է. Գայֆեճյանի և տողերիս հեղինակի արխիվներում, թարգմանությունը՝ Լ. Սարգսյանի): Խոսելով «պրոլետկուլտի» արտացոլման մասին խորհրդային գեղարվեստական կրթօջախների վրա, պետք է ասել, որ Արա Բեքարյանի նկարագրած համանման ցավագին գործընթացները համատարած էին: Մասնավորապես, այդպիսի վերափոխությունների փուլ է անցել 1930-1932 թթ. Լենինգրադի Գեղարվեստի ակադեմիան, որը հայտնի է որպես «մասլովշինա»՝ նորանշանակ ռեկտոր Ֆ.Ա. Մասլովի անունից: Արվեստի պրոլետարացման ջատագով Մասլովը, Լենինգրադի գեղարվեստի ակադեմիայի նախորդ վերափոխման արդյունքում ստեղծված լենինգրադյան Բարձրագույն գեղարվեստատեխնիկական ինստիտուտը (ВХУТЕИН) միաձուլեց մոսկովյան համանուն հաստատության հետ, որի արդյունքում Գեղարվեստի ակադեմիան վերածվեց Լենինգրադի պրոլետարական կերպարվեստի ինստիտուտի (Ленинградский институт пролетарского изобразительного искусства – ИИПИИ): Հաստոցային գեղանկարչության և ճարտարապետության ֆակուլտետները և Ակադեմիայի դարավոր թանգարանը լուծարվեցին: Ուսումնական մեթոդները ուղղվեցին պարզունակ տեխնիկական հմտությունների մատուցմանը ուսանողներին, որոնց շնորհիվ նրանք կկարողանային կատարել արդյունաբերական թեմաներով ստանդարտ աշխատանքներ: Ինստիտուտի 1931-1932 թթ. ուսումնական պլանում առկա էր լոկ չորս բաժին՝ գեղարվեստա-շինարարական (մոնումենտալ), զանգվածային-կենցաղային, զանգվածային-ձևավորչական-հանդիսությունների և մանկավարժական: Այս ծայրահեղությունների վերջը դրվեց 1932 թ. կառավարության որոշմամբ, երբ լուծարվեց «պրոլետկուլտը», և ինստիտուտը կրկին ստացավ իր ակադեմիական կարգավիճակը: Աղբյուրը՝ https://cyclowiki.org/wiki/%D0%98%D0%BD%D1%81%D1%82%D0%B8%D1%82%D1%83%D1%82_%D0%B8%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D0%B8_%D0%98._%D0%95_%D0%A0%D0%B5%D0%BF%D0%B8%D0%BD%D0%B0 Արա Բեքարյանն այս առթիվ պատմում է. «Նույնպիսին, եթե ոչ ավելի անհեթեթ էին նաև Լենինգրադի ինստիտուտի գծանկարի առաջադրանքները: Օրինակ, մեզ առաջարկվում էր որպես պատկերման առարկա ոչ թե նատյուրմորտի տեղ դրված աթոռը, այլ նրա ոտիկների միջև եղած տարածությունը: /.../ Պատահական չէ, որ մեզ՝ գեղարվեստական ուսումնարան ավարտածներին, անգամ ինստիտուտին մոտենալ չէին թույլատրում: Նրա դռները բաց էին միայն բանվորների և կոլտնտեսականների զավակների համար /.../, որոնք դեռ «փչացած» չէին նախորդ գեղարվեստական կրթությամբ: /.../ Բարեբախտաբար, այդ այլանդակ խառնաշփոթին, որը մենք ինստիտուտի տնօրենի անունով կոչում էինք «մասլովշինա», շուտով վերջ դրվեց» (Բեքարյան Ա. «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գայֆեճյանի մասին»):

գրավում: Կարելի է ենթադրել, որ Ռաֆֆի Հովհաննիսյանը, այդ պատկանառանքից ելնելով, նրբանկատորեն գերադասել է չտպագրել Արա Բեքարյանի հուշերը՝ ներողություն հայցելով հեղինակից:

Այժմ մենք հնարավորություն ունենք ծանոթանալու Արա Բեքարյանի՝ շուրջ վեց տասնամյակ անհայտ մնացած այս բացառիկ հուշերին, որոնք պատմական կարևոր արժեք են ներկայացնում: Դրանք, արտահայտելով ապագա անվանի նկարչի, թող որ պատանեկան զգացմունքայնությամբ լեցուն, բայց համարձակ, անկեղծ և անաչառ մտքերն ու զգացմունքները, նոր լույս են սփռում 1920-1930-ական թվականների խորհրդահայ գեղարվեստական կյանքի և կրթության հայտնի իրողություններին: Արա Բեքարյանը բավական հետաքրքրական մանրամասեր է հաղորդում նաև Գեղարվեստի ուսումնարանի առօրյայի, ուսումնական գործընթացի կազմակերպման, դասավանդման մեթոդների մասին: Նկարիչն իր անկեղծ ու անմիջական պատկերավոր խոսքով կերտում է ուսումնարանի դասախոսների՝ հայ կերպարվեստի անվանի երախտավորներ Գաբրիել Գյուրջյանի («Գյուրջյանը զարմանալի աշխույժ, ժրաջան մարդ էր: Նրա աշխատասիրությունը իսկապես վարակիչ էր մեզ համար»), Սեդրակ Առաքելյանի («/.../ Նա քիչ էր խոսում և նույնիսկ հազվադեպ ուղղումներ էր անում, բայց նրա սակավ խոսքը բավական էր մեզ զգաստացնելու համար: Նա դանդաղկոտ էր, բայց կայտառանում էր աշխատելիս») և, հատկապես, Վահրամ Գայֆեճյանի կենդանի կերպարները: Վերջինիս նա առանձին բաժին է հատկացնում իր հուշերում. «Գայֆեճյանը մեր սիրելի ղեկավարն էր ու գիտեր վառ պահել մեր հոգիներում արվեստի սերը: /.../ Ես չեմ կարող չխոստովանել, որ Գայֆեճյանն է եղել այն առաջին մարդը, որ մեր մեջ առաջացրել է սեր դեպի բնությունը»⁵:

Այս առթիվ նշենք, որ 1982 թ. արվեստաբան Էլլեն Գայֆեճյանը հրապարակման էր պատրաստել⁶ Արա Բեքարյանի ծավալուն հուշերը Վահրամ Գայֆեճյանի և Գեղարվեստի ուսումնարանի մասին, որոնցում Գայֆեճյանի կերպարը և նրա նշանակությունը ուսանողների համար ցայտուն կերպով ներկայացվում է հենց այն արատավոր երևույթների համատեքստում, որոնց դեմ է ընդվզում Բեքարյանը: Մեջբերենք հատվածներ նշված նյութից. «Հասկանալու համար Գայֆեճյանի մանկավարժական գործունեության դերն ու նշանակությունը, որն ի զորու էր մեր սրտերում բոցավառել և անշեջ պահել արվեստի հանդեպ սիրո կրակը, հարկ է նախ և առաջ անդրադառնալ խորհրդային արվեստի, մասնավորապես, 1920-1930-ական թվականների գեղարվեստական դպրոցի ձևավորման պատմության մեջ բավական բարդ, լարված, խորապես հակասական շրջանին: Դա մի ժամանակ էր, երբ միմյանց հակասող գեղարվեստական միտումների և հայեցակարգերի բախման մեջ գերակշռեցին այսպես կոչված

⁵ Բեքարյան Ա. «Նկարչական դպրոցը», ամբողջական հրապարակումը՝ ստորև:

⁶ Դրանք նախատեսվում էր ներառել Վահրամ Գայֆեճյանին նվիրված հուշերի և այլ նյութերի ժողովածուում, որը, ինչ-ինչ պատճառներով, լույս չտեսավ, սակայն մինչ օրս դրա տպագրությունն օրակարգում է:

«պրոլետարական մշակույթի» ջատագովները, որն աչքի էր ընկնում մարտնչող-ժխտողական վերաբերմունքով դեպի մարդկության մշակութային ժառանգությունը: Իրենց գեղարվեստական պրակտիկայում «պրոլետարական արվեստի» ջատագովները ծագում էին հնարավորինս նվազեցնել կերպարվեստի ժանրերի և տեսակների բազմազանությունը: Նախապատվությունը տրվում էր գրաֆիկական ժանրերին: Գրաֆիկան համարվում էր նոր կյանքի, նոր արվեստի մարտական զենքը, մինչդեռ հաստոցային նկարը հայտարարված էր բուրժուական անկումային արվեստի արդյունք...»⁷:

Արա Բեքարյանը Գեղարվեստի ուսումնարանի սան դարձավ հայ և ողջ խորհրդային արվեստի համար բարդ, բեկումնային շրջանում, երբ ստեղծագործական ազատության սահմանները հետզհետե նեղանում էին, գեղարվեստական մշակույթի կառավարման մեջ գործի էին դրվում ամբողջատիրական-կենտրոնացված մեխանիզմները, և մշակույթն ընկալվում էր իբրև սոցիալ-քաղաքական զանգվածային քարոզչության գործիք: Այս ամենը չէր կարող չանդադրադադար գեղարվեստական կրթօջախների վրա. «/.../ ամենատարօրինակն այն էր, որ նկարչական դպրոցը չէր կոչվում «նկարչական», ինչպես վայել էր, որ կոչվի, այլ անվանվում էր «գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկում»: Այդ «արդյունաբերական» բառը իսկապես մեզ խրտնեցնում էր: Ես միշտ երազել էի նկարչության մասին, և ահա, հանկարծ, «գեղարվեստականի» կողքին՝ «արդյունաբերական»⁸, - տարակուսում է նա:

Պատմական այս իրավիճակում խորհրդային կերպարվեստում մշակվում էին և համապատասխան տեխնիկական, ոճական, գեղարվեստա-գեղագիտական սկզբունքներ, որոնք կհամապատասխանեին «պրոլետարական արվեստի» միջոցով նոր գաղափարների զանգվածային քարոզչության պահանջներին: «Խորհրդային գեղարվեստական կյանքում 1920-ական թվականները նշանավորվեցին Հոկտեմբերյան սոցիալիստական հեղափոխության ծնած սոցիալ-տնտեսական և հոգևոր փոխակերպումներին համապատասխան, սկզբունքորեն նոր ստեղծագործական մեթոդների ինտենսիվ որոնումներով և մշակմամբ: Մշակույթի ժողովրդականացումը «զանգվածային սպառողին» կողմնորոշված հասարակության մեջ նոր, պրոլետարական մշակույթի խնդիրը բարձրացնելու իրական նախադրյալ դարձավ՝ խնդիր, որն ամենասուր գաղափարական-գեղագիտական տարաձայնությունների առարկա դարձավ: Նրա մասնավոր կողմերից էր պրոլետարական արվեստի ուղիների, նրա թեմայի և բովանդակության, «դաշտաշրջանին համահունչ» գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, վերջին հաշվով՝ խորհրդային արվեստի *մեթոդի* և *ոճի* հարցը», - գրում է Ա. Ավագյանը⁹:

⁷ Բեքարյան Ա. «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գալֆեճյանի մասին»: Արա Բեքարյանի առաջ բերած այս խնդրի մասին տե՛ս Авагян А. Из истории художественной жизни Армении. 1920-1932, Ереван, «Арминиус», 2002, с. 21.

⁸ Բեքարյան Ա. «Նկարչական դպրոցը», ամբողջական հրապարակումը՝ ստորև:

⁹ Авагян А. Из истории художественной жизни Армении. 1920-1932, с. 65. Ռուսերենից թարգմանությունը՝ Լ. Սարգսյանի:

Հետաքրքիր է նկատել, որ ռուսաստանյան իրականության մեջ վերոհիշյալ գործընթացները գեղարվեստական պարարտ հող ունեին ի դեմս նախորդ տասնամյակում թափ առած ավանգարդ արվեստի՝ իր կոնստրուկտիվիստական և կուբոֆուտուրիստական հարուստ դրսևորումներով, ինչը չի կարելի ասել զարգացման իր ուրույն ուղին անցած հայ կերպարվեստի մասին: «ԱՁԾ (МЭФ) ներկայացուցիչների առաջ բերած «արտադրական արվեստի»՝ նոր մարդու, աշխատանքի և կենցաղի նոր նյութական միջավայրի «արտադրման», կենսակառուցման ծրագիրը նպաստեց խորհրդային գեղարվեստական նախագծման՝ դիզայնի, սկզբնավորմանը: /.../ «Ձախերի» վառ ներկայացուցիչներ և ճանաչված առաջնորդներ Վ. Կանդինսկին, Կ. Մալևիչը, Վ. Տատլինը, Լ. Պոպովան, Ա. Ռոդչենկոն, Վ. Ստեպանովան, Ն. Ուդալցովան, Ն. Ալտմանը և ուրիշներ, կյանքի կոչելով ԱՁԾ-ի գաղափարները, զբաղված էին «արտադրական արվեստի» խնդիրների տեսական մշակմամբ, փորձարարական աշխատանք էին վարում դիզայնի ասպարեզում: Արտադրական արվեստի ոլորտում աշխատող արվեստագետների գործնական և լայնածավալ քարոզչական աշխատանքը էապես նպաստեց ժամանակակից դիզայնի սկզբնավորմանն ընդհանուր առմամբ, բայց և ուներ իր ստվերային կողմերը, որոնց մասին էլ իր հուշերում խոսում է Բեքարյանը: «Ձախերի» ծայրահեղականությունը և ժխտողականությունը՝ արվեստի իրապաշտական-պատկերավորող բնույթի մերժումն առհասարակ և ավանդական նկարի կերտումը մասնավորապես, «պրոլետկուլտի» ջատագովների կողմից օգտագործվեցին և հարմարեցվեցին նոր սոցիալիստական մշակույթի ձևավորման խնդիրների, նպատակների, մեթոդների և միջոցների գոեհիկ-սոցիոլոգիական ընկալմանը: Դա էապես սրեց 1920-1930-ական թթ. խորհրդային արվեստում առկա տարբեր գեղարվեստական միտումների պայքարը և խորապես ողբերգական իրավիճակ ստեղծեց», - գրում է Է. Գայֆեճյանը Արա Բեքարյանի 1982 թ. «Հուշեր...»-ի համար կատարված իր մի ծանոթագրության մեջ¹⁰: Գեղարվեստական կրթության ասպարեզում «արտադրական արվեստի» գաղափարների և մեթոդների առաջատարներն էին արևմտյան Բաուհաուսի համանման և գրեթե համաժամանակյա ԲԳՏԱ-ը (БХУТЕМАС) և նրա ժառանգորդ ԲԳՏԻ-ն (БХУТЕИИ)¹¹: Արա Բեքարյանի հուշերի որոշ դրվագներ զուգորդումներ են բերում «վխուտեմա-վխուտեինյան» սկզբունքների հետ, սակայն հայ կերպարվեստում, որոշ բացառություններով, դրանք լայն տարածում չստացան:

Այսպիսով, Արա Բեքարյանի հուշերն արտացոլում են 1920-1930-ական թվականների խորհրդային կերպարվեստի գլխավոր դիսկուրսն ու բանավեճը, որն անմիջականորեն անդրադարձավ գեղարվեստական կրթության վրա, առավել ևս, որ նորաստեղծ Գեղարվեստի ուսումնարանը՝ Հայաստանում դեռևս միակ,

¹⁰ Արա Բեքարյան. «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գայֆեճյանի մասին»:

¹¹ Բարձրագույն գեղարվեստա-արդյունաբերական արվեստանոցներ, հիմնադրվել են 1920 թ., 1927 թ. վերափոխվել Բարձրագույն գեղարվեստա-տեխնիկական ինստիտուտի, որը լուծարվել է 1930 թ.:

մասնագիտական բարձր մակարդակի արվեստի կրթօջախը, մեծապես կարևորվում էր և ընկալվում որպես խորհրդահայ նոր արվեստի կադրերի դարբնոց:

Արա Բեքարյանի հուշերում զարմացնում է նրա՝ դեռևս 16-17-ամյա հասակում դրսևորած և լրջորեն գիտակցված գեղարվեստական հավատամքն առ մաքուր գեղանկարչությունը, «իսկական արվեստը», որն ինքնաբավ է իր գեղարվեստական արժանիքներով: Կրկին անդրադառնալով Վահրամ Գայֆեճյանի կերպարին որպես այդ իդեալների պահապան և մարմնավորում, նա ասում է. «Շուրջ բոլորը, եթե կարելի է այդպես ասել, «թնդանոթներ էին որոտում»՝ պրոլետկուլտի ջատագովները, «արվեստը զանգվածների» իրենց կողմից գոեհկացրած կարգախոսով հոխորտալով, ձգտում էին հողին հավասարեցնել դարերի և ժողովուրդների արվեստը, որը նրանք ռեակցիոն և անկումային էին կարգել, իսկ Գայֆեճյանը շարունակում էր երգել իր՝ նրբաճաշակ գեղեցկությամբ, մարդկայնությամբ, այսինքն արվեստում ամենագլխավորով և հավերժականով լեցուն, երգը»¹²:

Լիլիթ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆ. «ՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԴՊՐՈՑԸ»¹³

Երևանի նկարչական դպրոցը: Այսպես էին անվանում մինչև քսանական թվականների վերջը այն միակ ուսումնական հիմնարկը, որտեղ պատանիները կարող էին նկարչական գեղարվեստական կրթություն ստանալ:

Դպրոցը հիմնվել էր Հայաստանի խորհրդայնացումից անմիջապես հետո, 1921 թվին: Դպրոցը կազմակերպման սկզբնական տարիներին ունեցել է մի քանի բնորոշ շրջաններ, որոնք իրարից զանազանվել են հիմնականում դասավանդման մեթոդների տարբերությամբ:

Սկզբում դպրոցը կրել է ստուդիայի բնույթ: Հանրակրթական դպրոցի որոշ սովորողներ, որոնք նկարչության հանդեպ սեր են ունեցել, երեկոները հաճախել են նկարչական դպրոց, որը, բացի նկարչությունից և արձանագործությունից, ուսանողներին տվել է գիտելիքներ հեռանկարչության և մարդակազմության մասին:

Հետագայում, 1927 թվից սկսած, ստուդիայի բաժնի ուսանողների քանակն այն աստիճան շատացել է, որ հնարավոր է եղել «նկարչական դպրոցում» ունենալ նաև հանրակրթական բաժին մասնագիտականին զուգընթաց:

1929-1930 ուսումնական տարում, երբ ես նկարչական դպրոց ընդունվեցի, ուսումնական այս հաստատությունը ապրում էր իր վերափոխման շրջանը: Այն ժամանակ հենց «վերափոխում» բառով էլ սահմանում էին այն բոլոր փոփոխությունները, որոնք ներմուծվելու էին և՛ ուսումնական ծրագրերում, և՛ մանկավարժական մեթոդներում:

¹² Արա Բեքարյան. «Հուշեր Գեղարվեստական ուսումնարանի և Վ.Ն. Գայֆեճյանի մասին»:

¹³ Հրապարակվում է առաջին անգամ, ամբողջությամբ, առանց խմբագրումների:

Նկարչական դպրոցը, որ մինչև այդ եղել էր արվեստի մի փոքրիկ օջախ, վերափոխվում էր հիմնովին:

Սկզբում դպրոցի ղեկավարները եղել էին Առաքելյանն ու Գայֆեճյանը: Իմ ընդունելության տարում դպրոցի ղեկավարությունը հանձնված էր Հայկ Ամատունուն: Նա դասավանդում էր հայոց լեզու և առանձին հետաքրքրություն չունեցող դեպի արվեստի առարկաները:

Մինչև Հայկ Ամատունու ղեկավարության շրջանը դպրոցն ունեցել է բազմաթիվ բաժիններ, ուր ուսանողներն, անկախ իրենց հիմնական զբաղմունքից, պարտավոր էին ուսումնասիրել այս կամ այն նկարչական ճյուղը: Բացի գեղանկարից և նկարից, նրանք պարտավոր էին ծանոթանալ փորագրության հետ փայտի, մետաղի և լինոլեումի վրա:

Դպրոցը, բացի նկարչական և քանդակագործական բաժիններից, նաև ուներ գորգագործական, ոսկերչական (մետաղամշակման), փայտամշակման, բրուտագործական, գրաֆիկական (տպագրություն) բաժիններ: Այսպիսով, դպրոցը ակամայից դառնում էր պոլիտեխնիկ կրթության վայր:

1929-1930 ուսումնական տարում ուսուցչական կազմը բաղկացած էր հետևյալներից. գեղանկարիչներ՝ Վահրամ Գայֆեճյան, Սեդրակ Առաքելյան, Ստեփան Աղաջանյան, Գաբրիել Գյուրջյան, Գոհարիկ Ֆերմանյան և Հակոբ Կոջոյան: Քանդակագործներ՝ Արա Սարգսյան, Սուրեն Ստեփանյան: Գորգագործ՝ Կարանֆելյան և այլն...

Ընդունելություն

Ես դպրոց ընդունվեցի 1929-1930 ուսումնական տարում: Հիշում եմ, ընդունելության քննություն հանձնելու համար հավաքվել էին քսան թե քսանհինգ հոգի:

Ինձ անհանգստացնում էր երկու հանգամանք: 1՝ իմ մրցակիցների պատրաստվածությունը և 2՝ ընդունվողների քանակը: Չէ՞ որ այս երկու հանգամանքներից էր կախված գլխավորապես իմ բախտը: Ջուր էր, սակայն, իմ անհանգստությունը, որովհետև շուտով պարզվեց, որ առանց բացառության բոլոր դիմորդներն էլ ընդունվել էին:

Մի բավականին ընդարձակ սենյակի հենց կենտրոնում, հատակին դրված էր նատյուրմորտը, միջին չափի մի կճուճ, մի գիպսե գնդակ և մի շորի կտոր, որ երեսսրբիչի էր նման: Այս բոլորը բավականին տխուր պատկեր էր ներկայացնում: Ինձ համար անսպասելի էր նախ նատյուրմորտի տեղը, երբեք չէի տեսել, որ նատյուրմորտը դրված լինի գետնի վրա, բացի այդ՝ առարկաները անգույն ու անհրապույր էին:

Շատ երիտասարդ և հրապուրիչ աղջկա տեսքով մի կին կնքեց մեր թղթերը և հայտնեց աշխատանքի կատարման ժամանակը: Այդ գեղեցկադեմ կինը Գոհարիկ Ֆերմանյանն էր:

Ընդմիջման ժամին ես տեսա իմ մրցակիցների աշխատանքը և նկատեցի, որ նրանցից շատերը քիչ բանով էին միայն հիշեցնում հատակին դրված նատյուրմորտը:

Մասնագիտական քննությունը վերջացավ այսքանով: Մենք բոլորս էլ, ինչպես արդեն ասացի, ընդունվեցինք:

1929 թվի սեպտեմբերին, երբ ես քիչ թե շատ մոտիկից ծանոթացա իմ ընկերներին, զգացի, որ, բացի չորս-հինգ հոգուց, մնացածը միանգամայն պատահական կերպով էին ընկել նկարչական դպրոց:

Գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկում

Նախքան նկարչական դպրոց ընդունվելը ես և ինձ նման մի քանիսը որոշ նկարչական պատրաստվածություն ստացել էինք, ոմանք Լենինականի ստուդիայում¹⁴, իսկ ես Էջմիածնում, իմ նկարչության ուսուցիչ Լևոն Բադալյանի մոտ:

Մեզ նմանների համար այս նոր դպրոցում շատ տարօրինակ բաներ կային, իսկ ամենատարօրինակն այն էր, որ նկարչական դպրոցը չէր կոչվում «նկարչական», ինչպես վայել էր, որ կոչվի, այլ անվանվում էր «գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկում»: Այդ «արդյունաբերական» բառը իսկապես մեզ խրտնեցնում էր: Ես միշտ երազել էի նկարչության մասին, և ահա, հանկարծ, «գեղարվեստականի» կողքին՝ «արդյունաբերական»...

Մոտիկից ծանոթանալով այլ կուրսերի ուսանողներին և նրանց աշխատանքներին, ես նկատեցի, որ մեր նոր կազմված առաջին կուրսը մի անջրպետով բաժանված է մյուս կուրսերից: Նրանք զբաղվում էին ինձ հասկանալի նկարչությամբ, իսկ մենք՝ առաջին կուրսեցիներս, զբաղված էինք այնպիսի նկարչությամբ, որն ինձ անհասկանալի էր:

Հանրակրթական առարկաների դասերին, երբ մենք մտովին հեռանում էինք արվեստից, մենք մեզ զգում էինք բնական պայմաններում: Հայոց լեզուն, ռուսաց լեզուն կամ եռանկյունաչափությունը՝ բոլորը նման էին մեր պատկերացրածին, բայց հենց որ գալիս էր նկարչության դասը, մեզ պաշարում էին այնպիսի մտքեր, որ կարծես թե մեզ խաբում են, նկարչության փոխարեն մեզ զբաղեցնում են նկարչության հետ քիչ առնչություն ունեցող աշխատանքով:

Կետիստներ, շտրիխիստներ և ստորագրողներ

Մեր նկարչության դասատուն Գոհարիկ Ֆերմանյանն էր:

Ահա առաջադրությունը՝ հարթ սպիտակ թղթի վրա սանդղած և անկյունավոր ծալված թղթի մի շերտ, առաջադրանքն հիշեցնում է մանկական ինքնագործ գարմոշկա: Առաջադրանքը կպցրած է պատին, և լույսը ընկնում է թղթի տարբեր հարթությունների վրա ու ստացվում են տարբեր մգության շերտեր: Դասատուն մեզ նախազգուշացրեց, թե այս հարթությունները (որոնք տարբեր մգություն ունեն) պիտի ստանանք ոչ թե մատիտը քսելով թղթի վրա, այլ շտրիխներով: Ընկերներից մեկը՝ Բաբկեն Ղազարյանը, որ սովորել էր Լենինականի ստուդիայում, հարցրեց, թե կարելի՞ էր մատիտի կետանման հետքերով

¹⁴ Այժմ՝ Գյումրիի Սերգեյ Մերկուրովի անվան նկարչական դպրոց, հիմնադրվել է 1921 թ. որպես ստուդիա, 1936 թ. դարձել է քառամյա նկարչական դպրոց, 1946 թ. կոչվել է նշանավոր քանդակագործ, Գյումրու պատվավոր քաղաքացի Սերգեյ Մերկուրովի անվամբ: Հայտնի շրջանավարտներից են Խ. Եսայանը, Մ. և Ե. Ասլամազյանները, Կ. Տիրատուրյանը, Հ. Մինասյանը, Ա. Հունանյանը, Զ. Կոշտոյանը և ուրիշներ:

տալ այդ հարթությունների մգությունը: Պատասխանը դրական էր՝ ինչպես ուզում էք, միայն մատիտի քսվածքներ չլինեն: Այդ ժամից սկսած, դասարանում ծնվեցին կետիստները: Ամբողջ առաջադրանքը նրանք կատարում էին կետերով, որի հետևանքով մի այնպիսի աղմուկ էր առաջանում դասարանում, որ ոչկետիստները սկսեցին բողբոջել այս կետային նկարչության դեմ: Բայց, չնայած դրան, Բաբկեն Ղազարյանն ու իր համախոհները հաստատ կանգնած մնացին իրենց դիրքերում, որովհետև Ֆերմանյանն ասել էր՝ ավելի լավ են կետերը, քան մատիտի քսվածքները: Մատիտի քսվածքը համարվում էր անընդունելի բան: Պայքարը ուժեղ էր այնպիսիների դեմ, որոնք համարձակվում էին իրենց իմացած ձևով լուծել ստվերոտ և լուսավոր հարթությունները:

Կետիստներին հակադրվող մի ուրիշ խումբ էլ կար, որի ղեկավարին չեմ հիշում: Այս խմբի ներկայացուցիչները, հակառակ կետիստների, սկսել էին ստվերոտ հարթությունները ծածկել շատ խիտ կողք-կողքի դրված ստորագրություններով: Այդ խմբի ներկայացուցիչներից մեկն էր Յուլյա Ազիզյանը: Նրանք ամբողջ հարթությունը ծածկում էին ստորագրություններից կազմված ցանցով, և այդ համարվում էր յուրահատկության նշան: Այս ձևով ամեն ոք կարող էր հասկանալ, թե աշխատանքն ումն է:

Մեր ղեկավար Գոհարիկ Ֆերմանյանը կարծես չէր նկատում այս բոլորը, որ առաջ էր բերում անլրջություն աշխատանքում, նկարչությունը կամաց-կամաց վերածվում էր ֆիզիկական աշխատանքի: Առաջադրանքը դառնում էր անբովանդակ, անիմաստ, անհետաքրքիր և վերացական:

Օրինակ՝ մի մեծ ֆաներայի¹⁵ թերթ՝ կախված օդում որոշ թեքությամբ հատակի նկատմամբ: Ֆաներան մի պատից մինչև մյուս պատն այնպես է կախված, որ որոշ ուսանողների համար հորիզոնից քիչ ցածր է, իսկ մյուսների համար՝ քիչ բարձր: Մենք չգիտենք, թե ինչի՞ համար ենք այն նկարում, ի՞նչ է նպատակը, թեև ընկեր Ֆերմանյանը ամեն անգամ էլ բարեխղճորեն մեզ հայտնում էր առաջադրանքի իմաստը. հեռավորություն, տարածություն, տախտակի թեքվածություն և այլն... որոնք մեզ համար մնում էին անըմբռնելի, որովհետև առաջադրանքի իմաստը աբստրակտ էր մեզ համար:

Ես և իմ ընկերները, որ պատահաբար չէինք ընկել նկարչական դպրոց, անհամբեր սպասում էինք, թե երբ պիտի սկսի մեզ համար իսկական նկարչությունը:

Սառը և տաք գույները

Առաջին կուրսում բացի նկարչությունից մենք մի առարկա ունեինք, որը սերտորեն առնչվում էր արվեստի հետ: Այդ առարկան, որ կոչվում էր «գույների տեսություն», դասավանդում էր ընկեր Գաբրիել Գյուրջյանը: Հիմնականը այս առարկայում այն էր, որ ուսանողը հասկանա, թե ինչու այս կամ այն երանգը համարվում է «տաք» կամ ինչու «սառը»: Թղթի վրա ջրաներկով ստեղծում էինք տաք կամ սառը գունային գամմա, միանգամայն վերացական ձևեր տալով մեր

¹⁵ Նրբատախտակ:

գունային բծերին: Երկրաչափական ձևեր, նախշեր կամ մի որևէ ձև չհիշեցնող բծեր (հիմնիկվա արստրակտի նման), միայն թե մենք կարողանայինք վերացական ձևերի մեջ գտնել մեր ստեղծած արստրակտ գամման:

Ոմանք բոլորովին չէին կարող հասկանալ, թե ինչու՞ մի գույնը սառն է, իսկ մյուսը՝ տաք: Գյուրջանը համբերությամբ բացատրում էր, օրինակներ էր բերում, բայց հակառակ այն հետաքրքրության, որ ունեինք մենք «գույների տեսության» հանդեպ, այն մեզ համար նույնպես մնում էր նկարչությունից դուրս, որովհետև այն չէր կապվում նկարչության հետ:

Ո՛չ Օստվալտի՝ հակադրվող գույների շրջանակը¹⁶, ո՛չ արևային սպեկտրը և ծիածանը չէին հագեցնում մեր ծարավը, միայն այն պատճառով, որ մենք չէինք նկարում:

Գրաֆիկներ և գեղանկարիչներ

«Հաստոցային գեղանկարչությունը ստեղծված է բուրժուական արվեստի անկման շրջանում՝ անհատի քաղքենիական ճաշակին բավարարություն տալու համար: Գրաֆիկան նոր դարաշրջանի ծնունդ է. նա մարտական է և ժամանակի հրամայական պահանջները բավարարող»: Ո՞վ էր այդ համոզմունքն առաջացրել և տարածել այն ուսանողության մեջ, ես չեմ կարող այդ հիշել, միայն կարող եմ ասել, որ գրաֆիկները իրենց ուղղակի հերոս էին կարծում:

¹⁶ Վիլհելմ Օստվալդը (1853-1932) ծագումով գերմանացի, Ռիգայում ծնված խոշոր գիտնական է, քիմիայի ասպարեզում Նոբելյան մրցանակի դափնեկիր (1909), Լայպցիգի համալսարանի ֆիզիկական քիմիայի ամբիոնի վարիչ, դոկտոր, պրոֆեսոր: Օստվալդի հետազոտությունները նվիրված էին գույնի տեսությանը: 1921-ից նա հրատարակել է գունատեսության բոլոր ոլորտներին նվիրված «Գույն» («Die Farbe») ամսագիրը, ուր նաև լուսաբանվում էին, գիտական խնդիրներից զատ, գեղարվեստական դպրոցներում գունատեսության դասավանդման մեթոդիկան, արտադրության մեջ, կիրառական արվեստներում գունանյութերի կիրառման մեթոդները և այլն: Չնայած ակտիվ գիտահետազոտական աշխատանքին, Օստվալդը նաև զբաղվում էր գեղանկարչությամբ, երաժշտությամբ, լուսանկարչությամբ: 1923 թ. ռուսերենով լույս է տեսել Օստվալդի միակ աշխատությունը՝ «Գունագիտությունը» («Цветоведение», Ленинград, 1926, գերմ.՝ «Farbkunde» Leipzig, 1923): Օստվալդի գունային շրջանակն իրենից ներկայացնում է 24 հավասար մասերի բաժանված շրջանագիծ, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկված է մեկ քրոմատիկ գույնով: Հաջորդական տեղադրված գույները կոչվում են կից, իսկ միմյանց հակադիր տեղադրվածները՝ կոմպլիմենտար: Միմյանցից հավասար հեռավորության վրա տեղադրված յուրաքանչյուր երեք գույնը կազմում են ամբողջական համադրություն կազմող եռյակներ: Օստվալդի նպատակն էր գույնի խոր գիտական ուսումնասիրության միջոցով մշակել գույների ներդաշնակ համադրություններ, որոնք կկիրառվեն արվեստում, արտադրության մեջ, կենցաղում: Օստվալդի նորարարական հայտնագործություններից էր մեծապես օգտվում, օրինակ, Մեյսենի աշխարհահռչակ ճենապակու արտադրությունը: Ասվածից պարզ է դառնում, որ Օստվալդի հայտնագործությունների սերմանումը Գեղարվեստի ուսումնարանում արվեստի, արդյունաբերության, դիզայնի և կենցաղի սերտացման համատեքստում պատահական չէր:

Գեղանկարիչները քախոս էին, լուսկյաց և միշտ զբաղված էին ներկ տրորելով վիմագրական քարերի վրա:

Ավագ կուրսերի ուսանողները, որոնք հիշում էին «նկարչական դպրոցի» շրջանը, մեզ պատմում էին զանազան դեպքերի մասին: Մենք, նորեկներս, ունկնդրում էին նրանց և ափսոսում, որ այլևս չեն կրկնվելու այդ անցած օրերը:

Մենք հասկանում էինք, որ մեզ իսկական նկարչության փոխարեն հրամցում էին կիսատը, թերին, փոխարինողը, այլ ոչ իսկականը:

Գրաֆիկների դրությունը, կարծես թե, ավելի մխիթարական էր, բայց այդ լոկ արտաքննապես էր այդպես երևում:

Հիմա, երբ արդեն բազում տարիներ են անցել այդ օրերից, ես կարող եմ համոզված ասել, որ գրաֆիկներն էլ չէին անում այն, ինչ պարտավոր էին անել: Նրանք էլ ավելի քիչ նկարում էին, քան զբաղվում զանազան տեխնիկական գործերով: Նրանք տարված էին փայտագրական տեխնիկայով, առանց կառուցած լինելու տարրական կառուցվածք ունեցող առարկան: Նրանք լավագույն դեպքում տեխնիկներ էին՝ առանց նկարչական կրթության: Հակառակ այս բոլորին, նրանք հպարտ էին, որովհետև ապագան նրանցն էր, թերթերը, պլակատները, բոլորը նրանց տրամադրության տակ էր, իսկ մենք...

Կեցցե՛ր պոլիտեխնիզացիան

Խիստ հաճախ գումարվող ժողովների օրակարգերում գլխավոր հարցերը վերաբերում էին պոլիտեխնիկ կրթությանը: Աշնան եղանակին մեր տեխնիկումում պոլիտեխնիկ կրթությունը պահանջում էր մեզանից հաճախակի արշավներ կազմակերպել դեպի բամբակի դաշտերը՝ հավաքելու «սպիտակ ոսկին»: Այս արշավանքներն այնքան հաճախ էին տեղի ունենում, որ մենք ավելի քիչ էինք լինում դասարանում, քան դաշտերում:

Երկրորդ կուրսի կեսերին մեր արշավները դեպի համայնական դաշտերը՝ հավաքելու խաղող կամ բամբակ, դարձան ավելի հաճախակի:

Նկարում էինք շատ քիչ և այն էլ՝ ոչ լուրջ կերպով: Կենդանի նատուրան համարյա թե բացակայում էր, ճիշտ է, որ ֆերմանյանական դասավանդման ձևը այլևս մեզ չէր անհանգստացնում, բայց մենք չէինք նկատում մեր աշխատանքում անհրաժեշտ լրջություն:

Առաջադրանքները կատարվում էին շատ արագ: Գեղանկարչության առարկան ավանդում էր ընկեր Գյուրջյանը: Նա իր առաջադրանքների մեջ ուներ մի հիմնական միտք կամ իդեա, որ հետապնդում էր աննահանջ կերպով. դա իրերի կամ առարկաների նյութականության պատկերումն էր:

Առաջադրանքները (հիմնականում՝ նատյուրմորտ) տրվում էին նյութականության արտահայտման նպատակով: Հետամուտ լինելով իր նպատակին, ընկեր Գյուրջյանը հաշվի չէր առնում նույնիսկ առաջադրված իրերի (նատյուրմորտ) անհամատեղելիությունը: Օրինակ, հիշում եմ մի նատյուրմորտ, որ կազմված էր հետևյալ իրերից՝ դրախտահավի խրտվիլակ, գզված բուրդ, մեջտեղից կիսած նուռ, բազալտ քարի մի բեկոր, կապույտ գույնի շոր: Չնայած այն հանգամանքին, որ մենք երկրորդ կուրսի խակ պատանիներ էինք, զգում էինք նատ-

յուրմորտի անհմաստությունը: Տիաճ էր մեզ համար այդպիսի առաջադրանքի կատարումը, բայց մեր դրությունը փոխվում էր, երբ գործ էինք ունենում կենդանի նատյուրմորտի հետ:

Հիշում եմ և մի այլ նատյուրմորտ, որ բաղկացած էր քաղաքային կառնավալներից մնացած բուրժույների դիմակներից, կաղամբի գլուխներից, վառելափայտի կտորներից:

Բայց պետք է խոստովանել, որ Գյուրջյանը զարմանալի աշխույժ, ժրաջան մարդ էր: Նրա աշխատասիրությունը իսկապես վարակիչ էր մեզ համար: Նրա կենդանի օրինակը, անշուշտ, անհամեմատ ավելի արդյունավետ կլիներ, եթե չլիներ վատ հասկացված և վատ գործադրված պոլիտեխնիզացիան, որը խլում էր մեր պատանեկան ուժերը և ջլատում մեր ջանքերը:

Գծանկարի դասերը, որի ղեկավարն էր ընկեր Գայֆեճյանը, անցնում էին հետաքրքիր: Այս շատ սիրելի ուսուցչի առավելությունն այն էր, որ նա ամեն ժամին պատմում էր մեզ նկարիչ արվեստագետների կյանքից, քննարկում էր նրանց ստեղծագործությունները, բացատրում հեռանկարչական խախտումների իմաստը:

Գայֆեճյանը մեր սիրելի ղեկավարն էր ու գիտեր վառ պահել մեր հոգիներում արվեստի սերը:

Վերակառուցում

Ամատունու ճառերը միշտ բոցավառ էին.

«Պետք է կառուցել նոր դպրոց»,

«Տա՛լ երկրին նոր և պիտանի կադրեր»,

«Դեպի՛ արդյունաբերություն», - մոտավորապես սրանք էին այն հիմնական կարգախոսները, որոնք հնչում էին այդ օրերին ամենուրեք և մեր տեխնիկումի ներսում:

Բայց ահա թե ինչպես ընթացավ վերակառուցումը:

Վերգրին դպրոցի սեփականությունը հանդիսացող հիանալի այգին: Այնտեղ տախտակի չորանոցներ շինեցին և այլ շենքեր կառուցեցին, որոնք մեր դպրոցի ոչ միայն տեսքը, այլև ոգին փոխեցին: Հետո դպրոցի շենքի ստորին հարկը տրամադրվեց փայտամշակման գործարանին, ուր սկսեցին արտադրել սեղան, գրատախտակ և բազում այլ իրեր Լուսավորության ժողովմատի¹⁷ համար...

Վերակառուցումը հասավ իր գագաթնակետին, երբ դպրոցի շենքի մյուս կեսը հանձնեցին լեռնային տեխնիկումին:

Հետո, երբ որոշեցին, որ մենք պիտի մանկավարժներ լինենք, սկսեցին մեր գործնական աշխատանքները դպրոցներում, մեր փորձնական դասերը:

Սակայն, հակառակ բոլոր այդ անախորժություններին, մենք շարունակում էինք նկարել և երազել իսկական նկարչության մասին:

¹⁷ Լուսավորության ժողովրդական կոմիսարիատ, հետագայում՝ Լուսավորության նախարարություն:

«Արվեստը մասսաներին»

Այսպես էր կոչվում այն ամսագիրը, որ հրատարակվում էր Մոսկվայում և որ կոչված էր մեզ դաստիարակելու և զարգացնելու մեր գեղարվեստական ճաշակը: Ամեն նոր համար մեծ հետաքրքրություն էր առաջացնում մեր մեջ ոչ միայն նրա համար, որ ամսագրի միջոցով մենք կարող էինք իմանալ, թե ինչ է կատարվում հեռու հյուսիսում, Հայաստանից դուրս, այլև նրա համար, որ նա հետաքրքիր էր իր տարօրինակություններով:

Նկարների վերարտադրությունները մեզ շարունակում էին իրենց էքսպրեսիվությամբ՝ փոքրիկ գլուխներ, որոնց մեծ մասը պրոֆիլ, ուղիղ քթերով և պարզեցրած ճակատներով, այնպես, որ մեկը մյուսից չէր տարբերվում. բոլորը բարկացած և միշտ ջղաձիգ շարժումներով, հսկա ոտներ, իսկ ձեռքներին միշտ մուրճ կամ անիվ:

Մենք ականա այս բոլորը համեմատում էինք այլ ժամանակների և այլ նկարիչների աշխատանքների հետ, որոնցով լիքն էր մեր դպրոցական գրադարանը և ընկնում էինք մտատանջության մեջ, թե ինչո՞վ պետք էր բացատրել այսպիսի ուժեղ փոփոխությունը, ինչո՞վ բացատրել, որ մարդիկ չեն սիրում գեղեցիկը, բնականը և, հետևապես, մարդկայինը:

Մենք բոլորովին կկորչեինք և մեր հոգիները կխեղաթյուրվեին, եթե չլինեին մեր սիրելի ուսուցիչները, որոնք պահպանել էին իրենց հոգիներում սերը դեպի բնականն ու մարդկայինը: Մեր ուսուցիչները ռեալիստներ էին, նրանք սիրում էին իրենց հայրենիքը, մարդկանց, բնությունը, և նրանք իրենց հոգու մի մասնիկը տվեցին մեզ և դրանով ստեղծեցին մեր մեջ ուժ դիմադրելու ոչ ոքի հոգուն չխոսող էժանագին արվեստին, որի միակ առավելությունը իբր այն էր, որ նոր էր: Այսպես կոչված նորը մեր մեջ տարածում չէր գտնում:

Պայքարը նորի տարածման համար ուժեղ էր և անդիմադրելի՝ մամուլը նորի գովքն էր անում, ռեկլամները լցված էին քառակուսի գլուխ ունեցող հերոսներով:

Անգամ Գյուրջյանը սկսել էր խոսել սուպրեմատիզմի ունեցած առավելությունների մասին, իր բերած օրինակներում ցույց էր տալիս, թե ինչպես կարմիր եռանկյունին (պրոլետարիատը) երկու կեսի է բաժանել և ջախջախել սև գույնի շրջանակը (կապիտալիզմը)¹⁸:

«Արվեստը մասսաներին»-ը պահանջում էր մեզանից մասնակցել քաղաքական տոնահանդեսներին: Մենք ներկայացնում էինք էքսիզներ, որոնք հավանության արժանանալու դեպքում իրագործվում էին:

Քաղաքական ցույցերին ոգեշնչողը Գյուրջյանն էր, որ միշտ էլ օրինակ էր բերում ֆրանսիական հեղափոխությունից և Փարիզյան կոմունայից:

Գյուրջյանն այն աստիճան ոգևորված էր, որ իր ոգևորությամբ աշխատում էր վարակել մեզ հետ նաև Առաքելյանին և շատ ուրիշների: Առաքելյանն էլ մասնակցում էր կառնավալային ձևավորումներին, բայց, պետք է նշել, պակաս եռանդով:

¹⁸ Հավանաբար, Գ. Գյուրջյանը նկատի ուներ Էլ. Լիսիցկու «Կարմիր սեպով հարվածի՛ր սպիտակներին» 1920 թ. հանրահայտ պաստառը:

Վրուբել, Կարավաջիո և շատ ուրիշներ

Գայֆեդյանը դասարան էր մտնում թևատակում գրքերի կապոցներով: Նա բարեկրթության, բարեսրտության, նկարիչ մտավորականի կատարյալ տիպար էր: Լինելով բազմակողմանի զարգացած մարդ՝ բավարարում էր մեր անսպառ հարցասիրությունը իմանալու ամեն ինչ նկարչության վերաբերյալ: Մենք ոգևորվում էինք և մտովին թռչում դեպի պատկերների աշխարհը:

Սկսում էր նա այսպես. «Վրուբելը մենակ, կեսգիշերին, երբ նստած էր պարտեզի նստարանին, հանկարծ նկատեց, որ ձյունը ծածկել է չորս կողմը...»: «Կարավաջիոն թողեց ամեն ինչ և գնաց Մալտա, որպեսզի ասպետի կոչում ստանա... Եվ նա ստացավ, իսկ հետո փնտրեց իրեն անպատվողին...»¹⁹:

Նա, պատմելիս, ինքը հուզված էր լինում և մեզ էր հուզում:

Մենք արվեստի պատմություն չէինք անցնում, և այդ բացը լրացնում էր մեր սիրելի Գայֆեդյանը, թեև այդ երբեք էլ չէր մտնում նրա պարտականությունների մեջ:

Ես չեմ կարող չխոստովանել, որ Գայֆեդյանն է եղել այն առաջին մարդը, որ մեր մեջ առաջացրել է սեր դեպի բնությունը:

Շրջանավարտները

Երեք տարում շատ բան էր փոխվել: Ամատունին հեռացել էր աշխատանքից, և նրան փոխարինելու էին եկել մարդիկ, որոնք ոչ մի առնչություն չունեին դպրոցի հետ, բայց ղեկավարում էին նկարչական դպրոցը:

Ապարատի գտումներ էին լինում, ժողովներ էին գումարվում, անթիվ, անհամար ժողովներ: Դպրոցի բակը, որ մի ժամանակ մի ծաղկուն պարտեզ էր, վեր էր ածվել շինանյութերի պահեստի, ծառերը կտրում էին և ամեն ինչ փոխում-փոփոխում... Իսկ մենք, հակառակ այս բոլորին, որ բացասաբար էր ազդում մեր պատանեկան հոգիների վրա, այնուամենայնիվ, նկարում էինք ու նկարում:

Հիշում եմ Առաքելյանին՝ շիրին չայը առաջին, անվերջ ծխելիս: Նա խորաթափանց աչքերով հետևում էր մեզ, մեր աշխատանքին: Նա քիչ էր խոսում, և նույնիսկ հազվադեպ ուղղումներ էր անում, բայց նրա սակավ խոսքը բավական էր մեզ զգաստացնելու: Նա դանդաղկոտ էր, բայց կայտառանում էր աշխատելիս: Նրա «Աշունը», «Հին ջրաղացը», «գարունները» և «սևանները» մեզ կախարդում էին և մեզ մղում դեպի պատկերների աշխարհը...

¹⁹ Բարոկկոյի ժամանակաշրջանի իտալացի մեծ գեղանկարիչ, իր ժամանակի գեղանկարչության բարեփոխող և ռեալիզմի հիմնադիր Միքելանջելո Մերիսի դա Կարավաջիոյի (1571-1610) կենսագրության մեջ տեղի ունեցած այդ դրվագներն իրականում այլ հաջորդականություն, ընթացք և պատճառներ ունեն, որոնց ճշգրիտ մանրամասները հուշագիրը կարող էր չմտապահել: