

ԲՆԱՆԿԱՐԸ՝ ՈՐՊԵՍ ԱՇԽԱՐՀՆԿԱԼՈՒՄ
Գ. ԲԱՇԽԱՋԱՂՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Ա. Խ.

Գեղանկարչությունը՝ որպես արվեստի ուրույն տեսակ, բացահայտում է որևէ ազգի հոգեկերտվածքն ու մտածողությունը՝ ի հայտ բերելով նկարչի բնավորության ու ընդունակությունների կարևոր կողմեր՝ գեղարվեստական-վերլուծական հատկանիշները, գույնի զգացողությունը, դրանց միասնությունը, տեսողական ընկալումը, երևակայության ծավալն ու ուղղվածությունը՝ բնատուր խելքի հարաբերակցությամբ։ Նկարիչը, արտահայտելով ներքին հույզերը, ապրումները, դրանց համադրում է մարդկության կենսափորձի՝ իր իմաստավորած ըմբռնումը՝ երևան հանելով իր մտավոր կարողությունները, տաղանդը, զգայական ընկալումները, ոճական առանձնահատկությունները։ Հայ գեղանկարչությունը ևս բնութագրվում է ազգային մտածողության ու աշխարհընկալման յուրահատուկ դրսևորումներով, քանի որ ներկայացնում է մշակույթի շոշափելի արժեք։

Հայ կերպարվեստում շրջադարձային փոփոխություններ են տեղի ունենում XIX դ. երկրորդ կեսին. բացի դիմանկարի ժանրից, զարգացում է ապրում նաև բնանկարչությունը, որի հիմնադիրն է հայ կերպարվեստի խոշորագույն վարպետ Գևորգ Բաշինջաղյանը (1857-1925)՝ իր ուրույն ստեղծագործական աշխարհով։

Բնանկարը կամ բնապատկերը բնության պատկերների, երևույթների, լույսի, օդի, տարածության գեղարվեստական արտացոլումն է գեղանկարչության մեջ և գրաֆիկայում՝ պայմանավորված հեղինակի աշխարհայացքով, մտածողությամբ և զգացմունքներով։ Ըստ ռուս նկարիչ, մանկավարժ Պ. Չեստյակովի՝ իսկական արվեստը «միշտ բնության աշակերտն է»¹։

Բնանկարը՝ որպես կերպարվեստի ինքնուրույն ժանր, կարևոր դեր ունի գեղանկարչության մեջ դեռ վաղնջական ժամանակներից։ Միջնադարյան մանրանկարներում բնանկարի համապատկերի վրա բազմազան սյուժեներ են ծավալվում։ Հայ արվեստում մանրանկարչությունը սերտորեն կապված է բնանկարի սկզբնավորման հետ։ Միջնադարում հայ ծաղկողները ոճավորված-պայմանական ձևերով պատկերել են բնությունը՝ որպես Հին և Նոր Կտակարանների մանրանկարների հենք, միջավայր։ XVIII դ. երկրորդ կեսից հայ արվեստում սկզբնավորվել

¹<http://hy.wikipedia.org/wiki/%D4%B2%D5%B6%D5%A1%D5%B6%D5%AF%D5%A1%D6%80>

է բնության իրական պատկերումը (օրինակ՝ Նաղաշ Հովնաթանի «Տաղարանի» պատկերագրողումը): Վերա-ծննդի դարաշրջանի նկարիչներն իրենց կտավներում հաճախ են ստեղծել նմանատիպ բնապատկերներ: «Մաքուր բնապատկեր» առաջին անգամ տեսնում ենք Լեոնարդո դա Վինչիի «Տիրամայրը ծաղիկով» (այսպես կոչված՝ «Բենուայի Աստվածամայրը», մոտ 1478 թ.), «Մոնա Լիզա» («Ջոկոնդա», մոտ 1503 թ.) նկարներում:

Բնանկարի զարգացումը բնորոշվում է նրանով, որ կերպարվեստի գործերում արտահայտվում է նկարչի վերաբերմունքը մարդու և շրջապատի նկատմամբ, մարդը դիտարկվում է որպես բնության մի մասնիկ: Անշուշտ, բնապատկերում դրսևորվում է նաև նկարչի աշխարհայացքի և մտածողության ազգային ինքնատիպությունը: Ըստ այդմ, այն կարելի է ներկայացնել երեք՝ փոխկապակցված, բայց բավական առանձնահատուկ կողմեր ունեցող՝ արևմտաեվրոպական, արևելյան և հայ-առասելյան բնանկարչության տեսքով: Տեղանքի ճշգրիտ պատկերումը, միայն հենք ծառայելուց բացի, բնանկարը դարձրեց նաև գեղանկարչական ստեղծագործության գլխավոր գործոն. աստիճանաբար ձեռք բերելով հստակություն՝ այն արտացոլում էր տվյալ դարաշրջանի աշխարհընկալման փոփոխությունները: Այս ժանրի զարգացման գործում զգալի հաջողությունների է հասնում վենետիկյան դպրոցը (XVI դ.). Ջորջո Բարբարելլին (Ջորջոնեն) ու նրա հետևորդները մեծ ուշադրություն են դարձնում բնության թեմաներին՝ իրենց ստեղծագործությունները մեկնաբանելով բանաստեղծական և փիլիսոփայական հայեցումով: Դա համարվում է բնանկարի ծաղկունքի շրջանը: Նույն այդ շրջանում հոլանդական բնանկարիչները (XVI դ.) յուրովի են պատկերում բնությունը՝ հայրենի երկրի զանգվածեղ դաշտերը, ջրառատ գետերը, սաղարթախիտ անտառները: Իսկ XVII դ. ֆրանսիական գեղարվեստական դպրոցի ներկայացուցիչները իրենց ստեղծագործություններում հենվում էին դասական ավանդույթ-ների վրա՝ ձգտելով բնությունը ներկայացնել որպես հավերժական, կենսունակ ու շքեղ միջավայր: Օրինակ, դասականին տուրք տվող մտածելակերպն իր մարմնավորումն է գտել Նիկոլա Պուսսենի և Կլոդ Լորենի կտավներում: Ռոկոկո արվեստը (XIX դ.), որը «ներծծված է» զգացմունքային նոտաներով, իր արտահայտությունն է գտել Ֆրանսուա Բուշեի ստեղծագործություններում: Նրա բնանկարները՝ արված նրբաճաշակ գույներով, երկնագույնի, վարդագույնի, արծաթափայլ երանգներով, որպես գունավոր պատրանքներ, թափանցիկ են և թատերային:

Բնանկարի ժանրի հետագա զարգացման մեջ անուրանալի է իմպրեսիոնիստների դերը (XIX-XX դդ.): Իմպրեսիոնիստները (Կ. Մոնեն, Կ. Պիսսարոն, Ա. Միսլեյը, Է. Դեգան, Օ. Ռենուարը և այլք) տեսողական տպավորություններ հաղորդելու իրենց մոտեցումներով մեծ ներդրում ունեցան իրապաշտական գեղանկարչության գեղար-

վեստական միջոցների զարգացման գործում: Նրանք գերադասում էին նկարել ոչ թե արվեստանոցներում, այլ՝ բնության գրկում:

Ինչ վերաբերում է հայկական բնանկարին, ապա այն սկսում է զարգանալ որպես էպիկական բնապատկեր, և իր այս հատկանիշով էլ դառնում է ժողովրդի հայրենասիրական զգացմունքների, հայրենիքի նկատմամբ ունեցած վեհ պատկերացումների և ազգային գեղարվեստական ավանդի կրողը: Հատկանշական է, որ հայ կերպարվեստում մինչև XIX դ. երկրորդ կեսը բնանկարը գոյություն ուներ որպես ուղեկցող դեկորատիվ մոտիվ սյուժետային պատկերներում և դիմանկարներում: Գ. Բաշինջաղյանը մերժեց այդ պայմանականությանը՝ հայ կերպարվեստում դառնալով նորարար իր բնանկարչության «բովանդակությամբ ու ռճական առանձնահատկություններով»²: Նրա ստեղծագործական ուղին եղել է դժվարին՝ փնտրտուքներով ու հուզումներով առլեցուն: Ինչպես նշեցինք, հայ վարպետի բնանկարներին բնորոշ էր էպիկական շունչը: Նա բնանկարի մեջ միաժամանակ տեսավ վայրի բնության հզորությունը, քնարականությունն ու կատարելությունը: Կարծես շունչ են առել հայրենի բնության ամեն մի անկյունը, վայրը՝ լինի ծառի թե սարի տեսքով, ու դարձել բնապատկերներ:

Բաշինջաղյանը ստեղծագործական կյանքում առաջնորդվում էր հետևյալ նշանաբանով՝ աշխատել միայն բնության երևույթները ուշի-ուշով ուսումնասիրելուց հետո: Բնությունը պատկերելիս արհեստականորեն պատրաստի երանգներով չէր աշխատում, այլ ամեն անգամ նրբերանգները ստանում էր բնության ինչ-որ մասն ուսումնասիրելուց հետո՝ փորձելով երևան հանել տեղի կոլորիտը: Օժտված լինելով վառ երևակայությամբ, տպավորությունների մեծ պաշար կուտակելով՝ կարողանում էր հիշողությամբ ճիշտ վերարտադրել այս կամ այն տեսարանը: Արվեստանոցում վերհիշում էր իր տպավորությունները և դրանք հանձնում կտավին: Գ. Բաշինջաղյանը կարծում էր, որ բնության գրկում ստեղծագործելը սահմանափակում է իր երևակայությունը, իսկ բնության տեսարանից ստացած տպավորությունը նույնիսկ խոչընդոտում է ստեղծագործական գործընթացը: Արվեստանոցում, երբ հանդարտվում էին հույզերը, նա մտովի հորինում էր կոմպոզիցիան, լուսագունային միջոցներով ստեղծում անհրաժեշտ տրամադրություն: Գ. Բաշինջաղյանը համոզված էր, որ անգամ մի օր չաշխատելը իր համար համարժեք է հետադիմելուն:

Մայրենի բնության պատկերումը ոչ միայն Բաշինջաղյանի գեղանկարչության թեմաներից մեկն էր, այլ նաև գեղագիտական խնդիր: Ազգի մշակութային ինքնագիտակցության կայացման գործընթացում բնանկարը՝ որպես ժանր, գրավում է

² Башинджагян Н. Башинджагян Г. Избранные произведения. Предисловие Нателлы Башинджагян, М., 1986, с. 5.

ուրույն տեղ՝ հնարավորություն ընձեռելով ներկայացնել դարաշրջանի հոգևոր մթնոլորտը: Գ. Բաշինջադյանը ստեղծել է բնանկարային ծավալուն, էպիկական կերպար, որը պայմանականորեն կարելի է անվանել «Հայաստան աշխարհի ամբողջական բնանկար»: Այդ իսկ պատճառով, նրա արվեստը հետաքրքիր է և՛ ոճական երանգներով, և՛ բնության հանդեպ փիլիսոփայական խոր հայեցումով, այսինքն՝ աշխարհը զգալու և վերապրելու ամբողջականությամբ³: Այս փիլիսոփայական մոտեցումը հետագայում տեղ է գտել նաև Մ. Սարյանի և Մ. Ավետիսյանի բնանկարներում⁴:

Գ. Բաշինջադյանին բնորոշ էր նաև բնության բանաստեղծական ընկալումը՝ «բնության հետ անշահախնդիր շփումը», «լանդշաֆտի շունչը», և այս կտրվածքով նրա կտավները կարելի է դիտել ինչպես բնության արտացոլում, այնպես էլ բնության կերտված պատկերներ⁵:

Համաշխարհային կերպարավեստի ավանդներից նա փոխառեց նրբերանգների, մարդկային հույզերի խոսուն «ներկայանակը»՝ քնարական հնչեղությունը, հետաքրքրությունը բնության նկատմամբ: Բաշինջադյանին բախտ վիճակվեց ծանոթանալու ոռու տաղանդավոր նկարիչների՝ Գ. Մյասոյեդովի, Վ. Պերովի, Ն. Գեի, Բ. Կրամսկոյի, Ա. Սավրասովի, Բ. Շիշկինի, Բ. Լևիտանի, Վ. Մակովսկու, Մ. Կլոդտի, Բ. Ռեպինի և այլոց բնօրինակներին:

Ուսումնասիրելով XIX դ. գեղանկարչության սկզբունքները՝ Բաշինջադյանը դառնում է դրա գաղափարախոսը հայ նկարչության մեջ: Այդ դպրոցի առողջ ռեալիզմը՝ որպես իր՝ գեղանկարչի միակ ստեղծագործական մեթոդ, մշտապես ուղեկցում է Բաշինջադյանին: Նա աշակերտել է Մ. Կլոդտին, որը 1860-ական թթ. վերջին դարձավ պերեդվիժնիկների ընկերության⁶ կազմակերպիչներից մեկը: Պերեդվիժնիկները բնությունը համարում էին ոչ թե զուտ ուսուցողական մոդել, այլ կարծում էին, որ դա կյանքն է՝ իր բազմակողմանիությամբ, դրսևորման առանձնահատկություններով և հակասություններով: Ուսանելով Մ. Կլոդտի դասարանում՝ Գ. Բաշինջադյանը ձեռք

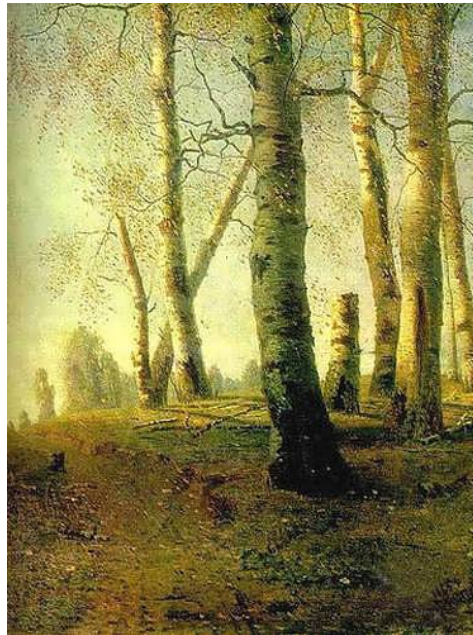
³ Նույն տեղում:

⁴ Նույն տեղում, էջ 5:

⁵ Նույն տեղում:

⁶ Այս ուղղությունը, որի ներկայացուցիչները իրենց արվեստում արտացոլում էին ժողովրդական կյանքի հիմնախնդիրները, մեծ տարածում ստացավ 1880-ական թթ.: Պերեդվիժնիկների համար գլխավոր և միակ թեման ժողովրդի կյանքն էր՝ իր հասարակական պատմական ու բարոյագեղագիտական բազմապիսի կողմերով: Երիտասարդ նկարիչներին քննադատական ռեալիզմի ոգով դաստիարակելը պերեդվիժնիկների ծրագրի անկյունաքարն էր (Езерская Н. А. Передвижники и национальные художественные школы народов России, М., 1987, с. 9): Դա իր ձևակերպումն է ստացել բնության ռեալիստական վերարտադրման ուսուցման մեթոդների՝ Պ. Չեստյակովի տեսական մշակումների մեջ, և ըստ Ռեպինի՝ «բարձր և հաստատուն դպրոց էր» (Репин И. Далекое близкое, М., 1953, с. 421):

բերեց տեխնիկական այնպիսի հմտություններ, որոնք ապագա գործունեության նախադրյալներ դարձան: Դրա ցայտուն օրինակն է «Կեչիների պուրակը» կտավը (1883 թ., նկ. 1), որն արժանացավ Մանկտ Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիայի արծաթե մեդալի: Այդ նկարի ընդհանուր կոմպոզիցիան, գունային հարազատությունը, ճշգրիտ գծանկարը, ծավալայնությունը, հեռանկարային օրենքների պահպանումը արդեն ինքնին փաստում են ապագա նշանավոր նկարչի ռեալիստական ամուր հիմքերի մասին: Այդ նույն ժամանակահատվածում Բաշինջադյանը ծանոթացավ նաև մեկ այլ ականավոր նկարչի՝ Արխիպ Բուինջիի արվեստին, որին ինչպես շատ արվեստագետներ, այնպես էլ ինքը, համարում էին «վրձնի կախարդ»⁷: Բուինջին իր գեղանկարներում հիմնականում կիրառում էր մուգ գույներ, թեպետ այդ գործերում անհնար է չնկատել արևը, արևի լույսը, լուսային հրաշալի էֆեկտները: Բուինջիի արվեստի այդ առանձնահատկությունը ստեղծագործաբար ընդօրինակել է Գ. Բաշինջադյանը: Այդ ազդեցության արձագանքն առկա է վերջինիս կտավներում («Սևանը արևածագին», 1894, «Դարիալի կիրճը գիշերը», 1899):



Նկ. 1. Կեչիների պուրակ

⁷ Башинджагян Н., նշվ. աշխ., էջ 7:

Նկարչի ստեղծագործական կայացման մեջ զգալի դեր խաղաց նաև նրա շփումը Հովհ. Այվազովսկու հետ, որին Բաշինջադյանը անվանել է «գեղանկարչության Վիկտոր Հյուգո»⁸։ Այվազովսկու քննադատական խոսքը, որից, Բաշինջադյանի խոստովանությամբ, «շատ հաճախ սիրտն էր ցավում»⁹, մեծ արժեք ուներ վերջինիս համար։ Նա խոր հիացմունք էր տածում Այվազովսկու ու նրա արվեստի նկատմամբ, փորձում էր սովորել հանճարեղ նկարչից և, ինչու չէ, նմանվել նրան։ Բազմիցս լինելով Այվազովսկու արվեստանոցում՝ Գ. Բաշինջադյանը տարբեր առիթներով անդրադարձել և վկայակոչել է մեծն ծովանկարչին՝ բարձր գնահատելով նրա արվեստը։ Իր հոդվածներից մեկում նա գրում է. «Հայոց ազգը ընդունակ եղավ ծնելու XIX դարում երկու խոշոր մարդ, երկու հանճար՝ Հովհաննես Այվազովսկի և Պետրոս Ադամյան։ Անհերքելի է, որ հայերի մեջ միշտ գոյություն ունեցել են տաղանդներ տարբեր տեսակի ու մեծության, որոնք գրչի, վրձնի՝ կամ բեմական արվեստի շնորհիվ ընդհանուր ուշադրություն են գրավել... Սակայն այդ երկու հսկաները այնպիսի մի տարօրինակ երևույթ առաջացրին, որ ոչ թե միայն իրենց ազգին փառք ու պարծանք եղան, այլև կարող էին ամեն մի լուսավոր ազգի պատիվ բերել»¹⁰։

Ինչպես Գ. Բաշինջադյանը, այնպես էլ Այվազովսկին, ապրելով հայրենիքից հեռու և կրելով իրենց սրտերում ու հույզերում չհատնող սերը դեպի հայրենիքը, բազմիցս պատկերել են Սևանը և Արարատը՝ իբրև Հայաստանի հավերժ խորհրդանիշներ։ Եվ ամեն անգամ Սևանը և Արարատը կերտել են յուրովի ու նոր մոտեցումներով։ Այվազովսկին հայրենի երկրի կարոտով է ստեղծել «Արարատ» (1887) և «Արարատ լեռան հովիտը» (1882) կտավները։ «Արարատ լեռան հովիտը» կտավում պատկերված են Արարատյան դաշտը և Մեծ ու Փոքր Մասիսները վաղ առավոտյան։ Նկարիչը վարպետորեն վերարտադրել է վաղորդյան մթությունը, հորիզոնում երևացող լեռները և հատկապես Արարատը, որի ձյունապատ գագաթների վրա արդեն ընկել են արևի առաջին ճառագայթները¹¹։ Տեսարանը ընդհանրացնում են մարդկանց ֆիգուրները։

Բաշինջադյանը հայ կերպարվեստում առաջիններից է, որ բիրլիական Արարատը վրձնել է բնօրինակից։ Նա հաճախ է անդրադարձել Արարատի՝ իր կորուսյալ հայրենիքի թեմային՝ հուսալով, որ մի օր կհաղթանակի պատմական ճշմարտությունը։ «Արարատը» (1895) ներկայացնում է Մեծ ու Փոքր Արարատները և Արարատյան հովիտը այգաբացին, ինչպես որ Այվազովսկու կտավում էր։ Հայրենի գեղատեսիլ բնությունը վերարտադրելու համար նա ընտրել է համապատասխան կոմպոզիցիա.

⁸ Նույն տեղում։

⁹ Նույն տեղում։

¹⁰ Բաշինջադյան Գ., Ճանապարհորդական նոթեր, էսքիզներ, ֆելիետոններ, հոդվածներ, Ե., 1957, էջ 238-239։

¹¹ Մարգարյան Մ., Հովհաննես Այվազովսկին և հայ մշակույթը (Պատմա-բանասիրական հանդես, 1963, № 4, էջ 28)։

առաջին պլանում տեսնում ենք լայնորեն զօված և դեպի պատկերի խորքը ձգվող ճանապարհը, որը թեքվելով դեպի աջ՝ անհետանում է բլրի հետևում: Այստեղից էլ՝ սկսվում է Արարատյան դաշտը, որն ավարտվում է այս կոմպոզիցիայում կարևոր մասի՝ Արարատ լեռան պատկերով: Արևի առաջին ճառագայթները լուսավորել են Մեծ ու Փոքր Արարատների գագաթները: Մինչդեռ Արարատյան հովիտը դեռևս մթության մեջ է, նշմարվում են օդում սավառնող թռչունները: Երկու մարդ էլ գնում են ճանապարհով, որը տանում է դեպի հեռուները: Նկարիչը նպատակ է դրել պատկերի մեջ բացահայտել իր ժողովրդի օրրանի՝ Արարատյան դաշտավայրի նոր սկսվող օրվա և Մասիսի վեհաշունչ գեղեցկությունը՝ ընտրելով դրա համար արշալույսի գունագեղ պահը¹²: Արարատի պատկերները շատ են, բազմազան, նման իրար, միաժամանակ՝ այնքան տարբեր, բայց միևնույն է՝ զգացվում է մեծատաղանդ նկարչի ձեռագիրը, անհատականությունը. մի բան կա, որ հատուկ է միայն իրեն, քանզի այդ կտավներում նա դրել է իր սիրտն ու հոգին: Նշենք, օրինակ, «Արարատը և արտը» (1920), «Արարատը արևածագին» (1894), «Արարատը լուսաբացին» (1914), «Փոքր և Մեծ Արարատ», «Արարատ» (1923), «Արարատ» (1916), «Արարատ» (էտյուդ), «Արարատը և Արաքս գետը», «Արարատ» (1912), որոնք պահպանվում են Հայաստանի ազգային պատկերա-սրահում:

Գ. Բաշինջադյանի հետաքրքիր ստեղծագործություններից է «Անձրևից հետո. ծիածան» կտավը (նկ. 2): Պատկերված է գյուղական մի գողտրիկ տեսարան. փոքրիկ տնակներ, խոտի դեզեր: Տեսարանը ամբողջացնում է ծիածանը որը, կարծես, մարմնավորում է կյանքի հարատևությունը և հավատը գալիքի նկատմամբ:

Գ. Բաշինջադյանի կտավներում բնությունը խաղաղ է, և այդ անդորրը փոխանցվում է դիտողին. նրա արվեստին խորթ են փոթորկի, ալեկոծության տեսարանները: «Ինձ դուր չի դալիս բնու թյան խռովությունը, նա չի հիացնում, այլ միայն վրդովում է մար-

¹² Սարգսյան Մ., Բնանկարի հայ մեծ վարպետը (Գևորգ Բաշինջադյան) (Պատմա-բանասիրական հանդես, 1983, № 1, էջ 70):



Նկ. 2. Անձրևից հետո. ծիածան

դուս հոգին», - գրում է նա իր «Նկարչի կյանքից» գրքում¹³: Գ. Բաշինջաղյանի բնության տեսարանները արտացոլում են խաղաղ ջրերի զուլալությունը, երկնահաս լեռների վեհությունը, կապուտակ երկնքի հմայքը և արևաշող դաշտերի առասպելական գեղեցկությունը:

Նկարիչը Սևանը պատկերող մոտ երկու տասնյակ կտավներից որևէ մեկում լիճը չի ներկայացրել մոլեգնած, անհանգիստ կամ փոթորկահույզ տեսարանով: Լճի ալիքները մեղմ ծփում են ափին, կամ՝ ասես անշարժացած, արտացոլում են երկնքի կապույտը, կամ՝ երկնքով սահող թեթև, ձերմակ ամպերը:

Բաշինջաղյանի բնապատկերների մեջ այուժետային մեծ բազմազանություն չկա: Սակայն դա չի նշանակում, թե նա միայն Արարատ ու Սևան է նկարել, նրա ստեղծագործության մեջ այլ բնապատկերներ էլ կան, պարզապես այդ երկուսը նա գերադասում է բոլորից: Սևանա լիճը պատկերող նկարները հիացնում են իրենց արտասովոր պարզությամբ:

Դրանցից են՝ «Սևանը գիշերով» (1894 թ.), «Սևանա լիճը անձրևի ժամանակ» (1899 թ.):

Բաշինջաղյանը ոչ միայն ռեալիստորեն է պատկերում բնության երևույթը՝ իր շարժման մեջ, այլև կարողանում է թափանցել դրա «տրամադրության մեջ» և «հոգու խորքը»:

¹³ Այս մասին տե՛ս նույն տեղում, էջ 72:

Բնության մի այլ տեսարան է ներկայացնում «Սևանա լիճը և կղզին առավոտյան» պատկերը (1896, նկ. 3): Զուլալ և թափանցիկ ջրի հայելապատ մակերեսը, որի վրա արտացոլվել են կղզու և ավերի ուրվագծերը, զբաղեցնում է կտավի մեծ մասը: Ջրի վրա սահող փոքրիկ նավակը բնավ չի խախտում անդորրությունը: Երկինքը, որին նույնպես մեծ տեղ է հատկացված, նկարված է ներկի բարակ շերտով, որը պատկերին տվել է որոշակի թափանցիկություն, թեթևություն: «Սևանը» (1897 թ.) կտավում Բաշինջադյանը կիրառել է հարթ, փայլուն, լաքապատ գունանկարչական մակերեսով նկարելու տեխնիկան, որը հատուկ է դասական գեղանկարչությանը:

Այդ շարքին պատկանող մեկ այլ ստեղծագործություն՝ «Սևանա լիճը լուսնյակ գիշերով»: Նախորդ պատկերների համեմատությամբ Բաշինջադյանը այստեղ օգտագործել է կոմպոզիցիոն նոր ձևեր՝ կտավում նկատելիորեն փոխել է երկնքի ու ջրի զանգվածի հարաբերակցությունը: Հորիզոնի գիծը իջեցված է բավական ցած, այնպես որ գիշերային երկինքը զբաղեցնում է կտավի երեք քառորդը: Դա նկարչին հնարավորություն է ընձեռել բարձր դիտակետից պատկերել լայն, անհուն երկնակամարը և այնպիսի տպավորություն ստեղծել, որ դիտողը այն տեսնում է գլխավերևում: Դրանով իսկ նկարիչը դիտողին կարծես ներգրավում է բնանկարի մեջ և դարձնում խաղաղ գիշերվա տեսարանի կենդանի ականատեսը: Գիշերային բնության պատկերում վարպետորեն օգտագործելով լույսը՝ Բաշինջադյանը հասել է մեծ արտահայտչականության:



Նկ. 3. Սևանա լիճը և կղզին առավոտյան

Ամպերի հետևից երևացող լուսնյակի թափանցիկ լույսը առկայծում է մուգ կապտագույն երկնքի և մոխրագույն ամպերի վրա և լուսավոր ճանապարհ է բացվում դեպի լճի մեղմածուփ ալյակները: Լույսի արտացոլումը ջրի վրա սովորական տեսարանին տալիս է բանաստեղծական շունչ:

Իր հողվածներից մեկում Ալ. Շիրվանզադեն գրում է. «Սեղմում ենք վառ սիրով նկարչի ձեռքը, որ կարողացել է ստեղծել մի այնպիսի տեսարան, որ մարդու միտքը կարող է գեթ քանի մի վայրկյան անջատել կոպիտ իրականությունից: Ով գիտե իր տաղանդի ուժով շարժել մարդկային սրտի քնքուշ լարերը, ով գիտե ոգևորել, նա արժանի է ծափահարության: Բաշինջաղյանը հոգով բանաստեղծ է և ձգտումներով՝ արտիստ, ահա ինչու նա կարողանում է ըմբռնել բնության հրաշալիքները, որոնք թաքնված են կոպիտ հոգիների համար»¹⁴:

Նկարչի լավագույն աշխատանքները՝ Արարատյան դաշտը, Արագածի ստորոտը կամ Ալագանի հովիտը պատկերող բազմաթիվ բնանկարները (այն է՝ լեռնային, գետափնյա ու ծովափնյա տեսարանները [«Դարիալի կիրճը» (1909) «Սև ծովի ափը» (1912), «Քուռը գիշերով» (1916) և այլն]) վկայում են, որ իր գեղարվեստական մոտեցումներով Բաշինջաղյանը իրավամբ ամուր կանգնած էր ռեալիստական արվեստի հիմքերի վրա: Դա են հաստատում նաև նկարչի քննադատական հողվածները, որոնցում նա հետևողականորեն պաշտպանել ու քարոզել է իրապաշտական արվեստի սկզբունքները¹⁵:

Իր ստեղծագործություններով Գ. Բաշինջաղյանը ցույց տվեց բնանկարի կարևորությունը՝ համոզված, որ բնանկարչությամբ կարելի է կրթել ու առաջ մղել հայ հասարակությանը, նրան տոգորել հայրենասիրական գաղափարներով, հայրենի բնության հարստության ու նրա գեղեցկության բարձր արժեքավորումով, որը դառնում է հայ ժողովրդի ինքնագիտակցության արտահայտություններից մեկը: Գեղանկարիչն ուսումնասիրում է բնության մանրամասնությունները և դրանք պատկերում յուրատիպ ձեռագրով: Ստեղծագործական տքնաջան աշխատանքի շնորհիվ նրա գծանկարը դառնում է հաստատուն ու հստակ:

Գ. Բաշինջաղյանը ուշադրություն էր դարձնում իր ժողովրդին հոգեհարազատ թեմաների վրա: Այստեղ իր արտահայտությունն է գտել նույն ժամանակի ռուս և հայ դեմոկրատական մշակույթի մեջ արմատավորվող՝ Ն. Չերնիշևսկու միտքը, ըստ որի՝ «Արվեստի էական խնդիրն է վերարտադրել այն բոլորը, որ կյանքում մարդու համար հետաքրքրական է»¹⁶:

¹⁴ Տարագ, 1894, № 5, էջ 71-74, տե՛ս նաև Սարգսյան Մ. Բնանկարի հայ մեծ վարպետը (Գևորգ Բաշինջաղյան), էջ 71:

¹⁵ Աղապյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Ե., 2009, էջ 38:

¹⁶ Չերնիշևսկի Ն. Գ., Էսթետիկա, Ե., 1953, էջ 141:

Վարպետի կտավները տանում են դեպի անսահմանության խորքը, և ամենուրեք մտածելու տեղիք տալիս կյանքի մասին: Նրա լավագույն բնանկարները ներկայացնում են ոչ միայն բնությունն ընդհանրապես, այլև հայրենի բնությունը:

Ստեղծագործելով ռեալիզմի ուղղությամբ՝ Բաշինջադյանը իրականը տեսնելու և այն անկեղծորեն վերարտադրելու մեծ վարպետ էր: Թեև կրում էր ռուսական արվեստի դպրոցի որոշակի ազդեցությունը, սակայն Փարիզում ուսումնասիրել էր նաև Բարբիզոն-յան արվեստի դպրոցի ներկայացուցիչների ստեղծագործական մեթոդները և իմպրեսիոնիզմը՝ իբրև ուղղություն: Անցյալի մեծ վարպետների փորձը օգտագործելով՝ նա հասնում է բնությունը ավելի խորը ռեալիստականությամբ վերարտադրելու կարողությանը: Պատահական չէ, որ բարձր գնահատելով XIX դ. ֆրանսիական ռեալիստ նկարիչներին (Միլե, Կորա, Տրոյոն, Կուրբե, Ժան-Պոլ Լորանս, Բ. Կոնստան և ուրիշներ)՝ Գ. Բաշինջադյանը գրում է. «Ստեղծելով նկարչության մեջ նոր հոսանք, որը զանազանվում է հին կլասիկականից, իր ռեալ ուղղությամբ... զարկ տվին Ֆրանսիայի գեղարվեստին, որ Ֆրանսիան ինքը ծաղկեց, այլև ահագին ազդեցություն ունեցավ աշխարհի վրա»¹⁷: Ծանոթանալով նրանց արվեստին, ոգեշնչվելով իմպրեսիոնիստների լուսառատ, գունազեղ գեղանկարչությամբ՝ Բաշինջադյանը նրանց արվեստի ազդեցության ներքո սկսեց աշխատել ավելի վառ, լուսառատ գույներով: Եթե նախկինում նրա ստեղծագործություններում գերիշխում էին մուգ շագանակագույնի երանգները, ապա իմպրեսիոնիստների արվեստի ազդեցության ներքո նրա բնանկարների կոլորիտը դարձավ փոքր-ինչ գունեղ: Ֆրանսիայում Բաշինջադյանը ստեղծեց շատ գործեր, որոնք ներկայացնում էին Փարիզի մերձակայքը, Բուլոնյան անտառը և այլն: Վերադառնալով Հայաստան՝ նա կրկին անդրադարձավ հայրենի բնության մոտիվներին, սակայն արդեն գեղարվեստական նոր մոտեցումներով: Արվեստաբանների դիտարկմամբ, չնայած իմպրեսիոնիզմի կրողը չի դարձել, սակայն նրա գունապնակը ակնհայտորեն դարձել է ավելի լուսավոր, իսկ գեղանկարները հագեցել են ռոմանտիկական գունային թրթիռներով¹⁸:

Ստեղծագործական վաղ շրջանի լավագույն գործերից է «Խ. Աբովյանի տունը Քանաքեռում» նկարը, որտեղ պատկերված է մթնշաղի պահը, երբ գիշերը դեռ չի պատել աշխարհը, բայց լուսինն արդեն երևում է հորիզոնում և հանդիսավոր լույսով ողողել է Խ. Աբովյանի համեստ տունն ու բակը: Հողաշեն տան բակում տեսնում ենք գութանը, կողքի ընկած կավե կարասը և ուրիշ ոչինչ: Բնապատկերում չկան մարդկային ֆիգուրներ, բայց նրանց ներկայությունը զգացվում է տան լուսավորված պատուհանների

¹⁷ Մշակ, 1902, № 248:

¹⁸ Նույն տեղում:

առկայությամբ : Դրանց միջոցով Բաշինջաղյանն ընդգծում է հայ մեծ լուսավորչի քրտնաջան աշխատանքը նաև գիշերով:

Բնությունը պատկերելով իր բազմազանության մեջ՝ նկարիչը երևան է հանում հայրենի բնանկարի առանձնահատկությունները, նրա բանաստեղծական ոգեշունչ կապը ժողովրդի կյանքի հետ:

Բնության նման ընկալումը և արտացոլումն են մերձեցնում XIX դ. երկրորդ կեսի եր-կու խոշորագույն գեղանկարիչներին՝ Ա. Սավրասովին, որի ստեղծագործությունները ներկայացնում են դեմոկրատական աշխարհայացքի արտացոլումը արվեստում, և հայ գեղանկարչության մեջ բնանկարի ժանրի հիմնադիր Գ. Բաշինջաղյանին: Ինչպես Ա. Սավրասովը, այնպես էլ Գ. Բաշինջաղյանը ձգտում էին վեր հանել բնության պատկեր-բների բանաստեղծական բովանդակությունը: Բնության հետ շփումը նրանց համար պոեզիայի աղբյուր էր, յուրատեսակ բացահայտում, որը դառնում էր քնարական, երբեմն էլ՝ էպիկական իրադարձություն, ինչն էլ նրանք արտացոլում էին գեղանկարչության մեջ:

Որոշակի հոգեհարազատություն է նկատվում նաև ռուս այլ բնանկարիչների հետ: Համեմատելով ռուս նշանավոր նկարիչ Ի. Շիշկինի և Բաշինջաղյանի արվեստը՝ կարելի է վստահորեն ասել, որ նրանց ստեղծագործություններում կան բազմաթիվ ընդհանրություններ: Ուշագրավ է «Կադինն դաշտում» գործը (1925): Պատկերված է լայնարձակ դաշտ, որի կենտրոնում հաստաբուն և սաղարթախիտ կադինն է: Այս ստեղծագործությունը իր կոմպոզիցիայով և բովանդակությամբ հիշեցնում է Ի. Շիշկինի «Հարթ դաշտավայրում» հայտնի պատկերը: Ինչպես Շիշկինի այդ նկարում, այստեղ կոմպոզիցիան չափազանց պարզ է: Ծառի ուղղաձիգ գիծը համադրված է հարթության հորիզոնական գծին և արված է այնպես, որ այն լինի և՛ կոմպոզիցիոն, և՛ գաղա-փարական կենտրոնում: Դրան նպաստում է այն հանգամանքը, որ կտավի առաջին պլանը, ինչպես և ծառի շրջակա տեսարանը նկարիչը պատկերել է այնպես, որ դաշտի առանձին մանրամասնությունները ուշադրություն չգրավեն: Այդ պատճառով, դիտողի հայացքն անմիջապես բևեռվում է հաստաբուն կադինում: Շիշկինը, հաղթահարելով կոլորիտի և լույսի էֆեկտների պայմանականությունը, ստեղծել է ռուսական բնության առավել հավաստի պատկերներ՝ բացահայտելով լանդշաֆտի տիպական-արտահայտ-չական և բանաստեղծական ձևերը՝ բնանկարի մեջ ընդգրկելով ժանրային-պատմողական տարրեր: Նույնը կարելի է ասել նաև Բաշինջաղյանի մասին, սակայն մի վերապահումով, որ նա հայկական բնություն է նկարել:

Իսկ ահա Բսահակ Լևիտանն առանձնանում էր նրանով, որ բնությունն ընկալում էր այնպիսին, ինչպիսին այն կա՝ որպես կյանքի հիմք ու գեղեցկություն, առանց որի ան-հնար է ապրել ու ճանաչել աշխարհը: Նա ամեն ինչի մեջ տեսնում էր յուրահատկություն. «Բնությունը պետք չէ կրկնօրինակել, բայց պետք է զգալ այն ու ազատել պատահականություններից, - ասում էր նկարիչը և հավելում, - սալ էս տեսնում, սալ նկարիր, կով էս տեսնում, կով նկարիր, նկարիր այնպես, ինչպես տեսնում էս, աշխատիր փոխանցել այն, ինչ զգում էս, այն

տրամադրությունը, որն ունենում էս բնության այս կամ այն պատկերը տեսնելիս»¹⁹: Բնության նման ընկալումը հատուկ էր նաև Գ. Բաշինջաղյանին, որն ստեղծեց բնության իր յուրօրինակ աշխարհը՝ զուսպ և խոսուն, պարզ, բայց ոչ պարզունակ:

Այսպիսով, լինելով հայ բնանկարչության հիմնադիրը և այդ ժանրում ստեղծելով մնայուն արժեքներ, Գ. Բաշինջաղյանը նշանակալից դեր է կատարել հայ բնանկարչության մեջ պատկերայնության արմատավորման ու զարգացման գործում:

ПЕЙЗАЖ КАК МИРОВОСПРИЯТИЕ В ИСКУССТВЕ Г. БАШИНДЖАГЯНА ПЕТРОСЯН А. Х.

Резюме

Основание и развитие пейзажного жанра в армянской живописи связано с именем Геворка Башинджагяна(1857-1925). В пейзаже находят отражение мировоззрение художника, специфика национального мышления. До второй половины XIX в. пейзаж в армянской живописи являлся неким сопутствующим декоративным мотивом в сюжетных композициях и портретах.

Г. Башинджагян стал новатором в этом жанре как в содержательном плане, так и в плане стилистики картин.

Будучи воспитанным на традициях русской изобразительной школы (Клодт, Куинджи, Репин, Шишкин и др.) и следуя в своем творчестве принципам реалистического направления в живописи, Башинджагян создал истинные шедевры армянского пейзажа: "Долина горы Арарат" (1882), "Арарат"(1895), "Арарат и поле"(1920), "Севан ночью"(1894), "Севан утром"(1896) и т. д.

LANDSCAPE AS A WORLD OUTLOOK IN G. BASHINJAGHYAN'S ART A. PETROSYAN

Abstract

The development of landscape artwork in the history of Armenian painting echoes with G. Bashinjaghyan's name (1857-1952). The artist's pieces reflect his world outlook and the peculiarities of national mentality. By the second half of the XIX century, landscapes had been regarded as decorative motives in portraits and subject compositions.

G. Bashinjaghyan became the innovator of this genre in the elements of subject and design.

Having learnt classical art (Clodt, Kuinji, Repin, Shishkin and others), and having the principles of realistic art at heart, Bashinjaghyan created such masterpieces, as *Ararat Valley*, (1882), *Ararat*, (1895), *Sevan at Night* (1894), etc.

¹⁹ <http://deesim.blogspot.com/2014/12/1860-1900.html>