Մանյա Ղազարյան

Վարդես Սուքիասյանը եւ հայոց գեղանկարչության դասական դարաշրջանը

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ՀԱՅ ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆ-ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՄԲԱՐՁԱՆ

ՄԱՆՅԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԸ ԵՎ ՀԱՅՈՑ ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

A II 85721

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ ԹԱՆԳԱՐԱՆ ԳՐՉԳԱՐԱՆ ԱԿԱԴԵՄԻՍՏ

Երևան 1998

929.175 Սարգսյան + 947.925
1915

Խմբագիր՝
արվեստագիտության
թեկնածու Ա.ԱՂԱՍՅԱՆ

ՄԱՆՅԱ ՄԻՔԱՅԵԼԻ ՂԱԶԱՐՅԱՆ.- արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Ծնվել է 1924 թ., Թիֆլիսում: 1948 թ. ավարտել է Երևանի թատերական ինստիտուտը: Աշխատել է Հայաստանի պետական պատկերասրահում որպես գիտաշխատող (1953-1959 թթ.), ապա՝ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում: 1959 թ. պաշտպանել է թեկնածուական դիսերտացիա «Վարդգես Սուրենյանց», իսկ 1996 թ. դոկտորական դիսերտացիա «Հայկական կիրառական արվեստը» թեմաներով: Հետաքրքրությունների շրջանակն ընդգրկում է 17-20 դդ. հայ կերպարվեստը, ինչպես նաև կիրառական արվեստը: Գիտական գործուղումներով եղել է տարբեր երկրների թանգարաններում և հայագիտական կենտրոններում: Ուսումնասիրել և քարտավորել է էջմիածնի վանքի, սբ. Ղազարի Մխիթարյան միաբանության, Հալեպի «Զարեհյան գանձատան», Անթիլիասի Մեծի Տանն Կիլիկիո կաթողիկոսարանի և Դեթրոյթի «Ալեք և Մարի Մանուկյան» թանգարանների հարստությունները:

Կարևոր աշխատություններից են՝ «Վարդգես Սուրենյանց» (Երևան- Մոսկվա), «Հայ կերպարվեստը 17-18-րդ դարերում» (Երևան), «Փայտի գեղարվեստական փորագրությունը Հայաստանում» (Երևան), «Մեռոնօրհնությանը մասնակից սրբազան առարկաները» (Վենետիկ), «Հայկական գորգ» (Մոսկվա-Ֆինլանդիա), «Մովսես Խորենացին և արվեստը» (Երևան), «Նոր Ջուղայի գեղանկարչությունը» (Թեհրան), «Արցախի արվեստի գանձերը» (Բեյրութ-Անթիլիաս) և այլն:

Դասավանդել է «Արևելքի արվեստի պատմություն» և «Հայ կերպարվեստի պատմություն» առարկաները Երևանի պետական համալսարանում և գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտում:

Մահացել է 1998-ին:

19-րդ դարի 2-րդ կեսերին հայոց ազգային-ազատագրական պայքարը բուռն վերելք ապրեց: Դրան խթանում էին Արևմտյան Հայաստանում տեղի ունեցած քաղաքական դեպքերը, որոնք հրահրվում էին թուրքական իշխանությունների կողմից: Բարձր Դռան հակահայկական բռնությունները պայքարի կայծեր էին առաջացնում, որից բռնկված ամենամեծ հրդեհը Զեյթունի նշանավոր ապստամբությունն էր: Այդ ինքնազոհ և համաժողովրդական դիմադրությունը հիշեցնում էր Վարդանանց պատերազմի ներքին մղումը: Լուրերը դժվար էին տարածվում, օտարները չէին ըմբռնում տեղի ունեցող իրադարձությունների իմաստը, չէին ընկալում, որ դա բնիկ ժողովրդի ցեղասպանություն էր:

Զեյթունի ապստամբության նախապատրաստական մթնոլորտում շիկանում էին կրքերը, որոնց արդյունքում ծնվեցին գրական ու դրամատիկական երկեր, իսկ նկարչության մեջ ստեղծվեցին աշխատանքներ, որոնցից մեզ հասածը շատ փոքր քանակ է կազմում: Դա Արամյանի «Հայաստան» («Մայր Հայաստան») կտավն էր, որը հայտնի է նաև «Անի քաղաք նստե կուլա» անվամբ: Այնքան մեծ էր նկարի էմոցիոնալ և գաղափարական ներգործությունը, որ Արամյանը 1862-ին Փարիզում այն վերածեց գծանկարի և հրատարակեց մեծ քանակով: Հետագայում լայն տարածում գտավ նույն դեպքերից թելադրված նաև Արշակ Ֆեթվաճյանի մի նկարը՝ «Հայ մայրն իր զավակը նվիրում է հայրենիքին», որի ստեղծմանը շատ ավելի խթանեցին 1890-ական թթ. սկզբների հայկական կոտորածները:

1893-1896 թթ. Թուրքիայի ամենադաժան սուլթաններից մեկը՝ Աբդուլ Համիդը, ընդունեց պետական մակարդակի բարձրացրած հայոց

ցեղասպանության ծրագիրը: Դարավերջի հայկական ջարդերին արձագանքեցին աշխարհի առաջադեմ մտավորականները: Գ. Ջանշյանը հրատարակեց «Братская помощь пострадавшим в Турции армянам» երկհատոր մեծածավալ գիրքը, որին իրենց մասնակցությունը բերեցին գերմանացի Հ. Լեփսիուսը, ռուս գրողներ Լ. Տոլստոյը, Ա. Չեխովը, Վ. Բրյուսովը, Վ. Կորոլենկոն, տաղանդավոր փաստաբան Ա. Կոնին և այլք: Այս մտավորականներն աշխարհին ներկայացրին հայերի ցեղասպանության արտառոց փաստը: Գրքում տեղադրված էին մի շարք ռուս նկարիչների գործերը, իսկ յուրաքանչյուր գլխի համար որպես գլխազարդ էին ընտրված Վարդգես Սուրենյանցի գրաֆիկական զարդանախշերը: Հատկապես ուշագրավ էին Հովհաննես Այվազովսկու՝ հայկական կոտորածների թեմաներով արված գրչանկարները. «Հայերի ջարդը Տրապիզոնում 1895 թ.», «Ուղևորների բեռնաթափումը Մարմարա ծովը» (1897 թ.) և այլն: Այվազովսկին ցնցված էր տեղի ունեցող դեպքերից: Ղրիմի իր կալվածքում նա հյուրընկալել էր բազմաթիվ հայ գաղթականների (Տրապիզոնից, Կոստանդնուպոլսից և Սև ծովի թուրքական ափերից)՝ ապահովելով նաև նրանց ապրուստը: Այդ օրերին է, որ նա դառնացած գրում էր Սկրտիչ Խրիմյան կաթողիկոսին. «Խորին ցավով վշտացած է սիրտս անբախտ Հայոց չլսված, չտեսնված կոտորածով: Ձեր վեհափառությունը այդտեղ, մենք այստեղ և ամենքն իրենց տեղեր կուլանք և կողբանք մեր թշվառ կորստյան մատնված հայոց վերա և կխնդրենք աստվածային գթություն...»:

Նույն այդ ժամանակ Թիֆլիսում հայ գաղթականների կյանքից գողտրիկ պատմվածքներ էր գրում նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանը («Փոքրիկ գաղթականներ», «Մի փոքրիկ պատկեր»): Հետագայում նա նկարեց «Հրդեհ հայկական գյուղում» պատկերը:

Այդ տարիներին Վարդգես Սուրենյանցն իբրև անվանի արվեստագետ արդեն մեծ ճանաչում ուներ:

Ո՞վ էր Վարդգես Սուրենյանցը: Գեղանկարիչ, գրաֆիկ, թատերական նկարիչ, ճարտարապետ, քանդակագործ, ճարտարապետության տեսաբան, թարգմանիչ, հասարակական գործիչ:

Հայրը՝ ավագ քահանա Հակոբը, կարինցի էր, Ախալցիխայի գրավ-

ման համար ռուսական բանակի կողմից զենքը ձեռքին կռված հոգևորական, որի սխրագործություններն ու հայրենասիրական պոռթկումները բարձր գնահատվեցին հայ և ռուս մտավորականների կողմից: Հետագայում նրան նվիրված մի մենագրություն-ալբոմ հրատարակվեց:

1829-30 թվականներին Ախալցիխայի գրավումից հետո Կարապետ արք. Բագրատունու գլխավորած գաղթականության հետ Կարինից Ախալցիխա եկած Հակոբ քահանան զբաղվեց տեղի եկեղեցիների վերաշինության հարցերով, իր շուրջը հավաքեց քաղաքի հավատացյալ ժողովրդին, ստանձնեց նրանց հոգևոր դաստիարակության գործը՝ էջմիածնից ստանալով ավագ քահանայի աստիճան: Արտակարգ իմացությունների տեր անձնավորություն էր, գիտեր մի քանի լեզուներ, տիրապետում էր գրաբարին (հետագայում Վ. Սուրենյանցը կգրի, որ գրաբարը սովորել է հորից, որը խորագիտակ էր այդ հարցում): Հակոբ Սուրենյանցը բանաստեղծություններ էր գրում, ինչպես նաև հոդվածներ, որոնք տպագրում էր Թիֆլիսի «Նոր դար» թերթում: Որոշ ժամանակ անց նրան նշանակեցին Սիմֆերոպոլի հայոց թեմի ավագ քահանա: Սիմֆերոպոլից հեռու չէր Թեոդոսիան, որտեղ ապրող և ստեղծագործող Հովի. Այվազովսկին մեծագույն բավականությամբ ընդունեց ողջ էությամբ ազգի ճակատագրով ապրող քահանայի բարեկամությունը:

Հակոբ Սուրենյանցը բազմազավակ ընտանիքի հայր էր: Իսկուհին՝ Վարդգես Սուրենյանցի մայրը, զավակներին դաստիարակում էր հայկական ոգով, ձգտում նրանց բարձրագույն կրթության տալ:

1860 թ. փետրվարին Ախալցիխայում ծնվեց Վարդգեսը, որը մանկուց մեծ հակում ուներ դեպի նկարչությունը:

1867 թ. Սուրենյանցները Այվազովսկու ընտանիքի հետ այցելեցին Սիմֆերոպոլի մոտ գտնվող Գիրեյ խանի երբեմնի աթոռանիստ Բախչիսարայ: Անմիջական տպավորությունների տակ, 7-ամյա Վարդգեսը տանը հիշողությամբ նկարեց նշանավոր «Արցունքի շատրվանը»՝ Արևելքի շատրվանային արվեստի գլուխգործոցներից մեկը: Տպավորությունը ապշեցուցիչ էր. Հովի. Այվազովսկին տաղանդավոր մանկանը նվիրեց առաջին յուղաներկերը: Վարդգես Սուրենյանցի ճակատագիրը որոշված էր:

Հոգևորական հայրը արվեստասեր էր: Նա մտերիմ էր մեծ ողբերգակ Պետրոս Ադամյանի հետ, խրախուսում էր կրտսեր դստեր նվիրվածությունը թատրոնին: Վերջինս Պ. Ադամյանի մոսկովյան հյուրախաղերին մասնակցել է «Դիմակահանդես» և «Օթելլո» ներկայացումներին: Պ. Ադամյանն այնքան բարձր էր գնահատում Հակոբ Սուրենյանցին, որ հետագայում նրա մահվան կապակցությամբ բանաստեղծական ներբող ձոնեց: Հակոբ Սուրենյանցին էջմիածինը շնորհել էր Մոսկվայի հայոց թեմի ավագ քահանայի պաշտոնը: Որդիները ընդունվեցին տարբեր բարձրագույն ուսումնական հաստատություններ, Վարդգեսը նախընտրեց Լազարյան ճեմարանը: Ազգային ակունքներին հաղորդակից դարձավ ընտանիքում, ինչը շատ ավելի խորացավ Լազարյան ճեմարանում, որտեղ նրա ուսուցիչներից էր Ստ. Նազարյանը: Այնտեղ բարձր գնահատեցին Սուրենյանցի նկարչական փորձերը և նրան ուղարկեցին Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարան: Հայրը նկարչության բնագավառում հիմնավոր ապրուստի միջոց չէր տեսնում: Առանց նրա իմացության որդին մեկնեց Մյունխեն, սովորեց գեղարվեստի ակադեմիայում, ճանապարհորդեց Իտալիա, ապա վերադարձավ Մոսկվա: Շնորհալի պատանին իր գեղանկարչական ընկալումներում հակվեց դեպի մյունխենյան մոդեռնը: Նրա հետաքրքրություններին մեջ առաջնային դարձավ Արևելքը: Թարմ էին Բախչիսարայից ստացած տպավորությունները, իսկ անվանի արևելագետ Վ. Ժուկովսկու ակադեմիական արշավախմբի հետ Պարսկաստան մեկնելը բախտորոշ էր. ուսումնասիրեց պարսից լեզուն, տարվեց Օմար Խայամով, Հաֆեզով, Ֆիրդուսիով...

Վարդգես Սուրենյանցի գեղարվեստա-գաղափարական ձևավորման համար մեծագույն խթան դարձավ հրավերը էջմիածնի վանք որպես «Քրիստոնեական արվեստի պատմության» դասախոս Գևորգյան ճեմարանում: Տեսածը, կարդացածը, հոր զրույցները, Աստվածաշնչի արտակարգ իմացությունը, հայ մտավորականների հետ ունեցած անմիջական շփումները բարեբեր հող էին:

Վ. Սուրենյանցի առաջին կտավը, որն իր վրա հրավիրեց արվեստագետների ուշադրությունը (Ի. Ռեպին, Վ. Սերով, Վ. Ստասով), «Արվեստը

սիրողների մոսկովյան ընկերության» 12-րդ ցուցահանդեսում (1892-1893 թթ.) ներկայացրած «Պատանի Հաֆեզը Շիրազի գեղեցկուհիներին գովերգում է Մուսելլի վարդերը» գործն էր: Նույն այդ ժամանակ նկարչի կյանք ներխուժեց Թուրքիայում տեղի ունեցած հայկական ջարդերի ահավոր բոթը: Արևելքի թեման մղվեց ետին պլան:

Անդրանիկ աշխատանքը՝ «Լքյալը» (1894 թ., ներկայումս Ղազախըստան, Ալմա-Աթայի պատկերասրահ; Պերեդվիժնիկների 22-րդ գեղարվեստական ցուցահանդեսից գնեց Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի փոխնախագահ Ա. Ա. Բոբրինսկին), առավելապես ներկայացնում էր գեղագետ-Սուրենյանցի հակումն ու գնահատանքը հայկական եկեղեցու զարդաքանդակ դռան հանդեպ (զարդաքանդակը կդառնա նրա գեղանկարչության և գրաֆիկայի մշտական հատվածը): Եկեղեցու դռան առաջ ծալապատիկ նստած գլխիկոր աղջնակը, նրա ոտքերի մոտ դրված փոքրիկ կապոցը որոշակի տրամադրություն են արտահայտում՝ դառնալով որբության և գաղթի խորհրդանիշներ: Սակայն կատարողական առումով ամեն ինչը հարթ է, գեղեցկացված, ինչը թելադրված էր մյունխենյան գեղարվեստական դպրոցի ակադեմիական ուղղության ականավոր ներկայացուցիչներ Ֆրիդրիխ Կաուլբախի և Օտտո Զեյտցի ազդեցությամբ, որոնց չորս տարի աշակերտել էր Սուրենյանցը: «Լքյալն» այնքան մշակված էր, կերպարային առումով այնքան էր մաքրված ավելորդ շտրիխներից, որ հեռանում էր հայկականից: Եվ երբ Ա. Պուշկինի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի հրատարակիչ Կնեբելը հանձնարարեց Վ. Սուրենյանցին նկարազարդել պոեմը, նկարիչը տիտղոսաթերթի վրա տեղադրեց նույն աղջնակի ֆիգուրը՝ եկեղեցու դուռը փոխարինելով նշանավոր «Արցունքի շատրվանի» գծանկարով: Պոեմի նկարազարդումներում Վ. Սուրենյանցն ընդգրկել էր մի քանի էջային հորինվածքներ և մոտ 100 սկզբնազարդ ու վերջնազարդ, որոնք արտակարգ շուքով ներկայացնում էին արևելյան զարդի նկատմամբ նրա տածած անսպառ հետաքրքրասիրությունը: Նկարիչն իր աշխատանքը նվիրեց ավագ ընկերոջը՝ Հովհ. Այվազովսկուն:

Հայկական ջարդերին արձագանքող Սուրենյանցի երկրորդ գործը

«Ոտնակոխ արված սրբություն» (1895 թ., Հայաստանի ազգային պատկերասրահ) նկարն էր, որը շատ ավելի բազմապլան էր և արտահայտիչ:

Բոլոր պատերազմներից հետո, խաղաղ պայմաններում ի մի են բերվել ոչ միայն մարդկային զոհերի մոտավոր թվերը, այլև նյութական մշակույթի կորուստները: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո, Նյուրնբերգյան դատավարության ժամանակ, խոսք տվեցին Լենինգրադի էրմիտաժի տնօրեն, ակադեմիկոս Հ. Օրբելուն, որը ներկայացրեց ֆաշիստների կողմից ճարտարապետական հուշարձանների և գողացված ստեղծագործությունների մի ահռելի ցուցակ: Հետագայում լույս տեսավ մենագրություն, որն ընդգրկում էր ֆաշիստական Գերմանիայի կողմից Ռուսաստանին հասցված մշակութային վնասների ոչ լրիվ ցուցակը: Այդ գրքի վրա աշխատել էին բազմաթիվ մասնագետներ, իսկ գիրքը խմբագրել էր անվանի արվեստաբան ու նկարիչ Ի. Գրաբարը:

Հայկական բոլոր ջարդերը հանրությանն են ներկայացվում սոսկ մարդկային զոհերի մոտավոր թվերով: Իսկ այն, որ քայքայվեցին արհեստավորական կենտրոնները, որ տեղահանվեցին կիրառական արվեստի վարպետները, որ խախտվեց ազգագրական շրջանների դարավոր ավանդների շղթան, որ քանդվեցին Արևմտյան Հայաստանի բազմաթիվ եկեղեցիներ, թալանվեցին հազարավոր տաճարներ ու բնակելի տներ, որ հայ ժողովուրդը զրկվեց իր մանրանկարչության, մետաղամշակության, փայտի գեղարվեստական փորագրության, գորգագործության, ասեղնագործության, խեցեգործության բարձրարվեստ նմուշներից, անգնահատելի ձեռագրերից՝ այս մասին լոկ թռուցիկ հիշատակություններ մնացին: Գրասեր ու արվեստասեր ժողովուրդն ունեցվածքի որոշ մասը հասցրեց Արևելյան Հայաստան, Վենետիկ, ԱՄՆ, Բեյրութ, Հալեպ: Նշանավոր վիշապագորգերի մի մեծ խումբ հանգրվանեց Կ. Պոլսի մզկիթներում (հետագայում՝ Թուրք և իսլամ արվեստի թանգարան)՝ «ծուլվելով» թուրքական գորգագործությանը և շրջանառության մեջ դրվեց որպես այդպիսին: 1895 թ. Բաթումիում Լոնդոնի Կենսինգտոն թանգարանին վաճառվեց Տրապիզոնից բերված աշխարհահռչակ «Գուհար» գորգը (1680 թ., այժմ՝ ԱՄՆ): Լավագույն դեպքում հազվագյուտ արժեքները հանգրվանեցին Լոնդոնի, Մյունխենի, Վիեննայի, Նյու Յորքի, Դեթրոյթի և

այլ թանգարաններում:

Կորուստները հաշվել կամ ցուցակագրել հնարավոր չէ:

1890-ական թվականների ջարդերի ժամանակ կողոպտված ու ավերված եկեղեցիների թվում անխնա թալանվեցին հատկապես Տարոնի և Վասպուրականի վանքերը: Ամեն օր ռուսական և թիֆլիսյան թերթերը լուրեր էին տպագրում «Տաճկահայաստանում» խորագրով: Դրանց ցնցող տպավորության տակ Վ. Սուրենյանցը նկարեց իր նշանավոր «Ոտնակոխ արված սրբությունը», որը Պերեդվիժնիկների 23-րդ գեղարվեստական ցուցահանդեսից գնեց նշանավոր մեկենաս Ա. Ա. Մորոզովը:

Որպես ճարտարապետական միջավայր՝ նկարի համար ընտրված էր Վարագավանքի եկեղեցու նախագավթի մի հատվածը. թալանված սնդուկ, պատառոտված վարագույր, սրախողխող արված սևազգեստ վանական: Առաջին պլանում անխնամ թափված կաշեկազմ ձեռագրեր...

Աշխատանքն ունի պարզագույն, առաջին իսկ հայացքից մատչելի սյուժե: Նկարում առկա է անսահման ողբերգություն, զուգակցված ազգայինին: Այստեղ խտացված հանդես են գալիս Վ. Սուրենյանցի արվեստին առաջին իսկ քայլերից բնորոշ նախասիրությունները. արտակարգ սեր ճարտարապետության, միջնադարյան ձեռագրերի, կիրառական իրերի, խաչքարի, սրբանկարչության հանդեպ և ամենակարևորը՝ դրանց միասնության միջոցով արդիական երևույթները պատմական երանգավորմամբ իրար շաղկապելու կարողությունը, որի շնորհիվ որքան որ թեման նկարչին ժամանակակից է, նույնքան էլ տոգորված է պատմական ընդհանրացումներով:

«Ոտնակոխ արված սրբություն» նկարի գեղարվեստական ատաղձը ճարտարապետությունն է: Նրբագեղ կրկնակի սյուներ, կամարներ, զարդաքանդակ պատեր, որոնք ետին պլանում են և առավել ցայտուն են դարձնում կենտրոնում տեղադրված խաչքարը: Վերջինս դասական է, գեղեցկագույն պատվանդանով, որտեղ «փորագրված» երեք կամարները մոնումենտալ են և դիտողի ուշադրությունը սևեռում են դեպի կենտրոնական մասը. ծաղկած խաչով նուրբ վարդագույնի, մոխրագույնի և թեթև դեղինի երանգներով, լուսաստվերների միջոցով ստացված քարի

փորագրության ժանյակային տպավորության արտակարգ պատրանքով: Գեղանկարչական այսօրինակ դրսևորումը բնորոշ է Վ. Սուրենյանցի բոլոր նկարներին:

Հարկ է նշել, որ Վ. Սուրենյանցը ճարտարապետական կրթություն ևս ուներ: Դա արտահայտվում էր առաջին հերթին նրա տեսական և պատմագիտական հայացքներում: Հոդվածներ էր գրում հայկական ճարտարապետության մասին, բազմիցս անդրադարձել է էջմիածնի Մայր տաճարի վերականգնմանը՝ ցույց տալով ազգային ճարտարապետության առանձնահատկությունները, շեշտելով նրա ինքնատիպությունը: Սուրենյանցն անխնա քննադատում էր այն հեղինակներին, որոնք չէին ընդունում հայկական ճարտարապետության տեղական ծագումը, ինչպես նաև ժխտում էին նրա դերը համաշխարհային արվեստում:

Վ. Սուրենյանցը քաջածանոթ էր արվեստի և ճարտարապետության համընդհանուր պատմությանը, եղել էր բազմաթիվ երկրներում՝ Պարսկաստանում, Իտալիայում, Ֆրանսիայում և Իսպանիայում, ուսումնասիրել էր այդ երկրների գեղարվեստական մշակույթը: Միաժամանակ, ծանոթ լինելով եվրոպական արվեստաբանական մտքին, նա կարողացավ ընդլայնել իր հետաքրքրությունների շրջանակը, դուրս եկավ ազգային թեմաների սահմաններից: Նրա ստեղծագործության մեջ առանձնակի տեղ գրավեցին բիբլիական Սալոմեն, պարսիկ բանաստեղծ Ֆիրդուսին, անգլիացի գրող Օսկար Ուայլդը, բելգիացի Մորիս Մետերլինկը և ուրիշներ: Իսպանիայի մավրիտանական արվեստի կենտրոն Ալհամբրայի պալատի դահլիճները պատկերող փոքրաչափ գործերում (1897 թ.) առկա հեռանկարչական պատրանքը զարմանահրաշ է: Վ. Սուրենյանցը քաջածանոթ էր նաև արևելյան ճարտարապետությանը, որի գեղեցկագույն դրսևորումներից էր Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարազարդումը (ավելի քան երեք տարի Սուրենյանցը էտյուդներ և գծանկարներ էր կատարում տեղում): Իսկ պարսկական արվեստի նկատմամբ նրա ունեցած հակումներն առանձնակի դրսևորվեցին «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահ-Նամեն» Մահմուդ Ղազնևացու համար» (1913), «Հարեմում» (1918) և այլ նկարներում: Որպես ճարտարապետ նա նախագծել է Մոսկվայի Վագանկովյան հայկական գերեզմանատան

Մ. Մինասարյանի, Գ. Քանանյանի և Մելիք-Բեգլարյանի շիրիմների մատուռներն ու խաչքարերը: Գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքներում Վ. Սուրենյանցը հատուկ տեղ էր հատկացնում ճարտարապետական միջավայրին շեշտելով առաջին պլանում պատկերված սալահատակները: Դա առկա է արդեն վաղ շրջանի աշխատանքներում: Այս նախասիրության շնորհիվ, նկարներում և գրաֆիկական թերթերում առանձնակի տարածք էր ստեղծված: Դա պարզորոշ նկատելի է «Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» (1905), «Զաբել թագուհու վերադարձը գահին» (1909) կտավներում , ինչպես նաև Օ. Ուայլդի «Երիտասարդ թագավորը», «Արքայադստեր ծննդյան օրը» (երկուսն էլ՝ 1909), հայկական ժողովրդական հեքիաթների նկարազարդումներում (1906-1914): Գեղանկարչության և ճարտարապետության այս սինթեզի միջոցով Վ. Սուրենյանցն իր տաղանդը դրսևորեց նաև թատերական նկարչության բնագավառում. Ա. Շ. Ադանի «Ծովահենը» բալետի (1897), Ա. Ռուբինշտեյնի «Դևը» օպերայի (1901) ձևավորումները Ս. Պետերբուրգի Մարինյան թատրոնում, Մ. Մետերլինկի «Կույրերը», «Այնտեղ, ներսում», «Անկոչը» մեկ գործողությամբ պիեսների ձևավորումները Գեղարվեստական թատրոնում (1904), Ա. Չեխովի «Ճայը» պիեսի վերաբեմադրման ձևավորումը նույն թատրոնում (1905) և այլն:

Կրկին անդրադառնալով «Ոտնակոխ արված սրբություն» նկարին, նշենք, որ այնտեղ բաց վարդամանուշակագույն սալաքարերը տարածքի արտակարգ պատրանք են ստեղծում: Նկարի կենտրոնում թույլ բոցկլտում է ձեռագրերի կույտը (Վ. Սուրենյանցը ոչ միայն քաջածանոթ էր միջնադարյան ձեռագրային արվեստին, այլև 1890-91 թթ. էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում դասավանդելու տարիներին, անվանի հայագետ և արվեստաբան Գարեգին Հովսեփյանի խնդրանքով, մի շարք ձեռագրերից մանրանկարներ էր ընդօրինակել): Ի դեպ, այս նկարը միակն է հայ իրականության մեջ, որտեղ խաչքարի կողքին, սյան վրա ամրացված է փայտե հենք ունեցող սրբապատկեր:

Վ. Սուրենյանցը հայկական արվեստն ընկալում էր ազգային մշակույթի ամբողջության մեջ: Հայոց եկեղեցին ժողովրդական լայն խավերի շրջաններում արտակարգ հեղինակություն էր ձեռք բերում իր մասունք-

ներով, ծիսական առարկաներով, կիրառական արվեստի ստեղծագործություններով, որոնք հիմնականում ուխտավորների նվիրատվություններ էին, զանազան թեմերից նվիրակների բերած հարստություն, որոնց զգալի մասը զոհ գնաց հայոց ջարդերի ժամանակ: Սուրենյանցի վերոհիշյալ նկարում կիրառական արվեստի իրեր համարյա չկան: Միայն պատկերված են կողոպտված սնդուկը, գետնին ընկած մի քանի արծաթյա կանթեղներ, ինչպես նաև եկեղեցական ավանդական խորանի պոկված վարագույրը, սպանված սևազգեստ վանականի դիակը:

Տեսարանը դիտողին ներկայացնում է տեղի ունեցած պայքարի անարդարացի վախճանը: Նույն այս թեմային Սուրենյանցն անդրադառնում է հինգ տարի հետո ստեղծելով «Ջարդից հետո» պատկերը (1899): Դարձյալ ավերված եկեղեցի, դարձյալ զարդաքանդակ դուռ, դարձյալ խաչքար, սալահատակ, պատառոտված ձեռագրեր, իսկ հորինվածքի կենտրոնում՝ առևանգված ու սպանված երիտասարդ աղջիկներ: Եթե «Ոտնակոխ արված սրբություն» նկարը դիպուկ էր իր կենտրոնացված համամասնություններով, ողբերգականի շեշտադրություններով, ապա երկրորդ աշխատանքը կոմպոզիցիոն առումով այդքան «հավաքված» չէ և ունի փոքր-ինչ թատերականացված, նույնիսկ մելոդրամատիկ երանգավորում: Կիրառական արվեստի իրերի՝ տարազների, խաչերի, խաչքարերի, բուրվառների նկատմամբ ունեցած հետաքրքրությունն առկա է Սուրենյանցի բոլոր նկարներում («Խաչվերաց նախատոնակ էջմիածնում»-1895, «Ջաբել թագուհու վերադարձը գահին», «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահ-Նամեն» Մուհամեդ Ղազնևացուն», «Սալոմե»-1907, «Իսպանական պարուհի»-1901 և այլն): Նրա պետերբուրգյան բնակարանում մինչև օրս պահպանվել են արևելյան մետաղյա և խեցեգործական իրեր, չնայած որ այդ բնակարանը 1920-ական թվականների սկզբներին կողոպտվել է: Արևելյան դաջարվեստին նվիրված մի ալբոմ Սուրենյանցը ձեռք էր բերել ճանապարհորդելիս: Նկարիչն Անատոլիայում մեծ հետաքրքրություն էր տածում գորգերի նկատմամբ, որոնք հնարամիտ զարդանախշերով տեղադրվում էին նրա նկարներում՝ նպաստելով կուլմինացիոն հարցադրումների լուծմանը (հիշենք «Խրիմյան Հայրիկի դիմանկարը» (1906), «Գահակալ երկու աստվածամայրերը», «Հարեմում» աշխատանքները):

Սուրենյանցը գիտնական արվեստագետ էր: Դա արտահայտվել է նրա ողջ ստեղծագործության մեջ: Նրան հետաքրքրել են մյունխենյան գեղանկարչության հայեցողական սկզբունքները, ռուսական պերեդվիժնիկների ռեալիստական կոնկրետությունը, անգլիական նրբաճաշակ ոճավորումները, բելգիական սիմվոլիզմի վերացականությունը:

Հայ գեղարվեստական իրականության մեջ նկատելի էին այդպիսի հետաքրքրությունների սաղմերը: Օրինակ, նույն այդ ժամանակ Վահան Տերյանը թարգմանեց Օ. Ուայլդի «Սալոմեն», տաղանդավոր դերասանուհի Ե. Դուրյան-Արմենյանն իր խաղացանկում ներգրավեց համանուն դերակատարումը, իսկ Վ. Սուրենյանցը ստեղծեց իր գեղանկարչական լավագույն գործերից մեկը՝ «Սալոմեն»: Այդ բեկումը նկարչի արվեստում տեղի ունեցավ 20-րդ դարի սկզբից: Իսկ մինչ այդ, 1890-ական թվականներին, Վ. Սուրենյանցի արվեստը նշանավորվեց հայկական թեմաներով արված ստեղծագործություններով:

Մոսկվյան և պետերբուրգյան գեղարվեստական ցուցահանդեսներում նրա առաջին կտավներն արդեն նրան բերեցին ինքնահաստատման բավարարությունը: Հաջորդ աշխատանքը՝ «Սբ. Հռիփսիմեի տաճարն» էր (1897): Խաչահիմ գմբեթավոր այդ կառույցը (618թ.) գրավել է աշխարհի մասնագետների ուշադրությունը: Սրանցից ոմանք եվրոպական գոթիկայի ճարտարապետության մեջ տեսել են Հռիփսիմեից եկող առանձին տարրեր: Այն դարձել է հայոց մշակույթի խորհրդանիշ: Վ Սուրենյանցը իր այդ կտավում պատկերում է տաճարը շրջապատող ամայի, քարքարոտ տարածքը՝ դիտողի հայացքը աստիճանաբար տանելով դեպի հողածեփ պարիսպները, որոնց միօրինակությունը խախտվում է կիսակլոր ցածր աշտարակներով: Կտավի կենտրոնում տաճարի զանգվածն է, համամասների պահպանմամբ, բայց ընդհանրացված: Ուրվագրծի ծավալային պատրանքը, նրա ամուր և հիմնավոր կապը տարածքի հետ, նրա արտահայտիչ մոնումենտալությունը նկարչի արտակարգ վարպետության վկայություններն են: Եվ այդ ամենը՝ կտավի վերին կեսը գրավող անծայրածիր երկնքի ֆոնի վրա: Նկարիչը մեկ նպատակ ունի. ճարտարապետական այս հրաշքը Հայաստան երկրում է, հայ ժողովրդի ստեղծագործական մտքի արդյունքն է, նրա ինքնահաստատման խոր-

հրդանիշներից մեկը: «Ոտնակոխ արված սրբություն» նկարից հետո, Սուրենյանցի այս բնապատկերը մեկ խորհուրդ ուներ. այս ժողովրդին ոչնչացնել հնարավոր չէ: Կարելի է կոտորել, թալանել, բայց բնաջնջել երբեք: Նկարի կոլորիտը ողբերգականի հասնող մռայլություն ունի, սակայն կտավը երկու մասի բաժանող բնությունն ու երկինքն իրենց հակադիր գունային շեշտադրումներով ողբերգականի հետ բերում են նաև լուսավոր մի տպավորություն: Սա է Սուրենյանցը հուզականությամբ տոգորված կտավների հեղինակը:

«Սբ. Հռիփսիմեի տաճարը» նկարում լավատեսության սաղմերը, որքան էլ տարօրինակ է, իրենց զարգացումն են ստանում երկու տարի անց ավարտված «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» կտավում (1899) : Այստեղ իրար են զուգորդվում մի քանի գաղափարներ, գեղարվեստական մի քանի սկզբունքներ, պայմանական երևույթների նորովի մեկնաբանումներ, ինչպես նաև պատմա-գեղարվեստական արտակարգ դրսևորումներ: Թեման թելադրված է պատմահայր Մովսես Խորենացու միջոցով մեզ հասած առասպելա-իրական պատումից: Արա Գեղեցիկը՝ որպես հայրենասիրության մարմնավորում, ընտանեկան ավանդներին նվիրված, օտարի սերը մերժող թագավորազն: Շամիրամը գեղեցկագույն կին, սակայն համաշխարհային պատմության մեջ արյունարբու, դավաճան, հանուն իր փառքի ու կրքի ամեն ինչի դիմող: Գեղեցիկ, քաջասիրտ և երիտասարդ Արան մերժեց նրա հախուռն սերը: Ճակատամարտում պարտություն կրեց Արան: Ասորեստանի թագուհու հրամանով նրա դին դրեցին պալատի աշտարակի սենյակներից մեկում, որտեղ հարալեզները պետք է բուժեին նրա վերքերն ու կենդանություն տային: Այստեղ Խորենացու խոսքը վերջանում է, և գործառության մեջ է մտնում Սուրենյանց-նկարչի, գիտնական-արվեստագետի ստեղծագործական երևակայությունը:

Ասորական պալատի վերնահարկի վեհությունը արտակարգ նուրբ գունային շեշտադրումներով հանդես է գալիս արծաթավուն լույսով ողողված միջավայրում: Սուրենյանցն ընտրում է ուղղահայաց, վերծիգ կտավ, որը նպաստում է սյուժեի լիակատար դրսևորմանը: Դարձյալ սալահատակ միջավայր, այս անգամ արդեն ասորական սյուժեներով

բարձրաքանդակներ՝ «Գիլգամեշը կորյունի հետ», «Խաղողաքաղը» (սրանք ունեն վերածննդի, անմահության իմաստավորումներ), գունագեղ զարդաքանդակներ, հատակի ընտիր խճանկար, վերին ձախ հատվածում՝ ցած իջնող հնագործ գորգի երիզ և այս միջավայրում երկու կերպար. գաղտիկուռի զարդանախշերով հարդարված պատգարակ, որի վրա դրված Արայի դիակի միայն վերին մասն է երևում: Կողքին՝ սուրն ու սաղավարտը, իսկ վրան ընտիր հարդարված մետաքսյա ծածկոց: Աջից նստած է Շամիրամը: Նստած է բազկաթոռին՝ երկարազգեստ, հայացքը հառած Արային, ծնոտը հենած աջ ձեռքին, ձախով բազկաթոռի հենակը պինդ սեղմած: Արայի կերպարի համար Վ. Սուրենյանցը որպես բնորդ օգտագործել է հետագայում անվանի երգահան Արտեմի Այվազյանի հորը, իսկ Շամիրամի կերպարի համար՝ ապագա անվանի գրող Մարիետա Շահինյանի մորը:

Վ Սուրենյանցը գործածում է գույների արտակարգ երանգներ, նուրբ անցումներ՝ առավել շեշտադրելով կերպարները: Հատկապես արտահայտիչ են Շամիրամի աչքերը՝ տանուլ տված կնոջ հայացք: Բաբելոնն իրեն ենթարկած թագուհին կտավում հանդես է գալիս բարոյապես պարտված:

Սուրենյանցի նկարներում կերպարներն ինքնամփոփ են, առանց արտաքին դինամիկ շարժումների՝ առանձնահատկություն, որը նպաստում է այդ կերպարների ու դիտողի հոգեբանական երկխոսությանը: «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» կտավը եզրափակում է Վ. Սուրենյանցի 1890-ական թթ. ստեղծագործական մտորումները:

Հայոց ողբերգությունը շարունակվում էր: Նկարիչն իր ծանր ապրումների սփոփանքը տեսավ կրոնական թեմաներին անդրադառնալու մեջ: Ստեղծվեցին «Խաչելությունը» (1900), ինչպես նաև «Եկայք առ իս ամենայն վշտացյալք»(երկու տարբերակով 1898 և 1900): Եթե առաջին տարբերակն արված էր թղթի վրա տեմպերայով, ուներ հորիզոնական տարածվող հորինվածք, որտեղ դեպի կենտրոնում պատկերված Քրիստոսն էր շարժվում վշտացյալների հոծ բազմությունը, ապա երկրորդ տարբերակում, որը մեծակտավ յուղաներկ էր, Սուրենյանցը ներկայացնում էր Տիրոջը՝ ձեռքերը պարզած դիտողին (որպես բնորդ երկու դեպ-

Հայաստանի գիտությունների ազգային գրադարան

քում էլ օգտագործված էր բանաստեղծ Ալեքսանդր Ծատուրյանի դալուկ կերպարը): Այս աշխատանքները եզրափակեցին հայոց տառապյալների նկատմամբ Սուրենյանցի տածած զգացումները:

20-րդ դարի սկզբին նկարիչը կստեղծի հիրավի տաղանդավոր գեղարվեստական գործեր, սակայն դրանք կլինեն շատ ավելի կամերային: «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» նկարն իր բազմախորհուրդ դրսևորումներով, իր մոնումենտալությամբ կդառնա «Սբ. Հռիփսիմեի տաճարը» նկարի գաղափարական լրացումը: «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» նկարով չի ավարտվում Սուրենյանցի հետաքրքրությունը ասորական թագուհու կերպարի նկատմամբ, և, նույնիսկ, հետագայում նկարիչը մտադիր էր մեկնել Վան՝ առասպելական թագուհուն առնչվող վայրերն ուսումնասիրելու և նրան նվիրված նոր նկար ստեղծելու նպատակով:

Իսպանիա կատարած ճանապարհորդությունից հետո (1898) Վ. Սուրենյանցի արվեստում առաջնակարգ տեղ սկսեց գրավել արևելյան թեմատիկան, որին զուգահեռ նրան մշտապես հրապուրում էր նաև հայկականը: 1900-ական թվականների գործերի առանցքը կանացի կերպարներն են, իրենց արտակարգ հպարտ, ինքնավստահ, արժանապատվությամբ լի, հմայիչ դեմքերով և ամենակարևորը դեկորատիվ շրջազգեստներով ու զարդանախշերով («Իսպանական պարուհի» -1901, «Սալոմե», «Զեմֆիրա» - 1908, «Արևելյան պարուհի» - 1912 և այլն):

Իսկ հայկակա՞նը....

Դարասկզբին նկարիչը նախաձեռնում է «Հայկական ժողովրդական հեքիաթների» նկարազարդումները: Սուրենյանցը հայ և ռուս մտավորականների գաղափարակիցն էր, ինքն ազդվում էր, ինքն էլ ազդում էր: «Հայկական ժողովրդական հեքիաթների» տարբեր տեխնիկաներով (ջրաներկ, տեմպերա, տուշ, գուաշ) ստվարաթղթի վրա արված նկարազարդումներից մեզ են հասել մի քանի թերթեր միայն. Մանուշն ու Գառնուկը («Գառնիկ ախպեր»), Մոխրոտը (համանուն հեքիաթից), «Ոսկի կարասը» և այլն: Հետաքրքիր են կերպարները, տարազները, սակայն կարևորը գեղարվեստական արտահայտչականության նոր մեթոդն է: Սուրենյանցն օգտագործում է օքրայագույն ստվարաթուղթը որպես մի-

ջավայր, որպես այդ միջավայրի տարածք և այդ տարածքի գույն: Այդ տարածքում էլ գործում են հեքիաթային կերպարները: Այս առումով հատկապես հատկանշական է Մանուշին ու Գառնուկ ախպորը ներկայացնող նկարը: Այնպիսի անհուսալի որբություն կա տեսարանում, ամայի տարածության մեջ նրանց կերպարները դիտվում են այնպես վշտահար ու անօգնական, որ նկարի տրամադրությունը հասնում է ողբերգության աստիճանի: Սա սուրենյանցական ճիչն է 1890-ական թվականների հայ որբացած ժողովրդի անհուսալի կացության համար: Թարմ են ժողովրդին հասցված վերքերը, թարմ են գաղթականությանն առնչվող զգացումները: Այդպիսի տրամադրությամբ է ներկայացված նաև «Հեքիաթների» շապկանկարը՝ գորշագույն ավազուտներ և դեպի դիտողը քայլող ջահակիր կին: Սուրենյանցը դարձյալ իր տարերքի մեջ է. շագանակագույն շրջազգեստ, սպիտակ ծածկոցի երիզներ, հերարձակ, հայացքն առ Աստված: Կերպարի այսօրինակ մեկնաբանումը միայն ու միայն հայ արվեստագետը կարող էր մտահղանալ, այն էլ Սուրենյանցի նման արվեստագետը: Այս թերթը համահնչուն է Սուրենյանցի այն մտքին, թե «Ամենազոր Աստված մի օր մի լույս կճառագայթի՝ արդյոք հայ ժողովրդի համար»:

Լույսը չճառագեց: Եկավ 1915 թվականը, հայոց մեծ եղեռնի տարեթիվը: Ահաբեկող, աննկարագրելի ողբերգություններ պարունակող լուրեր... Այն ժամանակ դեռևս հայտնի չէր միլիոնավոր հայերի կենդանի գերեզմանոց Տեր-Զորը՝ Եփրատի ափին, ավազուտների մեջ ծվարած արաբական փոքրիկ այդ գյուղաքաղաքը: Դեռ ստույգ տեղեկություններ չկային նույն ավազուտների քարայրների մասին, որտեղ այսօր էլ նրանք, իրենց մեջ առած նահատակների հողմահար եղած ոսկորները, վրեժ են աղերսում:

Կատարվածի մասին գիտեին, սակայն անորոշ և աղոտ: Լսելով հազարավոր որբերի և գաղթականների մասին՝ Սուրենյանցը 1915 թ. գալիս է էջմիածին, ուր մնում է վեց ամիս: Այստեղ էր նաև Մ. Սարյանը, որը կարճ ժամանակ անց մեկնեց Թիֆլիս:

Վ. Սուրենյանցը հետագայում հրատարակության է պատրաստում իր հուշագրությունները՝ էջմիածնում տեսածի և զգացածի մասին («Путе-

вые впечатления» խորագրով): Այստեղ նա գրում է, որ ինքը Ս. Պետերբուրգից էջմիածին է հասել 1915 թ. աշնանը: Գարեգին Հովսեփյանի հետ ապրել է Սբ. Հռիփսիմեի տաճարի վանատանը: Վերջինս Գևորգյան ճեմարանի տեսուչն էր և նշանակված էր գաղթականներին օգնող կոմիտեի նախագահ: Կարեկից լինելով տեղի գաղթականներին՝ Վ. Սուրենյանցը միաժամանակ այցելել է Օշական, Աշտարակ, Երևան, որտեղ նույնպես հանգրվանել էին հիվանդ, սովահար և տանջված գաղթականներ: Եղել է գաղթական երեխաների համար բացված որբանոցներում և դպրոցներում: Զվարթնոցում և էջմիածին կայարանում այցելել է գաղթականների հիվանդանոցները: Նկարչին հատկապես հիացմունք է պատճառել գաղթականների մաքրասիրությունը: Սուրենյանցը նշում է, որ նրանց դեմքից արդեն անհետացել էր քարացած սարսափը, և ավելացնում. «Նրանց մեջ քիչ չէին գեղեցիկ տղամարդիկ և կանայք՝ մաքուր հնդեվրոպական տիպաժով. տղամարդիկ բարձրահասակ էին և առնական, կանայք՝ բարետես կազմվածքով, նրբագեղ և նույնիսկ որոշակի կոկետությամբ օժտված, սև, իսկ երբեմն նաև հմայիչ երկնագույն առկայծող աչքերով, փոքրաքիթ, գեղեցիկ ոտքերով և ձեռքերով: Ինչ վերաբերում է երեխաներին, ապա նրանք ուղղակի հրաշք էին և խղճուկ մնացորդներ այն ամենի, ինչը «խոտան» էր համարել թշնամին»:

Էջմիածնում Վ. Սուրենյանցը տեսավ գաղթականների՝ Վանից, Կարինից, Մուշից, Մոկսից, Ալջևազից..., տեսավ նրանց անզորությունը, նրանց սովալլուկ դեմքերը, տեսավ նրանց կանանց, հարսնացու աղջիկներին, տեսավ աշխարհից ոչինչ չհասկացող մանուկների: Մի կողմից խղճահարություն, ողբերգականի կարեկցական ընկալում, իսկ մյուս կողմից՝ հիացմունք նրանց պահվածքի, լավատեսության, անմիջականության նկատմամբ: Ստվարաթղթի վրա գուաշով ու տեմպերայով նկարեց նրանց՝ շեշտը դնելով դեմքի և տարազի վրա: Դեմքերը բարի էին, իսկ տարազները՝ գունագեղ տնայնագործական կտավներից կարված, հավելված ասեղնագործությամբ:

Իր հուշերում Վ. Սուրենյանցը հատուկ անդրադառնում է գաղթականների տարազներին, գրելով. «Կանանց զգեստներում ինձ առանձնապես ապշեցրեց գույների ընտրության արտակարգ տակտը; ոչ մի կնոջ վրա

ես չտեսա որևէ հատված, որը նրանց անճաշակության վկայությունը լիներ: Նույնիսկ կարմիրի և կապույտի համարձակ համադրության մեջ, գույներ, որոնք միմյանց չեն հանդուրժում, չափավոր հագեցված տոներն այնպես էին ընտրված, որ ոչ միայն իրար չէին խանգարում, այլ ընդհակառակը՝ փոխադարձաբար շահում էին այդ հարևանությունից: Մոկսից գաղթած Մարո անունով մի գեղջկուհի աղջկա վրա ինձ ապշեցրեց նրա հագուստի առանձին մասերի գույների զուգորդումը. իր մանուշակագույն վերնազգեստի համար նա այնպիսի ճաշակով էր ընտրել կապտավուն շրջազգեստը և այնչափ տեղին էր կապել դեղնա-շագանակագույն լայն գոտին, որ երբ ես ցուցադրեցի այդ էտյուդը իմ նկարիչ-ընկերներին, նրանք չէին կարողանում իրենց հայացքը կտրել դրանից և կասկածում էին, որ ես սիրաշահել եմ: Նույնիսկ ամենաաղքատ կանանց ցնցոտիների կարկատանները այնպիսի տակտով էին ընտրված, որ թվում էր, թե դա ոչ թե կարիքից էր թելադրված, այլ բխում էր նրանց բնածին նրբաճաշակ կոկետությունից: Բայց չէ՞ որ սա հենց այն է, ինչը նկարչության մեջ կոչվում է լիրիզմ: Դա այն անգիտակից հակումն է դեպի լիրիզմը, որը բնորոշ է արևելյան խառնվածքին և նույնիսկ բնությանը:

Չեմ կարող մոռանալ մի դեպք: Ես իմ սովորական ճանապարհն էի անցնում Սբ. Հռիփսիմեի տաճարից դեպի Վաղարշապատ: Ճանապարհն անցնում էր դաշտի միջով: Սարսափելի եղանակ էր. շրջապատի բոլոր բլուրները ծածկված էին կապարե ծանր ամպերով, ողջ տարածքը միատեսակ մոխրագույն էր: Անձրևում էր: Բայց այս տարածքում նույնիսկ գորշ օրն էլ գունային գեղեցկություն ունի: Ծանր ամպերի ստվերները բլուրների ստորոտում աննկարագրելի գեղեցկության կապույտ հեռուներ էին առաջացնում: Ակամայից ես կանգ առա և շունչս պահած հիանում էի բնությամբ ու մտածում. ի՞նչ ֆիգուր առավել կսազեր այս տրամադրությանը: Կարմի՞ր գույնի: Ոչ, դա կոպիտ կլիներ: Կապու՞յտը: Ոչ, դա կլիներ բնությանը համահնչուն և, հավանաբար, անհետաքրքիր: Ես որոշեցի, որ ամենահարմարը կլիներ սևը, անշուշտ, լրացուցիչ կարմիրի և կապույտի թարմացնող առկայությամբ: Չհասցրի այդ մասին մտածել, երբ ինչ-որ կավե ցանկապատի ետևից երևաց գաղթական կնոջ ֆիգուրը, չկոճկված բաճկոնով, որի տակից փայլում էր կարմիր շրջազգեստը:

Իսկ գլխին՝ վառ դեղին գլխաշոր... Անշուշտ՝ զուգադիպություն էր: Անկասկած է, որ գույների այս ընտրությունը կատարվում է ենթագիտակցաբար: Բայց մի՞թե գեղարվեստական ստեղծագործությունը մի շարք զուգադիպությունների արդյունք չէ: Գույների հանդեպ ունեցած այդ բնազդը թելադրվում է շրջապատող բնությունից: Եվ իրոք, ինչպե՞ս կարող է գոյություն չունենալ գունային այդ զգացողությունը այնտեղ, ուր ինքը՝ բնությունը, ողջ օրվա ընթացքում առատորեն կախարդական տրամադրություններ է ցուցադրում: Օրինակի համար վերցնենք Արարատյան դաշտը: Դա անսահման հարթավայր է, հորիզոնական եզրագծված ցածր ու բարձր սարերի անվերջանալի զիգզագով: Լուսաբացից սկսած այդ սարերը ծածկվում են նրբագույն երանգների մարգարիտե շղարշով, օրվա ընթացքում ստանալով կաթնագույն ցոլանք: Կեսօրին գունային այդ ելևէջները փոխվում են ըստ ամպերի դիրքի, նմանվելով մերթ սուտակի և շափյուղայի, մերթ էլ տպազիոնի և զմրուխտի: Երեկոյան այս ամենը վերածվում է ծիածանի:

Իսկ այն, ինչ տեղի է ունենում արևամուտին՝ անհնար է նկարագրել բառերով. դա կարող է մոլեգին հրճվանք առաջացնել նույնիսկ գույների նկատմամբ ամենաանտարբեր մարդու մոտ: Ահա թե ինչու մեր նախնիները, դեռ անհիշելի ժամանակներից, իրենց կրոնա-բանաստեղծական երևակայության մեջ Արարատի գագաթները դարձրել են աստվածների բնակատեղի: Լեռների, երկնքի և առհասարակ շրջապատող բնության գունավորումը երկարատև չէ և շատ փոփոխական է. ամեն ժամ, ամեն րոպե ձեզ զարմացնում են նորանոր տրամադրությունները: Այդ ամենը Արարատի այս կողմում է, իսկ թե ի՞նչ է կատարվում այն կողմում, եթե նկատի ունենանք, որ այնտեղ տարածվում է նաև Վանա լճի անծայրածիր ջրերի երկնագույնը...

...Գեղեցիկի նշանավոր գիտակ Շնաազեն, խոսելով հայկական արվեստի մասին, նկատում է, որ հայ ժողովուրդը զուրկ չէ գեղարվեստական տաղանդից, չափազանց զգայուն է գեղեցիկի նկատմամբ, սակայն նրա արվեստը չէր կարող լիարժեք դրսևորվել պատմությունից բոլորին հայտնի քաղաքական պատճառներով...

Գեղեցիկը հավերժ է, և երջանիկ է այն ժողովուրդը, որն ունի այդ գե-

ղեցիկի պահանջը: Նա կազատագրվի»:

Վարդգես Սուրենյանցի այս գրառումները ուշագրավ են մի քանի առումով. ա) դրանք ականատեսի վկայություններ են, բ) դրսևորում են հայ ժողովրդի կենցաղի մի քանի առանձնահատկությունները, գ) խոսում են գեղեցիկի նկատմամբ նրա ունեցած բնական զգացողությունների մասին, դ) ներկայացնում են Վ. Սուրենյանցի գեղագիտական աշխարհընմբռնումները: (Երկարաշունչ մեջբերումներ արվեցին, քանի որ այս հիշատակությունները տպագրվում են առաջին անգամ և հայերեն թարգմանությամբ):

Առանձին կերպարներից զատ, Սուրենյանցը կատարում է նաև խմբակային էտյուդներ. նստած մի քանի կին ու երեխա, որոնք հիմնականում մեջքից են պատկերված: Այս աշխատանքները էտյուդներ են, սակայն յուրաքանչյուրն ավարտուն գործ է: Հավանաբար Սուրենյանցը նպատակ ուներ դրանց հիման վրա թեմատիկ պատկեր ստեղծել, քանի որ պահպանվել են նաև գլխաշորերի, գլխի հարդարանքի զանազան հատվածների առանձին գծանկարներ՝ մեկ ալբոմի մեջ: Նպատակը չիրագործվեց նկարչի արտակարգ ծանրաբեռնվածության պատճառով: Էջմիածնից նա գնաց Թիֆլիս, մասնակցեց «Հայ արվեստագետների միության» հիմնադիր ժողովին: Միության հիմնադիրներից էին նաև Հովհ. Թումանյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Ե. Թադևոսյանը, Փ. Թերլեմեզյանը և Մ. Սարյանը: Վ. Սուրենյանցի ելույթից պատառիկներ են պահպանվել, որից պարզ է դառնում, թե «Հայ արվեստագետների միություն» ստեղծելու գաղափարը նրա վաղուց էր փայփայում: Աշխարհով մեկ ցրված հայ արվեստագետներից (Է. Շահին, Վ. Մախոխյան և այլք) նա բազմիցս լսել էր այսօրինակ միություն ստեղծելու ցանկության մասին: Վ. Սուրենյանցը հատկապես շեշտում է, որ այդ միտքը նրան հուշել էր նաև ինքը՝ «Հովհաննես աղա Այվազովսկին», 1890-ական թթ., հայոց առաջին կոտորածներից հետո:

1920-1922 թթ. Երևանում հայ գաղթականների ճեպանկարներ արեցին նաև Վ. Խոջաբեկյանը, Ս. Խաչատրյանը: Վերջինս նկարների այդ շարքը ներգրավեց հետագայում հրատարակված "Arme nie" ալբոմում: Սակայն Սուրենյանցի՝ գաղթականներին պատկերող նկարները բացա-

ռիկ տեղ գրավեցին հայ արվեստի պատմության մեջ: Այդ հաջողության նախապայմաններից մեկն այն է, որ պատառոտված, կարկատած զգեստներով գաղթականների մեջ նկարիչը տեսավ հպարտ և արժանապատվությամբ լի մարդկանց, որոնք խղճահարություն չէին հարուցում:

Դեռևս Թիֆլիսում այդ էտյուդներն ընդունվեցին բարձր գնահատականով. այդ մասին կարդում ենք Կարա-Դարվիշի՝ Վ. Սուրենյանցին նվիրված մի հոդվածում: Հոդվածագիրը մասնավորապես գրում է. «Նրա վերջին աշխատանքները գաղթականների կյանքից բնորոշվում են հարուստ գույներով, վառ, ցցուն և ռեալ կոնկրետությամբ, գծերի ժանյակային նրբությամբ: Զարմացնում է ճակատագրի կողմից անտեսված մարդկանց արտաքին կերպարի ճշմարտացի վերարտադրումը: Խորը տպավորություն են թողնում նաև խեղճ ու անտուն թափառականների հոգեբանորեն հավաստի դիմագծերն ու դեմքերի արտահայտությունը: Այս շարքում տեսնում ենք նաև բավականին դիպուկ ընկալված կենցաղային դրվագներ (ինչպես, օրինակ, «Հերթի մեջ կանգնած կանայք»)...

Հատկապես պետք է նշել, որ Սուրենյանցն իր հետ Պետրոգրադ է տանում ազգագրական տարազների հարուստ նյութ... Գույների ինչպիսի՞ ճոխություն, գույների գեղարվեստական ինչպիսի՞ համադրում և ինչպիսի՞ ապշեցուցիչ նրբազգաց ճաշակ է առկա այդ գեղջուկների մոտ: Դրանցով հիացել է անվանի նկարիչը, ոչ պակաս հիանում ենք և մենք, հատկապես Թիֆլիսում տեսնելով այդ «գյաուրների» ձեռագործ աշխատանքները»: Հոդվածագիրը նկատի ունի Վասպուրականից, առաջին հերթին Վանից գաղթած ոսկերիչների արհեստանոց-ցուցահանդեսները Թիֆլիսում: Ուշագրավ է, որ Սուրենյանցի՝ գաղթականների մի շարք էտյուդներ Մոսկվայում հրատարակվող «Армянский вестник» հանդեսը զետեղեց իր մի քանի համարների շապիկների վրա:

Թիֆլիսից վերադառնալով Պետրոգրադ՝ Վ. Սուրենյանցն այդ էտյուդները հասարակությանը ներկայացրեց առանձին ցուցահանդեսով, որի համար հատուկ ազդագիր գծագրեց. սովից կմախք դարձած հայ պատանի, որի կերպարը կարող է խորհրդանշել ոչ միայն հայոց ցեղասպանությունը, այլև 20-րդ դարում տեղի ունեցած ոճրագործությունները (Դախաու, Օսվենցիմ, Մայդանեկ և այլն):

Ցուցահանդեսում ներկայացված էտյուդները 1916 թ. նոյեմբերին գնեց նավթարդյունաբերող Պ. Ծատուրովը, որոնք նվիրաբերվեցին «Պետրոգրադի հայկական խմբակին»: Այնուհետև տեղափոխվեցին Մոսկվա և ցուցադրվեցին Պերեդվիժնիկների 45-րդ ցուցահանդեսում (ի դեպ, Սուրենյանցը էջմիածնի վանքի ազգագրական թանգարանի համար նույնպես կատարել էր գաղթականների տարազների էտյուդներ):

Ռուսաստանի մեծ քաղաքներում հայերի օգտին տրվող համերգների ակտիվ կազմակերպիչներից էր նաև Վ. Սուրենյանցը, որն համերգային ծրագրերն էր ձևավորում: Դրանցից մեկը ներկայացնում է թառ նվագող երիտասարդ մի կնոջ, որի կողքին կանգնած երգող մանուկը (հայկական գեղջկական տարազով), փափախը ձեռքին, ողորմություն է մուրում:

Այս էտյուդների հիման վրա թեմատիկ մեծ պատկեր ստեղծելը չիրականացվեց, քանի որ Վ. Սուրենյանցը վաղուց արդեն պատվեր էր ստացել նկարազարդելու Բաքվի նշանավոր նավթարդյունաբերողներ Տեր-Ղուկասովների ընտանեկան դամբարանի վրա կառուցված եկեղեցին Յալթայում (ճարտ.՝ Գ. Տեր-Միքելով): Վ. Սուրենյանցը մեկնեց Յալթա: Նկարչական աշխատանքին զուգահեռ հասարակական մեծ գործունեություն ծավալեց՝ համախմբելով տեղի նկարիչներին իր իսկ ստեղծած «Ռուս նկարիչների միության» շուրջը:

Եկեղեցու հարդարման աշխատանքները կիսատ մնացին: 1921 թ. ապրիլի սկզբին նկարիչն իր մահկանացուն կնքեց Յալթայի հիվանդանոցում և թաղվեց Տեր-Ղուկասովների եկեղեցու աստիճանների մոտ:

Երկար տարիներ գերեզմանն անհայտ էր և ծածկված էր կանաչ թփուտներով: Տողերիս հեղինակի ջանքերով, Յալթայի քաղխորհրդի որոշմամբ, անվանի նկարչի շիրիմը կարգի բերվեց, շիրմաքար դրվեց և եկեղեցու պատին հատուկ հուշատախտակ փակցվեց: 20-րդ դարասկզբի քանի՞ հայ նկարիչների շիրիմներ են մնացել օտարության մեջ: Ոմանց շիրիմների տեղն անգամ անհայտ է: Նրանք էլ մեր մշակույթի գաղթականներն են՝ հայոց ողբերգություններին հաղորդակից, ազգի ցավերով ու վշտերով տառապած: Նրանցից էր նաև մեծատաղանդ արվեստագետ Վարդգես Սուրենյանցը:

[350 դրամ]

ՄԱՆՅԱ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԸ ԵՎ ՀԱՅՈՑ ՑԵՂԱՍՊԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Գինը պայմանագրային

A II
85121