ԵՂԻՇԵ ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԵՂԻՇԵ ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ԳԻՐՔ Գ

20 ՐԴ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ՔԱՌՈՐԴ

«ՄԱՏԵՆԱԴԱՐԱՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆ» ԳԱ

«ՄԱՍՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ԳԻՐՔ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ, ԵՐԵՎԱՆ, 1983

Գրախոսներ՝
Ս. Ա. Սաուխանյան, Ե. Մ. Հովհաննիսյան

Մ 392 Մարտիկյան, Ե. Ա.

Հայկական կերպարվեստի պատմություն։ Գիրք գ, 20-րդ դարի I քառորդ.— Եր.։ Սովետ. գրող, 1983, 224 էջ, 34 թերթ նկարդիր.

Ներկա՝ երրորդ գիրքն ամփոփում է 20-րդ դարի 1-ին քառորդի արևելահայ կերպարվեստի պատմությունը։

Այնտեղ ներկայացված են նկարիչներ Հմայակ Արծաթաբանյան, Ստեփան Աղաջանյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Եղիշե Թադևոսյանը, Վահրամ Կալֆեյանը, Գևորգի Ցախոյովը, Վանո Խոջաբեկյանը և ուրիշներ։

Գիրքն ունի հարուստ ալբոմային մաս՝ գունավոր և տոնային վերարտադրություններ։

Մասնագետների և արվեստասեր լայն շրջանների համար։

Մ 4903000000 (873) 243, 82 «Տ»
705 (01) 83

709 Ար
ԳՄԴ 85.103 (22)

© «Սովետական գրող» հրատարակչություն, 1983

Գիրը նվիրված է հայ ժողովրդի արևելյան հատվածի 20-րդ դարի առաջին տասնյակի կերպարվեստի պատմությանը, ընդգրկելով բացառապես այն արվեստագետներին, որոնց ստեղծագործական կյանքը կապված է եղել Արևելյան Հայաստանի հետ:

Հայ ժողովրդի արևելյան հատվածի և ընդհանրապես հայ ժողովրդի նկատառման համար անգնահատելի նշանակություն ունեցավ Հայաստանը Ռուսաստանի կազմի մեջ մտնելը: Բախտորոշ այդ իրադարձությունը ոչ միայն կասեցրեց հայ ժողովրդի արևելյան հատվածի բնաջնջումը, որպիսին տեղի ունեցավ Արևմտյան Հայաստանում՝ թուրքական բռնակալության պայմաններում, այլև նպաստեց պահպանելու հազարամյակների ընթացքում նրա ստեղծած մշակութային ժառանգությունը և շարունակելու դրա զարգացումը: Եվ, չնայած ցարական Ռուսաստանում ազգային փոխհամաձայնությունների նկատմամբ կիրառվող բաղաքականությանը, այնուամենայնիվ, սկսած 19-րդ դարի առաջին կեսից, ռուսական բարձրագույն գեղարվեստական դպրոցներում կարողացել են կրթություն ստանալ բավական թվով հայ արվեստագետներ: Նրանց գեղարվեստական կրթության գործում կարևոր դեր են կատարել Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան, Մոսկվայի Գեղանկարչության քանդակագործության, ճարտարապետության ուսումնարանը և մի բանի ուրիշ գեղարվեստական դպրոցներ, տալով տաղանդավոր հայ արվեստագետների այնպիսի սերունդ, որի լավագույն ներկայացուցիչները աննախընթաց վերելքի հասցրին հայկական կերպարվեստի զարգացումը:

Իհարկե, գրքում ընդգրկված նկարիչներով և քանդակագործներով չի սահմանափակվում Ռուսաստանում կրթություն ստացած անձանց թիվը. նրանց բանակը շատ ավելին է: Սույն գրքի համար ընտրված են միայն նրանք, որոնք 20-րդ դարի առաջին տասնյակում արդեն ձևավորված, կազմակերպված և ստեղծագործական աննկատականության տեր արվեստագետներ էին, ունենալով մեծարժեք գործեր, որոնցով նշանակալի բարձրության հասավ ազգային արվեստի զարգացումը:

Գրքում չեն ընդգրկվել այն արվեստագետները, որոնք ուսանելուց հետո կամ չեն նվիրվել արվեստին, կամ թողել են աննշան ստեղծագործություններ և կամ հրապարակի վրա չկան նրանց արվեստը արժեքավորող նշանակալի գործեր, որոնց հիման վրա հնարավոր լիներ նրանց պատշաճ կերպով ներկայացնել:

Գրքից դուրս են թողնված նաև մի խումբ առաջավոր նկարիչներ, որոնց գործունեությունը չնայած սկսվել էր դարի սկզբին, բայց որովհետև նրանց վերջնական ձևավորումը և ստեղծագործական աննատականության դրսևորումը տեղի է ունեցել սովետական կարգերի պայմաններում, նպատակահարմար համարվեց նրանց, իրենց ամբողջական ստեղծագործությամբ, ներկայացնել սովետական շրջանին նվիրված առանձին գրքում. դրանցից են՝ Մ. Սարյանը, Ս. Առաքելյանը, Հ. Կոջոյանը, Գ. Գյուրջյանը, Գ. Շարբաբչյանը, Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյանը և ուրիշներ:

20-րդ դարի առաջին կեսի սփյուռքի հայ արվեստագետների մի մեծ խումբ, առանց որոնց չի կարելի պատկերացնել հայկական արվեստի ամբողջական պատմությունը, ներկայացվելու է 4-րդ գրքում:

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏ 20-ՐԻ ԴԱՐԻ ԱՌԱՋԻՆ ՔԱՌՈՐԴԻՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

20-րդ դարը մարդկային հասարակության պատմության մեջ նշանավորվում է որպես «սոցիալական մեծ հեղաշրջումների դարաշրջան»։ 19-րդ դարի վերջերին և 20-րդ դարի սկզբներին կապիտալիզմի վերաճումը իմպերիալիզմի, իր արտահայտությունը գտավ նաև Ռուսաստանում և նրա կազմի մեջ մտնող Անդրկովկասում։

20-րդ դարի սկզբի երկու տասնամյակների ընթացքում հայ ժողովրդի վիճակը թե՛ Արևելյան, թե՛ Արևմտյան Հայաստանում ոչ միայն չի բարելավվում, այլև կապիտալիստական հարաբերությունների արագ զարգացման շնորհիվ ավելի է վատթարանում։ Օտարերկրյա և ռուսական կապիտալի ներթափանցումը Անդրկովկաս թեպետև նպաստում է արդյունաբերության զարգացմանը Հայաստանում, բայց միաժամանակ ուժեղացնում է աշխատավորական զանգվածների շահագործումը թե՛ քաղաքում, թե՛ գյուղում։

Ցարական կառավարությունը Ռուսաստանի տիրապետության տակ գտնվող այլ ազգությունների, այդ թվում և հայ ժողովրդի նկատմամբ, վարում էր գաղութատիրական քաղաքականություն. ազգային իրավունքների սահմանափակումը, ճնշումը, հալածանքը, ազգային զգացմունքների ոտնահարումը, ազգային կուլտուրայի զարգացումն արգելակող միջոցները՝ ընդհուպ մինչև կուլտուր-կրթական ընկերությունները և դպրոցները փակելը։ Գնալով ավելի մեծ չափերի է հասնում ժողովրդի ատելությունը դեպի ցարիզմը, բորբոքելով ազատագրական պայքարի տրամադրություններ։

Այս պայմաններում, սկսած «1900-ական թվականներից, Անդրկովկասում, սոցիալ-դեմոկրատների ղեկավարությամբ, ծավալվում է պրոլետարիատի պայքարն ընդդեմ ցարական ինքնակալության, միաձուլվելով համառուսական ազգային ազատագրական պայքարին, դառնալով նրա բաղկացուցիչ մասը»[1]։

Անդրկովկասը նույնպես անցնում է 1905 թվականի հեղափոխության բովով և ապրում դրան հաջորդող ստոլիպինյան ռեակցիայի արհավիրքները, ինչպես նաև մասնակցում է բանվորական շարժման նոր վերելքին, իսկ ավելի ուշ՝ ճաշակում առաջին իմպերիալիստական պատերազմի դառնությունները։

Շատ ավելի ծանր էր արևմտահայության ճակատագիրը։ Հատկապես Թուրքիայի տիրապետության տակ գտնվող հայ հատվածը, որը Սուլթան Համիդի բարբարոսական հայացինջ քաղաքականության պատճառով համատարած ձուլման կամ իսպառ բնաջնջման վտանգի տակ էր։ Դրան հայ ժողովուրդը հակադրվում էր ազգային ազատագրական շարժումներով։

«Թուրքական բռնակալության տակ գտնվող

արևմտահայության վիճակը, 19-րդ դարի վերջերին և 20-րդ դարի առաջին երկու տասնամյակների ընթացքում, լի է համաժողովրդական աղետներով։ Դրանք տեղի են ունեցել՝ 1895—1896, 1909, 1915—1916 թվականներին»[2]։ Վերջինի ժամանակ բնաջնջվեց ավելի քան մեկ և կես միլիոն և հարկադրաբար երկրից գաղթեցվեց մի քանի հարյուր հազար հայ, որոնցից միայն մի փոքր մասը կարողացավ փրկվել և ապաստան գտնել օտար երկրներում, ընդմիշտ մնալով տարագրության մեջ։

Չնայած ցարական կառավարության վարած ազգային խտրականությանը՝ հայկական ընդհանուր կուլտուրայի զարգացումը Ռուսաստանին ենթակա հայկական կենտրոններում, համեմատաբար, ավելի նպաստավոր պայմաններում է ընթացել։ Մանավանդ որ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին, Ռուսաստանում լայն ծավալ ստացած հեղափոխական դեմոկրատների առաջադեմ գաղափարները հրապարակային ներգործություն էին ունեցել ռուսական հասարակական մտքի ձևավորման վրա, իրենց ազդեցությունը թողնելով նաև հայ հասարակական մտքի զարգացման վրա։

Ահա թե ինչու, միանգամայն օրինաչափ է ընթացել 20-րդ դարի հայկական կուլտուրայի զարգացումը, որը սերտորեն կապված էր 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հետ, հանդիսանալով նրա անմիջական շարունակությունը հասարակական կյանքի նոր պայմաններում։

Մինչև խորհրդային շրջանը Արևելյան Հայաստանի կուլտուրայի խոշորագույն կենտրոնը շարունակում էր մնալ Անդրկովկասի վարչատնտեսական կենտրոն Թիֆլիսը։ Այնտեղ ավելի նպաստավոր պայմաններ կային հայկական կուլտուրայի հետագա զարգացման համար։ Թիֆլիսում կար հայկական թատրոն, գեղարվեստի դպրոց, կային հրատարակչություններ, տպարաններ, ցուցասրահ, համերգասրահ, հրատարակվում էին ամսագրեր, թերթեր, գրքեր։ Թիֆլիսում էր գործում հայ գրողների, երաժիշտների, նկարիչների, դերասանների մի պատկառելի խումբ։

Ինչպես նախորդ շրջանում, այնպես էլ այժմ, արվեստում առաջատար դերը պատկանում է գրականությանը, որի օրգանական կապը նախորդ շրջանի հայ գրականության հետ կամրջվում էր մի քանի խոշոր գրողների գործունեությամբ՝ Պ. Պռոշյան, Ղ. Աղայան, Մուրացան, Նար-Դոս, Շիրվանզադե, Հ. Հովհաննիսյան, Ալ. Ծատուրյան, Վրթ. Փափազյան, Արևմտյան Հայաստանում՝ Ա. Արփիարյան, Գր. Զոհրաբ, որոնք իրենց ստեղծագործության գաղափարական նպատակասլացությամբ և գեղարվեստական անզուգական խոսքի ուժով հսկայական ներգործություն ունեցան գրական նոր սերնդի ստեղծագործության գաղափարական և գեղարվեստական ձևավորման վրա։

Այս շրջանում ասպարեզ է գալիս հայ գրողների մի նոր սերունդ, հանձինս՝ Հ. Թումանյանի, Հ. Հակոբյանի, Ավ. Իսահակյանի, Շ. Կուրղինյանի, Վ. Տերյանի, Արևմտյան Հայաստանում՝ Դ. Վարուժանի, Սիամանթոյի, Մ. Մեծարենցի, Վ. Թեքեյանի, Ռ. Որբերյանի, Ռ. Սևակի, Ե. Օտյանի, Լ. Շանթի, Երուխանի և ուրիշների, որոնք նոր բարձրության հասցրին հայ գրականությունը[3]։ Գրականությունը ամենաբազմազան թեմաներով է արձագանքել հայ իրականության մեջ տեղ գտած ժամանակի իրադարձություններին, ավելի սերտորեն է կապված եղել կյանքի հետ, շոշափելով բազմաթիվ խնդիրներ։ Գրականությունը արտահայտել է հայ ժողովրդի ազատատենչ ձգտումները, կոչ է արել ազգային ազատագրական պայքարի, բողոքի, ըմբոստության և պայքարի՝ ընդդեմ օտար բռնակալների, ոգեշնչել է հայրենասիրական վսեմ գաղափարներով, ցույց է տվել ժողովրդի անազատ, իրավազուրկ վիճակը, սոցիալական անհավասարությունը, հայկական կոտորածների սարսափները, ժողովրդի համազգային տառապանքները, վիշտը, նրա որդիների պանդուխտ, տարագիր վիճակը, գովերգել է ռոմանտիկայով շաղախված հայ անցյալը, հայրենի բնությունը, հայրական տունը, օջախը, ընտանեկան սրբությունը, կոչ է արել ազգերի, ժողովուրդների համերաշխության, միաժամանակ մերկացրել է հարուստների, վաճառականների կեղեքիչ էությունը, պորտաբույծ հոգեվորականների բարոյական այլասերվածությունը։

Գրականության այսպիսի լայնապարփակ ընդգրկումը, բնականաբար, նրան տալու էր առաջատար դեր՝ գլխավորելու հայկական կուլտուրայի առաջխաղացումը։

Գրականությանը ուղեկցում է և թատրոնը։ Տարբեր քաղաքներում գործում են թատերական խմբեր, ընդգրկելով հայ բեմի տաղանդավոր ներկայացուցիչների՝ Սիրանույշ, Օ. Սևումյան, Գ. Ավետյան, Մ. Մանվելյան, Համոիկ, մի այլ խումբում՝ Հ. Աբելյան, Հ. Զարիֆյան, Ի. Ալիխանյան, Ա. Ոսկանյան, Օ. Մայսուրյան, Ժամհեն, Օ. Գու-

լագյան և ուրիշներ[4]։ Նրանք շարունակում են ընթանալ նախորդ դարի հայ թատերական արվեստի գծած ուղիով, իրենց ներկայացումներով նշանակալի բարձրության հասցնելով հայ թատերական կուլտուրան, ընդլայնելով ներկայացումների ցանկը և թատերախաղերի ընդգրկման ասպարեզը՝ թատերաիմբի շրջապայությամբ թատրոնը մոտեցնելով ժողովրդին։ Հաշյալ դերասանները շարունակելով իրենց գործունեությունը մինչև խորհրդային կարգերի հաստատումը, խորհրդային Հայաստանի թատրոնի հիմքը դրին, բացառիկ դեր կատարելով նրա ձևավորման ու զարգացման գործում։

20-րդ դարի առաջին քառորդին աննախընթաց ծաղկման է հասնում և երաժշտությունը։ Հայ ժողովրդական երգի անզուգական մեկնիչ, հայ ազգային դասական երաժշտության հիմնադիր Հանճարեղ Կոմիտասը, հայ սիմֆոնիկ երաժշտության հիմնադիր Ալ. Սպենդիարյանը, հայկական ռոմանսների և լիրիկական երգի ստեղծող Ռ. Մելիքյանը, կոմպոզիտորներ՝ Ս. Մելիքյանը, Ա. և Ն. Տիգրանյանները, Ա. Տեր-Ղևոնդյանը, Ս. Բարխուդարյանը, Ա. Մայիլյանը, Ա. Մանուկյանը, Դ. Ղազարյանը և ուրիշներ իրենց հայրենասիրական ոգեշնչումով և քնարականությամբ ներթափանցված ստեղծագործություններով վառ ու գունեղ արտահայտության հասցրին հայ ազգային երաժշտությունը։ Նրանցից ոմանց ջանքերով հիմք դրվեց և զարգացվեց խորհրդային երաժշտական կուլտուրան։

Պետք է ասել, որ թե թատրոնը, թե երաժշտությունը այս շրջանում նույնպես արձագանքել են ժամանակի տրամադրություններին, թեպետ, ավելի պակաս չափով քան գրականությունը։

Կերպարվեստի զարգացումը նույնպես տեղի է ունեցել կուլտուրայի ընդհանուր վերելքին համընթաց։ Դարի առաջին քառորդում դեռ շարունակում են իրենց գործունեությունը մի քանի անվանի նկարիչներ՝ Հ. Շամչիյանը, Վ. Սուրենյանը, Գ. Բաշինջաղյանը, որոնց դերը 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ կերպարվեստի զարգացման գործում անգնահատելի է։

Երջանիկ բարեբախտությամբ, դարի սկզբին սրանց գործը շարունակելու նման մեծատաղանդ, արժանավոր փոխարինողներ, որոնք նոր բարձրության հասցրին հայկական կերպարվեստը՝ շարունակելով զարգացնել նախորդ դարի դեմոկրատական, ռեալիստական ավանդությունները, հարստացնելով հայկական կերպարվեստը թե տեսակներով, թե ժանրերով, թե գեղարվեստական միջոցներով։ Ի դեպ, հայ կերպարվեստագետների թիվը այս շրջանում բաղմապատիկ գերակշիռ է նախորդ դարի համեմատությամբ։

Նույնպիսի զաղափարական կապ նախորդ դարի հետ, ինչպիսին գոյություն ուներ գրականության, թատրոնի և երաժշտության բնագավառում, բնորոշ է և կերպարվեստի բնագավառին։ Բացառությամբ մի քանի արվեստագետների, որոնք տուրք են տվել արվեստ մուտք գործած հակագեմոկրատական, անկումային ուղղություններին, հայ արվեստագետների գերազանց մասը ընթացել է նախորդ դարի արվեստի հետ սերտ առնչությամբ, ընկալելով այն դրականը, որը նվաճվել էր 19-րդ դարում։

Ի տարբերություն գրականության, թատրոնի և երաժշտության, որոնք հիշյալ շրջանում զարգանում էին որոշ հայաշատ կենտրոններում՝ հիմնականում Անդրկովկասում և կարճատև ժամանակով Պոլսում, որտեղ էլ և համախմբված էին հայ կուլտուրայի առաջավոր գործիչները, կերպարվեստը զարգացել է այլ պայմաններում։

Արևելյան Հայաստանում ապրող հայ արվեստագետները, ի վիճակի չլինելով կուլտուրայի մյուս գործիչների նման համախմբված մնալ որևէ կենտրոնում, ցրված էին ռուսական կայսրության տարբեր քաղաքներում՝ Թիֆլիսում, Մոսկվայում, Պետերբուրգում, Ռոստովում։ Իսկ Արևմտյան Հայաստանում, անկարող լինելով ապրել իրենց ծնընդավայրում, ստիպված հեռացել են երկրից, ապաստան որոնելով Եվրոպայում, Ամերիկայում, Եգիպտոսում և այլ երկրներում։ Այս դրությունը զգալի չափով արգելակում էր հայ կերպարվեստի թե զաղափարական, թե գեղարվեստական-ոճական միասնական, օրինաչափ զարգացումը։

Հայրենիքից և հարազատ ժողովրդից հեռու գտնվելը, ազգային արվեստի ավանդություններից կտրված լինելը բացասաբար է անդրադարձել մի քանի հայ արվեստագետների ստեղծագործության վրա։ Կան առանձին դեպքեր, երբ այդ երևույթը, որոշ արվեստագետների համար, ստեղծել է ազգային արվեստից մեկուսանալու, օտարանալու լուրջ վտանգ։

Արվեստի ձևապաշտական ուղղություններն ընդհանրապես խորթ են եղել հայ ժողովրդի մտածողությանը, քանի որ բազմաշարչար, դարավոր տառապանքներով լի նրա անցյալը՝ պարբերաբար

նրա հողի վրա տեղի ունեցող պատերազմները, նրա միլիոնավոր զավակների բնաջնջումը, բռնի գաղթեցումը, կողոպուտը, առևանգումը, պետականությունից զուրկ վիճակը, ապագայի անորոշությունը, դառն զրկանքներով լի կյանքը քելաղրել են իրապաշտ մտածելակերպ։ Հետևապես, ժողովրդին մոտիկ կանգնած, նրա պատմությանը և աշխարհայացքին ծանոթ, նրա կյանքով ապրող արվեստագետը չէր կարող հարել հակառեալիստական որևէ ուղղության։ Բնականաբար, ռեալիզմին խորթ ուղղությունները քափանցել են այն արվեստագետների գործերը, որոնք քե՛ հոգեպես, քե՛ ֆիզիկապես կտրված են եղել հայ իրականությունից, հայ ժողովրդից։ Ուշագրավ է, որ հայաշատ խոշոր կենտրոններում ապրած հայ արվեստագետների ստեղծագործությունը, հիմնականում, քե՛ միասնական է ազգային ոճով, քե՛ գաղափարապես նպատակասլաց է, քե՛ մեթոդով ռեալիստական է։

Վերը նշված պատճառով կարելի է բացատրել «երկու ազգային կուլտուրայի» գոյությունը նաև հայկական արվեստում։

Հայրենասիրության, ազգասիրության շարժառիթների քելաղրանքով, հայ ժողովրդի բախտին վշտակից մի խումբ առաջադեմ արվեստագետներ 1916 թվականին Թիֆլիսում կազմակերպեցին հայ արվեստագետների անդրանիկ միությունն։ Այն իր շուրջն էր համախմբելու ռուսական կայսրության սահմաններում և արտասահմանում բնակվող հայ կերպարվեստագետներին, նպատակ հետապնդելով՝ վերականգնել հազարամյակների ընթացքում ստեղծված և բարձր մակարդակի հասած հայկական արվեստի ավանդույթները, հայ ժողովրդի մեջ տարածել գեղարվեստական կրթություն, բարձրացնել նրա գեղագիտական ճաշակը, պատկերել հայ իրականությունը, Հայաստանի բնությունը, ցուցահանդեսների միջոցով արվեստը մոտեցնել ժողովրդին և այլ բազմաթիվ միջոցառումներ[5]։

Հետագայում, ազգասիրական այդ վսեմ նպատակին են հետևում և արտասահմանյան հայ արվեստագետները. 1927 թվականին Փարիզում նույնպես կազմակերպվում է հայ արվեստագետների «Անիծ խմբավորումը»։

Ավելի ուշ այդպիսի համախմբող կազմակերպություն ստեղծվում է նաև Կահիրեում՝ ընդգրկելով եգիպտահայ արվեստագետներին։

Հիշյալ խմբավորումները, յուրաքանչյուրն իր չափով, ունեցան դրական նշանակություն ոչ միայն հայ արվեստագետներին համախմբելու, այլև հայ ազգային արվեստի բարգավաճմանը նպաստելու գործում։ Եվ դա այն տարիներին, երբ հայ ժողովուրդը կանգնած էր անդունդի եզրին անտեր, անպաշտպան, մոռացության մատնված որպես ազգ, որի բախտով հետաքրքրվում էին միայն կուլտուրայի գործիչները։

Թիֆլիսում այդ գաղափարի պաշտպանությամբ հանդես են եկել կուլտուրայի բազմաթիվ գործիչներ՝ Շիրվանզադեի, Թումանյանի մասնակցությամբ։

Ակնհայտ է, որ նախորդ դարի համեմատությամբ այս շրջանի հայ արվեստն ավելի բազմատարր է քե՛ իր գաղափարական բովանդակությամբ, քե՛ մեթոդով։ Իրադրության քելադրանքով ասպարեզ էին եկել զանազան ուղղություններ, արձագանքելով ժամանակի հասարակական կյանքում տեղ գտած քաղաքական հոսանքներին, արտահայտելով դասակարգային տարբեր շերտավորումների շահերը, ձգտումները։

Ժամանակի հայ արվեստում, տարբեր չափերով, իրենց ազդեցությունն են թողել սիմվոլիզմը, իմպրեսիոնիզմը, պուանտիլիզմը, ետիմպրեսիոնիստական ուղղությունները և ռուսական արվեստի որոշ ուղղություններ։

Սակայն ուրախալի է, որ ռեալիզմին խորթ ազդեցություններին ենթակա հայ արվեստագետները ոչ մի էական դեր չկատարեցին հայ արվեստի զարգացման առողջ ընթացքի վրա։ Նույնիսկ եղան նրանց մեջ այնպիսիք, որոնք թոթափեցին այդ ազդեցությունները. միայն մի քանիսը հեռացան հայ ժողովրդի միջավայրից, օտարացան և մոռացվեցին։

Այս շրջանում հայ կերպարվեստը հարստացավ նոր տեսակներով ու ժանրերով. ասպարեզ եկան գրաֆիկայի նոր տեսակներ, մուտք գործեց նատյուրմորտի ժանրը, նոր իմաստ ստացան հուշարձանային և դեկորային քանդակի տեսակները, կատարելագործվեցին դիմանկարը, կենցաղային ժանրը, բնանկարը։ Բարձրացավ կերպարվեստի նշանակությունը հասարակական կյանքում։ Դասակարգային պայքարի սրման և սոցիալական անհավասարության խորացման պայմաններում կյանքի կոչվեց քննադատական ռեալիզմը։ Արվեստում ավելի լայն արձագանք գտան դեմոկրատական գաղափարները, անհամեմատ ընդարձակվեցին թեմաների ընդգրկման սահմանները. հա-

րըստացվեցին նաև գեղարվեստական միջոցները, համարձակորեն օգտագործվեցին գեղանկարչության և քանդակագործության ասպարեզում 19-րդ դարի վերջի համաշխարհային արվեստի նվաճումները։ Հասարակական մարդը ավելի լայնորեն տեղ գրավեց արվեստում։ Հետևաբար, միանգամայն տրամաբանական է, որ այս շրջանում դիմանկարն ու կենցաղային ժանրը ունենալու էին առաջատար նշանակություն։

Դիմանկարային ժանրի ավանդույթն արդեն ամրապնդված էր նախորդ դարում Հ. Հովնաթանյանի և Ս. Ներսիսյանի արվեստով։ Այժմ անհրաժեշտ էր այն ավելի զարգացնել՝ կերպարի առավել կոնկրետացումով, նկարագրի ցայտունությամբ, հոգեբանական խորությամբ, կենսունակությամբ և գեղանկարչական միջոցների այժմեականացմամբ։ Այդ դերը ստանձնեցին գեղանկարիչներ Հ. Արծաթբանյանը, Ս. Աղաջանյանը, Ե. Նազարյանը, Հ. Հակոբյանը, Ս. Երկանյանը, գրաֆիկներ՝ է. Շահինը, Տ. Պոլատը, քանդակագործներ Ա. Տեր Մարությանը, Հ. Գյուրջյանը, Հ. Բաթիկյանը, Հ. Բենդերյանը, Ռ. Մուրացանը։

Նկատելի չափով հարստանում է կենցաղային ժանրը, հագենալով դեմոկրատական նպատակայացությամբ, որի շարժառիթը հայ հասարակական կյանքի սոցիալական երևույթներն էին, ինչպես նաև հայ ժողովրդի ողբերգական իրադարձությունները։ Այս ժանրում իրենց դրսևորել են նկարիչներ՝ Հ. Արծաթբանյանը, Հ. Հակոբյանը, Ս. Երկանյանը, Հ. Փուշմանը, է. Շահինը, Տ. Պոլատը, Վ. Խոջաբեկյանը, Ս. Խաչատրյանը, Ա. Ֆեթվաճյանը, Գ. Շիլոյանը, Մ. Քյուրքյանը, Ե. Դեմիրջյանը, Կ. Ջիրախյանը, Կ. Ադամյանը, Լ. Յաղուբյանը և ուրիշներ, որոնցից ոմանք, միաժամանակ, զբաղվել են դիմանկարի ու բնանկարի ժանրերով։

Բնանկարի ավանդույթը ևս շարունակում է պարզանալ զգալի թվով նկարիչների ստեղծագործություններում. այդպիսիք են՝ Հ. Արծաթբանյանը, Ե. Թադևոսյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, Հ. Հակոբյանը և ուրիշներ, որոնք պատկերում են հայրենի բնության գեղեցկությունները, դիտողին տոգորելով հայրենասիրական զգացմունքով։ Իսկ օտարության մեջ գտնվող հայ բնանկարիչները ստիպված են պատկերել իրենց շրջապատը, դիտելով այն որպես երկրորդ հայրենիք, իհարկե իրենց գործերում պահպանելով հայ արվեստագետի ոգին։

Նատյուրմորտի ժանրը նույնպես սերտ կապի մեջ է գտնվել հասարակական կյանքի հետ, իր հնարավորություններով ձայնակցելով մյուս ժանրերին, պատկերացում տալով ժողովրդի կենցաղի. նրա նյութական կուլտուրայի զարգացման մակարդակի, ուրիշ երկրների հետ ունեցած կապերի, նրա գեղագիտական ճաշակի, բնության պարգևված բարիքների և այլ երևույթների մասին։ Հանձին մի քանի ականավոր նկարիչների՝ Զ. Զաքարյան, Հ. Փուշման, Հ. Հակոբյան, Փ. Թերլեմեզյան, Մ. Սարյան, ստեղծվել են նատյուրմորտի բազմաբովանդակ, արժեքավոր նմուշներ, արդարացնելով այդ ժանրի ինքնուրույն գոյությունը հայ կերպարվեստում։

ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱՖԻԿԱ

ՀՄԱՅԱԿ ԱՐԾԱԹԲԱՆՅԱՆ

Դեմոկրատական գաղափարներով տոգորված, բազմաժանր նկարիչ է Համլակ Արծաթբանյանը (1876—1919), որին քնքուշ վիճակվեց ստեղծագործել ընդամենը երկու տասնամյակ, բայց այդ կարճատև միջոցում նրան հաջողվեց հայկական կերպարվեստը հարստացնել նոր թեմաներով, իր հետ բերելով գեղանկարչական այնպիսի քարմություն, որպիսին անհրաժեշտ էր արդիականացնելու հայկական կերպարվեստը, այդ միջոցով 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայկական գեղանկարչությունը շաղկապելով 20-րդ դարի առաջին կեսի հետ։ Եվ չնայած նա ապրել ու ստեղծագործել

է Հայաստանից հեռու, հայկական գաղթավայրերից մեկում՝ Դոնի Նախիջևանում, բայց և այնպես, չնորհիվ դեմոկրատական իր կայուն համոզումների ու ժողովրդասիրության, իր հոգու թելերով կապված է մնացել հայ ժողովրդի հետ, իր ստեղծագործության մեջ լայնորեն տեղ տալով ոչ միայն օտարության մեջ ապրող իր հայ բախտակիցների կյանքին, այլև քուրքական բռնակալ լծի տակ հեծող իր ժողովրդի վշտերին, տառապանքներին։

Համայակ Արծաթբանյանը ծնվել է Դոնի Նախիջևանում, գյուղացու ընտանիքում[1]։ Հայրը՝ Աբրահամ և մայրը՝ Մարիամ, երիտասարդ տարիքում եղել են սիրող դերասաններ, մասնակցելով Դոնի Նախիջևանի հայկական թատերախմբի ներկայացումներին։ Նրանց չորս որդիներից ամենափոքրը Համայակն էր. նա դեռ մանկությունից սիրել է կավից պատրաստել կենդանիների, թռչունների ֆիգուրներ։ Նախնական կրթություն ստացել է Նախիջևանի Խալվելաց վանքի հոգևոր ուսումնարանում 1884—1891 թվականներին։ Ավարտելուց հետո աշխատել է լուսանկարչատանը, Ջերեպախինի մոտ, նկարելով նաև սրբապատկերներ։ Հաջորդ երկու տարիների ինքնաշխատության արդյունքը կարելի է տեսնել «Պսակադրությունից առաջ» կամ «Աղչիկը հարս» գեղանկար էսքիզում, կատարված 1893 թվականին։ Լիրիկական տրամադրություն արտահայտող այդ նախանկարն արդեն հավաստում է ապագա նկարչի խոստումնալի ընդունակություններ։

Թեմայի ընտրության շարժառիթը ոչ այնքան գեղանկարչական խնդիրների հետապնդումն է, որքան դեմոկրատ նկարչի հոգին ալեկոծող սոցիալական անարդարության ակնհայտ փաստը։

Արծաթբանյանը նախընտրել է պսակադրության արարողության ամենաարտառուղ պահերից մեկը, դեռատի հարսնացուին հագցնում են պսակի տանելու, մինչդեռ նա, գլուխը խոնարհած, երեսը թաշկինակով ծածկած հեկեկում է։ Ընկերուհիները նրան մխիթարում, հուսադրում են։ Հավանաբար, այս դեպքում տեղի է ունենում նահապետական սովորույթներից մեկը, երբ ծնողները աղջկան ամուսնացնում են ոչ իր ընտրությամբ։ Ակնհայտ է, որ նկարիչը սոցիալական գունավորում է տվել թեմային, սրել է երևույթը, ավելի դրամատիկական դարձնելու համար պատկերի բովանդակությունը։ Նա լավ է զգացել դեռահաս օրիորդի հոգեվիճակը, որը չի կարողանում համակերպվել իրեն սպասվող այդ դաժան իրողության հետ։ Տան հասարակ կահույքը նույնպես վկայում է այդ ընտանիքի համեստ ապրելակերպը։

Այդ հուզիչ պատկերը ստեղծված է գեղանկարչական անբռնազբոս միջոցներով։ Հարսանեկան սպիտակ զգեստները բավականաչափ նպաստավոր են համապատասխան տրամադրություն ստեղծելու, մանավանդ նման մեղմերանգ կոլորիտով՝ լույսի արտացոլումների փողփողումներից առաջացած վարդագույնի, արծաթավունի, նեապոլիտանական դեղինի, բաց կապտավունի տատանումներով, որոնց զուգակցումը շրջապատի առարկաների՝ օխրա-մոխրավուն պատի և սրճագույն հատակի հետ տվել է շատ ճաշակավոր և գեղեցիկ գունային ներդաշնակություն։ Այս առաջին գործը նկարչի բնածին տաղանդի ու գույնի նուրբ զգացողության վկայությունն է։

Այս շրջանից Համայամ չեն հայտնաբերված գեղանկար այլ գործեր։ Անհայտ է մնում նրա հետագա անելիքը մինչև 1894 թվականը։ Ըստ արխիվային նյութերի, նա նույն թվականին ընդունվել է սովորելու Մոսկվայի Գունանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, որպես նախապատրաստական դասարանի ազատ ունկնդիր։ Միայն երեք տարի հետո, 1897 թվականին նրան հաջողվում է տեղափոխվել հիմնական բաժնի առաջին դասարան։ Հիշյալ ուսումնարանում նա սովորել է մինչև 1900 թվականը, աշակերտելով Վ. Սերովին։

Մոսկվայի Գեղարվեստի ուսումնարանը, Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայից հետո, իր որակով համարվում էր Ռուսաստանի գեղարվեստի երկրորդ ուսումնական հաստատությունը։ Սակայն, ի տարբերություն ակադեմիայի, որտեղ իշխում էին խիստ պահպանողական սկզբունքներ, Մոսկվայի ուսումնարանը զանազանվում էր ուսուցման առաջադիմական մեթոդով։ Մասնավորապես Արծաթբանյանի սովորած տարիներին, երբ ուսումնարանում դասավանդում էին Վ. Պոլենովը, Վ. Սերովը, Ի. Լևիտանը, Կ. Կորովինը և սրանց նման առաջադիմական հայացքներ ունեցող դասատուներ։ Ուսանողների դասարանական առաջադրանքները կապված էին կյանքի հետ. իսկ արտադասարանական աշխատանքներում արտացոլում էին գտնում հասարակական կյանքի բազմազան երևույթներ։ Սովորողներին թույլ էր տրվում ինքնուրույն ստեղծագործության համար ընտրել ազատ թեմաներ։ Ուսման այդպիսի դրր-

վածքը մեծ չափով նպաստում էր սովորողների ստեղծագործական նախաձեռնության դրսևորմանը։ Ուսումնարան ապատ մուտք էին գործում 19-րդ դարի վերջի գեղանկարչական նորույթները՝ մասնավորապես կոլորիտի արդիականացման ուղղությամբ։

Արծաթքանչյանի կարողությունների դրսևորման և տաղանդի զարգացման համար ուսման տարիները եղել են բավականաչափ նպաստավոր։ Նա ժրաջան ուսանել է, ակտիվ մասնակցել ուսանողական ցուցահանդեսներին գծանկարներով, դիմանկարներով, բնանկարներով, թեմատիկ պատկերներով։ Այդպիսիների միայն անուններն են հայտնի ցուցահանդեսների պատկերացուցակներով։ Այսպես օրինակ՝ 1895 թվականին ցուցադրած գործերից հիշատակված են՝ «Բեշտաու լեռը», «Տեսարան Արմավիրում», «Պոդկումոգ գետի տեսարանը», «Ծերկաթյա լեռը», «Կաղբեկ», 1896 թվականից՝ «Էչմյուդզ», 1897 թվականից՝ «Խորաբավ», «Շալաշ» (Հոլիկ), «Հոտաղը», «Էչմյուդզ»։ Բացի ցուցադրված նշված գործերից, եղել են նաև բազմաթիվ այլ գործեր։

Նախապատրաստականում Արծաթքանչյանի սովորած տարիների գործերից քչերն են պահպանվել. դրանք առավելապես գրպանի ալբոմում պահպանված մատիտանկարներ են, որոնցից մի քանիսը նկարված են թեպետ հապճեպ, բայց հմտորեն։ Այդ գծանկարների մեջ, որակի առավելությամբ, առանձնանում են դիմանկարները, որոնք կատարված են թե կերպարվողի նմանողության պահպանումով, թե ձևերի աշխույժ մշակումով, գծերի ազատ օգտագործումով և համարձակ ձեռքով։

Նույնիսկ մատիտանկարները հանգեցնում են այն եզրակացության, որ Արծաթքանչյանի նախասիրությունը դիմանկարի ժանրն է, իսկ գեղարվեստական իդեալը՝ Վ. Սերովի արվեստը։ Ահա թե ինչու, ուսումնարանի հիմնական դասարանում նա նախընտրել է Վ. Սերովի արվեստանոցը, որը նույն ուսումնական տարում հրավիրվել էր աշխատելու որպես դասատու։

Արծաթքանչյանը սխալված չէր Սերովի արվեստը յուր համար իդեալ ընտրելու հարցում։ Ռուսական արվեստի այդ հզոր տաղանդը, իր առողջ ռեալիստական համոզումներով մեծ դեր է կատարել երիտասարդ սերնդի, այդ թվում և Արծաթքանչյանի աշխարհայացքի ձևավորման և իրականությունը ռեալիստորեն ընկալելու գործում։ Նրա աշակերտները վկայում են, որ Նա, լինելով համոզված ռեալիստ և խոհուն հոգերան դաստատու, խստորեն հետևում էր՝ իր աշակերտներին հետու պահելու ձևապաշտական շինծուությունից, թեթևամտությունից, արհեստականությունից, սեփական փորձով ապացուցելով, որ մնալով խստագույն ռեալիզմի շրջանակներում, բնօրինակի լիարժեք և ճշգրիտ ուսումնասիրությամբ կարելի է լուծել գեղարվեստական ամենարալմագան, բարդ և դրավիչ խնդիրներ։ Նա գտնում էր, որ միմիայն ռեալիզմն է կատարյալ լայն հնարավորություններ տալիս դրանց լուծման համար։ Նա ցույց էր տալիս, որ ոչ թե շաբլատանական մաներայնության, ոչ թե ներկերի ու վրձնի քավածքների պճնամոլության, այլ իրականության խոր ըմբռնման մեջ են թաքնված իսկական գեղագիտական արժեքները։ Սերովի մեթոդը կենդանի հնչյուն էր այն կեղծ տեսակետի, ըստ որի ռեալիզմը, իբր թե, հնացած, ձանձրալի, «գերի ընդօրինակում» է, իսկ մոդեռնիզմը՝ նորարարական և նրբացված «ստեղծագործություն»։ Սերովը համոզիչ կերպով ցույց էր տալիս հակառակը՝ այդ «նորածին», ճարպիկ արվեստը» հակագեղագիտական նշանակությունը և ճշմարիտ ու պարզ գեղանկարի անսպառ հմայքը։ Նա տանել չէր կարող գծանկարում մոտավորը, այլ պահանջում էր առավելագույն չափով մտածված և մշակված ձևեր յուրաքանչյուր գծի գիտակցված օգտագործմամբ։ Նա դատապարտում էր գեղամոլությունը, քմահաճակոլությունը, մակերեսային մոտեցումը հանդեպ գեղանկարը, որպիսի հատկանիշներ բնորոշ էին գեղանկարչության մեջ տեղ գտած նորագույն «մոդային»։ Նա, միաժամանակ, պայքարում էր ակադեմիական քարացած մեթոդի դեմ՝ նորույթյուններ մտցնելով յուր դասավանդման մեթոդում[2]։

Ահա այսպիսի արվեստագետի մոտ է դասատիարակություն ստացել Արծաթքանչյանը, յուրացնելով ուսուցչի արվեստի լավագույն գծերը։

1897—1899 թվականների ուսման շրջանի գործերից նույնպես քչերն են հայտնի, բայց դրանցից մի քանիսը պերճախոս կերպով հաստատում են Արծաթքանչյանի արագ կատարելագործման մասին։

Սերովյան սրությամբ ընկալված և գեղանկարչական արտահայտչականությամբ պատկերված 1897 թվականի գործ է էչմյուդզին բնանկարը, կատարված թեպետ արագ, բայց զգացմունքով։ Նկատելի է, որ անգամ տեղանքի ընտրությունը

հարազատ է ուսուցչի ճաշակին։ Որքա՜ն գեղահնչուն են և բնական երկինքն անդրադարձնող լճակը, դեպի հորիզոնը տարածվող ռուսական մեղմ կանաչ հարթավայրը, մոխրա-մանուշակավուն ամպամած երկինքը։ Շատ լավ է ընկալված ամպամած օրերին ռուսական բնությանը հատուկ մեղմերանգ կոլորիտը, որը մեղմիկ տրտմություն է հաղորդում բնանկարին։ Չնայած ակնհայտորեն նկատվող ուսուցչի ոճական ազդեցությանը, Արծաթբանյանը մնում է յուրովի։

Նրա նվաճումներն առավել պերճախոս են դիմանկարի բնագավառում։ Կերպարի նմանողության պահպանման հետ միասին նա ձգտում է տալ կերպարվողի ներքնաշխարհը հատկանշող տրամադրություն, մարդու ամբողջական նկարագիրը տալով ավելի խտացված գծերով։ Ձեռքն ավելի վստահ է գործում, գծանկարն ամրանում է, դառնում անսխալ, համարձակ, չեշտակի, գունաշարը նույնպես զգալի չափով որոշակիանում է իր հագեցվածությամբ։

Այսպես օրինակ՝ Մ. Սարյանի գծանկարային դիմանկարը իր թե տեխնիկական կատարելությամբ, թե կերպարի արտահայտչականությամբ ավելին է, քան չորս տարվա ուսման ընթացքում կարող էր ձեռք բերել սովորական աշակերտը։ Դրանով Արծաթբանյանը դրսևորել է գրագիտություն, դիտողականություն, ճաշակ, ստեղծագործական ակտիվություն։ Դիմանկարն ունի և ներքին ջերմություն, որը պայմանավորված էր երկու հայրենակից նկարիչների մտերմությամբ, ինչպես նաև նրանով, որ նոր միայն Մոսկվա եկած պատանի Սարյանը աշակերտում էր Արծաթբանյանին, նախապատրաստվելով ուսումնարան ընդունվելու։

Գծանկարի թողած տպավորությունը, մասնավորապես դեմքի կառուցման ամրությունը, գծի նպատակահարմար, իմաստավորված, աշխույժ օգտագործման հմտությունը շատ խոստումնալի են ապագա նկարչի համար։

Կերպարի սերովյան կենդանի և սուր ըմբռնումն իր արտահայտությունն է գտել գեղանկար վաղ գործերից մեկում՝ «Եկատերինա Սարյանի դիմանկարում», որում պահպանված է մոդելից ստացած անմիջական տպավորությունը, կենդանի արտահայտություն տալով այդ դեռահաս աղջկա նոր կազմակերպվող դիմագծերին։ Անբռնազբոս է դիրքը, խոսուն են աչքերը, որոնք արտահայտում են մի փոքր անհանգստություն։ Դեմքին խաղում է պատանեկան միամիտ ինքնագոհություն այն առթիվ, որ իրեն արժանացրել են նկարելու պատվին։

Դիմանկարը ստեղծվել է 1898 թվականին, երբ Արծաթբանյանը ամառային արձակուրդին վերադարձել է իր ծննդավայրը՝ Դոնի Նախիջևան, որտեղ բնակվում էր նաև Սարյանների ընտանիքը։

Որպես վաղ շրջանի ստեղծագործություն «Ե. Սարյանի դիմանկարն» ունի նաև գեղանկարչական լավ արժանիքներ։ Կոլորիտի որոշակիությունը արդեն սկսում է երևան գալ ու ձևավորվել, թեպետ, դեռևս գերիշխում են երանգները։ Ըստ երևույթին, այս դեպքում դա մտածված է կիրառված, աղջկա կերպարին մեղմություն հաղորդելու համար։ Մասնավորապես մեղմերանգ են դիմագծերը՝ դեղին օխրայի, ումբրայի իրար լրացնող անցումներով։ Նկարիչն առայժմ խուսափում է գույների ու լույսի հակադրումներից։ Իրար հետ մեղմությամբ են զուգորդված դեմքը, մոխրավուն ֆոնը, կարմրագույն զգեստը, ձեռագործ սև օձիքը։ Պատկերի ընդհանուր կոլորիտը լուսավոր է, թափանցիկ։

Հ. Արծաթբանյանի ուսման վերջին տարվա ակադեմիական առաջադրանքների բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս հետևելու նրա ուսման ընթացքին, բայց առանձին անձանց մոտ պահպանված արտաակադեմիական աշխատանքներից մի քանիսը բավականաչափ ամբողջական պատկերացում են տալիս կատարելագործման այն չափի մասին, որին հասել էր նա վերջին դասարանում։ Դասարանական առաջադրանքների հաջող ընթացքի մասին կա անմիջական վկայություն. դրանք նրա ստացած պարգևներն են. 1898—1899 ուսումնական տարում, մի էտյուդի համար, նա արժանացել է առաջին արծաթյա մեդալի, իսկ 1899—1900 ուսումնական տարում, մի գծանկարի համար՝ երկրորդ արծաթյա մեդալի[3]։ Ցավոք, այդ գործերն առայժմ անհայտ են։

Ի դեպ, Արծաթբանյանի ուսման լավ առաջադիմության մասին է վկայում արխիվային մի այլ փաստաթուղթ։ Ուսումնարանի գիտական խորհուրդը, 1898 թվականին կայացրել է հետևյալ որոշումը. «Նկատի ունենալով Հ. Արծաթբանյանի հաջողությունները ուսման մեջ և գերազանց վարքը, միջնորդել երեք տարով հետաձգելու նրան բանակ կանչելը»[4]։ Այսպիսի որոշում կայացվում էր միայն բացառիկ ընդունակություն ունեցող, խոստմնալի սովորողների նկատմամբ։

Արտադպրոցական ինքնուրույն կատարված ստեղծագործությունները վկայում են այն մասին, որ նա նկարելու մեջ կատարելագործվելով մեկտեղ, սկսել էր զանազանվել նկարելաձևով, գեղանկարչական ուրույն ըմբռնողությամբ, սեփական մտածելակերպով։ Մարդկանց կերպարներն իրենց թե ներքին, թե արտաքին նկարագրերով ավելի ցայտուն են ու որոշակի, գույներն ավելի լուսավոր են ու հնչեղ, շեշտելով պատկերի հուզական արտահայտչականությունը և գեղանկարչական տպավորությունը։

Չնայած Մոսկվայի գեղարվեստական կյանքում տեղ գտած մոդայական ձևամոլություններին, Արծաթբանյանը զերծ է մնացել դրանց ազդեցություններից, չի ենթարկվել հատկապես կերպարվեստում մուտք գործած ժամանակի մոդային, որը Սերովը համարում էր «շարլատանական մոդայականություն», տուրք չի տվել այս կամ այն հակառեալիստական ուղղությանը, չի ընկել անիմաստ էֆեկտի ետևից, այլ հավատարիմ է մնացել ռեալիզմի դավանանքին, պահպանելով գեղանկարի նպատակային նշանակությունը։ Նրա համար կենսական ճշմարտացիությունը վեր էր ամեն ինչից։

Ուսման վերջին տարվա արտաակադեմիական ստեղծագործություններից է «Երիտասարդ աղջկա դիմանկարը»՝ կատարված Դոնի Նախիջևանում 1899 թվականի ամռանը։ Ինչպես այս, այնպես էլ հետագա գործերում տեսնելու ենք, որ Արծաթբանյանի համար դիմանկարում ամենակարևորը մարդու ներքինն է, ապա կերպարային նմանությունը՝ իր անհատական անկրկնելի գծերով։ Հետազոտելով նշված դիմանկարը, նրա մեջ տեսնում ենք հայ ազգային տիպարի բնորոշ հատկանիշներ, միաժամանակ, անսխալ գուշակելով կերպարվողի բնավորությունը՝ լռիկ, պարկեշտ, վայելուչ, հանգիստ, հեզահամբույր ու մի փոքր տրտում։

Այսուհետև Արծաթբանյանը մնում է հավատարիմ իր սկզբունքին՝ մարդու կերպարային նկարագրով պայմանավորելով գեղարվեստական միջոցները։ Նշված դիմանկարում կերպարի անհատականությունը ելակետ է՝ կողմնորոշվելու և՛ կոմպոզիցիայի, և՛ կոլորիտի հարցում։ Գլխի հակված վիճակը, դեմքի դունատությունը, սև զգեստը շեշտում են նրա մտախոհ վիճակը և մելամաղձոտ տրամադրությունը։ Սակայն, այդ հոգեվիճակը նրան տալիս է ազնիվ տեսք և նպաստում կարեկից համակրանք տածելու դեպի նա։ Դիմանկարում իշխող գույների ժլատությունը՝ տաք օխրայով նկարված դեմքը, սևով նկարված զգեստը, լույսի ու ստվերների մեղմ անցումներով մշակված դիմագծերը, ընդհանուր առմամբ, ներդաշնակում են կերպարի տրամադրությանը, որի ներհուն աչքերի մեջ թաքնված է ինչ-որ մտահոգություն։

Իրականության անկեղծ ու անմիջական ընկալման ջերմությամբ է ողողված «Աղջիկը դաշնամուրի մոտ» պատկերը, որը Արծաթբանյանի ուսման նախավերջին տարվա արտաակադեմիական ստեղծագործություններից լավագույնն է։ Դա կարելի է համարել նաև նրա կատարելագործման այն սահմանագիծը, որը նրա ուղենիշը դարձավ։

Ըստ երևույթին, հիշյալ պատկերը ստեղծվել է 1899 թվականի արձակուրդի ամիսներին, Նախիջևանում, որևէ հայ ընտանիքում։ Նվագող աղջկա կերպարից ստացած տպավորությունը թելադրում է եզրակացնել, որ նա կոնկրետ անձնավորություն է։ Եվ, չնայած դրան, պատկերը կարելի է դիտել որպես սյուժետային մեկնաբանում ստացած ստեղծագործություն։ Անշուշտ, դա կատարված է դիտակցորեն, քանի որ, ռուսական արվեստում դեռևս պահպանվում էին կյանքի արտացոլման պերեդվիժնիկների ավանդույթները, իսկ հայ կերպարվեստում սկսում էր նոր միայն երևան գալ թեմատիկ պատկերը։

Պատկերը ներկայացնում է դաշնամուրի առաջ նստած երիտասարդ աղջկա, հավանաբար ուսանողուհու, նվագելիս։ Գործողության վայրը մի պարզ կահավորված սենյակ է, որը վկայում է բնակիչների համեստ կենցաղի մասին։ Այս պարզ կենցաղային դիպվածը տաղանդավոր նկարչի ձեռքով վերածվել է գեղարվեստական լիարժեք ստեղծագործության։

Պատկերին իմաստ և ջերմություն է հաղորդում երիտասարդ աղջիկը, որին Արծաթբանյանը կերպավորել է բարեհամբույր արտաքինով, բարեկիրթ ընտանիքում դաստիարակված պարկեշտ, հեզ, առաքինի բնավորության հատկանիշներով, որոնք բազմապատկում են առանց այն էլ համակրելի նրա կերպարի հմայքը։ Կերպավորելով օրիորդին մեջքով դեպի դիտողը նստած, դեմքի մեկ քառորդ դիրքով, գեղեցիկ ուրվագծերով, Արծաթբանյանը նրբանկատորեն է դիտել ու զգացել երաժշտական հնչյուններով կլանված նվագողի թե՛ սևեռուն հայացքը, թե՛ ուշադիր, ինքնամփոփ,

լարված հոգեվիճակը, թե՛ դաշնամուրի ստեղներին վազող կանացի ձեռքի ճկուն շարժումը, ստեղծելով իրականության համարժեք կենդանի պատկեր։

Մարդկային կերպարի իրական գոյավիճակի այսպիսի անկեղծ ու անմիջական ընկալումը, մարդուն այսպիսի գեղեցիկ ու ազնիվ հատկանիշներով պատկերելու միտումը հետևանք էր նկարչի խոր մարդասիրական զգացմունքների և իրապաշտական աշխարհըմբռնողության։

Գեղանկարչորեն էականն ընդգծելու սերովյան մեթոդի կիրառումը տվել է իր դրական արդյունքը։ Սերովն էր ուսուցանում պատկերել տեսածը լույսի կենտրոնացումով, գույների օդային փոփոխումներով, արտացոլումների համատարած սփռումով։ Պարզ և սեղմ գունաշարով պատկերված օրիորդի հաճելի, անուշիկ դեմքը, խնամքով հավաքված սև մազերը, ուսերից լայն ծալքերով իջնող բաց վարդագույն գոգնոցը, բաց երկնագույն զգեստը՝ ենթարկված լույսի բազում արտացոլումներին, ստեղծել են գեղանկարչորեն գրավիչ պատկեր։ Բովանդակությունը լրացնող մնացած առարկաները՝ դաշնամուրին դրված նոտաների տետրը, մանդոլինան, ծաղկավոր, սրճագույն թղթով պաստառված սենյակի պատը, հատվածով երևացող կախված պատկերը, դաշնամուրի կողքի Միլոսյան Վեներայի արձանը, այս ամենը հմտորեն ընկղմված են ստվերի մեջ, ծառայելով պատկերի ֆոն։

Կտավի նպատակահարմար կազմակերպումը՝ խիստ կշռադատված, չափի զգացումով կատարված առարկաների տեղադրումը, գունային հավասարակշռության պահպանումը, լույսի տպավորիչ տեղաբաշխումը, պատկերի չափի համեմատությամբ մարդու հարաբերաչափի իմաստավորված լուծումը վկայում են պատկերը գերազանց իմացությամբ կառուցելու Արծաթբանյանի հմտության մասին։

Արծաթբանյանի ուսման վերջին տարվա ակադեմիական առաջադրանքներից ոչինչ հայտնի չէ. առայժմ մի գործ է հայտնաբերված 1899 թվագրությամբ, որը կոչվում է «Մայրը երեխայի հետ»՝ ժամանակին վերարտադրված հայկական պարբերական մամուլում՝ «Սերովի արվեստանոցում» անունով։ Գուցե դա առաջադրանք է, գուցե նախանկար հետագա պատկերի համար, մանավանդ, որ իր միատարր կոլորիտով և կատարման կաշկանդվածությամբ խիստ տարբերվում է նկարչի նույն ժամանակաշրջանի արտաակադեմիական աշխատանքներից։

Նախորդ տարիների գործերը ցույց են տալիս, թե ուսման անցած հինգ տարիները որքան բարենպաստ են եղել նկարչի կատարելագործման համար, որի ընթացքում նա կարողացել է լուրջ հետևություն անել ուսուցչի դասավանդման մեթոդից և ստեղծագործական փորձից, յուրացնելով ամենակարևորը՝ մարդուն կերպավորել իր բնական, կենդանի, հարափոփոխ գոյավիճակի մեջ, նրան հատուկ, անկրկնելի բազմազանությամբ, ամենաբնորոշ արտահայտչական միջոցներով։ Սյուժետային մեկնաբանում ստացած հիշյալ գործը իրոք որ պատկերված է կյանքի իրական ընկալումով, պարզ, արտահայտիչ, ընդհանրացված գեղարվեստական միջոցներով, ուսուցչի մեթոդի բարերար ազդեցությամբ։ Մոր և երեխայի միջև արտահայտված ջերմությունը ընկալված է կենսականը դրսևորելու ձգտումով։ Այս երևույթը կրկին ու կրկին հաստատում է նկարչի նրբանկատ դիտողականության և կյանքի բնական վիճակը տեսնելու, զգալու բնածին ընդունակության մասին։ Չնայած օխրայի, սրճագույնի, կարմրավունի վրա կառուցված նկարի միատարր կոլորիտին, պատկերի կառուցվածքը, մոր և մանկան բնական շարժումը, ճկուն գծանկարը նկարին հաղորդում են կենդանի տպավորություն։

1900 թվականի ամռան սկզբին Արծաթբանյանը ավարտում է ուսումնարանը։ Նկարչին վերաբերող փաստաթղթերում չի հիշատակվում ավարտման առթիվ կատարված գործի անունը, սակայն, կասկած չի կարող լինել, որ դա եղել է թեմատիկ, կենցաղային պատկեր, ինչպես որ պահանջվում էր այդ բաժինն ավարտող սովորողներից։ Ավարտման տարվա վերջերին նա դիմել է՝ իրեն տեղափոխել ազատ ունկնդիր, պատճառաբանելով, որ տնտեսական հանգամանքների շնորհիվ անկարող է հաճախել ուսումնարանի գիտական դասարանները, բայց ստացել է մերժում։

Այսպիսով, նա 1900 թվականին վերջացրել է նույն ուսումնարանի գեղանկարչական բաժինը, ստանալով ոչ դասային նկարչի դիպլոմ[6]։

Արծաթբանյանը անհապաղ վերադառնում է Դոնի Նախիջևան, որտեղ նրան սպասում էր իր ընտանիքը։ Ընտանիքի հոգսը հարկադրում է նրան մտնել ծառայության։ Համաձայն նկարչի աղջկա— Մարիամ Արծաթբանյանի հաղորդած տեղեկու-

թյան, իր հայրը, սկսած 1900 թվականի սեպտեմբերից մինչև իր կյանքի վերջը, անընդմեջ պաշտոնավարել է Դոնի Նախիջևանում և Ռոստովում, որպես նկարչության դասատու, սկզբում Ռոստովի հինգդասյան քաղաքային ուսումնարանում, ապա դասատուների կոլեգիայի ռեալական ուսումնարանում, ավելի ուշ՝ Ռոստովի երկաթուղային տեխնիկական ուսումնարանում և ինժեներական, ճարտարապետական, շինարարական ուսումնարանում։ Իր տրամադրության տակ ունեցած արձակուրդային ամիսներին երբեմն ճանապարհորդել է Ռուսաստանի տարբեր շրջաններում, եղել է Հայաստանում, Ղրիմում՝ կատարելով բազմաթիվ էտյուդներ։

Այդ տարիներին Ռոստովի գեղարվեստական կյանքը բավական աշխույժ էր. այնտեղ ապրում ու ստեղծագործում էին ռուս, հայ և այլազգի նկարիչներ, որոնց շրջանում Արծաթբանյանը համարվում էր առաջավորներից մեկը։ Նա մասնավորապես մտերիմ հարաբերության մեջ էր Ս. Աղաջանյանի, Հ. Հովհաննիսյանի, Մ. Սարյանի հետ, նման կապերը, ինչպես և շփումը տեղացի հայերի հետ, նկատելի չափով նպաստել են նրանցից յուրաքանչյուրի արվեստում պահպանելու հայ ազգային ոգին։

1900-ական թվականների առաջին տասնամյակում Արծաթբանյանի ստեղծագործությունն այնքան էլ արգասավոր չէ։ Դրա պատճառը պետք է որոնել ոչ թե տաղանդի բացակայության, այլ տնտեսական, նյութական անբարենպաստ պայմանների մեջ։ Ծանրաբեռնված լինելով ութ հոգուց բաղկացած ընտանիքի հոգսերով, որի միակ կերակրողը ինքն էր, նա ստիպված էր շաբաթվա վեց օրը նվիրել ծառայության և միայն կիրակի օրերին ժամանակ հատկացնել ստեղծագործությանը։ Պետք է պատկերացնել, թե նկարչի համար որքան ծանր էր զրկված մնալ անչափ սիրելի զբաղմունքից, որին նա նվիրվել էր դեռ մանկությունից։ Իսկ եթե նկատի ունենանք, որ շաբաթվա այդ միակ օրն էլ նա տրամադրում էր մասնավոր պատվերներ կատարելուն, որպիսիք ոչ միշտ սրտամոտ են եղել նրա զգայուն խառնվածքին, ապա, պարզ կլինի, թե ինչու Արծաթբանյանի այդ տարիների գործերը ն՛ քանակապես, ն՛ որակապես, նրա տաղանդին համապատասխան բարձրության վրա չեն։ Բացառություն են կազմում հատ ու կենտ գործեր, որոնք ստեղծված են ներքին մղումով, զգացմունքի թելադրանքով։ Այդպիսի բարձրորակ գործերից են՝ «Հիվանդ երեխայի մոտ», «Աղջկա դիմանկար», «Ինքնադիմանկարը»։

Այս ընտրովի, փոքրաթիվ ստեղծագործությունների մեջ, իր բովանդակության խորությամբ, հուզական ջերմությամբ, իրականությանն անկեղծ մնալու ձգտումով, գեղարվեստական միջոցների ազատությամբ և գիծանկարի թարմությամբ առանձնանում է «Հիվանդ երեխայի մոտ» պատկերը։ Դա կատարված է ուսումնարանն ավարտած տարում՝ 1900 թվականին։

Ինչպես պետք էր սպասել, Արծաթբանյանի այս ինքնուրույն ստեղծագործությունը ռեալիստական է և՛ կյանքի իմացությամբ, և՛ կատարման եղանակով, քանի որ նա դաստիարակվել էր Վ. Սերովի արվեստանոցում, որն, ինչպես հայտնի է, իր դասավանդման ու ստեղծագործական մեթոդով ղեկավարվում էր իրականությունը կենսական ճշմարտացիությամբ, ստեղծագործական ակտիվ վերաբերմունքով պատկերելու սկզբունքով։

Արծաթբանյանը, սրտացավ հայ ժողովրդի ճակատագրին, այդ ընտանիքի անձնական դրամայի մեջ տեսել է հայ ժողովրդի դրաման[7]։ Այսպիսի միտումն ավելի բազմանշանակալի է դարձրել պատկերի բովանդակությունը՝ առավել չափով ընդգծելով նրա հուզական տրամադրությունը։ Սակայն, պատկերի բովանդակությունը չի սահմանափակվում միայն հիվանդ երեխայով, թեպետ, գործողությունը ծավալվում է նրա շուրջը։

Նկարչի նպատակն է եղել ցույց տալ մոր հետ տեղի ունեցող հոգեբանական այլայլումը, նրա հոգեկան աշխարհում տեղ գտած երկմտությունը՝ թելադրված երեխայի նկատմամբ ունեցած մայրական անհուն նվիրվածության զգացմունքով։

Սենյակը, ուր տեղի է ունենում գործողությունը, նրա կահավորումը և տանտիրուհու տեսքը հաստատում են ոչ հարուստ ընտանիքի համեստ ապրելակերպը։ Հիվանդ երեխայի կողքին նստած է մայրը, որը հույսը կտրած դեղորայքից, դիմել է կրոնական կախարդանքին։ Մինչ երեխան ջերմից ննջում է, նա, հմայիլի (աղոթաթուղթ) երկար ժապավենը բռնած, հավատի, երկյուղածության զգացումով, համբերությամբ ընթերցում է, ժապավենի մյուս ծայրը փռած երեխայի գլխի շուրջը՝ բարձին, հավատալով դրա կախարդիչ զորությանը։ Քաղաքացու տարազով, մաքուր, կոկիկ հագնված, մազերը խնամքով գլխին հավաքած այդ կնոջ արտաքինը ոչինչով առիթ չի տալիս կասկածելու նրա հետամնացության մասին, սա-

կայն, երեխային ապաքինելու մայրական մտահոգությունը նրան սնոտիապաշտության է մղել։

Արծաթբանյանը նրբանկատորեն է պայմանավորված իրադրությունը՝ երեխայի ծանր հիվանդությունը, աղոթքի հույսին ապավինած մոր անելանելի, անօգնական հոգեվիճակը և նրա մայրական նվիրական զգացումը դեպի իր երեխան։ Արտաքնապես խաղաղ քվացող մոր վիճակը, մանավանդ դեմքի հանդարտ արտահայտությունը, իր ետևում թաքցնում է հոգեկան տագնապալի խռովմունք, որը հմայիլին ապավինելու հույսով զբսպված էր։

Արծաթբանյանը սուր դիտողականությամբ, կենսական ճշմարտացիությամբ է ընկալել իրողությունը, հոգեբանական համոզչությամբ վերարտադրելով ցավալի երևույթը, այն հագեցնելով հուզական տրամադրությամբ, ուշ այնքան նրպաստում են գեղարվեստական միջոցները՝ պարզ կոմպոզիցիան, ինտոնսիվ կոլորիտը, առարկաներին թափանցիկությունն տվող համատարած լուսառատությունը և արտացոլումների հարստությունը։

Եթե «Աղջիկը դաշնամուրի մոտ» պատկերում Արծաթբանյանը հասել էր կատարման տեխնիկական կատարելության, տիրապետելով գծանկարին, դրանովելով պատկր կառուցելու իր կարողություններր, իսկ կոլորիտի հարցում դեռ որոշ չափով շարունակում էր կրել «դպրոցի» կաշկանդող ազդեցությունը, ապա «Հիվանդի մոտ» պատկերում նա հանդես է գալիս բացօթյա պայմաններին համազոր գեղանկարի ըմբռնման հասկացողությամբ, իսպառ ազատված դպրոցի պայմանական կոլորիտի ազդեցությունից։ Այստեղ սեղրովյան դպրոցի ամուր գծանկարը միացած է սեղրովյան թարմ գեղանկարի հասկացողության հետ։

Հիրավի, սենյակում առատորեն սփռված լույսը ամեն ինչ ողողել է բազմերանգ արտացոլումներով։ Սրությամբ ընկալված յուրաքանչյուր մանրամասն, շրջապատող առարկաների միջավայրում առաջացած բազմազան երանգների փոխազդեցությամբ, հնչում է միանգամայն բնական։ Առարկաների մեզմիրահոգ՝ արծաթա-մոխրավուն, վարդագույն, սպիտակավուն ֆոնի վրա աշխուժորեն ուրվանկարված, ընդգծվում է կապտավուն վերնաշապիկով, կապտա-սրճավուն յուրքայով, սև մազերով, գունատ դեմքով մոր պատկերը։ Շնորհիվ գույների թարմության, թափանցիկության, դուռնային հեռանկարի պահպանման, սենյակում առատորեն օդ է զգացվում։ Նկարելու սերովյան այս մեթոդը, որն իր մեջ ներառյալ էր 19-րդ դարի վերջի գեղանկարչության նվաճումները, կատարելապես զուգակցվում էր ռեալիզմի սկզբունքների հետ։ Այս ամենը, համատեղված Արծաթբանյանի ստեղծագործության հետ, նրա հիշյալ պատկերին հաղորդում է կենսական ճշմարտացիություն ու բացառիկ ջերմություն։

Ինչպես արդեն ասվել է, Արծաթբանյանը Վ. Սերովից հաջողությամբ ժառանգել էր մի հիանալի հատկություն՝ որոնել այնպիսի արտահայտիչ միջոցներ, որոնցով հնարավոր լիներ պահպանել պատկերվող անձնավորության կենդանի արտահայտությունը։ Ահա այդպիսի կենսական ճշմարտացիություն ունի «Փոքրիկ աղջկա՝ Լուսիկի դիմանկարը»։ Դա թեպետ անթվակիր է, բայց, նկատի ունենալով հետագա գործերի համեմատությամբ անհամեմատ մուգ կոլորիտը, կարելի է ենթադրել, որ ոչ ուշ քան 1900-ական թվականներին նկարված դիմանկար է։

Արծաթբանյանի թողած գեղարվեստական ժառանգության մեջ հազվագյուտ են մանկական դիմանկարները։ Ի դեպ, դրանք նկարիչների համար լավ «փորձադաշտ» են, ինքնատուգման ենթարկելու կենդանի ըմբռնողության իրենց կարողություններր։ Անշուշտ, մեկ և կես տարեկան աղջկա դիմանկարում չպետք է որոնել կերպարային հատկանիշներ ունեցող հոգեբանական տվյալներ. թեպետ, նկարչի աչքից չի վրիպել այդ տարիքի երեխային բնորոշ մանկական կենդանի նկարագիրը։ Արծաթբանյանը սրատեսորեն է ընկալել նրա շարժումը, նոր կազմակերպվող դիմագծերի յուրօրինակությունը, մի կետի բևեռած, վարմանք արտահայտող խոսուն աչքերը, որոնք, կենտրոնացած ուշադրությամբ, լարված, սպասողական վիճակում կատարվող ինչ-որ անծանոթ երևույթի են ուղղված և նրա դեմքին հաղորդում են մանկական միամիտ անմեղություն։ Եվ եթե սրանց ավելացնենք նաև միանգամայն ազատ, մի շնչով ավարտված նկարելաձևը, ապա պարզ կլինի, թե ինչու այդ աղջկա դիմանկարը թվում է այդպես կենդանի, կոնկրետ, ճանչելի։ Ինչպես նկատվում է, այն կատարված է կարճատև սեանսով. սակայն դույների մշակված հագեցածությունը և ընդհանուր կոլորիտի ներդաշնակությունը, այնպիսի համադրումով, ինչպես մուգ շագանակագույն մազերը, բաց օխրայով դեմքը, կարմրավուն գոգնոցը, կապույտ վերնազգեստը, արծաթա-մոխրա-

վուն սեղանը և սենյակի պատը գեղանկարված են այնպես դիտակ ձևով, որի համար նկարչից պահանջվում էր արագ կողմնորոշում, կույնի բարձր զգացողություն և լավ ճաշակ։ Այսպիսի հատկություններով հիշյալ դիմանկարը կարելի է համարել նկարչի լավագույն մանկական դիմանկարներից մեկը։

Նկարիչների ստեղծագործության մեջ ինքնադիմանկարը առանձին տեղ է գրավում իր նշանակությամբ։ Ճիշտ է, այն երբեմն ինքնագովության միջոց է հանդիսացել, բայց ավելի հաճախ ինքնաճանաչման նպատակ է հետապնդել։ Այդ տեսանկյունով կարելի է դիտել և Արծաթբանյանի ինքնադիմանկարները, որոնցից առայժմ երկուսն են հայտնի։ Ժամանակագրորեն առաջինը կատարված է 1908 թվականին Դոնի Նախիջևանում։ Դիտողին է նայում հայկական գեղեցիկ դիմագծերով, մեղմ արծվաքթով, կարճ կտրած բեղերով, բարեհամբույր տեսքով, երազող, խորաթափանց աչքերով, հանդարտ բնավորությամբ, կամքի տեր, համեստ, մարդամոտ, բարի, մեղմիկ տրտմությամբ համակված, մտավորականի տիպարով 32-ամյա նկարիչը։ Նշված հատկանիշները արդեն հաստատում են դիմանկարի հոգեբանական տրվյալները. մի հատկություն, որը բնորոշ է Արծաթբանյանի գրեթե բոլոր դիմանկարներին։

Ինքնադիմանկարում արտահայտված բարեմասնություններն իրոք հատուկ են եղել նկարչին, որի մասին վկայում են նաև նրա ընկերներ Ս. Աղաջանյանը և Մ. Սարյանը։

Ս. Աղաջանյանը 1904 թվականից մինչև 1919 թվականը ապրել է Դոնի Նախիջևանում և եղել է նրա հետ շատ մտերիմ, բաժանելով նրա հետ և՛ ուրախ, և՛ դժվարին ժամանակների հոգեկան տրամադրությունները։ Վերհիշելով Արծաթբանյանի հետ ապրած տարիները, նա ոչ միայն բարձր գնահատական էր տալիս նրա արվեստին, այլև բացառիկ ջերմությամբ էր խոսում նրա մարդկային առաքինությունների մասին, տեսած լինելով նրա մեջ խոր մարդասիրություն, ազնվություն, նվիրված ընկերասիրություն, բարեսիրտ վերաբերմունք դեպի շրջապատը։

Մ. Սարյանը, Մոսկվայի Գեղարվեստի ուսումնարանն ընդունվելիս, առաջին խորհուրդներն ըստացել է Արծաթբանյանից, համարելով նրան իր առաջին ուսուցիչը։ Հետագայում, շարունակելով նրա հետ իր բարեկամությունը, բնութագրում է նրան որպես սրտաբաց, բարի, կյանքին սիրահարված մարդու, որն իր մեջ խտացնում է մանկական անկիզծություն, անմիջականություն, հոգու մաքրություն, հայրենասիրություն։

Արծաթբանյանի ավագ աղջիկ Մարիամը նույնպես նշում է իր հոր այդ հատկություններն։

Ինչպես տեսնում ենք, «Ինքնադիմանկարում» տեղ գտած նկարագրի հատկանիշները համընկնում են նրա բարեկամների տված դնահատականներին։

Ինչ վերաբերում է դիմանկարի գեղարվեստական արժեքին, կարելի է ասել, որ չնայած ակադեմիական կատարմանը, կերպարը մնում է կոնկրետ, մշակումով ընդհանրացված, գույներով հագեցած, արտացոլումների կիրառումով հարուստ, տաք և սառը գույների հակադրումներով մեղմ, որպիսի տվյալները դիմանկարին հաղորդում են կենդանի արտահայտություն։

1900-ական թվականների գործերում, իրենց արտասովոր կենդանի արտահայտությամբ զատվում են Ջիբուխչյան ամուսինների դիմանկարները, չնայած, ըստ տեղեկությունների, նկարված են լուսանկարներից։

Պ. Պ. Ջիբուխչյանի դիմանկարը ուշադրություն է գրավում անձնական նկարագրի, հատկապես կոնկրետ անհատականության սրությամբ։ Խոսուն են աչքերը, ցայտուն են իրար միացած երկար, սև հոնքերը և թավ, ոլորուն բեղերի տակից երևացող մսոտ, հաստ շրթունքները, որոնք շեշտում են նրա ֆիզիկական յուրօրինակությունը, դիմագծերի կոպտությունը։

Թեպետ դիմանկարում կան գեղանկարչորեն նկարված առանձին մանրամասներ, բայց, ընդհանուր առմամբ, այն չի հասնում այնպիսի մակարդակի, որը հատուկ էր Արծաթբանյանի նախորդ դիմանկարներին։

Կենդանի արտահայտության տվյալներով նախորդին չի զիջում Մ. Ս. Ջիբուխչյանի դիմանկարը, պատկերված կապտա-մոխրավուն, ծալավոր հարուստ զգեստով և թանկարժեք զարդերով։ Նա նույնպես խոսուն է, աշխույժ, ժպտերես, աչքերի մեջ կրակ, բնական գեղեցկությամբ, ազնվատոհմ հմայք տեսքով։ Որպես առավելություն կարելի է նշել, որ գեղանկարի այն անհրաժեշտ հնարամտությունը, որը պակասում էր նախորդին, անհամեմատ հարուստ միջոցներով դրսևորված է այս դիմանկարում։

Արծաթբանյանի ստեղծագործության ամենաբեղմնավոր շրջանը նրա կյանքի երկրորդ տաս-

Նամյակն է՝ 1910—1919 թվականները։ Այս տարիների նրա գործունեությունը զանազանվում է նախորդ տարիներից թե՛ թեմաների ու ժանրերի բազմազանությամբ, թե՛ գեղարվեստական միջոցների առավել կատարելությամբ, թե՛ ստեղծած գործերի քանակով։ Նա նկարել է դիմանկարներ, կենցաղային և պատմական թեմաներով պատկերներ, բնանկարներ, նատյուրմորտներ։

Այս տասնամյակի ստեղծագործությունները, մեկ կամ երկու բացառությամբ, որոնց մասին արդեն խոսվեց, լիովին պատկանում են դպրոցի պայմանական կոլորիտի ազդեցությունից, որին ընդհանրապես ենթակա են նորավարտները, ստեղծագործական ասպարեզ իջնելու առաջին տարիներին։ Այժմ, լուսավորության ներթափանցումը նպաստել է գույների անհամեմատ բացությանը, համամատած արտացոլումների կիրառմանը, ստվերոտ մասերում երանգների թափանցիկությանը, իսկ այս ամենը հանգեցրել է իրականության առավել ճշմարտացի պատկերմանը։

Հիշյալ տասնամյակում նկարչի կոլորիտում տեղի ունեցած բարեփոխությունը վերջնական է, թելադրված իրականության ուսումնասիրությամբ, որին մեծ չափով օգնել են և Վ. Սերովի խորհուրդները ու ստեղծագործական փորձը։ Կասկածից վեր է, որ Արծաթբանյանի ստեղծագործական անհատականությունը և նկարելու ուրույն ոճը իրենց դրսևորումը գտել են վերջին տասնամյակում։

1910-ական թվականներին նկարչի գործերում հանդիպում ենք բացօթյա պայմաններում կատարված մի քանի պատկերների, որոնց մեջ վերը նշված կոլորիտային փոփոխությունները արդեն ամրապնդված են։ Այդ գործերի մեջ կան դիմանկարներ, բնանկարներ, թեմատիկ պատկերներ։ Ինչպես ասվեց, Արծաթբանյանն իր համար իդեալ ընտրելով Վ. Սերովին, ղեկավարվում էր նրա ստեղծագործական մեթոդով։ Նրա գործերում կան և այնպիսիք, որոնք կատարված են ուսուցչի ստեղծագործությունների ոգեշնչումով, նույնանման մտահղացման թելադրանքով։ Սա, իհարկե, չի նշանակում, թե Արծաթբանյանը կաշկանդված էր Սերովի արվեստով։ Ինչպես ասվեց, նա ստեղծագործական ուրույն անհատականության տեր նկարիչ էր, ուներ նկարելու ոճը, իսկ ուսուցչի արվեստը նրա համար գեղանկարչական միջոցների ուսումնասիրության և նրբերմն էլ որևէ մտահղացման աղբյուր էր։ Կարելի է հավանորեն ենթադրել, որ Արծաթբանյանի «Կնոջ դիմանկար. պատեզումն» մտահղացված է Սերովի «Ազջիկը արեւով լուսավորված» պատկերի գաղափարով։ Ինչպես հայտնի է, վերջինս, իր ժամանակին, առուսական արվեստի ուշադրության կենտրոնում էր։ Նկարչի կինը նույնպես պատկերված է նստած այգում, թփերի տակ, արևի արտացոլումներով ողողված։ Բացի այն հիմնական նպատակից, որ դրել է իր առաջ Արծաթբանյանը՝ ստեղծել կնոջ դիմանկարը, նա նաև հետապնդել է մի այլ խնդիր՝ ուսումնասիրել բացօթյա պայմաններում առաջացած կոլորիտի յուրօրինակությունը։

Չնայած գեղանկարչական խնդիրներն այստեղ շատ են զբաղեցրել Արծաթբանյանին, նա, այնուամենայնիվ, դրանք դիտել է որպես միջոց, պատկերի գաղափարը կամ բովանդակությունը արտահայտելու համար։ Ահա թե ինչու, կնոջ դիմանկարում ուշադրությունը կենտրոնացված է նկարագրի դրսևորմանը։ բնականորեն ու անմիջականորեն կերպավորելով կնոջը, նա պահպանել է հայուհու բարեհամբույր դիմագծերի գրավչությունը, խաղաղ, անվրդով հոգեվիճակը, որպիսին նրաշխավորում է նրա համակերպվող, հանգիստ բնավորության մասին։ Ի դեպ, դիմանկարում արտացոլում գտած կնոջ նկարագրի հատկանիշները համընկնում են նկարչի ավագ աղջկա--Մարիամի՝ իր մոր մասին տված բնութագրմանը։ Նկարիչը ջերմ զգացմունքի ներշնչումով է պատկերել կնոջը, խտացնելով նրա դիմանկարի մեջ ընտանեկան օջախին նվիրական հայ կնոջ էությունը, բարոյական մաքրության, պատվասիրության, աղնվության, մարդասիրության հատկանիշներով։

Նկարիչը ջանք չի խնայել բնականորեն պատկերելու կնոջ դիմագծերի խաղաղ արտահայտությունը։ Ամեն մի մանրամասն մշակված է բարեխիղճ դիտումով, երիտասարդական սիրո երջանիկ զգացումի դողով, կենդանի զգացողությունը պահպանելու չանասիրությամբ։ Երիտասարդ կնոջ խաղաղ հոգեվիճակը ներդաշնակ է այդ անդորր բնանկարին, նրբերանգ կոլորիտով գեղանկարված խաղողի խիտ ճյուղերով ծածկված ստվերախիտ, զովասուն սարփինչի (թառամ) ֆոնի վրա։ Պատկերը լի է բանաստեղծական խոհերով։ Արծաթբանյանի այս և այլ ստեղծագործություններում առկա քնարական տրամադրությունը պատահականություն չէ։ Նկարիչն իր մասնագիտությանը զուգորդել է նաև երաժշտի ընդունակությունը, նվագելով այնպիսի քնքշաձայն

գործիքի վրա, ինչպիսին ֆլեյտան է, Եվ իրոք, «Կնոջ դիմանկարի» նրբերանգ կոլորիտը երաժըշտական նրբազգացողության արդյունք է։ Համատարած արտացոլումներից գոյացած բացօթյա գեղանկարչական երանգները, սփռված ամենուր, դեմքին՝ դեպի դեղնավունը հակվող օխրայի տատանումներով, մազերին՝ մոխրավուն ու կապտավուն լույսերով ողողված շագանակավունով, ըզգեստներին՝ փողփողուն սպիտակի, արծաթավունի ու երկնագույն կապույտ երանգների թրթռումներով, ներդաշնակված են ստվերի մեջ ընկղմված պարտեզի կանաչներին, որոնք վետվետում են սաղարթախիտ սարփինայից գաղտագողի սահող արևի շողերից. այս ամենը հնչում են ինչպես մեղմոցով կատարվող քնարական նոկտյուրն։ Սա, մոտավորապես, բացօթյա պայմաններում գեղանկարչական նույնանման խնդրի հետապնդում է, որպիսին Վ. Սերովի «Աղջիկը արևով լուսավորված» պատկերն է։ Նույնպիսի ձգտում՝ տպավորելու լույսի առկայությունը, գույների բազմերանգ թրթռումները, կոլորիտի թափանցիկությունը։

Սերովի արվեստի բարերար ազդեցությամբ մեկտեղ, Արծաթբանյանի գործը դիտվում է որպես ինքնուրույն ստեղծագործություն և նույնիսկ իր ոճով ազգային։ Սա գեղանկարչական այն թարմ հոսանքն էր, որն իր հետ բերում էր Արծաթբանյանը հայկական արվեստում։

Նշված պատկերը ակնառու վկայությունն է այն երևույթի, որ բացօթյա պայմաններում աշխատելիս Արծաթբանյանի կոլորիտը թարմանում էր, դառնում ավելի լուսառատ՝ զտվելով դպրոցից պահպանված պայմանական մասնակի տարրերից։ Սակայն այս երևույթի առավել զարգացումը իր արտահայտությունը գտնելու է նրա հետագա ստեղծագործություններում, անկախ ժանրից, ավելի լայն չափերով՝ բնությունից նկարած բնանկարներում։ Դա թելադրված էր ժամանակի արվեստում տեղ գտած այն առաջադիմական նորամուծություններով, որոնք լայն տարածում էին ունեցել ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների ջանքերով։ Իհարկե, Արծաթբանյանը չհարեց իմպրեսիոնիստական դպրոցին. նույնիսկ բացօթյա պայմաններում նկարած բնանկարներում, երբ լուսավորության ուժը հասնում էր իր սահմանագծին, Արծաթբանյանի կոլորիտի գունեղությունը մնում էր զուսպ, չափավոր։ Նա զերծ մնաց իր ժամանակի մոդեռնիստական ձևամոլության ազդեցությունից, երբ լույսի պատրանք ստեղծելու նպատակով նկարիչները կիրառում էին սպեկտրային անխառն ներկեր։ Նա գիտակցեց, որ լույսի տպավորության պատրանք ստեղծելու գաղտնիքը ոչ թե ներկերի ինտենսիվության մեջ է, այլ գույների, լույսի ու ստվերների ճշգրիտ հարաբերության պահպանման մեջ, ելակետ ընդունելով առարկայական աշխարհի նյութական բազմազանությունը։ Արծաթբանյանը երբեք գույնն ու լույսը չբաժանեց նյութից։ Հետևապես, բնությունը պատկերելու նրա հիմնական նպատակը ոչ թե բացօթյա պայմաններում լույսի ներգործությամբ տեղի ունեցող կոլորիտի փոփոխության ուսումնասիրությունն էր, այլ այն, որ այդ միջոցով կարողանար առավել ճշմարտացիությամբ վերարտադրել բնության կենարար ջերմությունը, նրա հարափոփոխ գեղեցկությունները, հոգու ձայնով զգացված բնության հուզաթաթավ բանաստեղծական պատկերները, որոնք բազմազան ներշնչանքների, տրամադրությունների աղբյուր են։

Այդպիսի առավելություններով հարուստ են 1910-ական թվականների էտյուդային կարգի մի քանի բնանկարներ, որոնց բնույթը թելադրել է նկարչին՝ արագորեն ընկալել տեղանքի յուրահատուկ կոլորիտը՝ տեղանքի և օրվա պահի լուսավորության պայմաններին համապատասխան։ Այդպիսիններից է «Յալթա» էտյուդը՝ մեղմերանգ փափկությամբ տրված բնագծերի օդային հեռանկարով, հորիզոնը ուրվագծող մանուշակավուն լեռներով, ծովափի ծառերի հնչուն կանաչով, ծովի սառն մակերևույթով, կարմրատակած ամպերի ծվեններով և դեպի հորիզոնը տարածվող երկնքի մեղմ կապույտով։

Նույն բնույթի է և «Գուրզուֆը» էտյուդը՝ ծովափի թեք բարձունքին թառած քաղաքը, ծառերի մեջ ծվարած սպիտակ տներով, նույնպես նկարված նրբերանգ սառն կոլորիտով, համապատասխանելով ամպամած օրվա պայմաններին։ Այստեղ նկարիչը խուսափել է խայտաբղետ գունային բծերից, օդային հեռանկարի օգնությամբ պահպանելով տեղանքի ամբողջականությունը։

Հեռավոր Դոնի ափին ապրող հայրենասեր նկարչի մտքերն ավելի ու ավելի հաճախ են ճախրում դեպի հայկական իրականությունը, երբեմն հանգրվանելով պատմական անցյալում։ Այդպիսի շարժառիթով է ստեղծվել «Պատմական նկարի էսքիզը» որը ներկայացնում է վաղ քրիստոնեական շրջանի ինչ-որ ծիսակատարություն, պալատի առջև, հրապարակում հավաքված թագավորի,

պալատականների, զինվորների ու ժողովրդի մասնակցությամբ։

Պատկերի քեման քեպեռ որոշակի չէ, բայց նկատի ունենալով կատարվող գործողությունը, կարելի է ենթադրել, որ մահապատժի արարողություն է տեղի ունենում, որի զոհը մի կին է, մերկ վիճակում կանգնեցված բազմության առաջ, որից շատ մոտիկ խարույկի ծուխն է բարձրանում։ Գուցե դա կապված է Տրդատ Երրորդի գործունեության հետ, որը հալածում էր քրիստոնյաներին և, ըստ ավանդության, նահատակել է շատերին, որոնց թվում և Հռիփսիմե, Գայանե, Շողակաթ կույսերին։ Դատելով էսքիզից, արարողությունը արտակարգ կարևորություն ունի, քեպեռ, մասամբ քատերականացված գործողության տպավորություն է թողնում։ Չնայած դրան, պատկերը դիտողին մտովի տեղափոխում է վաղ ֆեոդալական միապետական Հայաստանի հեռավոր անցյալը, արքային մինչև աստվածարումը հասցնելու փաստի առկայությամբ։

Արքայի երեսը հրապարակում ստեղծիլ է սպասողական հանդիսավորություն. երկշարք դասավորված զինվորները կազմ ու պատրաստ են. ևս մի քանի րոպե, և հրամանը ի կատար է ածվելու։

Նկարիչը հատուկ ուշադրություն է նվիրել կոմպոզիցիային ու կոլորիտին։ Մարդկանց խմբավորումները, ունենալով նպատակահարմար դասավորություն, միաժամանակ, իմաստավորում են պատկերի բովանդակությունը։ Դա նկարչի քեմատիկ գործերին բնորոշ հատկությունն է։ Համոզիչ է նաև կոլորիտը իր քե՛ ընդհանրությամբ, քե՛ տպավորությամբ, քե՛ բաց օխրայի գերիշխումով։ Ուշադրության կենտրոնում արքան է, իր կարմիր պատմուճանով. մեղմացված են զինվորների ու ժողովրդի բազմագույն զգեստները. գեղեցիկ են հնչում վարդագույն տուֆակերտ տները, մոխրագանաչավուն լեռները։ Անգամ էսքիզում Արծաթբանյաններ ձգտել է մնալ կոլորիտով զուսպ, հետապնդելով մատնելի միջոցներով բովանդակությունը բացահայտելու նպատակ։

Իր ժողովրդից հեռու ապրող նկարչի համար ծանր էր բոլորովին կտրված մնալ հայրենիքից։ Նրա առաջին այցելությունը Հայաստան տեղի է ունեցել 1911 թվականին, երբ նա եկել է էջմիածին, ապա Երևան և այնտեղից Անի։ Հայրենիքի կարոտի զգացումով են նկարված մի քանի հուշարձաններ, որոնցից են էջմիածնի եկեղեցին, Անիի մի քանի եկեղեցիներ և մի քանի ուրիշ հուշարձաններ։

Էջմիածնի եկեղեցին, ըստ երևույթին, նկարչին հմայել է որպես պատմական հուշարձան և հայության գլխավոր սրբավայր։ Չնայած իր փաստական նշանակության, պատկերն ունի նաև գեղանկարչական լավ արժանիքներ։ Պատկերի կոլորիտը հարազատ է հուշարձանին. գույները թափանցիկ են, տաճարը ընկղմված է ստվերի մեջ, ողողված լուլսի արտացոլումներով։ Նկարչի ընտրած դիտակետից Արագածը քեպեռ չէր կարող երևալ, բայց նա այն պատկերել է որպես ֆոն, ավելի հանդիսավորություն տալու համար քե՛ մայր տաճարին, քե՛ հայրենի բնաշխարհին։ Հիրավի, Հայաստանի լեռնաշխարհի գեղեցկություններից մեկը՝ Արագածը, սրբություն է հայ շինականի համար նաև որպես կենսատու աղբյուր, կաթոգին մոր նման իր գիրկն առած իր լանջերին փռված հանդ ու անդաստաններ։ Ահա քե ինչու Արագածի առկայությունը քե բովանդակությամբ, քե գեղանկարչորեն հարստացնում է պատկերի արտահայտչականությունը։ Նրա ձյունապատ գագաթները և մշուշված արծաթավուն կոլորիտով լանջերը, հակադրված տաճարի տաք կոլորիտին, պատկերին տալիս են գունային աշխուժություն ու հաճելի տպավորություն՝ ընդգծելով հին հուշարձանի փառահեղությունը։

Գեղանկարչական շատ ավելի արժանիքներ ունեն Անիի հուշարձանները ներկայացնող պատկերները։ Պետք է պատկերացնել, քե նկարիչը ինչպիսի սրտատրոփ հուզմունքով է ոտք դրել հայ ժողովրդի սրտին այնքան հարազատ հայկական հինավուրց մայրաքաղաքի սրբազան հողին, որտեղ այսուայնտեղ ցրված դեռ մնում էին կանգնած մի քանի կիսավեր հուշարձաններ, նշանավորելով հայ միջնադարյան քաղաքի անցյալի հրապույրը։ Անիում նկարած գեղեցիկ գործերից մեկը «Անիի միջնաբերդի մատուռն» է՝ կատարված բացառիկ սիրով, կարոտի ջերմ զգացումով։ Կիսավեր մատուռի ցնցոտված ուսերին կառչած սրբատաշ կարմիր տուֆից գմբեթը, գպարոտորեն վեր սլացած, դեռ մնում է կանգուն, հաստատելով ոչ միայն իր հարատև գոյությունը, այլև կենդանի ապացույցը հանդիսանալով միջնադարյան հայ վարպետների կառուցողական հանճարի։ Նկարչի ընտրած գեղեցիկ դիրքը, մուգ երբեռնգնդերով երկնքի վրա ընդգծված վսեմաշ ձևերով գծած մատուռի ուրվապատկերը ոչ միայն գեղանկարչական

Համայք է տալիս պատկերին, այլև Պարտության զգացում, Ներշնչում՝ վիրհիշել տալով անցյալը, շեն օրերի նրա հրապուրը, գեղեցկությունը, ակամայից մարդու սիրտը լցնելով կսկիծով, տեսնելով նրան ավերված ու որբացած։ Մատուռը ամբողջովին վեռվեռում է լույսի ցոլքերի մեջ։ Պատկերում նկարիչը Ներդրել է հինավուրց հուշարձանից ստացած այն համայքն ու խորին ակնածանքը, որպիսին ինքն է զգացել, հանդիպելով այդ գողտրիկ հուշարձանին։

Անիի մի ուրիշ հուշարձան՝ «Տիգրան Հոնենցի եկեղեցին» նրան հրապուրել է ոչ միայն իր գեղատեսիլ շքեղությամբ, այլև իր բազմերանգ վեռվեռումներով հարուստ կոլորիտով։ Լինելով Անիի լավագույն ճարտարապետական կոթողներից մեկը, արտաքինով շատ նման Անիի մայր տաճարին՝ Կաթուղիկեին, եկեղեցին այդ տարիներին դեռևս բարվոք վիճակի մեջ էր։ Վարդագույն տուֆով կերտված տաճարի գեղանկարչական նրբերանգ անցումները՝ նկարում հարազատորեն պահպանված են, թողնելով զմայլելի տպավորություն։ Սրբատաշ պատերը և փլատակներից գոյացած խոռոչները գեղանկարված են կարմրի, նարնջի, օխրայի, արծաթավունի, վարդագույնի, ումբրայի, սևի նուրբ երանգներով, հմուտ ընդհանրացումով իրար հետ Ներդաշնակված։ Ստեղծագործական Ներշնչանքով, սիրով նկարված այդ հուշարձանը այնքան բնական է հնչում, որ դիտողը մտապատկերում է դրա շեն օրերը, համակվելով ազգային հպարտությամբ։

Կարճատև ժամանակով Հայաստան այցելելու առիթն օգտագործելով, Արծաթբանյանը անտարբեր չի մնացել նաև դեպի Արարատը, որի ոչ միայն փառահեղ տպավորությունն ու գեղանկարչական շքեղությունն են առաջին անգամ տեսնողին հրապուրում, այլև Հայրենակարոտ մարդու սիրտն ալեկոծում խնդությամբ։

Ոչ մեծ չափի այդ էտյուդը Ներկայացնում է Արարատյան դաշտի մի հատվածը, կեսօրյա վարագույն ցոլանքի մեջ Նիրհող Արարատի վեհաշուք պատկերով։ Հեռանկարային պատրանք ստեղծող, մոտիկ դիտակետից պատկերված ավերակ պատի մի մնացորդ, շեշտված կապտավուն ստվերներով ընդգծում է դաշտի դեղնավուն կոլորիտը, որը հետզհետե մշուշվելով հեռանում է, ձուլվում սարալանջին, գոյացնելով Նրբերանգների քրքիռ։ Անկեղծ զգացողությամբ, ճշմարիտ հայեցողությամբ ընկալված և մեծ սիրով նկարված բնության այդ անկյան, ուշադրության համար գրեթե աննկատելի տեսարանը նկարչի բարձր ճաշակով վերածվել է մի Նրբանկարի, իր տեսակում մնալով նրա լավագույն գործերից մեկը։ Դրա մեջ բացակայում են օտարների աչքերով հարևանցիորեն ընկալված, Հայաստանի բնությունը Ներկայացնող շլացնող գույներ, սակայն, դրանում առկա է և՛ օդառատություն, և՛ լուսավորություն, և՛ որ գլխավորն է, պահպանված է միջավայրի հարազատությունը։

Հավանական է թվում, որ տպավորվող նկարիչը Հայաստանում շրջագայելու ժամանակ մտահղացած լինի նաև «Օրորոցի մոտ» թեմայով նկարը։ Նկատելի է, որ Արծաթբանյանի կենցաղային թեմաներով պատկերներն, իրենց բովանդակությամբ, մեծ մասամբ հուզիչ են, դրամատիկական, արտահայտելով ժողովրդի կյանքի դառնությունները, իսկ նրա հերոսները, որոնք առավելապես աշխատավոր խավի Ներկայացուցիչներ են, շատ հաճախ թախծոտ են, վշտահար։ Նման բնույթի էին և «Պսակադրությունից առաջ» նկարը, երբ երիտասարդ աղջկա զգացմունքները զոհաբերվում էին նահապետական հնավանդ սովորույթներին. և՛ «Հիվանդի մոտ» նկարը, երբ Հայ կինը մնում էր խավարամոլությանը գերի. այժմ էլ «Օրորոցի մոտ» նկարը, որում տեսնում ենք տասնչորս տարեկան աղջկան, ծնողների հարկադրանքով, անժամանակ մայր դարձած։ Ակնհայտ է, որ մանկամարդ մայրը պատկերված է կոնկրետ անձնավորությունից, ռեալիստական ճշմարտացիությամբ Ներկայացնելով այդ տխուր փաստը։

. Կենցաղային թեմաներով պատկերներ ստեղծելու բացառիկ ձիրքով օժտված նկարիչը այս անգամ էլ մտահղացել է բովանդակությամբ բազմախոս, միաժամանակ և գեղարվեստական միջոցներով պարզ, արտահայտիչ, կենդանի, գունեղ պատկեր։ Դա այնքան սրտառուչ է, որ անհնար է առանց Ներքին հուզմունքի, առանց կարեկցելու այդ աղջկան, դիտել նկարը։ Արծաթբանյանն այս նկարով ոչ միայն անհատի վիշտն է արտահայտել, կերպավորելով իր մանկամարդ հերոսին օրորոցի մոտ միայնակ նստած, հուզված, անթափանց արտահայտությամբ, հիասթափության զգացումով, սևեռած հայացքով, մտքերի մեջ սուզված, Թերևս վերհիշելով ոչ հեռու անցյալի անավարտ մնացած իր մանկության տարիների անհոգ, ուրախ կյանքը, ալեկոծ հոգեվիճակում, դեռևս չսթափված՝ գիտակցելու համար իր

անելանելի կացությունը։ Նկարիչը պատկերին հաղորդել է նաև հասարակական հնչեղությամբ հագեցած գաղափարական նպատակասլացություն։ Անտարակույս, հասարակության կյանքում նման երևույթներ բացառված չեն, և որպես իրականության արտացոլում, ժամանակին տեղ են գտել մեր գրականության մեջ և կերպարվեստում։ Մասնավորապես գաղափարական ռեալիզմի ներկայացուցիչների՝ ռուս պերեդվիժնիկների ստեղծագործություններում, դեռևս անցյալ դարի 60-ական թվականներին, վառ պատկերավորությամբ ի ցույց են դրվել կյանքի շատ ու շատ բացասական երևույթներ, նպատակ հետապնդելով դատապարտել սոցիալական անհավասարության թելադրանքով ստեղծված նման բարքերը։ Դրա լավագույն օրինակներից մեկը Վ. Պուկիրյովի «Անհավասար ամուսնություն» նկարն է (1862 թ.)։ Իր ժամանակին և հետագայում լայն ճանաչման արժանացած այդ գործը անպայման ծանոթ է եղել հայ նկարչին և, հավանաբար, նույնիսկ կարող էր մտահղացման առիթ տված լինել, չնայած դրանց սյուժեների տարբերությանը։ Եթե Պուկիրյովի նկարում սյուժեի հիմքում սոցիալական անհավասարությունից առաջ եկած դրամի ուժն է դատապարտվում, որտեղ զոհ է գնում երիտասարդ կինը, Արծաթբանյանի նկարում՝ անչափահաս աղջիկն է զոհ գնացել մի կողմից նահապետական բարքերին, մյուս կողմից՝ սոցիալական անհավասարությանը։

Ինչպես միշտ, գեղարվեստական միջոցները՝ և՛ պատկերի իմաստավորված կոմպոզիցիան, և՛ բոլոր մանրամասներով իրար հետ ներդաշնակված կոլորիտը, և՛ սենյակի համեստ, կողմնակի առարկաներից զուրկ միջավայրը, նպաստում են բովանդակության բացահայտմանը, ձուլվելով իրար հետ որպես օրգանական միասնություն։ Եվ չնայած պատկերի որոշ հատվածներում առկա որոշ գույների ինտենսիվությանը, ինչպես՝ աղջկա վարդագույն վերնաշապիկը, օրորոցի կարմիր ծածկոցը, նկարը, հիմնականում, կառուցված է երանգների փոխանցումների վրա, մշակումը աշխույժ է, գույնը հասցված է հագեցածության, պատկերը դիտվում է ամբողջական։ Հատկապես ուշադրություն է գրավում աղջկա դեմքը՝ ցավ արտահայտող կծկված հոնքերով, սեղմված շրթունքներով, խոսուն, կենդանի արտահայտությամբ, բնական հոգեկան ապրումների մեջ, շրջագծված կախ ընկած սև, երկար հյուսերով, գլխի թասակով, ուսերին իջած սպիտակ, նուրբ շղարշով, որոնք այնպես չեն համապատասխանում չափից ավելի նրա փոքր տարիքին։

1911 թվականի ցուցահանդեսների կատալոգներից հայտնի են նաև մի քանի բնանկարներ, որոնց բնագրերը առայժմ հայտնի չեն։ Այդպիսիներից են՝ «Առավոտ ծովի վրա», «Առանձնատուն Ղրիմում», «Խաղողի այգիներ», «Ներքին Մասանդրան», «Ամառանոցում», «Բուխարայի էմիրի ամառանոցը»։ Այսպիսի բնանկարների առկայությունը շատ հաճախ, կապված է նրա ճանապարհորդությունների հետ։ Այդ թվականին նա եղել է Ղրիմում և ուրիշ վայրերում։

Ինչպես տեսանք և դեռ տեսնելու ենք նրա հետագա տարիների գործերում, հիմնականում, նրա գլխավոր հերոսը ժողովուրդն է, ինչպես թեմատիկ պատկերներում, այնպես էլ դիմանկարներում։ Իր զգացմունքներով կապված լինելով ժողովրդի հետ, նա մտերիմ ջերմությամբ է համակված հասարակ մարդու հանդեպ, որի հետևանքով նրա այդ կարգի գործերը ընկալումով անմիջական են և արտահայտությամբ կենսունակ։

Այդպիսին է և «Վանքի պահակը» գործը (1912 թ.), որում պատկերված է հասարակ գեղջուկ աշխատավորը, իր նկարագրի հարազատությամբ։ Դա իր վիճակի հետ համակերպված աշխատավոր մարդն է։ Նրա անպաճույճ արտաքինի մեջ նկարիչը տեսել է մարդ անհատին, իր մարդկային արժանապատվության զգացումով։

Պատկերելով հասարակ գեղջուկին իրեն հատուկ սուր ընկալումով, որպիսի հատկություն նա իր մեջ զարգացրել էր անցած լինելով Վ. Սերովի դպրոցը, Արծաթբանյանը պահպանել է նրա անհատականությունը, կերպարի կոնկրետության հասցված կենդանի արտահայտությամբ։ Ամեն ինչ թվում է բնական ինչպես կյանքում. նստած բակում ընկած քարին, հանգիստ դիրքով, թևերը հենած ծնկներին, կարծես թե մասնակից է ինչ-որ խոսակցության։

Արծաթբանյանի ինչպես այլ, այնպես և այս գործում, գեղանկարչական միջոցները ծառայում են գաղափարի և բովանդակության հստակ բացահայտմանը։ Նկարի մշակումը ավարտված է, գունային ներդաշնակությունները կատարյալ են, մարդու կապը շրջապատի հետ օրգանական է ու համոզիչ, և թվում է, թե ասելու ոչինչ չի մնացել։ Գույների թափանցիկությունը, համատարած արտացոլումների առկայությունը գործին հաղորդում

են օդառատություն, որպիսի նվաճում հատուկ էր դարի գեղանկարչությանը։

Նույն թվականին են կատարված մի քանի այլ գործեր, որոնց բնագրերը մնում են անհայտ. այդպիսիք են՝ «Վարդավառի տոնը Սևանում», «Իրիկնապահ», «Արագածի տեսարան», «Զվարթնոցի ավերակները», «Գուշակ կինը», «Էտյուդ Սերովի արվեստանոցից»։

1967 թվականին Երևանում կազմակերպված Արծաթբանյանի անհատական ցուցահանդեսում, որտեղ հնարավոր էր եղել հավաքել թանգարաններում և մասնավոր անձանց մոտ հավաքած գործերը, թերի էին ներկայացված 1913—1915 թվականներին կատարած աշխատանքները։ Ամենայն հավանականությամբ, այդ տարիները համընկնում են նկարչի կյանքի դժվարին պայմանների հետ։

Այս տարիների գործերի շարքում, երկու աննշան էտյուդների կողքին, ուշադրության արժանի է «Հրդեհ հայկական գյուղում» (1915 թ.) էսքիզը։ Դա մի դրվագ է հայկական բազմաթիվ կոտորածներից, որոնց մասին նկարիչը տեղեկանում էր մամուլի միջոցով։ Լինելով ժողովրդին սրտացավ, նա չէր կարող անտարբեր մնալ այն բռնությունների, ոճրագործությունների նկատմամբ, որպիսիք կիրառում էր թուրքական կառավարությունը հայ ժողովրդի հանդեպ։ Նկարչի աղջկա վկայությամբ, իր հայրը ամեն անգամ ֆլեյտայի վրա հայկական մեղեդիներ նվագելիս արտասվում էր ասելով. «Արդյոք ես ե՞րբ եմ տեսնելու Հայաստանն ու հայ ժողովրդին ազատագրված թուրքական լծից»։ 1911 թվականին ճանապարհորդելով Հայաստանում և այցելելով հայկական գյուղերը, որտեղ նա տեսել էր հայ ժողովրդի թշվառությունն ու տառապանքները, պատմել և արտասվել է։

Ահա թե ինչ շարժառիթով է ստեղծվել «Հրդեհ հայկական գյուղում» նկարը։ Հայտնի չէ, այդ էսքիզը վերածված է պատկերի թե ոչ, սակայն, անգամ այդ վիճակում, ամբողջական պատկերացում տալիս է հայ իրականության մեջ տեղի ունեցած նման երևույթների մասին։

Կատարվող ողբերգությունն ավելի հուզիչ պատկերավորությամբ արտահայտելու ձգտումով, Արծաթբանյանն ընտրել է գիշերային պահը։ Հեռվում գյուղն է հրդեհվում, որի բոցերից հորիզոնն է շառագունել։ Հրացոլքը սփռվել է շուրջը, լուսավորելով հեռուները։ Ահավոր դժոխքից հազիվ ազատված երկու հայ գեղջկուհիներ, իրենց փոքրիկ երեխաների հետ հեռու փախչում են ամայի դաշտով, ահաբեկված հետապնդվելու վտանգից։ Տեղի ունեցած արհավիրքից գլխակորույս, ամեն ինչից զրկված, ձեռնունայն, անօթևան մնալու, քաղցի մատնվելու վտանգն անտեսելով, միայն ու միայն մահից փրկվելու մղումով, այդ խեղճ գեղջկուհիները փախչում են, ետևում թողնելով տուն, կայք, հարազատներին, որոնց, հավանաբար, արդեն ողբերգական ճակատագիր է վիճակվել։

Մեզ հասած այդ գործը, որպես նախանկար, պարզորեն դրսևորում է նկարչի մտահղացումը իր գաղափարի խորությամբ և գեղարվեստական միջոցների տրամաբանությամբ։ Նկարում դրամատիկական հուզականությունը հասցված է իր գագաթնակետին, շնորհիվ գործող անձանց ակտիվ դերի և նկարի բովանդակության ու գիշերային պայմաններին համապատասխան մռայլ կոլորիտի, որոնք շատ լավ համապատասխանում են այդ ցնցող իրադրության տրամադրությանը։ Նկարիչը հարազատորեն է տվել գեղջկուհիների ազգային տիպարը, սոցիալական պատկանելությունը. խեղճությունը, ընդգծած լինելու համար թուրքական իշխանությունների բարբարոսությունների հետևանքով թշվառ կացությամբ ապրող, խաղաղ, անզեն ժողովրդի վիճակը։

Նկատի ունենալով դա որպես նախանկար (էսքիզ), բնականաբար, նկարիչը նպատակ չի դրել այն մշակել մինչև ավարտին հասցնելը։ Սակայն, այդ գործը նկարչի հայրենասիրական զգացմունքների վառ ապացույցն է, որով նա իր ձայնն էր միացնում հայ մտավորականության ցասումնալի բողոքին՝ ընդդեմ թուրք բռնակալների։

Կատալոգներից հայտնի այս շրջանի գործերից են նաև «Պսակադրություն», «Վերջին ակորդ», «Վաղ աշուն», «Տեսարան դեպի Աղայխոխ», «Ամառային օր», «Հարազատ ավերակների շրջապատում», «Առավոտ այգում», «Վաղ գարնան մեղեդիի տակ», «Շուկան Բելոգլինայում», «Իրիկնապահ», «Արցունքի հովիտ», «Անցյալի արձագանքներ», «Կեսօր» և այլն, որոնց բնագրերը առայժմ չեն հայտնաբերված, բայց որոնց անունները պատկերացում տալիս են նկարչի տրամադրությունների մասին։

1916 թվականին և հետագա տարիներին Արծաթբանյանի ստեղծագործության մեջ դիմանկարը գրավում է առաջավոր տեղ, անհամեմատ ավե-

լի կատարելագործված կատարողական վարպետությամբ։ Նկարչի հասունությունն ակնհայտ է. ձեռքի վստահությունն ավելի կատարյալ է, գծանկարն անսխալ, կերպարի նմանողությունն ավելի ճշգրիտ՝ ներքինի ավելի խոր բացահայտումով, կոլորիտն ավելի գունեղ է, մշակումները կատարվում են մեծ մակերեսներով։

Այդպիսի հատկություններ ունի «Ս. Երկանջյանի դիմանկարը» (1916 թ.)։ Կերպարի անհատականության առկայությունն արդեն վկայում է սուր նմանողության մասին։ Սակայն նմանողության պահպանման հետ մեկտեղ շեշտված են այնպիսի գծեր, որոնք դրսևորում են նրա կամքի ուժը, համառությունը, ինքնավստահությունը, եռանդը։ Առույգ, աշխույժ, գեղեցիկ երիտասարդի արտաքինը նույնպես շահեկան է երկրպագուներ վաստակելու համար։

Այժմ Արծաթբանյանի նկարելակերպի մեջ նկատվում է որոշակի փոփոխություն։ Ավելի կենդանի արտահայտություն տալու համար դաշնակահարի դիմագծերին, նա նկատելի է դարձրել վրձնի քսվածքները. գույներն ավելի ինտենսիվ են ու թափանցիկ, լույսի ու ստվերների համադրումներն ավելի շեշտված են, դիմանկարն ավելի լուսառատ է։ Պետք է ասել, որ Երկանջյանի դիմանկարում կերպարի սրությունը և մշակման ակտիվ եղանակը մոտ են Սերովի աշխատելու մեթոդին, անշուշտ, պահպանելով ստեղծագործական իր անհատականությունը։

Երկանջյանի դիմանկարի մեջ, մասամբ, մուտք է գործել տպավորությամբ կերպարն ընկալելու միտում, որի հետևանքով անցյալում նկարչի գործերում տեղ գտած նրբերանգները այստեղ իրենց տեղը զիջել են հակադիր հնչյուն գույների՝ անգլիական կարմիր, կանաչավուն, վարդագույն, կապտավուն, սրճագույն, դեղին։ Եվ, այնուամենայնիվ, դրանք ընդհանրացման միջոցով զսպված, չափավորված են, ներդաշնակված, պահպանելով ռեալիստական դիմանկարի սկզբունքները։

Նույն թվականին ստեղծված «Ս. Շահինյանի դիմանկարը», բոլորովին այլ հոգեկան աշխարհ ներկայացնող կերպարային իր անհատականությամբ, վկայում է ռեալիստ նկարչի սուր ճանաչողական հատկության և յուրաքանչյուր կերպարի մեջ բնորոշը տեսնելու հմտության մասին։ Երիտասարդական խանդավառությամբ տոգորված, ստեղծագործողի կրքոտ խառնվածքով օժտված դաշնակահար Երկանջյանի կերպարին լիովին հակադիր է Ս. Շահինյանի՝ հանգիստ բնավորությամբ, խաղաղ ու անխռով հոգեկան աշխարհով ապրող, ինքնամփոփ ու նույնիսկ երազելու ընդունակ մարդու կերպարը։ Այս դեպքում նույնպես, համաձայն իր աշխարհըմբռնողության, նկարիչը բծախնդրորեն պահպանել է կերպարվողի անհատական նմանողությունը և, ինչպես նկատվում է դիմանկարում, այն հասցրել ճանաչելի կոնկրետության։ Նախորդ դիմանկարի հետ համեմատած, վերջինս իր արտահայտությամբ ավելի խոսուն է թվում։ Դա մտքերով տարված մի կնոջ կենդանի կերպար է, լի կենսականությամբ։

Իրական կենդանի ընկալման իր մոտեցումով Արծաթբանյանը մոտ է նաև Ս. Աղաջանյանին, որի հետ լինելով մտերիմ ընկեր, ստեղծագործել է Ռոստովում շուրջ տասնհինգ տարի։ Ակնհայտ է նրանց ստեղծագործության փոխազդեցությունը, որը կարևոր դեր է կատարել թե մեկի, թե մյուսի արվեստի զարգացման գործում։ Հավանաբար դրա հետևանքով, Արծաթբանյանի այս և հետագա տարիների գործերում գեղանկարչական միջոցներն ավելի ու ավելի կատարելագործվում են, հարստանում, բերելով հայ արվեստում կոլորիտի թարմություն, որի առաջնությունը պատկանում է նրան։

Այս երևույթն ակնհայտորեն նկատվում է «Ս. Շահինյանի դիմանկարում»։ Նախորդի համեմատությամբ սրանում գույներն ավելի հնչեղ են, լույսն ու ստվերները ավելի ընդգծված են, արտացոլումները համատարած՝ ինչպես բացօթյա պայմաններում, մանավանդ դեմքը՝ մշակված տաք և սառը գույների նրբերանգներով։ Համատարած լույսի արտացոլումները սփռված են ամենուր. երանգներով հարուստ է սպիտակ վերնաշապիկը, որի վրա վետվետում են արծաթավուն, կանաչավուն, կապտավուն երանգներ, ստեղծելով աչքը շոյող գրավիչ գունային մակերեսներ, միաժամանակ պահպանելով սպիտակի տպավորությունը։

Արծաթբանյանի 1917 թվականի դիմանկարների որակը ակնհայտ կերպով գերազանցում է նախորդ տարիների նրա ստեղծագործություններին։ Շնորհիվ գեղանկարչական խնդիրների բազմազանության, որոնք այժմ անհամեմատ կատարելագործված են, դիմանկարներում ավելի է շեշտված նրանց կերպարների արտահայտչականությունը, ավելի է կոնկրետացված նրանց անհատականությունը։ Դիմանկարներն այժմ պատ-

կերվում են կես մարմնով, բազմազան կեցվածքներով, շարժումներով, որևէ միջավայրում։ Արծաթբանյանն ընդհանրապես չի ձգտում դիմանկարներին տալ վաղանցուկ, պատահական արտահայտություն. մարդիկ նրա գործերում ներկայացված են իրենց բնական տարրերի մեջ, յուրաքանչյուրն իր զբաղմունքին, իր տարիքին, իր էության համապատասխան նկարագրի հատկանիշներով, որոնցում նկարիչը բծախնդրորեն պահպանում է յուրաքանչյուրի ճանաչելի նմանությունը և ներաշխարհը։ Այստեղ արդեն նրա ստեղծած կերպարները համակված են լուռ մտախոհությամբ։

Հավանաբար, այս երևույթի պատճառը պետք է փնտրել այն մարդկանց մեջ, որոնց նկարիչը պատկերել է։ Դրանք, հիմնականում, աշխատավորության ներկայացուցիչներ են, տնտեսական հոգսերով ծանրաբեռնված, անուրախ կյանքով ապրող, այն էլ մեծ մասամբ հայ ժողովրդի ներկայացուցիչներ, որոնք, ճակատագրի բերումով, ապրում էին հայրենիքից ու հարազատ ժողովրդից հեռու։

Մյուս պատճառը նկարչի ոչ այնքան բարվոք տնտեսական վիճակն էր, որի մասին արդեն ասվել է։ Ահա այս երևույթներն էլ իրենց կնիքը դրել են նրա ստեղծագործության բովանդակության վրա։

Նշենք այդ թվականի գործերից մի քանիսը, որոնք հայտնի են բնագրերով։ Պատանեկան տարիքի հայ աղջկա է ներկայացնում «Վ. Ջաթալբաշյանի դիմանկարը»՝ կատարված այնպիսի անմիջականությամբ, ինչպես կարող է տեղի ունենալ ստեղծագործական բուռն ներշնչանքի պահին։ Դրանով էլ կարելի է բացատրել այն կենսունակությունը, որն այնպես խոսուն է դարձնում կերպարը։ Դիմագծերը, վտիտ մարմինը, համեստ զգեստը արդեն հուշում են նրա սոցիալական դրության մասին, որպես հասարակ ժողովրդի ներկայացուցչի։ Գերազանց է ընկալված այդ դասին պատկանող, այդ տարիքի, դեռևս հնավանդ սովորույթներով ապրող աղջկա նկարագիրը՝ իր միա-[illegible], խաղաղ հոգեվիճակով, պարզամիտ, բայց խոսուն արտահայտությամբ, պարզ կեցվածքով ու արտաքինով։ Մի առանձին հմայք ունեն նրա հայկական ցայտուն դիմագծերը՝ թուխ դեմք, մեծ, սև աչքեր ու հոնքեր, համեստ սանրվածքով շագանակագույն երկար ծամեր։ Դա հմայում է կենդանի, խոսուն արտահայտությամբ, կերպարի կոնկրետությամբ, դիմագծերի յուրօրինակությամբ և գեղանկարչական միջոցների արտահայտչականությամբ։ Այդ արդյունքին նա հասել է հմտորեն զուգորդելով թե տաք և սառը, թե բաց և մուգ գույների հարաբերությունները։ Դեմքը մշակելով տաք օխրաներով, մազերը՝ պղնձա-շագանակագույնով, նա նախընտրել է սպիտակ ֆոն, որի վրա մուգ կոլորիտով ուրվագծվում է աղջկա գլուխը։ Նկարիչը կարևոր նշանակություն է տվել նյութականության խնդրին, հասնելով դրան թե գունային հագեցվածության միջոցով, թե ֆակտուրային մշակման զանազանությամբ։ Գույները նրա գործերում երբեք չեն օգտագործվում սպեկտրային մաքրությամբ. դրանք միշտ մեղմացվում են որևէ երանգով։ Ահա թե ինչու, նրա նկարների կոլորիտը սովորաբար նուրբ է, մեղմ է։ Այդ սկզբունքը կիրառված է և՛ այս դիմանկարում։ Նույնիսկ սպիտակ առարկաները գեղանկարված են տարբեր գունային երանգների օգնությամբ. այդպիսիք են՝ աղջկա վերնաշապիկը, սենյակի պատը, որտեղ տեսնում ենք սպիտակի, վարդագույնի, կանաչավունի, կապտավունի, արծաթամոխրավունի, ումբրայի մեկից մյուսին անցնող հազիվ նշմարելի բազմազան երանգներ, ստեղծելով տեսողությունը շոյող հարթություններ, միաժամանակ պահպանելով սպիտակի տպավորությունը։ Բացօթյա պայմաններին հատուկ գունային հարաբերությունների խնդիրը լիովին նվաճված է։

Նույն ժամանակաշրջանի գործ պետք է համարել «Նկարչի աղջկա դիմանկարը վարդակակաչներով», որի նկարման ոճը, գունաշարը, ստվերներին նախասիրություն տալու միտումը, դիմանկարի կոմպոզիցիոն կառուցման սկզբունքը և միջավայրի օգտագործումը դրա գրավականն են։ Դա նկարչի միջնեկ աղջիկն է, ավելի մոտ մանկական տարիքին։ Իր բնույթով դա ավելի մտերմիկ մեկնաբանում ստացած դիմանկար է։ Նրա դեմքի վրա պարզ նկատվում է ներքինից բխող ինչ-որ մտահոգ արտահայտություն, տրտմություն։ Դա թեպետ էտյուդային է իր բնույթով, այնուամենայնիվ, դրանում մանկական արտաքին նկարագիրը պահպանված է. նկատելի է կոնկրետի սուր ընկալում, անհատականության ընդգծում և ինչ-որ չափով բնավորության գծերի մեկ կամ երկու հատկանիշի շեշտում։

Գեղանկարչական իր որակով դա հազիվ թե զիջի իր նախորդին։ Գլխի լուսադեմ վիճակի հետևանքով դեմքին գոյացած ստվերները թեպետ

մոտենում են սրճագույնի կարծեցյալ միօրինակության, բայց սառն երանգների տարուբերումներով հարստացված են և հնչում են ռեալ։ Աղջկա մարմնի ընդհանուր մուգ կոլորիտը թե՛ շեշտում է ֆիգուրը, թե՛ միաժամանակ գեղանկարչորեն կապվում բաց ֆոնի հետ, որը հարուստ է լույսի ու նրբերանգների փոփոխումներով։ Դիմանկարը կատարված է անմիջական ներշնչումով, արագ, մեկ շնչով, համարձակ մշակումներով։

Արծաթբանյանը, որպես ռեալիստ նկարիչ, միշտ մարդու մասին ունեցած պատկերացումն ընդունել է որպես ելակետ, գտնելով դրան համապատասխան գեղարվեստական միջոց։ Նրա մոտ զգայական ընկալումը ներդաշնակ է դատողական ճանաչողության հետ, մնալով որպես կայուն համոզում։ Այդպիսիներից է «Վարդերեսովայի դիմանկարը»։ Նկատի ունենալով նկարչի աղջկա՝ Մարիամի վկայությունը, որ իր հայրը շատ անգամ բարեկամաբար է նկարել Ռոստովի իրենց շրջապատի ծանոթներին։ Այդպիսին է և Վարդերեսովայի դիմանկարը։ Ճշմարտացիորեն վերարտադրված այդ դիմանկարում տեսնում ենք միջին տարիքի, համակրելի դիմագծերով, հասարակ արտաքինով, պարզ կենցաղով ապրող կնոջ կերպար։ Նրա մտահոգ արտահայտությունը, աշխատանքից խոնջացած ձեռքերը արդեն վկայում են նրա սոցիալական դրության մասին։

Նախորդ դիմանկարների համեմատությամբ, որոնք մասամբ էտյուդային բնույթի էին, սա ավարտված պատկեր է դիմանկարից պահանջվող իր բոլոր տվյալներով՝ կերպարի հոգեբանական խորությամբ, նկարագրի անհատականությամբ, գեղանկարչական միջոցների տրամաբանված օգտագործումով։ Կերպավորելով այդ կնոջը գրեթե բացօթյա պայմաններում՝ բաց պատշգամբում նստած, արևոտ պարտեզի ֆոնի վրա, Արծաթբանյանը կիրառել է համատարած արտացոլման սկզբունքը։ Նա համատարած սփռած լույսերով հասել է գույների առավել մաքրության, ստվերների թափանցիկության, միաժամանակ, պահպանելով գույների հագեցածությունը, ֆակտուրային մշակումների զանազանությամբ տալով առարկաների նյութականությունը։ Իմպրեսիոնիզմի գործնականից փոխ առնելով պլեներային գեղանկարչության որոշ սկզբունքներ, նա դրանք կիրառել է յուրովի՝ երբեք աչքաթող չանելով առարկայական աշխարհի ճանաչողական նշանակությունը։

Նկատելի է նաև, որ վաղ գործերում կիրառած նկարելու հղկված եղանակը այս շրջանում փոխարինված է վրձնի նկատելի քսվածքներով, որպիսի տեխնիկան ավելի կենդանի արտահայտություն է տալիս առարկաներին։ Այդպիսի շերտավոր քսվածքներով են մշակված դեմքը՝ օխրայի, կինովարի, բաց երկնագույնի, սրճագույնի բազմազան նրբերանգներով, ուսաշորը և գլխաշորը՝ դրսից ընկած կանաչավուն երանգներով և վերջապես բնանկարը՝ ողողված համատարած լույսերով։

Այնպես, ինչպես դիմանկարում Արծաթբանյանը առաջնահերթ նշանակություն էր տալիս առավել չափով իրականությանը հարազատ մնալու և այն անմիջական ընկալումով պատկերելու խնդրին, այնպես էլ բնանկարում էր ցուցաբերում նման մոտեցում։ Նկարչի բնանկարները, ընդհանրապես, առանց կենդանի շնչի են, բայց միշտ հագեցված են մտերիմ ջերմությամբ. նրանցում, մեծ մասամբ, տիրում է լռություն։ Այդպիսիներից է «Պարտեզ» կոչվող գործը, որը ներկայացնում է նկարչի տան բակը. դռան առաջ, աստիճաններին, մեջքով դեպի դիտողը, դեմքը ձեռքերի մեջ առած, տխուր նստած է նկարչի աղջիկը՝ Մարիամը։ Բնանկարն արտահայտում է լռիկ տրտմություն։ Ցանկապատից այն կողմ տարածված տնամերձ փոքրիկ այգու ծառերը ստվերի մեջ են, նպաստավոր պայման ստեղծելով բակի լուսավոր հատվածն ընդգծելու։ Շրջապատի մեջ լավ են հնչում աղջկա զգեստները՝ սպիտակ վերնաշապիկը և կապույտ շրջազգեստը, որոնք մշակված են վրձնի ազատ քսվածքներով։ Նկարը կատարված է ճաշակով, գեղեցիկ տպավորություն է թողնում և մտերիմ խոհերի տեղիք տալիս։

«Բնանկար տնակով» գործը նկարչի այդ ժանրի լավագույն նմուշներից է։ Նեղ արահետով ծառուղին, նորաբաց գարնան թարմությամբ ընդարմացած բնությունը, գունատ, բայց թարմ կանաչը, ծառերի բարակ, դողդոջուն բները, նրանց գետնատարած ստվերները, ծառերի գագաթներին ծվարած տերևները հաճելի թարմությամբ փռվել են սպիտակ ամպերով երկնքի կապույտի ֆոնի վրա, գարնան վայելքի կարոտով լցնելով մարդու սիրտը։ Ծառուղու վերջում կանգնած փոքրիկ տնակը ոչ միայն ավարտում է բնանկարի կոմպոզիցիան, այլև այդ ամայությունը փարատող տպավորություն է ստեղծում։

Մի այլ «Բնանկար» նույնպես գեղանկարչական ակտիվ ընկալումով կատարված լավագույն

գործերից է։ Դաշտի մի հատված է՝ ծառերով, առջևում սփռված նեապոլիտանական դեղին և վարդագույն ծաղիկներով, որոնք վետվետում են զմրուխտի կանաչ, մանուշակավուն խոտերի մեջ։ Հիանալի ներդաշնակությամբ է հնչում երկինքը՝ ծածկված սպիտակ ամպերով, որի վրա աշխուժորեն ուրվագծված են հնչուն կանաչ ծառերի փնջերը։ Այս բնանկարի պատճառած հմայքը հիշեցնում է Վ. Սերովի, Ի. Լևիտանի բնանկարները, մարդուս համակելով բնության պատճառած սրտաբուխ հրճվանքով։

«Բակ» ներկայացնող բնանկարը ամենագունեղն է նույն տարվա նրա գործերում։ Տները՝ նարնջագույնի ու կարմրի հասնող պատերով, որոնց կողքին զրնգում են ծառերի զմրուխտի կանաչ և դեղնա-կանաչավուն տերևները, արևով ողողված փողոցը, կտուրները, բաց օխրայի, կինովարի երանգներով ողողված բակի հարթությունը, երկնքի հնչուն կապույտը, այս ամենը ցույց են տալիս նկարչի կոլորիտի մինչև այդ չտեսնված գունեղությունը։ Բայց և այս դեպքում նկարիչը պահպանում է առարկաների ռեալ հատկությունը, հեռու մնալով ձևի ինքնանպատակ միտումից։ Արևոտ օրվա գգվող լուսառատությունը նույնպես իր տպավորությամբ հմայիչ է։

«Ամառանոց» կոչվող բնանկարը տեղի ընտրությամբ, պայծառ լուսավորությամբ, բացօթյա պայմաններին համապատասխան կոլորիտի պահպանումով, գեղանկարի ճաշակավոր, համահնչուն ներդաշնակությամբ դիտողի մեջ արթնացնում է երազուն խոհեր, կարոտի զգացում՝ վայելելու այդ լռիկ ու անդորր մենաստանում բնակվելու քաղցրությունը։ Առօրյայում հաճախակի հանդիպող այդ սովորական տեսարանը նրբաճաշակ նկարչի մտահղացումով վերածվել է շատ գեղեցիկ, հմայիչ, տեսողությունը գգվող, տպավորիչ, մտերիմ զգացում առաջացնող բնանկարի։ Ջերմ, հաճելի տպավորություն է թողնում արևով ողողված ցածրիկ տան պատշգամբը, տեսողություն են շոյում աստիճաններին թրթռացող ծառերի նրբերանգ, կապտավուն ստվերները, որոնք բնական հարաբերությամբ ներդաշնակված են լուսավոր հարթությունների հետ։ Սրտաբացորեն պարտեզ է հրավիրում մաքուր ծառուղին, որի վրա վետվետում են ծառերի սաղարթներից թափանցած արևի տաք լույսերը և ծառերի կապտամանուշակավուն ստվերները։ Արծաթբանյանի բնանկարներից շատերի նման սա նույնպես առանց կենդանի շնչի է, բայց տպավորությունն այնպես է, կարծես ահա բնակիչներից մեկն ու մեկը հայտնվելու է ծառուղում կամ պատշգամբում։

Նկարում ամեն ինչ պատկերված է սիրով, գուրգուրանքով, գեղանկարչի զգացմունքով, թափանցիկ գույներով, լույսի ու ստվերների աչք շոյող քնքուշ հարաբերություններով, ցուցաբերելով նուրբ ճաշակ։

Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս բնանկարը արտահայտում է խաղաղ տրամադրություն, որտեղ անդորրն է իշխում, բայց դրան պակասում է այն պոռթկուն քրքիջը, որպիսին կարող էր տեղ գտնել այդ մոտիվով նկարված բնանկարում։ Նկարչի և՛ անձնական տրամադրությունը, և՛ նրան մշտապես մտահոգող իր ժողովրդի ճակատագիրը այդպես էլ հնարավորություն չտվին նրան ցնծուն տրամադրությամբ պատկերելու բնությունը։ Զգացվում է, որ ստեղծագործելիս միշտ նրան ուղեկցել է հոգում թաքնված ինչ-որ լռիկ տրտմություն։

Արծաթբանյանի հոգեկան ապրումների դրսևորումը, ավելի որոշակիորեն, արտահայտվել է 1917 թվականին ստեղծած մի քանի թեմատիկ պատկերներում, որոնք հայտնի են կատալոգներով, բայց հայտնաբերված չեն ոչ բնագրերը, ոչ դրանց լուսանկարները։ Դրանք հայ ժողովրդի ողբերգությանը նվիրված պատկերներ են, ժամանակին ցուցադրված Թիֆլիսում։ Այդպիսիներից են՝ «Արցունքի հովիտը», «Ավերակների մեջ», «Սարսափների աշխարհում»։ Գործերի անուններն անգամ բազմախոս ապացույց են նկարչի այն զգացմունքների, որպիսիք նա ունեցել է հայ ժողովրդի ճակատագրի հանդեպ։

Քանակով շատ չեն նաև 1918 թվականին ըստեղծած գործերը։ Հոկտեմբերյան հեղափոխությունից հետո Ռոստովի քաղաքական լարված դրությունը աննպաստ էր նկարչի արդյունավետ ստեղծագործության, ինչպես և նյութական բարեկեցության համար։ Ստեփան Աղաջանյանը, պատմում էր, որ այդ շրջանում թե իր, թե Արծաթբանյանի նյութական դրությունն այնքան անմխիթարական էր, որ նրանք կողմնակի աշխատանքներ կատարելով՝ ներկարարություն, ձկնորսություն, հազիվ էին կարողանում իրենց գոյությունը պահպանել։ Չնայած տնտեսական իր ծանր վիճակին, Արծաթբանյանը ընդմիջումներով նկարել է դիմանկարներ, բնանկարներ, կենցաղային թեմաներով պատկերներ։ Բնագրերով մեզ հայտնի գործերը բարձրորակ են։

Դիմանկարներից երկուսը ներկայացնում են նկարչի կնոջը՝ Վարդուհուն, որոնցից մեկը, նկարված է իրենց այգու ֆոնի վրա։ Կիսադեմը, մասամբ էտյուդային է և անավարտ, սակայն ներքին տրամադրությամբ արտահայտիչ է, անհատական նկարագրի առումով շեշտված, մտքերի մեջ խորասուզված, նույնիսկ ներքինով մի փոքր ալեկոծ։

Կնոջ մյուս դիմանկարը նկարված է սենյակի պայմաններում, երեք քառորդ դիրքով, հայացքն ուղղած դիտողին, հանգիստ վիճակում, հոգեկան խաղաղ տրամադրությամբ։ Նրան կարելի է բնութագրել որպես բարի, համեստ, հավասարակշռված, հանգիստ խառնվածքի տեր, պարզասիրտ, ընտանիքին նվիրված անձնավորություն, որպիսի գծեր իրոք բնորոշ են եղել նրան, ըստ աղջկա՝ Մարիամի նկարագրության։

Ինչ վերաբերում է կատարման որակին, կարելի է ասել, որ մշակման մեթոդը գեղանկարչական է. որոշ հատվածներում գույները հասնում են մինչ այդ չտեսնված հնչեղության։ Դրա հետ մեկտեղ, դիմանկարը արտահայտիչ է, կենդանի և վստահ ձեռքով կատարված։ Նշված գունեղությունը նույնպես նպատակ է հետապնդել՝ դեմքը գույնով ակտիվացնել։

Անշուշտ, զանազան տարբերակներով մեզ հասած նկարչի կնոջ դիմանկարների շարքում, նկարագրի ամբողջական ընդգրկումով, սա կարելի է համարել ամենից ավելի հաջողվածը։

Ասվեց, որ Արծաթբանյանի ստեղծած դիմանկարների գերազանց մասը ներկայացնում է ժողովրդական խավերին պատկանող անձանց։ Սակավաթիվ են ունևոր դասին պատկանող մարդկանց դիմանկարները։ Սրևույթը պատահական չէ. այդպիսիք կարող էին ստեղծվել միայն պատվերով, որպիսիք, ինչպես երևում է, հազվադեպ են եղել։ Պետք է ենթադրել, որ պատվերով է նկարված նաև «Լոժկինայի դիմանկարը»։ Դա բարձր մակարդակով կատարված, նկարչի ամենագեղեցիկ դիմանկարներից է, որի կերպարի կոնկրետությունն ու կենսունակությունը, իմաստավորված կոմպոզիցիան, անկաշկանդ աշխատելաձևը և գեղանկարչական հարուստ միջոցները հավաստում են նկարչի ստեղծագործական նոր վերելքը։ Անտարակույս է, որ այս դեպքում ստեղծագործական ոգևորության առիթ են տվել մոդելի թե՛ կերպարային, թե՛ գեղանկարչական տվյալները, որոնցով օժտված է եղել այդ հրապուրիչ կինը։

Լինելով նրբանկատ նկարիչ, Արծաթբանյանը մեծ նշանակություն է տալիս մարդու անհատական տարբերիչ հատկանիշներին, դրանով պայմանավորելով գեղանկարչական բոլոր խնդիրները։ Հավատարիմ մնալով ռեալիստական դիմանկարին առաջադրվող պահանջներին, նա այնպիսի կոնկրետ անմիջականությամբ է պատկերել այդ կնոջը, այնպիսի կենդանի, խոսուն արտահայտություն է տվել նրա դեմքին, որ չի կարելի տարակուսել նրա դիպուկ, անկրկնելի, սուր նմանողության մասին։ Դիմանկարով կարելի է ծանոթանալ և նրա սոցիալական նկարագրին, որի մասին պատկերացում են տալիս հպարտ կեցվածքը, ազնվատես արտաքինը, հղկված դիմագծերը, սպիտակ մաշկը, ոսկյա ապարանջանը, քմահաճորեն բռնած հովհարը։ Արտաքին հատկանիշների ետևում նկարիչը տեսել է և ներքին էությունը։ Դիմանկարից դիտողին է նայում անհոգ, փափկասուն, ինքնաբավականությամբ համակված, հասարակական միջավայրում իր առավելությունը գիտակցող մի կին։

Այդ ամենին նկարիչը հասել է խիստ տրամաբանված գեղարվեստական միջոցներով։ Ֆիգուրը տեղադրված է կոմպոզիցիայի գերազանց իմացությամբ, գծանկարն անթերի է, մշակումները կատարված են անկաշկանդ, ձևերի ակտիվ ընդգծումով, պահպանելով մանրամասների ճկունությունն ու արտահայտչությունը։ Կերպարի անհատականության ընդգծմանը նպաստում է և կոլորիտը։ Նկարչի գունաշարը յուրաքանչյուր դեպքում համապատասխանում է պատկերվողի ֆիզիկական տվյալներին և երբեք կանխորոշված չէ։ Այս գործում կոլորիտը բաց է, գույների թափանցիկությունը հասնում է իր սահմանին, վրձնի բազմերանգ քսվածքները ընդհանրացված են, արտացոլումներն ավելի համատարած են, բաց և մուգ առարկաների հակադրումները աշխույժ։ Դիմանկարի տարբեր մասերում թեպետ կան արտացոլման պատրանք ստեղծող բաց կանաչավուն երանգներ, որոնք այնքան էլ հարազատ չեն Արծաթբանյանի գունաշարին, բայց դրանք ընդհանուր կոլորիտի մեջ մնում են աննկատելի։

Արծաթբանյանի ստեղծած նախորդ տարիների թեմատիկ պատկերներից երևաց, որ նա, թեպետ գտնվում էր հայրենիքից հեռու, բայց իր խոհերով, զգացմունքներով կապված էր հայ ժողովրդի հետ,

ապրում էր նրա բախտով, հետաքրքրվում էր նրա կյանքով, տխրում կամ ուրախանում էր նրա ճակատագրով, հաճախակի թեմաներ ընտրելով նրա կենցաղից։ Այդպիսիններից է «Ջան գյուլում» թեմայով գործը, որը ներկայացնում է ժողովրդի շրջանում ավանդույթ դարձած ծաղկահավաքի հանդեսի մի տեսարան։

Արծաթբանյանն այդ թեմայից ընտրել է ծաղկահավաքի պահը։ Ազգային տոնական հագուստներով զուգված մի խումբ աղջիկներ, ուրախ կատակելով, ծիծաղելով, ծաղիկներ հավաքելով գնում են վիճակահանության։ Քանի որ ջանգյուլումի հանդիսավորությունը համընկնում է բնության գարնանային զարթոնքին, բնականաբար նկարիչն ընտրել է երիտասարդ, կենսափթիթ, աշխույժ, գեղեցկատես աղջիկների, իմաստավորելու համար այդ տոնախմբության խորհրդավոր նպատակը։ Նրանք ընտրովի են, վայելչակազմ, կենսախինդ, փթթուն, անուշ ժպիտով, օժտված կանացի հրապուրիչ հատկություններով, գեղջկական պարզությամբ։ Աղջիկներից յուրաքանչյուրը հույսը սրտում, երազանքներով համակված, սրտի տրոփյունով է գնում վիճակահանության։ Ոմանք սիրո բաղձանքով տոգորված ծիծաղում, հրճվում են, ոմանք լուռ խոկում են՝ գաղտնի խորհուրդը պահած սրտում. մեկը ծաղիկ է հավաքում, մյուսը սափորն ուսին մտքերի մեջ է։ Այդ բազմազան շարժումների, բազմերանգ արտահայտությունների, բազմագույն զգեստների, ոսկեշար գեղեցիկ զարդերի խայտաբղետությունը տոնական շուք ու հանդիսավորություն է տալիս պատկերին, կենսախինդ քրքիջով լցնելով լեռնային ծաղկառատ բնությունը։

Պատշաճը հատուցելու համար ժողովրդական այդ գեղեցիկ ավանդույթին, որտեղ սիրող սրտերի բախտն էր գուշակվելու, Արծաթբանյանը տիպարներ է ընտրել հայ գեղեցկուհիներից, իմաստավորելով դրա մեծախորհուրդ հանդիսավորությունը։

Պատկերը թեպետ համարվում է էսքիզ, բայց նրանում ներդրված գաղափարական բովանդակությունը տրված է գեղարվեստական միջոցների այնպիսի ընդհանրացումով, որ այն դուրս է գալիս էսքիզի շրջանակներից և այժմեական հասկացողությամբ դիտվում է որպես ավարտված գործ։

Նկարչի հիշողությունից չէին կարող ջնջվել հայկական եղեռնի դեպքերը, որոնց մասին նա այնքան և՛ լսել էր, և՛ ընթերցել թե՛ հայկական, թե՛ ռուսական մամուլում։ Ռուսաստանում սպիտակգվարդիականների հրահրած ողբերգական դեպքերը Արծաթբանյանի հոգում հայ ժողովրդի բնաջնջման տխուր հուշեր են արթնացնում։ Եթե 1915 թվականին Արծաթբանյանի մտահղացած «Հրդեհ հայկական գյուղում» էսքիզը ներկայացնում էր թուրքական կոտորածների միայն մահագուժ նախերգանքը, 1918 թվականին մտահղացած «Կոտորած» էսքիզը մարմնավորում է մահասարսուռ եղեռնը խորհրդանշող մարդկային չարագործության գագաթնակետը։ Ի տարբերություն նախորդ գործի, որն իր բովանդակությամբ իրականի հայեցողական ընկալման արդյունքն էր, վերջինս՝ իրականի հետ մեկտեղ, ունի և սիմվոլիկ իմաստ։ Պատկերի առանցքը Արարատյան դաշտի մի հատվածն է, եղեռնի զոհ կանանց, տղամարդկանց խոշտանգված դիակներով։ Այդ ահավոր ամայության մեջ միակ կենդանի շունչը գրեթե խելագարված մի կին է, ահարեկ հայացքը հառած պատկերի խորքից, բոցերի ու ծխի միջից կմախքի ձևով հայտնվող մահվան տեսիլքին՝ թուրք դահիճին։

Սրտաճմլիկ է տեսնել դաշտում փռված անմեղ զոհերի անթաղ դիակները՝ ոմանք ընկած երեսնիվար, ոմանք՝ մեջքին, փայտացած ձեռքը օդում կախ մնացած, վերջին անգամ փրկություն աղերսելիս։

Նկարը թեպետ էսքիզային է, բայց հիմնական գաղափարը լիովին արտահայտված է։ Պետք է ենթադրել, որ պատկերի վերածվելով այն կարող էր շատ ավելի բազմախոս լինել։ Ի դեպ, այն իր ներգործության ուժով հիշեցնում է ֆրանսիական մեծատաղանդ նկարիչ Հ. Դոմյեի «1871 թվականը» խորագրով լիտոգրաֆիական աշխատանքը, որի հետ նաև կոմպոզիցիոն նմանություն ունի։

Ազգային աղետը Արծաթբանյանին հանգիստ չի տվել։ 1919 թվականին նա նորից է վերադարձել եղեռնի թեմային, մտահղանալով «Թուրքերի դաժանությունները» խորագրով մի նոր գործ, որի նույնպես էսքիզն է պահպանվել։ Նկարում տրված է հայկական կոտորածներից մի դրվագ, մեկը այն հազարավոր դեպքերից, որպիսիք տեղի էին ունենում պարբերաբար, թուրքերի տնօրինության տակ գտնվող հայաբնակ վայրերում։ Նկարիչը բնական ճշմարտությամբ է պատկերել եղեռնը, ընտրելով մի ժայռոտ ձորակ, որտեղ բերել են սպանելու հայ կանանց։

Անշուշտ, գեղարվեստական որակով այս նկարը զիջում է նախորդին իր մասամբ թատերականացված մենախոսությամբ, որի պատճառով դրամատիկական ներգործության ուժը թուլացված է, տեղի տալով սյուժեի պատմողականության ընդգծմանը։ Սակայն պետք է նկատի ունենալ, որ ժամանակին, հայ մտավորականության բողոքի ձայնը լսելի դարձնելու համար, և՛ դրողները, և՛ նկարիչները ստիպված էին դիմել թուրքերի կողմից կատարված զազանությունների կոնկրետ նկարագրության, տեսանելի դարձնելու համար մի ամբողջ քաղաքակիրթ ժողովրդի բնաջնջումը։ Դա արդեն հայրենասիրաբար զոգորված հայ մտավորականության վերջին ճիգերի արտահայտությունն էր։

Ողբերգական թեմայով գործ է նաև «Մայրերի ողբը», որի բնագիրը առայժմ չի հայտնաբերված, բայց որի անունն արդեն ասում է շատ բան։

Արծաթբանյանի վերջին երկու տարիների ըստնղծագործությունների մեջ համախակի տեղ են գտել դրամատիկական, ողբերգական բովանդակությամբ թեմաներ, որպիսի երևույթը արդյունք էր մի կողմից դյուրագրգիռ հայրենասիրության, մյուս կողմից այդ տարիների նրա տնտեսական ծանր կացության։

Թշվառներին կարեկից նկարիչը անտարբեր չի եղել հանդեպ ժողովրդի ընչազուրկ խավը։ Ընտրելով թեմա աղքատների կյանքից և անվանելով այն «Աղքատները եկեղեցու բակում», Արծաթբանյանը ոչ միայն իր կարեկցանքն է ցուցաբերել այդ խեղճերի հանդեպ, այլև հասարակության ուշադրությունն է հրավիրել սոցիալական այդ երևույթի վրա, որի նկատմամբ, ըստ երևույթին, անտարբեր են եղել հայ հարուստներն ու հոգևորականությունը։

Պատկերում ներկայացված են առավելապես ծերացած տղամարդիկ ու կանայք, աշխատելու անընդունակ, կանգնած եկեղեցու բակում ողորմություն հայցելիս։ Ինչպես միշտ, նաև այս գործում նկարիչը ցուցաբերել է զգացողության անմիջականություն, ճշմարտացիորեն ներկայացնելով եկեղեցու այդ մնալուն այցելուներին։ Նկարը թեպետ ավարտված է մանրամասների մշակումով, սակայն պակասում է նախորդ ստեղծագործություններին հատուկ արտահայտչական շեշտը։ Այն ավելի շահեկան է սյուժեի սոցիալական բովանդակությամբ, որն իր ներքին հավաստում է նկարչի դեմոկրատական համոզմունքները։

Ավելի տպավորիչ և հուզիչ է «Դեպի լավագույն աշխարհ» խորագրով էսքիզը, որն այլ կերպ անվանվում է «Աղքատի հուզարկավորությունը»։ Դեպքը գուցե կոնկրետ է, գուցե և ոչ, բայց երևույթն անկասկած իրողություն է և սրտահույզ իրողություն, որի հանդեպ անտարբեր չի եղել ժողովրդին կարեկից նկարիչը։ Նկարի խորագիրն անգամ ասում է, թե ընչազուրկ դասի համար շատ ավելի գերադասելի է եղել անդրշիրիմյան «կյանքը» երկրայինից։

Նկարին գաղափարական նպատակասլացություն տալու նկատառումով Արծաթբանյանը հուղարկավորությանը մասնակից է դարձրել մի թափանցիկ՝ ձեռքին խաչ, մի տիրացուի՝ բուրվառով և խաչվառով, և երեք ուղեկցողների՝ հավանաբար, հանգուցյալի բարեկամներին։ Ստեղծած միջավայրը՝ ծայրամասային ամայի փողոցը նույնպես համապատասխանում է այդ տրտմաշուք արարողությանը։ Իսկ ամպամած երկինքը և անձրևային պահը լրացնում են ընդհանուր տրամադրությունը։

Նկարիչը նպատակ չի դրել ստեղծել հոգեբանական կերպարներ, այլ միայն ցույց է տվել հուղարկավորության արարողությունը, իրար ետևից համրորեն ընթացող մասնակիցներով, որը նույնպես ընկալվում է դրամատիկորեն։ Կապարագույն կոլորիտը նույնպես նպաստում է ծանր տրամադրության արտահայտմանը։

Վաղամեռ նկարչի «կարապի երգը» դարձավ նրա վերջին ինքնադիմանկարը, կատարված 1919 թվականին, անակնկալ մահվան պատճառով անավարտ մնացած։ Նկարիչն ընդամենը 43 տարեկան էր, գտնվելով ստեղծագործական ծաղկման շրջանում։ Նկարչի ոչ միայն նախորդ ինքնադիմանկարում, այլև ընդհանրապես նրա ստեղծած դիմանկարներից ոչ մեկում կերպարի հոգեբանական խորությունը, ներքին ապրումները, տրամադրությունը և ամբողջությամբ վերցրած նկարագիրը այնպես արտահայտիչ չեն, ինչպես վերջին ինքնադիմանկարում։ Կարելի է ասել, որ դա Արծաթբանյանի դիմանկարային ժանրի կատարելության սահմանագիծն է։ Նկարչի ներքին ապրումները թվում են անհանգիստ, խռովահույզ։ Դիմագծերն ասում են նրա կամքի ուժի, նպատակասլաց մտքի, կայուն համոզմունքի մասին։ Ինքնադիմանկարը վկայում է, որ Արծաթբանյանը դեռևս ապրում էր ստեղծագործական վերելք և շատ ասելիք ուներ,

Ինչպես տեսանք, Հ. Արծաթբանյանի ստեղծագործության մեջ լայնորեն տեղ գտած բնանկարը, կենցաղային ժանրը և դիմանկարը ստացան նոր որակ, նշանավորելով հայ ռեալիստական գեղանկարչության զարդացման մի նոր փուլը։ Դիմանկարի հետագա զարգացումն առավել կատարելության հասավ նրան ժամանակակից և վրձնակից, դիմանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանի (1863—1940) արվեստում։ Նրա ստեղծած դիմանկարները լիարժեք են մարդկային նկարագրի ամբողջական ընդգրկումով՝ կերպարի կոնկրետությամբ, անհատականության ճշմարտացիությամբ, հոգեբանական խորությամբ, գեղարվեստական միջոցների բազմազանությամբ և գեղանկարի հարստությամբ։

Ճակատագրի բերումով Ս. Աղաջանյանը նույնպես կրթություն է ստացել օտար երկրում և շուրջ երկու տասնամյակ ստեղծագործել Հայրենիքից հեռու։ Սակայն, շնորհիվ նրա ապրած հայկական միջավայրին, արվեստի ժողովրդայնությանը հաստատապես հավատարիմ մնալու իր սկզբունքին, դեմոկրատական իր խոր համոզման, ռեալիզմին դավանելու հետևողականության, ինչպես և իր ազգային բնավորությունից ու մտածողությունից բխող իրականության յուրօրինակ ընկալման, իր արվեստում պահպանել է հայ դասական արվեստին բնորոշ ոճական հատկանիշները։ Իր ստեղծագործական անհատականությամբ, Աղաջանյանը 20-րդ դարի առաջին կեսի խոշորագույն հայ դիմանկարիչն էր։

Ս. Աղաջանյանը ծնվել է Շուշիում, դերձակի ընտանիքում[1]։ Սևրը դեպի նկարչությունը նրա մեջ արթնացել էր դեռ տարրական դպրոցում սովորած տարիներին։ Սակայն, գավառական այդ քաղաքում գրեթե ոչ մի հեռանկար չկար, ինչ-որ չափով ընթացք տալու, զարգացնելու նկարելու նրա ընդունակություններըը։

1884 թվականին ավարտելով Շուշու ռեալական ուսումնարանը, Ս. Աղաջանյանը կանգնում է անակընկալի առաջ։ Հայրը, հակառակ որոու կամքի, որոշում է նրան դարձնել առևտրական և ուղարկում է Բաքու՝ քեռու մոտ առևտրական գործ սովորելու։ Միաժամանակ, իր առևտրական գործարքների բերումով քեռին տեղափոխվում է Մարսել, իր հետ տանում է նաև քրոջ որդուն։ Սակայն

նրա կյանքից չհեռանար, գոհ դառնալով սպիտակ դվարդիականի պատահական գեղակին[8]։

Այսքանով չի ավարտվում Հ. Արծաթբանյանի գեղարվեստական գործունեությունը։ Նկարչի աղջկա՝ Մարիամի վկայությամբ, կան անհայտ մնացած աշխատանքներ, որոնց թվում բնատիպ պատկերներ, որոնց բնագրերը առայժմ չեն հայտնաբերվել։

Այսպիսով, հենվելով Հ. Արծաթբանյանի առայժմ հայտնի ստեղծագործությունների վրա, կարելի է ևզրակացնել, որ նկարիչը կարևոր ներդրում ունի հայ արվեստի որոշ ժանրերի զարգացման և հարստացման գործում։

Լինելով իր համոզումներով խորապես դեմոկրատ, հայրենասեր, հայ ժողովրդի ճակատագրին ցավակից, իր ստեղծագործության մեջ պատշաճ տեղ է հատկացրել կենցաղային ժանրին և շարունակելով հայ մեծատաղանդ, հայրենասեր նկարիչ Վ. Սուրենյանի ավանդույթներն այդ ուղղությամբ, արտացոլել է հայ ժողովրդի կյանքի հետ կապված դառնությունները, տալով դրանց սոցիալական իմաստ և գեղանկարչական վառ արտահայտչականություն։ Իր ժամանակի հայ նկարիչների համագործակցությամբ նա նոր որակ է տվել դիմանկարի ժանրին։ Անցած լինելով ռեալիստական դիմանկարի փայլուն վարպետ Վ. Սերովի դպրոցով և զեկավարվելով նրա սկզբունքով, դիմանկարը հագեցրել է արտահին նկարագրի սրությամբ և կերպարի հոգեբանական խորությամբ։

Նա նաև նոր որակ է տվել բնապատկերին, բնությունը կերպավորելով ավելի անմիջականորեն, հագեցնելով բացօթյա իրական պայմաններին անհրաժեշտ կոլորիտով, կիրառելով օդի, լույսի, տարածական միջավայրի պահպանման, գույների թարմության ու թափանցիկության, բազմագունության, բազմերանգության սկզբունքները, որոնք գալիս էին 19-րդ, 20-րդ դարերի համաշխարհային, մասնավորապես ռուսական ու հայկական արվեստից։ Նա իր ստեղծագործությամբ թարմություն է մտցրել հայկական արվեստում։

Հավատարիմ արվեստի ժողովրդայնության բանալիին, նա սկզբից ևեթ դավանել է ռեալիզմի մեթոդին, զերծ իր ժամանակի մոդեռնիստական ազդեցություններից, մնալով մատչելի ժողովրդի ամենալայն խավերի համար, միաժամանակ, պահպանելով իր ստեղծագործությունների գեղարվեստական բարձր մակարդակը։

ոչ Քաջվում, ոչ Մարսելում երիտասարդին չի -րապարում առևտրի բնագավառը. այդ գործում նա ցուցաբերում է լիակատար անտարբերություն։ Քեռուն հետո միայն հայտնի է դառնում, որ քրոջ որդին իրենից գաղտնի, երեկոները հաճախում է տեղի նկարչական ստուդիան։ Ստուդիայի նկարչության դասատու Ամինի և պրոֆեսոր Մետրի միջնորդությամբ քեռին համաձայնություն է տալիս Աղաջանյանին՝ ընդունվելու ստուդիա։ Արդարացնելով դասատուների հույսերը, նա չորս տարվա ուսման ընթացքում ցուցաբերում է լուրջ առաջադիմություն, բազմիցս արժանանալով գովեստների, պարգևների։

Քեռու առևտրական գործերի վատթարացման պատճառով Ս. Աղաջանյանը մի քանի տարի ապավինում է իր ուժերին, Մարսելում կատարելով զանազան բնույթի նկարչական աշխատանքներ, գլխավորապես մասնավոր պատվերներով դիմանկարներ։ 1897 թվականին քեռին նորից օգնության ձեռք է մեկնում, և նա մեկնում է Փարիզ՝ ուսանելու։

Փարիզի Ժյուլիենի մասնավոր գեղարվեստի ակադեմիան, որտեղ նա ընդունվում է սովորելու, Եվրոպայի բոլոր ակադեմիաներից ամենանպաստավորն էր արտասահմանում ապրող հայ երիտասարդների համար քե իր ուսման դրվածքով, քե մատչելի պայմաններով։ Դրան պետք է ավելացնել և այն, որ ակադեմիայի հայասեր պրոֆեսորներ Ժան-Պոլ Լորանսը և Բենժամեն Կոնստանը իրենց ուշադիր, հոգատար վերաբերմունքով նույնպես նպաստել են այնտեղ կենտրոնանալու հայ ուսանողներին, որոնք իրենց հերթին նրանց հանդեպ տածել են խորին ակնածանք։

Ս. Աղաջանյանը ուսանել է հիշյալ պրոֆեսորների արվեստանոցում, որոնցից Բենժամեն Կոնստանը դասավանդել է դիմանկարչություն, իսկ Ժան-Պոլ Լորանսը կոմպոզիցիա։ Ինչ կասկած, որ ուսման դրվածքը դասվելիս է եղել բարձր հիմքերի վրա, որի ապացույցը այդ ակադեմիայից դուրս եկած նկարիչներն են, զինված մասնագիտական գերազանց գիտելիքներով։

Աղաջանյանի ակադեմիական աշխատանքներից քչերն են պահպանվել։ դրանցից մի քանիսը գծանկարներ են, մի քանիսը գունանկար առաջադրանքներ։ Գծանկարները մատիտով կատարված մերկ տղամարդկանց և կանանց մարմիններ են, որոնք վերարերում են նրա ուսման վերջին շրջանին՝ 1899 թվականին։ Մշակման մեջ դրանք երանգային են, լույսի, ստվերների, արտացոլումների գիտակ բաշխումով և, իհարկե, անատոմիական ձևերի, ծավալների, համաչափությունների պահպանումով։ Սակայն ավելի կարևորն այն է, որ այդ գծանկարները կատարված են նկարման ազատ, անկաշկանդ միջոցներով, ճկուն ձևերով, պահպանելով կենդանի մարմնի կենսունակությունը, ընդհուպ մինչև դիմանկարային կոնկրետության հասցված դիմագծերի արտահայտության ընդգծումը։ Դրանք տարբերվում են կանոնների ենթարկված ակադեմիստական բնույթի այն առաջադրանքներից, որպիսիք հաճախ պայմանական են, մարմնաձևերով թեպետ ճշգրիտ, բայց անկենդան։ Ինչպես երևում է, նույնիսկ ուսման տարիներին Աղաջանյանի ճանաչողական ընկալումը անմիջական է, իրականությանը հարազատ։ Ամենայն հավանականությամբ, Աղաջանյանի ռեալիստական աշխարհըմբռնումը ձևավորված էր դեռ մանկական և պատանեկան տարիներին ժողովրդական միջավայրում, որտեղ իշխում էր պարզություն, երևույթների անկանխակալ ըմբռնում, անկեղծություն։

Ուսման տարիների գեղանկար աշխատանքներից նույնպես պահպանվել են մերկ մարմիններ, որպիսիք, որպես առաջադրանք տրվում էին վերջին կուրսում։ Կատարման անկաշկանդվածություն նկատելի է և այս գործերում, բայց դրանց կոլորիտի մեջ դեռևս պահպանված է գույնի որոշ պըղտորություն։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ մարմնի ձևերի և գեղանկարչական միջոցների ուսումնասիրությունը ազատություն չեն տվել նկարչին, դրսևորելու գեղանկարչի իր բնածին ունակություններ։ Ահա քե ինչու, եթե դրանք կոլորիտով դեռևս քերի են, ապա, մարմնաձևերի կառուցումով, ծավալների մշակումով, համաչափությունների պահպանումով, լույսի ու ստվերների կիրառումով վարպետորեն կատարված գործեր են։ Դրանց մեջ հատկապես մեկը՝ «Ակադեմիական էտյուդը»[2], կատարված ուսման վերջին տարում, կարող է լիակատար պատկերացում տալ Աղաջանյանի վարպետության բարձր մակարդակի մասին։

Նրա ակադեմիական առաջադրությունները քե-լազրում են եզրակացնել, որ նա իր ուսման շրջանն օգտագործել է արդյունավետ կերպով, յուրաքանչյուր նոր առաջադրություն կատարելիս, ուսումնասիրել է մարդկային մարմինն իր բարդ ու բազմազան շարժումների մեջ, այդ նպատակով,

նա չարունակ ընտրել է մոդելի դժվարին կեցվածք՝ մերթ մարմնի խիստ կրճատումով, մերթ մեջքով կամ երեք քառորդ դիրքով, մերթ լուսաղեմ վիճակում կամ լիովին ստվերի մեջ։ Նշված «Ակադեմիական էտյուդը» պատկերված է դեմքի խիստ կրճատումով, շատ ցածր դիտակետից, վերևից ընկած լուսավորությամբ. լույսի ու ստվերների հակադրումների միջոցով ստեղծվել է դիմագծերի այնպիսի բարդ կառուցվածք, որին տիրապետելն, ընդհանրապես, դժվար է։ Եվ, չնայած դրան, խնդիրը կատարված է վարպետորեն։ Գրագիտորեն են արված դեմքի կրճատումները, համոզիչ են լույսի և ստվերների բաշխումները, որոնք նպաստում են դեմքի ճշգրիտ ձևերն արտահայտելու։ Իսկ այդ ամենը ծառայեցվել է մի նպատակի՝ գեղանկարչական արտահայտչամիջոցներով տպավորիչ դարձնել մոդելի հոգեբանությունը։ Մարդասեր նկարիչը նույնիսկ ակադեմիական առաջադրանքը կատարելիս աչքաթող չի արել՝ իր վիճակի հետ համակերպված հասարակ մարդու հոգեկան ապրումը։ Այդ գործը գծանկարի և գեղանկարի այնպիսի գերազանց ներդաշնակում է, որով կարելի է համոզվել Աղաջանյանի արդեն վարպետության հասած բարձր կարողությունների մասին։

Հայտնի է, որ տարիներ հետո, Ռոստովում նրա ապրած ժամանակ, երբ այդ գործը ցուցադրված է եղել տեղի ցուցահանդեսներից մեկում, Կոնստանտին Կորովինը այն տեսնելով ասել է. «Դա կարելի է վստահորեն ցուցադրել հին ֆլամանդացիների գործերի կողքին»[3]։

Ս. Աղաջանյանի ստեղծած դիմանկարների բնորոշ առավելությունը կերպարայնությունն է՝ մոդելի ֆիզիկական և հոգեկան նկարագրին հարազատ մնալը։ Նրա սկզբունքն էր՝ պատկերել մարդուն այնպես, որ դիտողը կարողանա եզրակացնել նրա ով և ինչպիսին լինելը։ Նրա բոլոր դիմանկարներում մարդը հանդես է գալիս իր անհատականությամբ։ Այդպիսի հատկանիշներ ունի նաև «Անհայտ կնոջ դիմանկարը»։

Կինը անվանված է իտալուհի. այդ դեպքում դա պետք է նկարված լինի Փարիզում. մինչդեռ, նկարելու ոճով ու կոլորիտով նման է մինչև 1914 թվականը Ռոստովում կատարած դիմանկարների ոճին։ Շուշիում կամ Ռոստովում հազիվ թե առիթ լիներ նկարելու իտալուհու։

Մի կողմ թողնելով կատարման ժամանակը, պետք է նշել, որ այդ դիմանկարը, իր կերպարային տվյալներով և գեղարվեստական միջոցների հարստությամբ ունի շատ լավ արժանիքներ։

Անձնավորությունը միջին տարիքի կին է, խոհուն արտահայտությամբ, հպարտ կեցվածքով, աչքերը խոնարհած՝ մտասույզ հոգեվիճակում։ Նրա զգաստ կեցվածքը, պատկառելի արտաքինը, համակրելի դիմագծերը, լրջությունը՝ շահեկան են դարձնում այդ կնոջ կերպարից ստացած տպավորությունը։ Անշուշտ, դրան նպաստում է գեղանկարչական մեկնաբանումը՝ բավական զուսպ միջոցներով։ Ոսկեզօծ օխրայով, փափուկ անցումներով մշակված դեմքը և դրան ներդաշնակված կարմրա-սրճավուն, թափանցիկ ստվերները ջերմություն են հաղորդում կնոջ դեմքին, որի արտահայտության մեջ թաքնված է ինչ-որ խորհրդավորություն։ Ընդհանուր գունաշարում զուսպ են շեկ մազերը, ներդաշնակված դեմքի կոլորիտին, ինչպես նաև կրծքի ժապավենը, որն այնպես ճաշակով միաձուլված է մուգ զգեստի հետ։ Դիմանկարի կոլորիտը հիմնականում մուգ է, բայց գրավիչ գույների հագեցածությամբ, միանգամայն համապատասխան է կնոջ տարիքին և տիպարին։ Ներկերը դրված են հաստ քսվածքներով, բայց ոլորկ մշակումներով։

Աղաջանյանի ուսման տարիներից պահպանված են նաև արտաակադեմիական աշխատանքներ։ Դրանք, որպես կանոն, կատարումով ավելի ազատ են, քիչ են ենթակա դպրոցի կանոններին։ Այդպիսիներից է «Պառավ բրետանուհին», որը նկարչի առաջին ինքնուրույն աշխատանքներից է։ Կարճատև սեանսով կատարված այդ գործում պահպանված է կենդանի մարդուց ստացած տպավորության թարմությունը։ Ինչպես այս, այնպես էլ ինքնուրույն նկարած մյուս գործերում, նկարիչը չի ձգտում բազմագունության. մի հիմնական երանգի վրա ավելացնում է դրան մոտ երկու կամ երեք երանգ և դրանով սահմանափակվում։ Դրա հետ մեկտեղ, գեղանկարչական միջոցները երբեք միակերպ չեն։ Յուրաքանչյուր դեպքում ելակետ ընդունելով պատկերվող անհատին, դրանով որոշում է, թե նկարի կոլորիտը, թե նկարելու եղանակը։

Այդ շրջանի ինքնուրույն կատարած գործերից է նաև «Ձկնորսը»։ Վրձնի մի քանի համարձակ քսվածքներով հաջողվել է ստեղծել տիպական ընութագրումով, կենդանի արտահայտությամբ. աշխույժ, խոսուն դիմանկար։ Բնական են թվում ձկնորսի՝ արևից այրված, աղյուսագույնի մոտե-

ցող դեմքը. ժիր են լույսի ուժգնությունից կկոցված աչքերը, տպավորիչ է ծովի տարերքի դեմ մաքառելու սովոր մարդու արտաքինը։

Աղաջանյանի հաջորդ տարիների ինքնուրույն գործերն ավելի կատարյալ են։ Գեղանկարչական խնդիրների համարձակ լուծումով գործերից է «Երիտասարդ բրետանուհին ականջօղերով»։ Դիմանկարը ներկայացնում է առույգ, կլանքի տրոփով լի մի երիտասարդ օրիորդի։ Մեղմիկ մի ժպիտ է սահում նրա շիկնած այտերով, ձայնակցելով աչքերի խոսուն արտահայտությանը, որն արտացոլում է լավատեսությամբ համակված այդ շիկահեր, կապտաչյա, կենսախինդ օրիորդի պարզ հոգին և երիտասարդական եռանդուն տեմպերամենտը։

Բնանկարը թեպետ երբեմն է հանդիպում նրա այս շրջանի գործերում, իսկ այդ ժանրով նա ընդհանրապես քիչ է զբաղվել, բայց կան այնպիսիները, որոնք հագեցած են որոշակի տրամադրությամբ, համահնչուն նկարչի հոգեկան ապրումներին։

1899—1900 ուսումնական տարում, երբ քեռու գործերը կրկին վատթարացել էին Աղաջանյանը ստիպված էր ապավինել իր ուժերին. «Ամում էի ամեն տեսակի նկարչական աշխատանք, ինչպիսին որ պատահում էր. մինչև անգամ Բրետան էի մեկնում, տեղում դիմանկարներ նկարում և վաճառում երբեմն դրամով, երբեմն էլ փոխանակում կենսամթերքով»— պատմել է նա այդ տարիների մասին։

Նման դրությունը, բնականաբար, կանխորոշելու էր նկարչի տրամադրությունը։ «Ծովափ Բրետանում» բնանկարը փարիզյան շրջանի լավագույն գործերից է։ Դա ներկայացնում է ամպամած օր, ծովի քարքարոտ ափի մի հատվածով։ Վրձնումը այնքան արագ և ազատ է կատարված, ինչպես տեղի է ունենում ստեղծագործական բուռն ոգեշնչման պահին։ Մառախլապատ երկինքի՝ որն էլ կանխորոշել է նկարի ընդհանուր կոլորիտը, խորհրդավոր լուսյամբ պապանձված ծովի կանաչավուն, ծանր զանգվածը, անհրապույր քարքարոտ ափը, այդ ամենը՝ կորցրած իրենց լոկալ գույները, մերվել, միաձուլվել են միմյանց, ասես վարագուրվել անտեսանելի գորշ շղարշով, ստեղծելով ամպամած տխուր օրվա տպավորություն։

Ռոմանտիկ տրամադրությունն ընդհանրապես բնորոշ չէ Աղաջանյանի հոգեկան աշխարհին, սակայն մի քանի բնանկարներում նկատելի է նրա կոտ, մոայլ տրամադրության շեշտ։ Հատկապես իրիկնային կամ աշնանային ամպամած օրվա մոտիվներում, որպիսիք այդ շրջանում մոտ են եղել նրա հոգուն, ձայնակցում են նրա խոհացող, լուսկյաց տրամադրություններ։

Ռեալիստական այն սկզբունքը, որով Աղաջանյանը զեկավարվում էր ուսանելու ընթացքում, արմատավորված էր ֆրանսիական արվեստում դեռևս 19-րդ դարի 30-ական թվականներից՝ հանձինս բարբիզոնցիների, որը 50-ական թվականներին իր բարձր զարգացմանը հասավ Գ. Կուրբեի արվեստում։

Սակայն, Աղաջանյանի ուսման տարիներին, 19-րդ դարի վերջերին, բացի ռեալիզմից, Ֆրանսիայում գոյություն ունեին և այլ ուղղություններ, որոնք բավական ազդեցիկ էին և վայելում էին հասարակության տարբեր խավերի համակրանքը։ Չնայած իրենց գերակշիռ ազդեցությանը, այդ ուղղություններից ոչ մեկը չդրավեց Աղաջանյանին. նա հավատարիմ մնաց ռեալիզմին մինչև իր կյանքի վերջը։

Անշուշտ, Աղաջանյանը կուզեներ շարունակել ուսումը Ժյուլիենի ակադեմիայում, մանավանդ որ պրոֆեսորները, գնահատելով նրա տաղանդը, խորհուրդ էին տալիս մնալ Փարիզում, հավաստիացնելով, որ նա կարող է մեծ ապագա ունենալ որպես դիմանկարիչ։ Սակայն, որդիական պարտականության գիտակցությամբ համակված, որոշում է ուսումը կիսատ թողնել և վերադառնալ տուն, ընտանիքին նյութական օգնություն ցույց տալու նկատառումով։

1900 թվականի ամռանը Աղաջանյանն արդեն Շուշիում էր։ Պատկերացում չունենալով քաղաքի հասարակության կուլտուրական մակարդակի, գեղագիտական ճաշակի և արվեստի նկատմամբ ունեցած հասկացողության մասին, նա, նորավարտ երիտասարդի լավատեսությամբ, մեծ հույսեր էր կապել ծննդավայրի հետ, չիմանալով, իհարկե, որ Շուշու հասարակությունը դեռ պատրաստ չէր հասկանալու իր արվեստի արժեքն ու նշանակությունը։ Եվ իրոք, այդպիսի ֆաստի առաջ նա կանգնում է հենց առաջին օրերին, երբ հայրը տեսնելով նրա ակադեմիական գծանկարները, լիովին հիասթափվում է նրա մասնագիտությունից։ Սակայն, Աղաջանյանը չի հուսահատվում. նա որոշում է նկարել հոր դիմանկարը, համոզված, որ կփարատի նրա հուսահատությունը։

«Հոր դիմանկարը» նրա առաջին ստեղծագոր-

ծությունն էր ծննդավայրում, երախտապիտության զգացմունքով ձեւնամուխ լինելով հոր դիմանկարի սանդմանը, պլանում պրսկոլում է իր ամրողջ տաղանդը, ցույց տալու համար իր հայրենակիցներին իր արվեստի ուժը։

Հորը նա կերպավորել է շուշեցի արհեստավորի տոնական տարազով, նստած զգաստ դիրքով, համբրիշը ձեռքին, տարված անհանգիստ մըտքերով։ Որպես Շուշիում ճանաչված արհեստավոր, նա համակված է ինքնահպարտության զգացումով։ Հարազատորեն տրված նրա առնական կերպարը, հաղթանդամ մարմինը, աշխատանքից կոպտացած ձեռքերը ճանաչելի են դարձնում նրա ֆիզիկական նկարագիրը։ Դիմանկարով Նրան կարելի է բնութագրել որպես լրջամիտ, հաստատակամ, ծանրաբարո, իր համոզումներում սկզբունքային, խստաբարո, նահապետական ընտանիքի գլխավորի դերում։ Այս նկարագիրը լիովին համընկնում է հորը տված Աղաջանյանի եղբոր բնութագրին։ Դիմանկարը խոսուն է, արտահայտիչ, կյանքի ջերմությամբ լի։ Կոմպոզիցիան համոզիչ է, գծանկարը ամուր, կոլորիտը թեպետ մուգ, բայց գույների հագեցվածությամբ ճշմարտացի, լույսի օգտագործումը մեծապես նպաստում է դիմանկարի ընդհանրացմանը։

Աղաջանյանը դեռ ուսման տարիներին ուղեցույց էր ընտրել հանճարեղ հոլանդացուն՝ Ռեմբրանդտին, ձգտելով նմանվել նրան նկարելու մեթոդով՝ գույների հագեցածությամբ, վրձնի նկատելի քավածքներով, լույսի ակտիվ օգտագործումով։ «Հոր դիմանկարում» նման հատկանիշներ նկատելի են։ Հոգեբանական խորությամբ և գեղարվեստական միջոցների ընդհանրացումով դիմանկարը նկարչի լավագույն ստեղծագործություններից մեկն է։ Չնայած այդպիսի գերազանց հատկությունների «Հոր դիմանկարը» շուշեցիների շրրջանում չգտավ չերմ ընդունելություն։

«Մոր դիմանկարը» Շուշիում ստեղծած նրկրորդ մեծարժեք գործն է, իր որակով համազոր նախորդին, եթե նկարագրի ամբողջական ընդգրկումով ու հոգեբանական խորությամբ առաջնությունը տանք «Հոր դիմանկարին», ապա, դիմանկարչական հարուստ բազմազանության առումով նախապատվությունը պետք է տալ «Մոր դիմանկար»-ին։

Մինան նկարչի խորթ մայրն էր, բայց առաջին իսկ օրից այնպիսի ջերմություն է ցույց տալիս դեպի նկարիչը, ինչպես հարազատ մայրը։ Մոր կերպարը նաև գեղանկարչական լավ տվյալներ ուներ, որն ավելի էր ոգեւորում Աղաջանյանին։

«Հոր դիմանկար»-ի սառն ընդունելությունից հետո, մերժված նկարչի հպարտ ինքնասիրությունը թեպետ վիրավորված էր, բայց կամքը չէր ընկճված. նա այժմ ավելի ոգեւորված էր, բազմանդամ կարողությամբ ցույց տալու իր արվեստի հմայքը։

Մորը նա կերպավորել է նույնպես շուշեցու տարազով, որպիսին հատուկ էր միջին դասի կանանց, նստած սեղանի մոտ, համբրիշը ձեռքին։ Որպես նկարի ֆոն ընտրել է տեղական հայկական գորգի մի նմուշ, որը պատկերին հաղորդել է չքնդություն, տալով դրան ազգային կոլորիտ։

Ինչպես «Հոր դիմանկար»-ով կարելի է անսխալ գուշակել գավառական քաղաքի արհեստավորի կերպարն իր վառ անհատականությամբ, այնպես էլ «Մոր դիմանկար»-ով հեշտությամբ կարելի է ճանաչել նահապետական հայ կնոջ կյանքը իրեն բնորոշ հատկանիշներով։ Պարկեշտ, հնազանդ, առաքինի, համեստ, բարեսիրտ. այդպիսին է թվում մոր կերպարը, համապատասխանելով Աղաջանյանի եղբոր տված բնութագրմանը։ Դիմանկարը կոլորիտով անհամեմատ բաց է, քան նախորդը, գույներն ավելի թափանցիկ են ու հընչուն, առարկաների մշակումները հասցված են գեղանկարչական նյութականության որակի, որոնք համոզիչ են և ճշմարտացի։ Այդ առումով հատկապես գերազանց են ձեռքերը և դեմքը, որոնց գեղանկարչական որակը մնում է անկրկնելի։ Իսկ միջավայր ստեղծող առարկաները՝ թե որպես ֆոն, թե որպես սեղանի ծածկոց ծառայող Ղարաբաղի հայկական նրբահյուս զարդանկարի գունային խաղերով վետվետացող գորգերը բացառիկ շքեղություն են տալիս պատկերին։

Աղաջանյանը ճշմարիտ անմիջականությամբ է կերպավորել իր հարազատներին, պահպանելով յուրաքանչյուրի անհատական նկարագիրը, դիմանկարին առաջադրվող բոլոր պահանջների բավարարումով։

Աղաջանյանն այս անդրանիկ մեծարժեր ստեղծագործություններում շատ լավ է դրսեորել արվեստագետի իր անհատականությունը, թոթափած լինելով դպրոցից մնացած ազդեցություններր, որոնք նախկինում թափանցում էին նրա արվեստում։ Թեպետ նկարչի «Հոր դիմանկար»-ում նկատվում է կոլորիտի մգությունն, որպիսին, ոմանց կարծիրով, մերձեցնում է ակադեմիստա-

կան կոլորիտին, բայց դրանց միջև սկզբունքային տարբերությունը մեծ է։ Ակադեմիստական կոլորիտը, իր պայմանականությամբ, անկարող է ջերմությամբ ու կենսականությամբ արտահայտել կյանքի ճշմարտացիությունը։ Նրա էությունը ոչ թե մուգ լինելու մեջ է, այլ կեղծ լինելու, արհեստականության մեջ է։ Ակադեմիստական կոլորիտը սահմանափակ է և հետևանք է իրականության մետաֆիզիկական ըմբռնողության։ Մինչդեռ Աղաջանյանի կիրառած կոլորիտը բնականորեն է վերարտադրում կյանքը, բխում է իրականության անկախակալ, ճշմարիտ ճանաչողությունից, հարուստ է ու բազմազան, ինչպես կյանքը։

Հոր և մոր դիմանկարների անկաշկանդ կիրպարային մեկնաբանումը սկիզբ հանդիսացավ ռեալիստական այն առողջ ընթացքի, որով և շարունակվեց Աղաջանյանի հետագա ամբողջ ստեղծագործությունը։

Դիմանկարները իրենց որակով կատարելության այնպիսի բարձրության վրա են, որպիսին կարող է լինել երկարամյա ստեղծագործական փորձի տեր տաղանդավոր նկարչի ստեղծագործությունը։ Ահա թե ինչու, առանց տարակուսելու դրանք կարելի է համարել Աղաջանյանի գլուխգործոցները։

Այս ամենով հանդերձ, Շուշու հասարակության այն խավը, որն ի վիճակի էր օգտվելու տաղանդավոր նկարչի արվեստից, չհասկացավ և չկարողացավ գնահատել իր համաքաղաքացու արվեստի հմայքը։

Հիշյալ երկու գործերից հետո, Աղաջանյանը Շուշիում նշանակալի այլ դիմանկարներ չի ստեղծել։ Էությունային բնույթի հատուկենտ դիմանկարները ոչինչ չեն ավելացնում նրա ստեղծագործության վրա։

Աղաջանյանի միակ մխիթարությունը մնում էր բնանկարը, թեպետ, այդ ժանրի նկատմամբ նկարիչն ընդհանրապես մեծ հետաքրքրություն չի ցուցաբերել և միայն երբեմն է ժամանակ հատկացրել դրան։

Շուշուց պահպանված բնանկարների թիվը նույնպես քիչ էր կարճատև սեանսով կատարված մի քանի էսքիզներ թեպետ ունեն գեղանկարչական գրավչություն, բայց իրենց բովանդակությամբ աննշան են։ Միակ ավարտված գործը «Ղարաբաղի տեսարան» կոչվող բնանկարն է։ Այն արժեքավոր է արդեն պատմական վայր դարձած իր նշանակությամբ, ունենալով նաև դեղանկարչական լավ արժանիքներ։ Վինելով բոլոր մասերով ավարտված գրեթե առաջին բնանկարը, այն ծանոթացնում է բնության ընկալման նկարչի մի առանձնահատկությանը, որը հետագա տարիների բնանկարներում, մեջբնդմեջ երևալու է։ Նկատելի է, որ մինչև այդ նկարած բնանկարները, թե՛ Ֆրանսիայում, թե՛ Շուշիում, լինելով հիմնականում էսքիզային, գրեթե միշտ, կատարված են զգայական ընկալումով։ Դրանցում նրա ուշադրության առարկան բնության առաջացրած տրամադրության բացահայտումն էր՝ վերարտադրված հիմնականում գունային հարաբերությունների օգնությամբ։ Մինչդեռ «Ղարաբաղի տեսարան»-ում բնությունն ընկալված է «շոշափելիորեն» առանձին առարկաների մշակումները հասցնելով նյութականության պատրանքի, գրեթե ստեղծելով նաևչափ տարածականության պատրանք։

Իհարկե, հիշյալ բնանկարում պահպանված է տեղանքի ճշգրտությունը, հարավի բնության տաք կոլորիտը, լուսավորությունը, բազմերանգությունը, դույները հագեցած են և հաճելի տպավորություն են թողնում, մշակումը ռեալիստական է։ Բայց, այս բոլորով հանդերձ, դեռ ինչ-որ չափով պակասում է օջախնությունը։

Աղաջանյանի հոգեվիճակը օր օրի ծանրանում էր։ Փաստորեն նա չի կարողանում ընտանիքին նյութապես օգնել։ Պատվեր չունենալու պատճառով նա ստիպված է, առժամանակ, կողմնակի աշխատանքով զբաղվել։ Եվ ահա, Շուշու մասնավոր թատրոնի տնօրեն Խանդամիրյանի պատվերով նա դեկորներ է պատրաստում ներկայացումների համար, ձևավորում թատրոնի նախասրահը, նույնիսկ համաձայնվելով այնտեղ ցուցադրել իր նկարներից մի քանիսը, հասարակությանը թատրոն ներգրավելու համար։ Սակայն նկարչի համար դա ելք չէր։

Քաղաքում, իհարկե, կային անհատներ, որոնք համակրում էին Աղաջանյանի արվեստը, ինչպես տեղի նկարչության պատասու Ռիբինը՝ ռուս մարդու իր արտաքսարդ, հետագայում հայտնի հայ քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանը, որի մեջ արվեստի սեր է արթնացրել Աղաջանյանը, ինչպես և ուրիշներ, բայց նրանք ոչնչով չէին կարող օգնել նկարչին բարելավելու իր նյութական դրությունը։

Շուշիում ապրած երկու տարվա ժամանակամիջոցը Աղաջանյանին հասցրեց կատարյալ հիասթափության

Հուսախաբ, ընկճված, դառնորեն ափսոսալով, որ իր արվեստը չըմբռնվեց, չգնահատվեց իր ծննդավայրում, նրան մնում էր ընտրություն կատարել՝ կամ թողնել ստեղծագործությունը և զբաղվել կողմնակի աշխատանքով, կամ Շուշից հեռանալ։ Նա նախընտրեց վերջինը։

1902 թվականի ամռան սկզբներին հրաժեշտ է տալիս հարազատներին, սրտի անհուն կսկիծով թողնում է հայրենի տունն ու քաղաքը, գեղատեսիլ բնությունը և տխրությամբ վերհիշելով հայրենիքի հետ կապված վառ հույսերը, անհյուրընկալ ընդունելությունը, որին ինքն էր հանդիպել երկու տարվա ընթացքում, մեկնում է Բաքու։ Նավթարդյունաբերական այդ մեծ քաղաքը իր բազմաթիվ պետական հիմնարկներով, գործարաններով, մեծ ազգաբնակչությամբ, մասնավոր ձեռնարկատերերով թվում էր հեռանկարային։ Բաքվում գտնվում է ոմն «բարերար»՝ հանձին քաղաքի խոշոր նավթարդյունաբերող Աշուրբեկովի, որը նկարչին վարձով տրամադրում է մի փոքրիկ սենյակ՝ դրա դիմաց պահանջելով նկարազարդել իր բնակարանը։ Այդ կարգի աշխատանքներ, որպիսիք նա կատարում էր իր գոյությունը պահպանելու համար, այնքան ժամանակ են խլում, որ նա ոչ ժամանակ է ունենում, ոչ էլ տրամադրություն ստեղծագործելու։

Խոցված սրտի հառաչանք է 1903 թվականի սեպտեմբերի 4-ին Բաքվից եղբորը գրած նամակը.

«Ուզում ես գաղափար կազմել տեղիս մարդկանց վերաբերմունքի մասին հանդեպ իմ պատկերները, էստեղիններն ավելի... են, քան ղարաբաղցիները։ Ղարաբաղում եթե անգամ պատվեր չէին տալիս, գոնե մի քիչ համակրանք կար հանդեպ նկարիչը. էստեղ այդ էլ չկա։ Էստեղի կոշկակարն ավելի մեծ արժեք ու համարում ունի նրանց աչքում և ավելի հմուտ է համարվում իր գործում, քան նկարիչը։ Ես այժմ նկարազարդում եմ մի ունևորի տան մուտքը, էժան գեղեցկություն տալով դրան, համաձայն պատվիրատուի ճաշակի։ Կարող եմ միայն ասել, որ նկարչին անվայել, ատելի և միայն շահաբեր այն ճանապարհը, որ ես եմ բռնել, կատարվել է իմ կամքից անկախ, թեպետ, ամոթ զգալու չափ ճնշվում եմ դրանից։ Այսուհետև, մնաս բարով նկարչություն...»[4]

Ճշմարտությունը պահանջում է ասել, որ նրա նյութական դժվարին կացության պատճառներից մեկը նրա անձեռնհասությունն էր գոյության պայքարում։ Նա առավելագույն չափով ազնիվ էր, անկեղծ, պատվախնդիր, միամիտ. նա արվեստագետ էր, բայց ոչ գործարար առևտրական. նրան պետք էր մատուցել։ Եվ նա մնաց այդպիսին մինչև իր կյանքի վերջը։

Բաքվի շրջանից պահպանվել են մի քանի էտյուդային բնանկարներ, որոնք նրա կարողության մակարդակից շատ ցածր են։ Դիմանկարներ հայտնի չեն։

Բաքվի անբարենպաստ նյութական կացությունը թելադրում է հեռանալ Անդրկովկասից։

1904 թվականի աշնանը նա ուղևորվում է Ռոստով, այնտեղից արտասահման մեկնելու նպատակով, սակայն ստեղծված քաղաքական խառն իրադարձությունների պատճառով որոշում է առժամանակ մնալ այնտեղ։

Ռոստովում գտնվում են բարեկամ մարդիկ, որոնք նրան խորհուրդ են տալիս հրաժարվել Փարիզ մեկնելու մտքից։ Նա հաստատվում է Նոր Նախիջևանում, որտեղ մեծ թվով հայություն կար, կային և հայկական դպրոցներ, որտեղ կարելի էր պաշտոնավարել որպես նկարչության դասատու և օգտակար լինել իր ժողովրդին։ 1904 թվականի սեպտեմբերից նա նշանակվում է տեղի հայկական Գոգոյան օրիորդաց դպրոցում և առևտրական ուսումնարանում որպես նկարչության և գծագրության դասատու, իր բախտը կապելով հայկական այդ գաղթօջախի հետ, մեկընդմիշտ իր մտքից հանելով Փարիզ մեկնելու ծրագիրը։ Ռոստովի պայմանները նրա համար բավական ձեռնտու եղան։ Բարեբախտաբար այստեղ բնակվում և աշխատում էին հայ նկարիչներ Հ. Արծաթբանյանը և Հ. Հովհաննիսյանը, ինչպես նաև ռուս նկարիչներ, որոնց մասնակցությամբ կազմակերպվում էին ցուցահանդեսներ։

Ինչպես վկայում են Նոր Նախիջևանի դպրոցի նրա աշակերտները, Աղաջանյանի մուտքն իրենց դպրոց, հիմնավորապես բարելավել էր նկարչության դասավանդումը. հրաժարվելով արտանկարման մեթոդից, նա սովորեցնում էր նկարել բնականից։

Առաջին շրջանում Աղաջանյանի ստեղծագործությունը սահմանափակվում է բնանկարով, որն առանձին դժվարություններ չէր պահանջում առանձնանալու և աշխատելու համար։ Հոգեպես տխուր օրերին բնությունը նկարչի տրամադրությունների լավագույն հաղորդակիցն էր։ Բարե-

բախտաբար, որոշ տեսարաններ նկարելու համար նպաստավոր պայմաններ էր ստեղծում նրա բնակարանը, որի լուսամուտից երևում էին գեղանկարչական տեսարաններ։ Առաջիններից մեկը «Տեսարան նկարչի արվեստանոցից» բնանկարն է։ Ի դեպ, Շուշիում նկարած բնանկարներում, բացօթյա պայմաններում աշխատելու հետևանքով, ակադեմիայից ժառանգած շագանակագույնն իր տեղը սկսել էր զիջել օխրաներին, կոլորիտն ավելի բաց էր դարձել։ Այժմ, երկարատև ընդմիջման պատճառով, շագանակագույնը նորից սկսել էր թափանցել հիշյալ գործի մեջ, որը, չնայած դրան, ունի շատ հաճելի երանգավորում, քանի որ հարըստացված է լրացուցիչ երանգներով։ Այդպիսով, այժմ նույն գույնը նոր որակ է ստանում՝ դառնալով նյութի ռեալ արտահայտման միջոց։ Ավելի ուշ շագանակագույնը աստիճանաբար վերանալու է նոր միջավայրի և իրեն շրջապատող հայ ու ռուս նկարիչների հետ ունեցած շփման հետևանքով, ցուցահանդեսներին մասնակցելու միջոցով։

Նրա ոչ այդ, ոչ հետագա տարիների բնանկարներում չենք հանդիպում ինքնանպատակ «գեղանկարչության»։ Նրա բնանկարներն ունեն որոշակի բովանդակություն, արտահայտում են որոշակի տրամադրություն։

Ռոստովում, առաջին շրջանում կատարված բնանկարները դեռևս գտնվում են լույսի յուրօրինակ ընկղման մեջ, և նույնիսկ այնպես է թվում, թե նկարված են արվեստանոցի պայմաններում։ Այդ գործերում բնությունը թեպետ իր ձևերով ռեալ է դիտված, բայց բացօթյա պայմաններին հատուկ լույսի ուժգնությունը դեռևս մեզմ է։ Այդպիսիներից է «Լքված դարբնոցը» էսյուդը։ Դա ներկայացնում է փողոցի մի հատված, մի քանի կիսավեր, լքված տնակներով, որոնց ծածկի տակ անցյալում տեղի է ունեցել աշխատանքի եռուզեռ, որտեղ լսվելիս է եղել դարբնի մուրճի ուրախ դնգոցը, իսկ այժմ դրանք դատարկվել են, մասնորվել անուշադրության ենթ ահա նկարչի սրատես աչքից չի վրիպել այդ անշուք տեսարանը, վերածվելով արժաքամոխրավուն քնքուշ կոլորիտով, քնարական տրամադրությամբ, լռիկ խորհրդավորությամբ շրջապատված, տեսողությունը գրգռող մի պատկերի։

Ռոստովյան առաջին ամիսները զուգադիպել են 1905 թվականի հեղափոխության հետ կապված դեպքերին։ Մասնավորապես, հեղափոխության պարտությունից հետո երկրում կազմակերպված ստոլոպինյան արյունահեղ ոճիրը՝ բանվորների և գյուղացիների գնդակահարությունները, կախաղանները, խոշտանգումները և ահռելագույն առաջացնող բազմաթիվ դեպքերը ծանր ազդեցություն են թողնում դեմոկրատ նկարչի դյուրազգաց հոգու վրա։ Ցավակից ժողովրդի վշտերին, նա երկար ժամանակ չի կարողանում ազատվել ճնշող դեպքերի հոգեմաշ ազդեցությունից, չի կարողանում ստեղծագործել։ Ահա թե ինչու այդ շրջանից չկան նշանակալի գործեր, բացառությամբ մեկ-երկու անավարտ դիմանկարների։ Նա զբաղվում էր միայն մանկավարժությամբ, որը չէր էլ ապահովում նրան նյութապես։ Նրա հոգեկան ապրումները արտահայտված են 1907 թվականին Նախիջևանից եղբորը գրած մի նամակում հետևյալ բովանդակությամբ. «Ես պետք է փայլեի Ֆրանսիայում, բայց հանգամանքները չներեցին։ Այժմ ամեն մի դռան դիպչում եմ՝ ճարելու կամ դնկորացիա, կամ թեկուզ ներկարարական աշխատանք, բայց իզուր։ Հանձն եմ առել ուսուցչության անելու նույնիսկ փոքր ուսումնարաններում։ Մեծ ուսումնարանի մասին խոսք անգամ լինել չի կարող, որովհետև Ռուսաստանի կրթական ցենզը են պահանջում։ Անգամ կրթությանդ էլ չեն նայում, այնտեղ էլ գիմնազիալի դիպլոմ են պահանջում։ Այնքան բան եմ իմանում, բայց տեսնում եմ, որ մի թարս բան մեջտեղ ընկած խանգարում է։ Ահա քեզ բախտ։ Այն, ինչ որ Ֆրանսիայում էի սովորել, եթե սովորած լինեի Ռուսաստանում, այդ բոլոր իրավունքները կունենայի»[5]։

Բարեբախտաբար, նույն թվականին Ռոստովում սկիզբ է դրվում ամենամյա ցուցահանդեսների կազմակերպմանը, որոնք ոգևորության ազդակ են հանդիսանում Աղաջանյանի ստեղծագործության հետագա զարգացման համար։ Նա ակտիվ մասնակցում է այդ ցուցահանդեսներին, արժանանալով բարձր գնահատականի։ Նրա մտերիմ ընկերներից մեկը՝ նկարիչ Հ. Հովհաննիսյանը, ապրած լինելով նրա հետ Ռոստովում շուրջ 15 տարի, իր հուշերում հետևյալն է գրում. «Աղաջանյանի դիմանկարային գործերը, իրենց մեծ վարպետությամբ, իրոք որ հանդիսանում էին ցուցահանդեսների գլուխգործոցներ։ Այդ ցուցահանդեսներում ցուցադրվել է նրա ամենաարժեքավոր դիմանկարների մի ամբողջ գալերեա, այդ թվում «Նկարչի մոր դիմանկարը» «Ակադեմիական մոդելի գլուխը» և ուրիշներ։ Երբ Կոնստանդին Կորովինը Ռոստովով անցնելիս ցուցահանդեսում

տեսավ «Ակադեմիական մոդելի գլուխը», պա նրա վրա հսկայական տպավորություն թողեց և պակաս չզարմացավ, իմանալով, որ դա նկարող նկարիչը Համեստ կերպով ապրում է այստեղ՝ Ռոստովում։ Նա այդ դիմանկարը Համեմատեց 17-րդ դարի ֆլամանդացիների գործերի հետ։ Իհարկե, Կորովինը նոր բաց չարեց մեր աչքերը, բայց Կորովինի նման հնդհանգավոր վարպետի կարծիքը արագությամբ տարածվեց, որից հետո իսկույն զգացվեց վերաբերմունքի փոփոխություն՝ Ազաջանին ճանաչելու որպես խոշոր նկարիչ և վարպետ»[6]։

Այդ մասին մի գրավոր վկայություն կա նաև նկարչի ինքնակենսագրության մեջ, որում ասվում է. «1907 թվականին, Մոսկվայից եկած մի խումբ նկարիչների հետ, Ռոստովի նկարիչներս կազմակերպեցինք գարնանային առաջին ցուցահանդեսը, այդպիսով հիմքը դնելով պարբերական ցուցահանդեսների, որոնց ակտիվ մասնակիցներից մեկն էլ ես էի։ Արժանանալով հասարակության ուշադրությանը, և մամուլի գովասանքին, հետագայում հրավիրվեցի Ռոստովի Պետական ռուսական նկարչական ստուդիայում աշխատելու որպես նկարչության դասատու։ Այդ ստուդիայում պաշտոնավարեցի մինչև 1921 թվականը»[7]։

1905 թվականի հեղափոխության հետ կապված դեպքերը, մասնավորապես հեղափոխության պարտությունը, հստակորեն կողմնորոշեց հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչներին։ Դա առանձնապես ցայտուն կերպով նկատելի դարձավ մտավորականության շրջանում։ Նրանց որոշ մասը, հեղափոխության պարտությունից հուսահատված և մոլեգնող ռեակցիայից սարսափած, չեզոք դիրք գրավեց։ Արվեստագետների շրջանում եղան այնպիսիք, որոնք անձնապաստանության նկատառումներով, դավաճանեցին դեմոկրատիային, խույս տվեցին իրական կյանքը պատկերելուց, գերադասելով անվրդով, խաղաղ, ապաքաղաքական թեմաները։ Եղան նաև այնպիսիք, որոնք անցան բուրժուազիայի կողմը՝ հարեցին ձևապաշտական դպրոցներին, արվեստը ծառայեցնելով բուրժուազիայի գաղափարախոսությանը, իսկ բուրժուազիան, հեղափոխական փոթորիկներից ու աղմուկներից սարսափած, խրախուսում էր անձնական հոգեկան ապրումները, լուության պաշտամունքը, կյանքի վերացականությունը, միստիկականությունը։

Չնայած ռեակցիայի տարիների բաղաքական յարված դրությանը, և դրա հետևանքով ստեղծված սոցիալական ծանր պայմաններին, Ազաջանյանը չհետևեց անկումային տրամադրություններով համակված մտավորականությանը, մնաց աներեր իր դեմոկրատական համոզումների մեջ, շարունակելով մնալ ժողովրդի հետ, պատկերել նրա ներկայացուցիչներին, երբեք փորձ չանելով հեռանալ իրականությունից կամ իր արվեստը ծառայեցնել բուրժուազիայի գաղափարախոսությանը։ Հինելով համոզված դեմոկրատ, նա մնաց նաև որպես համոզված ռեալիստ, չենթարկվելով ռեալիզմին խորթ արվեստի որևէ այլ ուղղության ազդեցությանը։ Դա պատասխան էր մոլեգնող ռեակցիային և նրա սպասարկու մտավորականներին։

Նկարչի այդ առավելությունն ավելի է բարձրացնում նրա դերն ու նշանակությունը հայկական արվեստի համար, ավելի է արժեքավորում նրա ստեղծագործությունը, մանավանդ, որ այն ընթացել է ռեալիզմին խորթ հոսանքների դեմ մղած պայքարում։

Որոշ դադարից հետո, սկսած 1906 թվականից, Ազաջանյանի ստեղծագործական կյանքում տեղի է ունենում նկատելի աշխուժացում։ Ընտելանալով Ռոստովի պայմաններին, ստեղծելով ծանոթ շրջապատ, ճանաչում գտնելով հասարակության շրջանում, նա սկսում է ստեղծագործել նոր ոգևորությամբ։

Այդ շրջանում է ծնունդ առել «Մարուսյայի դիմանկարը», որը շնորհիվ իր հիանալի գեղանկարչական տվյալների, ոգևորիչ խթան է հանդիսացել ոոստովյան շրջանի նրա հետագա ստեղծագործության համար։ Դա, իր բնույթով, էսյուդային լուծում ստացած գործ է, խանդավառ ոգևորությամբ սկսված ու մեկ շնչով ավարտված, որում նկարիչը հանգես է բերել գեղանկարիչ կոլորիստի իր հիանալի տաղանդը։

Պատկերված անձնավորությունը հասարակ ժողովրդին պատկանող մի ռուս աղջիկ է, ներկայացված կիսամարմին։ Դրա ստեղծման շարժառիթը նախ՝ թելադրված է եղել այդ աղջկա մարմնի գեղանկարչական տվյալներով։ Բայց, ինչպես միշտ, Ազաջանյանի ոչ մի գործում, առավել ևս դիմանկարում, կոլորիտը նպատակ չի եղել։ Ի բնե մարդասեր, նա յուրաքանչյուր կերպարվողի մեջ առաջին հերթին տեսնում էր մարդ անհատին, իր նկարագրի ամբողջական հատկանիշներով։

Նկարչի հաղորդմամբ Մարուսյան եղել է որբ,

անօթևան, գործազուրկ աղջիկ, ճակատագրի բերումով Ռոստով եկած աշխատանք որոնելու։

Աղաջանյանը Մարուսյային պատկերել է կոնկրետության հասցված կերպարային սրությամբ, պահպանելով կյանքի դաժան հորձանուտում կոփված, ինքնուրույն կյանքով ապրած, համարձակություն ձեռք բերած, կրակոտ բնավորությամբ, խրստատես հայացքով, որի ետևում թաքնված է անմխիթար հոգու զայրույթ։ Կատարած լինելով էքսպրոմտով, նկարիչը չի ձգտել պահպանել իր նախորդ դիմանկարներին հատուկ կոմպոզիցիայի ներդաշնակությունը և լույսի ու ստվերների կիրառման ակադեմիական օրինաչափությունները։ Պատկերի կոմպոզիցիան նույնիսկ հատվածային տպավորություն է թողնում, մշակման լիակատար ազատությամբ։ Այն հիմնականում կառուցված է ումբրայի, օխրայի ու մոխրավունի երանգներով։ Բայց ամբողջ հմայքը հենց այդպիսի երանգների նրբության, նրանց ներդաշնակության և մեղմ անցումների մեջ է, նյութի պնդության հասցված ռեալիստական մշակումներով, պլաստիկական ձևվերի պահպանումով, որոնցով ի հայտ է բերված կանացի մերկ մարմնի գեղանկարչական հմայքը։

1907 թվականի գործերի շարքում լավագույնը իր «Քրոջ աղջկա դիմանկարն» է, մշակված, ավարտված պատկերի մակարդակով։

Դիմանկարում կերպարի անհատականության պահպանման սկզբունքն ուղեկցել է Աղաջանյանին նրա ամբողջ գործունեության ընթացքում։ Նրա ստեղծագործություններում որքան մարդ՝ այնքան տարբեր նկարագիր թե ըստ արտաքին, թե ըստ ներքին տվյալների։ Այսպես՝ մեծ տարբերություն կա այս և նախորդ դիմանկարի միջև։ Նախորդի կրակոտ, համարձակ, կյանքում անզուսպ բնավորությանը լիովին հակադիր է վերջինի կերպարը՝ իր հանդարտ բնավորության, պարկեշտ, ամոթխած և դեռ նահապետական հասկացողության տեր աղջկա հատկանիշներով։

Ինչպես տեսնում ենք, մարդկային բնավորությունների բազմազանությունը տարբերել կարողանալու իր սուր տեսողության ու հիանալի զգացողության շնորհիվ, Աղաջանյանը միևնույն տարում նկարած դիմանկարներում մարմնավորել է տարբեր տիպարներ, կերպարներ, բնավորություններ, իրենց անհատական նկարագրերով։ Դրանցով պայմանավորված են և գեղարվեստական միջոցները՝ կոմպոզիցիան, կոլորիտը, լուսավորությունը, գծանկարը, որն, ինչպես միշտ, ամուր է, անսխալ, ճկուն, համարձակ։

«Քրոջ աղջկա դիմանկարի» հավասարակշիռ, ստատիկ կոմպոզիցիան, ումբրայի, մուգ օխրայի ու դրանց ձայնակցող օժանդակ երանգների հարաբերությունների վրա կառուցված կոլորիտը լիովին ներդաշնակում է կերպարի խաղաղ բովանդակությանը, նրա լռակյաց, ինքնամփոփ ներաշխարհին։ Կոլորիտում կան տարրեր, որոնք մոտ են 17-րդ դարի իտալական կամ ֆլամանդական արվեստին. մասամբ էլ նկարման եղանակն է այդ հիշեցնում։ Կոնկրետ մոդելից ստացած անմիջական տպավորության ճշմարտացի ընկալման շնորհիվ պահպանված է դիմանկարին անհրաժեշտ կենսունակությունը։

Ինքնադիմանկարը՝ ընդհանրապես, նկարչի անձնավորության ճանաչման առավել հավաստի միջոցն է, մանավանդ, եթե դա ստեղծված է նկարչի կյանքի խռովահույզ պահին։ Այդպիսի պարագայում նկարչի դրամատիկական հոգեվիճակը, կամա թե ակամա, իր անդրադարձումը գտնելու է նրանում։ Այդպիսին է 1907 թվականին պատկերված «Ինքնադիմանկարը»՝ ինքնապատկերման առաջին փորձը։ Դա համընկել է Աղաջանյանի կյանքի ոչ այնքան բարենպաստ պայմանների և հոգեվիճակի հետ, որպիսի պայմաններում նա իրեն ժպտացող ոչ մի հեռանկար չէր տեսնում, հոգեպես ճնշված էր, ապրում էր տրամադրության անկում։

«Ինքնադիմանկարը» իրոք արտահայտում է նման հոգեվիճակ, բայց դրա բովանդակությունը չի սահմանափակվում միայն այդ անցողիկ տրամադրությամբ, այլ ավելի բազմախոս է և շնորհիվ կերպարային նկարագրի ամբողջական ընդգրկման կարելի է համարել նկարչի հավաքական կերպարը։ Դա գեղարվեստական կերպավորում ստացած մի ամփոփ ինքնակենսագրություն է իրեն բնորոշ հատկանիշներով։

Աղաջանյանն իր կյանքում թեպետ շատ դառնությունների էր հանդիպել, սակայն միշտ տոկացել էր, համբերությամբ տանելով դժվարությունները։ Հիշյալ «Ինքնադիմանկարը» ներկայացնում է դժվարին կյանքի բովով անցած, բայց տոկուն ու առնական խառնվածքի տեր մարդու կերպար։ Նկարչի գլխի խրոխտ դիրքը հաստատում է նրա անհողդողդ կամքը. նրա հայացքի մտախոհ արտահայտությունը նպատակասլաց ձգտումների գրավականն է։ Ընդհանուր առմամբ, նրա կեր-

պարն արտահայտում է հաստատակամություն, խրոխտություն, իր տաղանդը գիտակցողի հպարտ ինքնավստահություն։

Կյանքը ճշմարտացիորեն ընկալելու հարցում Աղաջանյանն այնքան անաչառ է, որ նույնիսկ սեփական անձը պատկերելիս չի շեղվում իրականությունից՝ իր դիմագծերը կեղեքկացնելու, հղկելու միտումով։ Նա հարազատորեն է պահպանել իր նմանությունը՝ հասարակ աշխատավորի արտաբինով, այնից սեացած, կոպտացած դիմագծերով, որոնք կրում են անհրապույր կյանքով ապրած մարդու չարքաշության կնիքը։ Ընտրելով մուգ գունաշար, նա հարազատ է մնացել իր դեմքի կոլորիտին և դրանով նպաստել է ընդգծելու իր կյանքի դրաման։ Քավշանման փափուկ, քափանցիկ, քանձր շերտերով դրված գույները ներդաշնակում են դիմանկարի բովանդակությանը։ Նկարի կոլորիտը քնաեռ սահմանափակվում է մի քանի գույներով, բայց հարուստ է երանգներով։

Ոմանք այնպիսի տպավորություն են ստացել, որ իբր քե Աղաջանյանի նախասովետական շրջանի դիմանկարները միագույն են, շագանակագույն։ Նախ պետք է ասել, որ նման տպավորությունն իրականությանը չի համապատասխանում։ Որ նկարչի որոշ գործերում կոլորիտը մուգ է՝ շագանակագույնի գերիշխումով, ինչպես՝ «Հոր դիմանկարը» և «Ինքնադիմանկարը», դա ճիշտ է, բայց դա քեևադրված է դիմանկարների բովանդակությամբ։ Վերջապես այդ երևույթը համատարած չէ, քանի որ ամեն անգամ նոր դիմանկար սկսելիս, Աղաջանյանը նախապես է որոշում դրա գունաշարը, ելակետ ընդունելով տվյալ անձի ֆիզիկական յուրօրինակությունը, որպիսի մոտեցումը, ինքնաբերաբար, ստեղծում է անհրաժեշտ բազմազանություն։ Այլ է կոլորիտի մուգ կամ բաց լինելու խնդիրը։ Նկարչի նախասովետական շրջանի գործերի կոլորիտը, մեծ մասամբ, մուգ էր։ Դա որոշ չափով պայմանավորված է եղել «գպրոցի» ազդեցությամբ, բայց ավելի շուտ նկարչի սոցիալական պայմանների հետևանքով ստեղծված հոգեվիճակով ու տրամադրությամբ, որպիսի երևույթ նկատելի է և ուրիշ հայ նկարիչների մոտ։ Բայց արդյո՞ք կոլորիտի մուգ լինելը քեերության է նկարչի համար և կամ մի՞քե դա կարող է հակասել ռեալիզմի սկզբունքին։ Այդ դեպքում ինչպե՞ս որակում տալ 17-րդ դարի հոլանդական ռեալիստ նկարիչների և հատկապես Ռեմբրանդտի ստեղծագործություններին։

Աղաջանյանի մուգ կոլորիտով դիմանկարները հարուստ են տաք և սառն երանգների նևևէքներով, որոնք էլ ստեղծում են իրարից տարբեր կոլորիտի այնպիսի բազմազանություն, որպիսին պահանջում է ռեալիստական գեղանկարը։ Սակայն, միայն կոլորիտի մուգ լինելը չէ, որ որոշում է ստեղծագործության արժեքը։ Աղաջանյանի աշխարհմբռնումը այնքան անմիջական է, այնքան ճշմարտացի, ձևերի պլաստիկական ընկալումը այնքան հարազատ է իրականությանը, իսկ գույների հագեցածությունը այնպիսի նյութականության է հասնում, որ նույնիսկ սահմանափակ քվով գույների օգտագործման դեպքում, դիմանկարը դիտվում է որպես իրական կեղպարի ճշմարտացի վերարտադրում։ Իրականությունը կարելի է ճշմարտացիորեն պատկերել և՛ սրճագույնով, և՛ սեվով, և՛ ումբրայով, և՛ կապույտով կամ այլ գույնով։

Սակայն, սկսած 1908 քվականից, Աղաջանյանի դիմանկարների կոլորիտը աստիճանաբար սրկրսում է բացանալ։ Դա հետևանք էր Ռոստովում հաճախակի կազմակերպվող ցուցահանդեսների, որտեղ նա առիթ էր ունենում ծանոթանալու ժամանակակից հայ և ռուս նկարիչների գործերին, աննկով համապատասխան եզրակացությունն։

Աղաջանյանի վրձնակից-ընկեր Հ. Հովհաննիսյանն իր հուշերում գրում է. «Ամեն տարի գարնանը Ռոստովում բացվում էր ցուցահանդես. դա անվանվում էր «Գարնանային ցուցահանդես»։ Դրան մասնակցում էին խոշոր վարպետներից շատերը։ Ցուցադրման համար գործեր ընդունվում էին մայրաքաղաքից և ուրիշ մեծ քաղաքներից։ Ցուցահանդեսը տևում էր մեկ ամիս, և մեզ համար երջանիկ այդ ամիսը դառնում էր բուն իմաստով տոնը։

Ակնհայտ է, որ այդ քվականներին Ռոստովում կազմակերպված ցուցահանդեսների իրենց բարերար ազդեցությունը քողնելու էին Ռոստովում քնակվող քե ռուս, քե հայ նկարիչների ստեղծագործության վրա։ Ճիշտ է, Ռոստովի ցուցահանդեսներն, ամբողջությամբ վերցրած, գաղափարական նպատակասլացությամբ բարձր չէին, ոչ էլ ռեալիստորեն միատարր և օրինակելի, բայց քիչ չէին այնպիսի ստեղծագործություններ, որոնք համապատասխանում էին այդ պահանջներին։

Աղաջանյանի արվեստի վրա այդ ցուցահանդեսների բարերար ազդեցությունը արտահայտվում էր նրանով, որ նա լայն բաց արած աչքերով էր

նայում իրականությանը, ավելի մեծ նշանակություն էր տալիս դիտողական փորձին, ավելի անմիջականորեն ու բնականին հարազատ կոլորիտի նմանողությամբ էր աշխատում պատկերել ամեն ինչ, քան մինչև այդ։ Դրանում բիչ դեր չէր կատարել նրա մտերիմ ընկերոջ՝ Համլական Արծաթբանյանի արվեստը, որի ձևավորման գործում, իր հերթին, բարերար ազդեցություն է ունեցել նրա ուսուցիչ վ. Սերովի արվեստը։ Ի դեպ, Հ. Արծաթբանյանի հետ Աղաջանյանը հաշվի էր նստում, ճանաչելով նրան որպես բանիմաց, տաղանդավոր, կուլտուրական նկարիչ։

Նկատելի է, որ Աղաջանյանի հետագա ստեղծագործություններում տեղի ունեցող փոփոխությունը դանդաղորեն, բայց աստիճանաբար կոլորիտում տվել է դրական արդյունք։ Միջավայրի ազդեցությունը մեղմացրել է նրա կոլորիտի մգությունը, որի հետևանքով դիմանկարներում հանդիպում ենք բաց կոլորիտով կատարված գործերի, քնկետ, մուգ կոլորիտին ընտելացած վարպետը շատ դժվարությամբ էր համակերպվում բաց կոլորիտին։ Նկատի պետք է ունենալ նաև նկարչի նախասիրությունները. դիմանկարում նա սիրում էր ստեղծել լույսի ու ստվերների ուժեղ հակադրություններ, հատկապես մեծ սիրով մշակելով ստվերոտ մասերը, որին նա գերադասեց էր սիրապատում։ Աղաջանյանը այդ հարցին անդրադառնալիս հետևյալ կարծիքն է արտահայտել. «Գեղանկարչության մեջ դժվարինը ստվերներ նկարելն է. դրանով պետք է չափել նկարչի կարողությունը. դա ամեն նկարչի գործը չէ»։

Գույնը Աղաջանյանի համար գեղանկարչական միջոց էր, արտահայտելու առարկաների ձևը, նյութական հատկությունը, տարածական միջավայրը, ինչպես նաև օգնելու հուզական որոշակի տրամադրության բացահայտմանը՝ նայած թեմային։ Ահա թե ինչու, որպես սկզբունք, նրա դիմանկարներում չեն հանդիպում այնպիսի ինտենսիվ գույներ, որոնք ծառայեն միայն էֆեկտ առաջացնելու նպատակին։ Եվ եթե մեկ կամ երկու գործում հանդիպում են նման երևույթներ, դրանք փորձեր են՝ կիրառելու ժամանակակից գեղանկարչության մեջ տեղ գտած նոր միջոցները։ Դրանով պետք է բացատրել «Ս. Ե. էքմեքչյանի դիմանկարի» որոշ տարբերությունը նրա թե նախորդ, թե հաջորդ մի քանի տարիների գործերից։ Կասկածից վեր է, որ հիշյալ դիմանկարը մնում է վարպետորեն կատարված գործերի մակարդակին, բայց որպես լեսիրովկա կիրառված կանաչավուն մի քանի բծեր խորթ են նրա գունաշարին, ստեղծելով հակադիր գույների արտաքնապես տպավորիչ, բայց ոչ մարմնի նյութականությունն արտահայտող միջոց։ Ի դեպ, լուսավոր մասերում օգտագործված դեղին օխրան նույնպես չի հաղթում նրա գործերին հատուկ գույնի հագեցածության աստիճանին։ Այդուհանդերձ, նշված գույների ինտենսիվությունը չի հաղթում չափազանցության և չի խանգարում էքմեքչյանի կերպարի կենդանի արտահայտչության պահպանմանը։ Որքան հայտնի է, դա եղել է նրա առաջին և վերջին փորձը այդ ուղղությամբ։

1908—1909 թվականներին կատարած դիմանկարների մեջ կան և մտավորականների դիմանկարներ՝ կատարված իր ընկերներից, շրջապատի ծանոթ մարդկանցից։ Այդպիսիներից են՝ նկարիչ, ճարտարապետ Քրիստափոր Կուսիկյանի, նկարիչ Համլական Արծաթբանյանի դիմանկարները։ Այդ գործերում նկարիչն աշխատել է բծախնդրորեն պահպանել նմանությունը, նկարագրի ճշգրտությունը։ Այսպես օրինակ, «Ք. Կուսիկյանի դիմանկարը» թեպետ աչքի չի ընկնում գեղանկարչական նոր մտահղացումով, դրանում չի էլ դրսևորված նկարչի կրքոտ տեմպերամենտը, այն նույնիսկ թվում է միագույն օխրայով կատարված, բայց շնորհիվ անհատականությունն ընդգծող դիմագծերի կոնկրետության պահպանման, կերպարի էությունը բացահայտված է։ Կուսիկյանին գիտեցողների տված բնութագրման համաձայն, Աղաջանյանը հարազատորեն է վերարտադրել նրա կերպարը, որպես խաղաղ, համեստ, հավանդ մտավորականի բնավորության տեր մարդու, որն իր ուսուցչական պաշտոնը կատարել է բարեխղճորեն, մնալով գրեթե աննկատ պաշտոնակիցների շրջանում և անտարբեր ամեն ինչի նկատմամբ։ Կուսիկյանը նկարչի մատուցմամբ հասարակական, քաղաքական երևույթների հանդեպ անտարբեր, իր ներփակ աշխարհն ունեցող մտավորականի տիպար է։

Ելնելով կերպարի այդպիսի հատկություններից, նկարիչն ընտրել է գեղանկարչական մեզմ միջոցներ. գույները ինտենսիվ և բազմազան չեն, չկան նաև գույնի, լույսի ու ստվերների աշխույժ հակադրումներ, որպիսիք հատուկ էին նրա նախորդ գործերին։

Նկարչին տրված այն հարցին, թե նա դիմանկար նկարելիս ի՞նչ նպատակ է հետապնդել, այսպես է պատասխանել. «Ես ուզում եմ մարդուն

այնպես պատկերել, որ դիտողն իմանա նրա ով և ինչպիսին լինելը»։ Ահա թե ինչու Նրա ստեղծած կերպարները մեկը մյուսից խիստ տարբեր են իրենց ազգային, սոցիալական, զբաղմունքի, տարիքային, բնավորության հատկանիշներով, որոնցով էլ պայմանավորված են դիմանկարների գեղարվեստական միջոցները՝ սկսած կոմպոզիցիայից, վերջացրած կոլորիտով։

Կյանքի վերջին քսանամյակում, երբ Աղաջանյանն ապրում էր Սովետական Հայաստանում, նրա հետ ունեցած շփումը, զրույցները, շատ բանով օգնեցին հայ արվեստագետներին ճանաչելու նրան որպես ստեղծագործողի, հասկանալու նրա նախասիրությունները արվեստի հետ կապված զանազան հարցերում։ Հայտնի է, որ մոդելի ընտրության հարցում նա եղել է բծախնդիր։ Ամենքը չէ, որ արժանացել են նրա ուշադրությանը։ Նրա լավագույն ստեղծագործությունները ծնունդ են մոդելի սեփական ընտրության։ Իսկ նա ընտրել է այնպիսի մոդելներ, որոնք ունեցել են կերպարային ընդգծված տվյալներ, ինչպես նաև դիմագծերի գունային հարուստ հարաբերություններ։ Ոչ միշտ պատվիրված դիմանկարները նկարվել են խանդավառությամբ. Թևպես նա վրձնի տակից դուրս եկած գրեթե բոլոր դիմանկարներն ունեն գեղարվեստական արժանիքներ։

Մի առիթով, երբ անհրաժեշտ է եղել Աղաջանյանից փոքր թվով դիմանկարներ ցուցադրել, Մ. Սարյանը այսպիսի կարծիք է հայտնել. «Աղաջանյանի գործերն ընտրելու կարիք չկա. նրա բոլոր գործերը ընտրովի են»։

Ուշագրավ է, որ Ռոստովում նրա կերպավորած անձինք առավելապես աշխատավոր խավի ներկայացուցիչներ են, ծանոթ, բարեկամ մարդիկ, որոնց նա նկարել է իր ընտրությամբ։ Բացառություն է 1908 թվականին նկարած «Կանացի դիմանկարը», հավանաբար կատարված պատվերով։ Նկարիչը համոզիչ կերպով է տվել այդ կնոջ սոցիալական կերպարը։ Դիմանկարով կարելի է ճանաչել՝ հարուստ կյանքով ապրող, ինքնագոհ, խաղաղ արտահայտությամբ, մոդայիկ սանրվածքով ու քաղաքացի տիկնոջ զգեստով։

Ռոստովում անցկացրած առաջին տարիների ընթացքում Աղաջանյանը ոչ միայն ընտելանում է տեղի հայկական միջավայրին և մեկընդմիշտ հրաժարվում արտաստհման մեկնելու մտքից, այլև միջավայրի բարերար ազդեցությամբ կայունանում իր դեմոկրատական համոզումներում, ավելի կոփվում դարի ռևալիստական մեթոդին տիրապետելու գործում, կյանքի քնչպղանքով վերամշակում և վերակառուցում է իր ստեղծագործական ոճը, դերպատելով լուսավոր կոլորիտի անհրաժեշտությունը, աստիճանաբար ազատագրվում ակադեմիական պայմանականությունից։

1909 թվականի գործերում կա մեկը, որը կատարման մեթոդով և մասնավորապես կոլորիտով, մինչ այդ ստեղծած գործերից ամենից ավելի այժմեականն է։ Դա նրա «Ինքնադիմանկարն» է, ըստեղծված էքսպրոմտով, մեկ սեանսով։ Այդ նույն կտավի վրա նա սկսել էր իր կնոջ դիմանկարը։ Կինը հիվանդ լինելու պատճառով, ի վիճակի չի եղել պարբերաբար ժամանակ տրամադրել սեանսներին. նա կտավը սրբել է և կնոջ դիմանկարի վրա նկարել իր ինքնադիմանկարը։ Դրանով պետք է բացատրել նրա գլխին արտահայտված հուզումները։ Սա Աղաջանյանի երկրորդ դիմանկարն է։ Իհարկե, վերջինում նպատակ չի հետապնդված ստեղծելու նախորդի նման խորհրդաոր բովանդակությամբ, երկարատև սեանսներով մշակված, ավարտված հավաքական կերպար. դա անմիջական տպավորությամբ ընկալված, անցողիկ տրամադրություն արտահայտող էյուդպային դիմանկար է։ Այդ տարիների նրա ֆիզիկական նկարագիրը տալիս է նրա ընկերը՝ նկարիչ Հ. Հովհաննիսյանը. խառնիխուռն, գանգուր սև մազեր, սև մորուք, սպիտակ, օսլայած օձիք, սև փողկապ, սև վերնազգեստ, ինչպես նա էր առօրյա կյանքում։ Սակայն չի կարելի անտեսել, որ վերջին ինքնադիմանկարը, չնայած իր էյուդպային բնույթին, լոկ արտաքին նմանողության պահպանման նպատակ չի ունեցել։ Նկարչի աչքերի մեջ թաքնված խոր թախիծը կապված է նաև անցյալի անուրախ տարիների վերհուշի, նեղկա անմխիթար կացության և անհեռանկար գալիքի հետ, ստեղծելով անտրամադիր հոգեվիճակ։

Թարմ տպավորությամբ ընկալելու անմիջականությունը նկատվում է և դիմանկարի կոլորիտում, որում լիովին բացակայում է շագանակագույնը. գերիշխում է ոսկեգույն օխրան, թափանցիկ երանգների հարուստ տատանումներով. վրձնի քսվածքները ազատորեն սփռված են դեմքին՝ պահպանելով թե ձևերի ընդհանրությունը, թե ստեղծելով կենդանի տպավորություն։ Համտրեն են զուգորդված գույները, չնայած իրար հետ ունեցած խիստ հակադրություններին։

1910 թվականից հետո Աղաջանյանի ստեղծա-

գործության բովանդակությունն ավելի է հարստանում, իսկ դրան համապատասխան՝ փոխվում ու հարստանում են նաև գեղանկարչական միջոցները։ Եթե նախորդ շրջանում նա հիմնականում նկարում էր իր ազգականներին, ծանոթներին, ընկերներին, այժմ նրա ստեղծագործությունն ընդգրկում է աշխատավորության ավելի բազմազան զբաղմունքի ներկայացուցիչների՝ բանվորների, արհեստավորների, մտավորականների, երեխաների և տարբեր ազգությունների պատկանող մարդկանց։ Այսուհետև նրա դիմանկարներում առավել ցայտուն է դառնում կերպարների բնավորությունների դրսևորումը, ավելի են սրվում անհատական նմանությունները, հոգեբանական արտահայտությունները դառնում են խոր ու բազմազան։

Դրան զուգահեռ, նրան շարունակում է զբաղեցնել նաև ժամանակակից ռեալիստական գեղանկարչության նվաճումներից օգտվելու հարցը՝ աշխատելու համար գունային առավել բազմազանությամբ և բաց կոլորիտով, նկատի ունենալով բացօթյա պայմաններում, բնական լույսի տակ տեղի ունեցող գունային փոփոխությունները, ստվերների ու արտացոլումների նոր որակը, լույսի ու ստվերների նոր հարաբերությունները։

Նշված գեղանկարչական խնդիրներն արդեն նկատելի չափով կիրառում է գտել «Ինքնադիմանկար»-ում, որի կոլորիտը համապատասխանում է ժամանակի գեղանկարչության պահանջներին։ Դրանում ձեռք բերած նվաճումներն առավել զարգացման են հասնում հետագա տարիներին ստեղծած դիմանկարներում։

1910 թվականին էքսպրոմտով նկարված «Ռոստովցի հյուսնի դիմանկարը» ռոստովյան շրջանի լավագույն գործերից է իր և՛ կերպարային կենսունակությամբ, և՛ գեղանկարչական միջոցների այժմեականությամբ։

Աղաջանյանն, ընդհանրապես, սովորություն է ունեցել զանազան առիթներով մոտ ծանոթություն հաստատել աշխատավոր ժողովրդի ներկայացուցիչների հետ, որը երբեմն հասել է մտերմության աստիճանի։ Այդ սովորությունը պահպանվել է մինչև նրա կյանքի վերջը։ Դրա արդյունքն են մի շարք դիմանկարներ։

Հիշատակված դիմանկարը ստեղծվել է հյուսնի հետ ունեցած մոտ կապի շնորհիվ. հյուսնը երկար ժամանակ նրա համար կտավակալներ է պատրաստել, և նրանք մտերմացել են։ Դրա հետ մեկտեղ հյուսնի կերպարը բավական արտահայտիչ և գեղանկարչական լավ տվյալներ ուներ։ Դիմանկարն իր անհատականությամբ այնքան ցայտուն է, որ մնում է հիշողության մեջ անջնջելի։ Անհանգիստ լարվածություն արտահայտող նրա դիմախաղը խոսուն է, կենդանի։ Նրա շեշտակի նայվածքը, կծկված հոնքերը, սեղմված շրթունքները բնութագրում են թեպետ նյարդային խառնվածքով, բայց անհիշաչար մարդու հոգեվիճակ, ինչպես լինում են խոլերիկ խառնվածքի տեր մարդիկ։

Նկատելի է, որ երկարատև սեանսներով մշակված դիմանկարներում Աղաջանյանը ստեղծում է կերպարի այնպիսի կայուն հոգեվիճակ, որպիսին հատուկ է հավաքական կերպարներին։ Այդպիսի դեպքերում նրա մոդելները թվում են ավելի ծանրախոհ, ինքնամփոփ, նրանց դիմագծերին չենք տեսնում վայրկենական անցողիկ տրամադրություն. այդ կարգի դիմանկարները կոմպոզիցիայով կայուն են, հավասարակշռված, բոլոր մասերում մշակումներով ավարտված, դասական գեղանկարչության սկզբունքով։

Էտյուդային գործերում դիմանկարների հոգեվիճակը անցողիկ է՝ վայրկենական տրամադրության ընդգծումով, կոմպոզիցիան դինամիկ է, մշակումները կատարվում են ոչ թե հանգամանորեն, այլ զգայական արագ տպավորության ընկալումով, իհարկե, զերծ պահելով պատահական էֆեկտներից։ Այդպիսին էին և՛ «Մարուսյայի դիմանկարը», և՛ «Ինքնադիմանկարը», և՛ հիշատակված «Հյուսնի դիմանկարը»։ Վերջինս թվում է սկսված ու ավարտված մեկ սեանսով, խանդավառ ոգևորությամբ, թարմ տպավորության ներշնչումով։

Դիմանկարի կոմպոզիցիան դինամիկ է, վրձնումը կատարված է ազատ և արագ, որի շնորհիվ պահպանված է դեմքի կենդանի, աշխույժ արտահայտությունը, ազգային տիպարի շեշտված յուրօրինակությամբ։ Կոլորիտը բաց է՝ ումբրայի, օխրայի թափանցիկ, շիկավուն երանգներով, որով նույնպես ընդգծվում է տիպարը։ Դիմագծերի ձևերի անցումները մեկից մյուսը մեղմ են, աննկատելի, առանց լույսի ու ստվերների խիստ հակադրումների։ Չնայած իր էտյուդային բնույթին, «Հյուսնի դիմանկարը» բովանդակության և գեղանկարչական միջոցների կատարյալ ներդաշնակություն է։

Ինչպես Շուշիում ու Բաքվում, այնպես էլ Ռոստովում, ստեղծագործական աշխատանքը

Ազաջանյանին եկամուտ չի բերում. եկամտի միակ աղբյուրը ուսուցչությունն է, համեստ աշխատավարձով։ Նա ստիպված է կողմնակի աշխատանքով զբաղվելու։ Այդ մասին են վկայում պահպանված փաստաթղթերը, համաձայն որոնց, 1911 թվականի մարտ ամսին նա նկարազարդման աշխատանքներ է կատարել Ախստովի հարուստների տներում, դրամ վաստակելու, ծնողներին այցելելու համար։

Ազաջանյանը մեկնում է Շուշի, ծնողների հոգատարությամբ կրկին ամուսնանում և 1912 թվականին վերադառնում Ախստով։ Շուշու այդ տարվա գործերից ոչինչ չի պահպանված և նույնիսկ հայտնի էլ չէ, թե ինչ է ստեղծել։

1912 թվականից սկսած Ազաջանյանի ստեղծագործության մեջ երևան է գալիս նոր թեմա՝ մանկական թղթադրամը, իր որակով նշանակալի տեղ գրավելով նրա արվեստում։ Չնայած մանկական դիմանկարի ստեղծման դժվարություններին, Ազաջանյանի այդ ժանրի գործերը ոչնչով չեն զիջում նրա ստեղծած մեծահասակների դիմանկարներին։ Նա գերազանցորեն է ըմբռնել մանկական նկարագրի յուրօրինակությունը, մանկական բնավորությունների բազմազանությունը, նրանց նոր ձևավորվող դիմագծերին հայտնվող միամիտ, անմեղ արտահայտություններ։ Դրա պատասխանը պետք է փնտրել նրա իսկ անձնական խառնվածքի մեջ. լինելով մարդասեր, բարի, երեխայի նման անմեղ, անհիշաչար, նրան խոր ծերության տարիներին անվանել են «մեծ երեխա»։ Նա ի բնե օժտված է եղել մանկական խառնվածքը ճշտորեն ընկալելու ունակությամբ։ Մանկական նրա դիմանկարները կատարված են մեծ սիրով, գուրգուրանքով, գեղանկարչական բազմազան նկարելաձևերով, որոնց միջոցով այնպե՞ս ցայտուն են բացահայտված նրանց կերպարները։ Նշենք նաև, որ առաջիմ հայտնի նրա բոլոր մանկական դիմանկարներում պատկերված են բացառապես աշխատավորների երեխաներ, և չնայած նրանց անշուք, երբեմն նույնիսկ աղքատիկ արտաքինին, կերտավորված են բացառիկ ջերմությամբ։ Գնահատելին այն է, որ դրանք լիովին իրարից տարբեր են և՛ կերպարով, և՛ հատկապես գեղանկարչական միջոցներով։ Ճիշտ այնպես, ինչպես մեծահասակներին պատկերելիս, նա յուրաքանչյուր դեպքում, ելնելով մոդելի էությունից, մտահղանում էր համապատասխան կոմպոզիցիա և կոլորիտ, այնպես էլ մանկական դիմանկարներում նույնպիսի բծախնդիր մոտեցում էր ցուցաբերում։

1912 թվականի առաջնակարգ մանկական դիմանկարը «Երեխայի գլուխն» է։ Դիտողին է նապատում 10—12 տարեկան մի տղա՝ բարեհամբույր, համակրելի դիմագծերով, խելացի արտահայտություններ։ Երեխայի դիմագծերի հանդարտությունը խոսում է նրա խաղաղ բնավորության մասին։

Նկարչի որոնող միտքը այս անգամ ևս մտահղացել է մոդելի նկարագրին համապատասխան գեղանկարչական նոր միջոցներ։ Նպատակահարմար ձևով արտահայտելու երեխայի խաղաղ հոգեվիճակը, նա նախընտրել է լուսաղեմ դիրքը, դեմքը ողողելով սակավ մեջ, խուսափելով ինտենսիվ գույներից, լույսի ու ստվերների ուշադրության պլավող էֆեկտներից։ Դա նրան հնարավորության է տվել իր սիրած նկարելակերպով՝ երանգների մեղմ անցումներով, արտացոլումների մարմրուն ելևէջներով, սահող կիսալույսերով մշակելու դեմքը, պահպանելով երեխայի դիմագծերի հանդարտ արտահայտությունը, որն ավելի քան խոսուն է թվում և մտահղացմամբ պարզորված։ Գեղարվեստորեն տիրապետելով մուգ երանգներով աշխատելու տեխնիկային, ստվերների վարպետը այդ միջոցով, դիմանկարի հոգեբանական արտահայտչությունը հասցրել է առավելագույնին։ Երեխայի արտահայտությունը կենդանի է, խոսուն, բայց և իր բոլոր հատկանիշներով մանկական։ Գեղերի վրա մեղմորեն վետվետացող շագանակագույն կոլորիտը՝ վերածված թափանցիկ երանգների, սառն երանգների զուգակցությամբ հնչում է նոր որակով, մնալով գույնով հագեցած։ Տեղ-տեղ լուսավոր մասերում դրված թավշանման փափուկ երանգները հասցված են նյութականության որակի, հիանալի կերպով ներդաշնակելով ստվերների հետ։

Դիմանկարին նայելիս դժվար է որոշել՝ Երեխայի ներքինն է ավելի հմայիչ, թե՞ նկարչի վրձնի վարպետությունը։

Նույնպիսի ոգևշնչման ծնունդ է և «Երեխայի դիմանկարը», որը գեղանկարչական տվյալներով չի զիջում նախորդին և գրեթե նույն ակզբունքով է կատարված։

Ազաջանյանի տարբեր տարիների ստեղծագործությունների գեղանկարչական միջոցների բազմազանությունը ապացույց է, որ նրա համար գոյության չունի թարացած կանոն, որ նա շարունակ, յուրաքանչյուր առիթով որոնում է նոր մի-

ջոցներ, ճշմարտացիորեն պատկերելու մարդկային կերպարը:

Մանկական նախորդ դիմանկարներին ժամանակակից է «Գլխարկով տղան», որը ներքինի դրսևորումով նախորդներին չի զիջում: Խառնվածքով տարբեր այս տղան թվում է համարձակ, աշխույժ, բնավորությամբ չարաճճի, անհանգիստ, շարժուն: Նույնիսկ զարմանալի է, թե նա ինչպես է կարողացել իրեն զսպել սեանսի ընթացքում:

Ի տարբերություն նախորդ դիմանկարների, որոնք լուծված էին երանգների մեղմ անցումներով, այստեղ նա ընտրել է լույսի ու ստվերների ուժեղ հակադրության մեթոդը, ցայտուն գարձնելու համար նրբերանգի նկարագրի առանձնահատկությունը: Դիմանկարն այնքան կենդանի է և նմանողությամբ այնքան համոզիչ, որ թվում է, թե կյանքում հանդիպել ենք նրան:

Աղաջանյանը առավելապես նկարելով աշխատավորության ներկայացուցիչներին, նրանց անձնավորության մեջ տեսնում էր պարզություն, ազնվություն, հասարակ վարվելակերպ, ինչպիսին ինքն էր իր էությամբ: Շնորհիվ իր իսկ պարզության, նա կարողանում էր նրանց հետ մտերմության հասնել: Նման առիթով ստեղծված դիմանկար է «Տագանրոգի ձկնորսը»: Առաջին անմիջական տպավորությունը դրանից ձկնորսին բնորոշ նկարագիրն է. արևակեզ, հոդմահարված, բնության ահեղ տարերքի՝ ծովի հետ մաքառելու սովոր, ամրակազմ, սառնասիրտ, ուժեղ կամքով, իր քրտինքով իր հացը վաստակող, իսկական աշխատավոր մարդու կերպարը:

Գեղանկարչական որևէ նվաճում ձեռք բերելիս, Աղաջանյանն աշխատում է մի քանի գործերով դա ամրապնդել: «Ձկնորսի դիմանկարը» նույնպես պատկերված է լույսին դիմահայաց դիրքով, բայց բոլորովին տարբեր կոլորիտով: Դիմանկարի գերիշխող գույնը, բնականորեն, մոտենում է աղյուսագույնին, քանի որ թեկուզված է մոդելի ֆիզիկականով, սակայն, հարստացված է միջանկյալ գույների երանգներով և բազմազան արտացոլումներով, փարատելու համար կոլորիտի միապաղաղությունը:

Ձկնորսը պատկերված է նկարչի տան դեպի Դոն գնալը նայող պատուհանի առաջ, որտեղից երևում է բնանկարի մի հատված՝ ներքին կապ ստեղծելու համար ձկնորսի և բնության միջև: Ձկնորսի գլուխը մուգ գույնով ուրվագծված է պատուհանի լուսավոր մակերևույթին, ստեղծելով լույսի ու ստվերի ուժեղ հակադրում: Գեղանկարչորեն այդ բարդ խնդիրը լուծված է վարպետորեն, հմուտ մշակումներով պատկերելով ստվերի մեջ ընկղմված դեմքի դժվարանկատ ձևերը, դիմացից անդրադարձող լույսի մեղմ արտացոլումների տատանումներով, որն օգնել է արտահայտիչ դարձնելու ձկնորսի կերպարը:

Չնայած Աղաջանյանը տիրապետում էր հարուստ գեղանկարչական միջոցների, այնուամենայնիվ, չէր դադարում որոնել ավելի կատարյալ միջոցներ, ունենալով այն հաստատ համոզումը, որ գեղանկարչության զարգացման հնարավորություններն անսպառ են:

Ռուստովում կազմակերպված ցուցահանդեսները, որոնց մասնակցում էին զանազան ուղղությունների պատկանող նկարիչներ, ոչ միայն առիթ էին տալիս նրան համապատասխան հետևություններ անելու, այլև նպաստում ինքնաճանաչմանը:

1914 թվականի դիմանկարների ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ Աղաջանյանը հարբուստացրել է գեղանկարչական միջոցները, կերպարների արտահայտչականությունն ուժեղացնելու նկատառումով: Առատորեն է օգտագործել լեսիրովկան և նկարելու բազմաշերտ եղանակը՝ ավելի բնական ու կենսալից դարձնելու համար դիմանկարների տպավորությունը, ակտիվացրել է լուսավորությունը՝ ցայտուն դարձնելով կերպարների հոգեբանական խորությունը և նկարագրի անհատականությունը:

Հոգեբանական դիմանկար է «Մտորումներ» կոչվող գործը, թեպետ, այն իր անվանումով սյուժետային է: Անձնավորությունը ռուս օրիորդ է սեղանի մոտ նստած, գլուխը ձեռքին հենած, տարված իր մտքերով: Աղաջանյանը նպատակ չի ունեցել այդ դիմանկարին թեմատիկ լուծում տալ. այդ անվանումը հետո է տրված, ելնելով նրա բովանդակությունից, թեպետ, երիտասարդ օրիորդի կերպարը լիովին համապատասխանում է մտորումների իմաստին:

Աղջկա մտասույզ հայացքը իրոք արտահայտում է նրա հոգեկան ապրումները, որի խաղաղ հայացքը իր խորքում պահած ունի ինչ-որ մտահոգություն, ինչ-որ մտերիմ զգացում: Նկարչի խոստովանությամբ ինքը գոհունակությամբ է նկարել օրիորդին: Ասենք, դրա արդյունքը առանց այդ էլ նկատելի է:

Գեղարվեստական տակտով և զգացմունքով կատարված այդ պատկերն իրոք ունի բարձր ար-

ժանիքներ, կոմպոզիցիան իմաստավորված է բովանդակությամբ. սենյակի կիսամութ վիճակը՝ իր խաղաղ միջավայրով, ձայնակցում է օրիորդի ինքնամփոփ, լռիկ տրամադրություններ. պատուհանից դեմքին ընկած ուժեղ լուսավորությունը, որը երևակել է դիմագծերը՝ դեմքի ստվերոտ մասերում գոյացնելով բազմերանգ թափանցիկ արտացոլումներ, նպաստել է արտահայտելու նրա մտորող, երազկոտ հոգեվիճակը. իսկ գույների բազմազանությամբ և երանգների մեղմ անցումներով մշակված տարբեր առարկաները՝ գգնստը, սեղանի լամպը, հովհարը, որոնք հասցված են գեղանկարչական հագեցածության, ստեղծում են ճշմարտացի իրողության աչք շոյող պատկեր։

Հարթ, միատարր ֆոն ունեցող դիմանկարներից հետո, այս բազմատարր ֆոնի վրա մտորումների իմաստն ավելի բովանդակալից է դառնում։ Թվ չնայած երկարատև սեանսներին, դիմանկարի մշակումը զերծ է «հոգնածությունից»։ Նրանում առկա է ժամանակի շունչը։

Աղաջանյանի մի քանի գործերի, որոնց թվում և նշված դիմանկարի մշակման մեթոդը նման է մեծ հոլանդացու՝ Ռեմբրանդտի մեթոդին. այն հարուստ է բազմագույն ու բաշմաշերտ ծեփվածքով, լեսիրովկաներով, առարկաների ֆակտուրային մշակումներով, նյութի հատկությանը բծախնդիր պահպանումով, լույսի բազում ելևէջներով՝ սկսած ամենալուսավորից մինչև ամենամութը, ստվերներով թափանցիկ է, վրձնումով ազատ է ու համարձակ։

Գեղանկարչական միջոցների կատարելագործումը նկարչի ստեղծագործություններում տեղի է ունենում դանդաղորեն, անբարենպաստ պայմանների պատճառով։ Դրա պատճառներից մեկն էլ աշխատելու նրա դանդաղ մեթոդն էր, որն ուղեկցվում էր երկարատև որոնումներով ու սեանսներով։ Տարեկան մի քանի դիմանկար և մի քանի էսյուդային բնանկար։ Բայց դրանով հանդերձ գրեթե ամեն տարի որևէ առաջնակարգ գործ ստեղծվում էր։

1916 թվականի գեղանկարչության բացառիկ հմայք ունեցող գործերից է «Կանացի դիմանկարը»։ Նկարիչն այն անվանել է «Արշակի կինը»։ Դա իր ծանոթի կինն է և ինչպես նրա արտաքին նկարագրից երևում է, աշխատավոր խավի ներկայացուցիչ է, պարզասիրտ, բարի, համեստ հայ կնոջ տիպար։

Կինը պատկերված է հանգիստ դիրքով նստած, հայացքն ուղղած դիտողին։ Արտահայտությունը խաղաղ է և համակրանք ներշնչող։ Հմայիչ է գեղանկարը, առաջին հայացքից այրի չրնկնող, բայց հարուստ բազմազան գունային փոխանցումներով, երանգային անցումներով, թափանցող բազմաշերտ բսլածքներով, լեսիրովկաներով (վերնաշերտ նոսր բսլածքներով), որոնց միջոցով նկարիչը հասել է կերպարի կենդանի արտահայտության։ Աղաջանյանն այդ դիմանկարը համարել է ռեմբրանդտյան տեխնիկայով նկարված։ Բավական բարդ տեխնիկայով են մշակված գգնստները, մագերը։ Ինչպես միշտ, դիմանկարում խիստ զսպվածությամբ պահպանված է կոլորիտի ընդհանրությունը, որը նկարչի մեծ առավելություններից է։

Աղաջանյանի անցած տարիների ստեղծագործություններից երևաց, թե որքան բազմազան է, նրա նկարելաձևը, թե նա որքան հետու է նախասահմանված որևէ կանոնից, միշտ զննավարվելով մոդելի անհատական տվյալներով։ Դրա ևս մի ապացույցն է նույն թվականի «Տիկին Խաչատրյանի դիմանկարը»՝ գեղանկարված նախորդից միանգամայն տարբեր եղանակով։ Նախորդ դիմանկարի մանրահատված մշակվածքը, որում պահպանված է նաև գույնի առավելագույն հագեցածությունը, վերջինում փոխարինված է մածահատված մշակվող եղանակով. օգտագործված են նաև լույսի ու ստվերների ուժեղ հակադրումներ, նկատելի չափով լուսավորված է պատկերի կոլորիտը։ Ըստ երևույթին, դա անհրաժեշտ է եղել ցայտուն դարձնելու կնոջ բնութագիրը։ Այդպիսի մշակումով նա թվում է արտահայտիչ, ազդեցիկ խառնվածքով, ուժեղ կամքով, նույնիսկ խստաբարո։

Խաչատրյանը պատկերված է դալարաբաղեղ հայ կնոջ տարազով, գլխին թասակ, թող, որն այնպես ներդաշնակում է նրա դեմքին։ Եթե գեղանկարչական հարստությամբ այն գիջում է նախորդին, անհատականությամբ ավելի արտահայտիչ է և կատարման վիրտուոզությամբ չի զիջում ոչ մի գործի։ Անշուշտ, դիմանկարի կատարման ոճը, ժամանակակից արվեստի համեմատությամբ, միանգամայն այժմեական է ու բարձրարվեստ։ Պետք է ենթադրել, որ դիմանկարը անպայման և՛ նմանողությամբ է սուր, և՛ կերպարի ճշմարիտ ընդգրկումով է հարազատ, և՛ գեղարվեստական միջոցներով է համոզիչ, առիթ տալով Մարիետա Շահինյանին դրա մասին դրվատանքի խոսքերով

հանդես գալու մամուլում։ Նա գրել է. «Ռոստովի գեղարվեստական պատկերասրահում ցուցադրված էր «Տիկին Խաչատրյանի դիմանկարը»՝ գործ Ս. Մ. Աղաջանյանի։ Այդ դիմանկարը, որպես երևույթ, այնքան ակնառու էր, որ չէր կարելի չնկատել, իսկ նկատելով՝ դրա մասին չխոսել։ Եվ ահա դիմանկարի մասին գրեցին բոլոր տեղական թերթերը։ Գեղարվեստական կենտրոնացվածություն և խորամիտ վարպետություն— ահա երկու հատկություններ, որոնք մարդուս ձգում են դեպի Աղաջանյանը։ Մտածում ես՝ գուցե նա երիտասարդ է. ապա այն ժամանակ ինչպիսի՞ն կդառնա, եթե այդպես է սկսել... իսկ եթե նա հասունացած է, ապա ինչո՞ւ մենք նրա մասին մինչև այժմ ոչինչ չգիտենք։ Հայկական ընկերությունը մոտիկ ժամանակներս տեղից շարժվեց այն բանի համար, որ ռուս պոետը հրապարակ հանեց հայկական պոեզիան։ Ըստ երևույթին, այժմ էլ պետք է այդպիսի մի ձայն, որպեսզի մենք ընդունենք, որ մեր շրջանում ապրում ու աշխատում է տաղանդավոր և ազնիվ նկարիչ, իսկ մենք նրա անունը չգիտենք և չենք ուզում հասկանալ, որ այդպիսիք, ինչպիսին նա է, արդարացնում և իմաստավորում են մեր ազգային գոյությունը։

Աղաջանյանը, մեր ժամանակներում՝ Սերովի մահից հետո գրեթե չնշվող լավ դիմանկարիչներով, հազվագյուտ ուրախալի երևույթ է։ Նա աստծուց շնորհված իսկական դիմանկարիչ է։ Նրա աշխատանքի վրա նկատելի է նատուրայի հետ ունեցած երկարատև, իմաստալի տրոփյունով լի, խորաթափանց ընտելացման կնիքը. իսկ նրա դիմանկարների կենտրոնացածության մեջ կա ինչ-որ գրեթե դյուրերյան՝ ըստ ոճի։

Որքան ցավալի է, որ այդպիսի տաղանդին հաջողվել է այդքան քիչ և այդպիսի ընդմիջումներով աշխատել։ Ես տեսել եմ Աղաջանյանի վրձնի և մի ուրիշ կանացի դիմանկար՝ իր մոր դիմանկարը, և գտնում եմ, որ դա կզարդարեր պատկերասրահները»[8]։

Ինչպես Մ. Շահինյանն է վկայում, իրոք, մամուլում Աղաջանյանին գովատել են որպես տաղանդավոր նկարիչ, բայց դա խնդրի միայն բարոյական կողմն էր։ Մամուլը օգնել է Աղաջանյանին ավելի լայն ճանաչման արժանանալու, որի շնորհիվ գտնվել են առանձին պատվիրատուներ. սակայն դրանք հիմնականում աշխատավոր խավի ներկայացուցիչներ էին, որոնք ի վիճակի չէին նկարչին օգնել։

Ինչպես նկարիչն է պատմել. եղել են դեպքեր, երբ այս կամ այն ծանոթին նկարելիս սեանսների ընթացքում հյուրասիրվել է և ամոթխածությունից դրդված, բարյացակամորեն դիմանկարը նվիրել տանտիրոջը։ Իսկ ծանոթները, մեկը մյուսին հետևելով, չարաշահել են նրա ամոթխածությունը։

Նկարչի նվիրաբերած դիմանկարների թվին են պատկանում տիկին Խաչատրյանի, նրա որդու՝ թարգմանիչ-գրականագետ Հակոբ Խաչատրյանի, վերջինիս կնոջ՝ գրող Մարիետա Շահինյանի դիմանկարները։ Այն էլ պետք է ասել, որ Աղաջանյանն իր արվեստին նայում էր ոչ որպես եկամտի աղբյուրի։ Օգտվելով որևէ մոդելով, նա նկարում էր կլանված, երբեմն օրերով, շաբաթներով, ամենևին չմտածելով դիմանկարի հետագա բախտի մասին։ Այդ է պատճառը, որ Ռոստովում ստեղծված որոշ թվով դիմանկարներ հիշատակվում են միայն ցուցակով, մինչդեռ բնագրերը մնում են անհայտ։ Դրանց թվին են պատկանում նաև մի քանի դիմանկարներ, որոնք, ըստ երևույթին, գնվել են ցուցահանդեսներից։

1916 թվականի գործերի թվին է պատկանում «Նկարչի կնոջ՝ Վարսենիկի դիմանկարը»[9]։ Դա ստեղծվել է այն շրջանում, երբ նրանց միջև նոր միայն ծանոթություն էր հաստատված։ Հասկանալի պատճառով, նկարիչը հնարավորություն ուներ դիմանկարի վրա աշխատելու երկարատև սեանսներով։ Դա նրան հնարավորություն է տվել ընտրել լուսադեմ դիրք, պատուհանի դիմաց։ Կոլորիտի մուգ լինելուն նպաստել է սենյակի կիսամութ վիճակը։ Վարսենիկը նստած է մեջքով դեպի դիտողը, գլուխը թեքած։ Դիմանկարի միակ լուսավոր մասը՝ պատուհանից նրա դեմքին ընկած լույսի մի բարակ շերտն է, մարմնի մնացած մասերը ստվերի մեջ են։ Իհարկե, առաջին անգամը չէր, որ նա լուսադեմ դիրք էր ընտրում, բայց վերջինիս բարդ կեցվածքը, այն էլ կես մարմնով, նոր լուծում էր պահանջում։

Իհարկե, «Վարսենիկի դիմանկարի» գեղանկարչական որակը չի հասել նախկին գործերին. մանավանդ որ այն գույներով շատ է փոխվել, ավելի քան մուգ է, գույները թվում են խամրած, բայց ստվերոտ մասերում կայծկլտում են սքանչելի գեղանկարչական կտորներ։ Դիմանկարում նկատելի է նկարչի վիրտուոզությունը։

Հետևելով նկարչի այդ տարիների դիմանկարներին, կարելի է ենթադրել, որ Վարսենիկի դիմանկարի կոլորիտն իր նախնական վիճակում

ավելի բաց է եղել, մանավանդ որ կան առանձին հատվածներ, որոնք կորցրել են թափանցիկությունը և անորոշացել։ Դիմանկարի խամրած վիճակը բնորոշ չէ Աղաջանյանի արվեստին, այն ավելի թափանցիկ է եղել և արտացոլումներով հարուստ։

Այդ շրջանի գործերում շատ փոքր քիվ են կազմում բնանկարները, որոնցից պահպանվել են հատուկենտ գործեր, այն էլ էտյուդների ձևով. դրանք բավական գեղանկարչական են իրենց որակով։ Դրանցից մեկ-երկուսը կարծեք թե նրա ուսանողական տարիների փարիզյան գործերի առկայծումը լինեն։ Այսպես՝ «Դոնը» կոչված էտյուդն իր կոլորիտով, գունային հագեցածությամբ և տրամադրության դրամատիկականությամբ մոտ է «Բրետանյան ծովափ» բնանկարին։ Վերջալույսի տեսարան է. արեգակը նոր է մայր մտել և առարկաների սահմանագծերը սկսել են մուլվել, գրեթե կորցնելով ձևերի պարզորոշությունը։ Դեղնած նրկրնքի արտացոլումից ջուրը ներկվել է կանաչադեղնավուն, պահպանելով իր տարերքի տպավորությունը։ Օրվա պահի տրամադրությունը պահպանված է մուգ կոլորիտով, փափուկ մշակումներով։ Բավականաչափ նուրբ էտյուդ է նաև «Դոն գետը նկարչի արվեստանոցից»։ Շատ քնքուշ են հատկապես ջուրն ու երկինքը. լավ է զգացվում ջրի մակերևույթի հարթությունը, հանդիպակաց ափի ընդարձակ տարածականությամբ։ Պակաս գեղանկարչական են առաջին բնագծի վրա եղող տները, որոնց, հավանաբար, քիչ է ուշադրություն նվիրված։

1917 թվականը Աղաջանյանի ստեղծագործական կյանքում արդյունավետ տարի չէ։ Առայժմ այդ թվականին կատարված գործեր չեն հայտնաբերվել։

1918 թվականից թեպետ կան պահպանված մեկ-երկու կանացի դիմանկարներ, բայց դրանք չեն ակնարկում նկարչի ստեղծագործական նոր պոռթկումը։

Աղաջանյանի հաջորդ տարիների ստեղծագործությունը զարգանում է իրականության ընկալման առավել անմիջականությամբ։ Դրանցից նշանակալի է նկարչի կնոջ մոր դիմանկարը, կոմպոզիցիայով շատ նման նկարչի մոր 1900 թվականի դիմանկարին։ Նա պատկերված է դիմահայաց նստած, համրիչը ձեռքում, ղարաբաղցու կամ նախիջևանցու տարազով։ Նայելով դիմանկարին, անսխալ կարելի է բնորոշել մի հինգ-վեց տասնյակ տարի իր ետևում թողած կնոջը, որի խոսուն, կենդանի հայացքը ցոլացումն է նրա էության։ Նա թվում է լսվատես, ապրելու բուռն քանկությամբ լեցուն, կյանքի հարցերում փորձառու, աշխույժ ու ինչ-որ չափով խստատես։

Դիմանկարում գեղանկարչական նորույթ է լուսավոր ֆոնը, որի վրա դեմքն ուրվագծված է մուգ գանգվածով։ Այստեղից էլ գեղանկարչական նոր խնդիր, մկնաքաանման նոր եղանակ, արտացոլումների բաշխման նոր պահանջ, գունային նոր հարաբերություններ, շաղկապելու համար դեմքը ֆոնի հետ, պահպանելու համար որոշակի տարածական միջավայր և, իհարկե, ամենակարևորը գեղանկարչական խնդիրներին չզոհաբերելով կերպարի բովանդակությունը։ Պետք է ասել, որ Աղաջանյանն այդ բոլոր խնդիրները լուծել է վարպետորեն, հաղթահարելով բաց ֆոնի ստեղծած դժվարությունները։ Ուշագրավն այն է, որ բաց ֆոնի և մուգ դեմքի հակադրությունը մեղմացված է քասակից իջնող սպիտակ շղարշի օգնությամբ, որը շրջափակում է դեմքը։

Դասական վարպետների մեթոդով կերպարն ընդհանրացնելը, որը դիմանկարի համար օրգանական անհրաժեշտություն է, միշտ եղել է Աղաջանյանի համար առաջնահերթ սկզբունք։ Հիշյալ դիմանկարում բազմաթիվ կնճիռներով ծածկված դիմագծերի այդօրինակ ընդհանրացումը կատարված է պահանջվող վարպետությամբ։

Ինչպես արդեն ասվեց, Խաչատրյանների և Մ. Շահինյանի ընտանիքների հետ ունեցած մտերմության առիթով Աղաջանյանը 1916 թվականին նրանց ընտանիքի անդամներից մի քանիսին արդեն պատկերել էր։ 1919 թվականին նա նորից է վերադառնում Հ. Խաչատրյանի կերպարին, ստեղծելով անհամեմատ ավելի կատարյալ դիմանկար։

Առավելագույն սրությամբ տրված նմանողությամբ մեկտեղ, այս տարբերակը գնահատելի է նաև հոգեբանական խորությամբ. նրա հայացքն արտահայտում է մտքերով կենտրոնացած մտավորականի ներաշխարհ։ Թվում է, թե նա նույնիսկ նկարվելիս տարված է իրեն հուզող գրականագիտական հարցերով, խորհում է դրանց մասին, ներկայացնելով հայ մշակույթի անխոնջ մշակի տիպար։

Աղաջանյանը վստահ, անսխալ վրձնումով է մշակել դիմանկարը, հատկապես դեմքը, հասցնելով այն մինչև ճանաչելիության աստիճանի։ Ջա-

փի կատարյալ զգացումով բաշխված լույսերի, արտացոլումների, խոր ստվերների ու կիսաստվերների միջոցով այնպես ցայտուն է տրված դիմագծերի ծավալայնությունը, որ ձևերը մոտենում են քանդակային շոշափելիության, որը շատ բնորոշ էր մոդելի դիմագծերին։ Վրձնի նկատելի քսվածքները դիմանկարին հաղորդում են կենդանություն, աշխուժություն։ Կեցվածքին տրված է բնական հանգիստ վիճակ, ինչպիսին նա էր իրական կյանքում։

Հ. Խաչատրյանի դիմանկարը կարելի է համարել ստեղծագործական կրքոտ եռանդով կատարված այդ տարիների լավագույն ստեղծագործություններից մեկը։

Ռոստովում նկարած ամենավերջին գործը «Վարսենիկի դիմանկարն» է՝ կիսադեմ։ Կնոջ հետ նա արդեն հինգերորդ տարին էր ամուսնացած և առիթ էր ունեցել նրան մի քանի անգամ պատկերելու։ Վերջինը թեպետ փոքր չափի է, բայց պատկանում է նկարչի լավագույն դիմանկարների թվին։

Նկարիչը փորձել է վերադառնալ 1910—12 թվականների իր նկարելակերպին՝ դասականիտալական, ֆլամանդական 17-րդ դարի նկարիչների աշխատելակերպին։ Լույսի ու ստվերների խիստ հակադրումների, բազմաշերտ, թանձր գույներով աշխատելու, լեսսիրովկաների օգտագործման, ստվերոտ մասերը թափանցիկ դարձնելու, քիչ թվով գույներ օգտագործելու այդ մեթոդը նրան քաջ հայտնի էր և դա հաջողությամբ է պսակվել։ Կնոջ դեմքը մշակված է բնական ումբրայի և մոխրագույնի նուրբ երանգներով, ամբողջովին ընկղմված ստվերի մեջ։ Ետևից ընկած սահող լույսը նկատելի է այտի կեսին և ուսին, ստեղծելով մրթնաշաղային պահ։ Դժվար է ասել, քանի սեանս է նվիրված դրան, բայց զգացվում է, որ աշխատանքն ընթացել է մեծ ոգևորությամբ, գրեթե ինքնամոռացության հասած ոգեշնչումով։ Կ. Կոռվինն իրավացի էր ասելով, որ Աղաջանյանի գործերը հասնում են դասական նկարիչների որակին։ Այդպիսի որակ ձեռք է բերվում համառ, երկարատև որոնումներով։ Դիմանկարը կարելի է համարել նկարչի կնոջ լավագույն դիմանկարներից մեկը։

Ռոստովում, 1917—1919 թվականներին, սպիտակգվարդիականների և ինտերվենտների դեմ մղվող կռիվների շրջանում, Աղաջանյանն իր կարողությունների ի սպաս է դրել բոլշևիկյան կազմակերպություններին և կարմիր բանակին օգնելուն։ Քաղաքացիական կռիվների այդ խառն տարիներին, երբ Ռոստովում ընդամենը մի քանի հայ նկարիչներ կային, Աղաջանյանը իր նկարիչ ընկերների՝ Հ. Արծաթբանյանի և Հ. Հովհաննիսյանի հետ միասին նկարել է քաղաքական պլակատներ, պաննոներ, գրել է լոզունգներ, որոնք օգտագործվել են ագիտացիոն-պրոպագանդիստական նպատակների համար։ Չնայած այդ բնույթի աշխատանքին անծանոթ լինելուն, նա սիրով ու գոհունակությամբ է այդպիսիք կատարել։

1919 թվականին, նյութական կարիքից դրդված, Աղաջանյանը Հ. Արծաթբանյանի հետ ընկերակցելով, դեկորներ է նկարել տեղական թատրոնի համար։ Այդ հոգնեցնող աշխատանքը նրան երբեմն զբաղեցրել է ցերեկ ու գիշեր, հնարավորություն չտալով ստեղծագործական աշխատանքով զբաղվելու։

Մեծատաղանդ նկարիչը թեպետ Ռոստովում, մինչև սովետական կարգերի հաստատվելը, նյութական շատ նեղություններ է տեսել, բայց հայտնի է նաև, որ Ռոստովը 1904 թվականին մեկընդմիշտ փակեց նրա ճանապարհը դեպի արտասահման։ Ռոստովի հայկական միջավայրը և գեղարվեստական կյանքը կարևոր դեր խաղացին Աղաջանյանի արվեստի ոճի պահպանման՝ հայ ռեալիստական արվեստի ուղիով ընթանալու գործում։

1920 թվականին, տեղեկանալով, որ Հայաստանում սովետական կարգեր են հաստատվել, որոշում է տեղափոխվել Երևան, ապրել իր ժողովրդի հետ, ստեղծագործել նրա համար։ 1921 թվականին նա տեղափոխվում է Հայաստան, ընդմիշտ բնակվելով Երևանում։

Աղաջանյանի հետագա ստեղծագործությունը կապված է Սովետական Հայաստանի արվեստի հետ։

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆ

20-րդ դարի առաջին քառորդի հայկական կերպարվեստի զարգացման գործում նշանակալի դեր է կատարել Փ. Թերլեմեզյանը (1865—1941)[1]։ Նրա արվեստը իր թե դեմոկրատական-գաղափա-

րական նպատակասլացությամբ, թե ռեալիստական մեթոդով շարունակությունն է անցյալի հայ արվեստի այն ավանդույթների, որոնք սկիզբ էին առել ու զարգացել 19-րդ դարի ընթացքում։ Զբաղվելով տարբեր ժանրերով՝ բնանկար, դիմանկար, կենցաղային թեմայով պատկեր, նատյուրմորտ, նա իր երկարատև գործունեության ընթացքում, ավելի մեծ չափով նախապատվություն տվել է բնանկարին։ Մի կողմից հարազատ մնալով 19-րդ դարի հայկական բնանկարի ավանդույթներին (Բաշինջաղյան, Այվազովսկի), մյուս կողմից՝ սնվելով 19-րդ դարի վերջի, 20-րդ դարի սկզբի ռուսական և եվրոպական գեղանկարչության առաջավոր սկզբունքներով, ստեղծել է մեծարժեք ստեղծագործություններ, հարստացրել է այդ ժանրը, պահպանել է իր ստեղծագործական անհատականությունը, դառնալով հայ դասական գեղանկարչության ականավոր ներկայացուցիչներից։ Թերլեմեզյանը դեմոկրատական խոր համոզմունքներ ունեցող հայ մտավորականության ներկայացուցիչ է, իր ամբողջ գիտակցական կյանքում անշեղորեն մնալով այդ համոզմունքներին։ Եվ, չնայած այն բազմաթիվ փորձություններին, որոնց նա ենթարկվել է և այնպիսի բազմազան գեղարվեստական հոսանքներին, որոնց կողքով անցել է, նա հարազատ է մնացել արվեստի ժողովրդայնության սկզբունքին, իր ստեղծագործությունների հիմքում պահպանելով մարդասիրության, հայրենասիրության գաղափարը, ժողովրդի ամենալայն շրջաններին հասկանալի, մատչելի լինելու ձգտումով։

Կարելի է վստահորեն նշել, որ 20-րդ դարի առաջին քառորդին ոչ մի հայ նկարիչ իրեն չի դրսևորել այնպիսի հայրենանվեր գործունեությամբ, ընդհուպ մինչև իր անձը վտանգի ենթարկելով իր քաղաքական գործունեությամբ, ինչպես Թերլեմեզյանը։ Ոչ ոք, բացառությամբ Հովհաննես Այվազովսկու, իր ժողովրդի հանդեպ տածած հայրենասիրական պարտքի գիտակցության մղումով այնպիսի նվիրաբերություն չի կատարել իր ժողովրդին, ինչպես նա։ Թերլեմեզյանը բառի բուն իմաստով ժողովրդական նկարիչ էր, որպիսի կոչման արժանացավ սովետական իշխանության տարիներին։ Նա այն կարկառուն դեմքերից է, որոնց ստեղծագործությունը իմաստավորում է նոր շրջանի հայ կերպարվեստի առաջատար դերն ու գոյությունը, որով հայ ժողովուրդն իր լուման է ներդնում համաշխարհային արվեստի գանձարանը։

Փանոս Թերլեմեզյանը ծնվել է Վան քաղաքում, Այգեստան կոչվող ծառաշատ, զովասուն, գեղեցիկ արվարձանում, աղքատ հողագործի ընտանիքում։ Նրա նախնիները հեռավոր անցյալում գաղթել են Մոկսի Թալամուղ գյուղից։ Խոր ծերության տարիներին, վերհիշելով իր մանկությունը, նկարիչը խոստովանել է. «Տխուր ու աղքատիկ տան մեջ է անցել իմ անհրապույր մանկությունը»[2]։

Հինգ տարեկան նրան տալիս են սովորելու քաղաքի տարրական դպրոցում, որն իր մեթոդով տերթոդիկյան էր։ Չնայած ուսուցման հետամնաց դրվածքին, Թերլեմեզյանի խոստովանությամբ, այդ դպրոցը որոշակի դեր կատարել է իր ուսման գործում։ Եվ թեպետ դպրոցում նկարչության առարկա չի դասավանդվել ու նույնիսկ նկարչությամբ զբաղվելը համարվել է «ամբարիշտ զբաղմունք», այնուամենայնիվ, նրա մեջ սերը դեպի նկարչությունը ինքնաբերաբար ծնունդ է առել այդ տարիներին։ Դրա շարժառիթներից մեկը իրենց տանը եղած հին հայկական ձեռագրերն էին, որոնց պատկերներն իրեն գրավել էին, որոնք նա մանկական թոթովանքով ընդօրինակել է գունավոր մատիտներով։ Այդ ճանապարհով նկարչությունը դարձել է նրա համար սիրելի զբաղմունք նույնիսկ ուրիշ դասերի ժամանակ, որի համար ուսուցիչներից ծեծ ու հանդիմանանք է ստացել։

Թերլեմեզյանը հազիվ 12 տարեկան էր, երբ հայրը վախճանվում է։ Թշվառ կացության մեջ գտնվող մայրը որդուն հանում է դպրոցից, աշխատանքի տալով դերձակի մոտ։ Սրտին մոտ չընդունելով այդ զբաղմունքը, նա թողնում է աշակերտի պաշտոնը և զբաղվում իրենց փոքրիկ այգու մշակումով։ Երեք տարի հետո, 1881 թվականին, ուսման ծարավ պատանին ընդունվում է Վանի Կենտրոնական վարժարանը, ուսումը շարունակելու։ Դա քաղաքի լավագույն դպրոցն էր և՛ ուսման դրվածքով, և՛ ուսուցչական կազմով։ Հանրակրթական առարկաների իր ծավալով նա նույնատիպ էր միջնակարգ դպրոցներին և, ինչպես տեսնելու ենք, բավական բարենպաստ դեր է խաղացել ապագա նկարչի կյանքում։

Դպրոցում դասավանդում էին բարձրագույն կրթություն ստացած արևմտահայ մտավորականներ, որոնք ծեծն ու պատիժը վերացնելով, լուրջ մտահոգված էին երեխաների դաստիարակության և կրթության հարցով։ Դպրոցում դասավանդվում էր նաև նկարչություն. չնայած այն բարձր հիմքե-

րի վրա չէր դրված, բայց նպաստում էր պատանու հոգում ծնունդ առած հետաքրքրությունը խրախուսելուն և ունակությունները զարգացնելուն։

Թերլեմեզյանը օրվա մեծ մասը նվիրում է ուսմանը, իսկ ազատ ժամերը՝ նկարելուն։ Նա շուտով աչքի է ընկնում և՛ որպես գերազանց սովորող, և՛ որպես ընդունակ նկարող։ Նրան հանձնարարում են նկարչական զանազան աշխատանքներ՝ լուսանկարներից արտանկարումներ, աշխարհագրական քարտեզների։ Դպրոցի տեսչի հանձնարարությամբ նա արտանկարում էր Գր. Արծրունու, Բաֆֆու, Մ. Նալբանդյանի դիմանկարները, որոնք ցուցադրվում էին դպրոցի սենյակներում։ Դրանց համար նա նույնիսկ արժանանում է գովասանքի և պարգևատրվում Անիի ավերակների լուսանկարներով ու ծավալագիտակով (ստերեոսկոպ)։

Վանի կենտրոնական վարժարանն ավարտելով գերազանց գնահատականներով, 1886 թվականին նրան նշանակում են ուսուցիչ՝ դասավանդելու աշխարհագրություն, գեղագրություն, նկարչություն։ Սկսելով ինքնուրույն ապրել, շփվելով իրականության հետ, տեսնելով կյանքի դառնությունները և ժողովրդի անասելի ծանր սոցիալական դրությունը, Թերլեմեզյանին սկսում էր մտահոգել քաղաքական այն անտանելի կացությունը, որի մեջ գտնվում էր արևմտահայությունը, մասնավորապես գյուղացիությունը։

19-րդ դարի երկրորդ կեսը Արևմտյան Հայաստանում ապրող հայ ժողովրդի համար բավական ծանր ժամանակաշրջան էր։ Սուլթանական դաժան ռեժիմի պայմաններում հայությունը ենթարկվում էր հալածանքի, շահագործման, կողոպուտի, խոշտանգման, սպանության։ Անսահման էր հայ ժողովրդի ատելությունը հանդեպ այդ ռեժիմը, որի կողմից կիրառվող բնաջնջող քաղաքականությունը արթնացրել էր նրա ազգային ինքնագիտակցությունը, ոտքի հանելով ազատագրական պայքարի։ Այդ պայքարը երբեմն կազմակերպված էր, երբեմն կրում էր տարերային բնույթ։ Ոտքի ելած երիտասարդությունը, տոգորված կրթում հայրենասիրությամբ, շատ հաճախ անձնազոհության գնով, դիմադրում էր թուրք փաշաների, պաշտոնյաների բռնություններին, ստիպված լինելով երբեմն դիմելու փոխադարձ բռնությունների, տեռորի, կարծելով, թե այդ միջոցներով հնարավոր կլինի հասնել ժողովրդի փրկությանը։ Այդ գաղափարով էր տոգորված և Թերլեմեզյանը, Վանում ակտիվ և ղեկավար մասնակցություն ունենալով երիտասարդության կողմից սուլթանական կառավարության դեմ ուղղված պայքարին։ Նա կոչ էր անում՝ ժողովրդին դիմակայության բերել, տապալելու համար սուլթանական ռեժիմը։

Թերլեմեզյանն ընդամենը երեք տարի էր պաշտոնավարել որպես ուսուցիչ, երբ կառավարության կողմից կասկածի տակ առնվելով հետագվում է աշխատանքից, կառավարության հանդեպ ցուցաբերած քշնամական գործունեության համար։ Այժմ առավել ևս ստիպված էր ստեղծվում ամբողջապես նվիրվելու հետապնդած նպատակին, երիտասարդության շրջանում պրոպագանդելու, ատելությունն սերմանելու սուլթանական ռեժիմի հանդեպ։ Իր ինքնակենսագրության մեջ նա գրել է. «Ես որոշել էի դառնալ պրոֆեսիոնալ հեղափոխական, կազմակերպող, պրոպագանդիստ, կայունացնել տատանվող տարրերին, համոզրնն խուսափել ոստիկանական հետապնդումներից»։

Իհարկե, այդ ցանկություններն այդպես էլ մնացին անկատար։ Նա ուշ գիտակցեց, որ Թուրքիայում, դեռևս ֆեոդալական հետամնաց հասարակական պայմաններում, առանց կազմակերպված բանվոր դասակարգի մասնակցության, հնարավոր չէր իրագործել ոչ հեղափոխություն, ոչ էլ, առավել ևս, տապալել միապետությունը, այն էլ ազգային փոքրամասնության ջանքերով։

Թուրքական կառավարության դեմ ուղղված գործունեության համար Թերլեմեզյանը ձերբակալվում է և վեց ամիս բանտում պահվելուց հետո, իրական ապացույցների բացակայության պատճառով, փրկանքով ազատ արձակվում։ Ննջակաց լինելով մշտական հետապնդման, նա ստիպված է լինում Վանից հեռանալ։ 1889 թվականին մեկնում է Բիթլիս, ապա Մուշ, որտեղ նույնպես ստեղծում է կազմակերպություններ, պայքարելու թուրքական իշխանությունների սանձարձակություննների դեմ, բռնությունը բռնությամբ հատուցելու սկզբունքով։ «Ժողովրդի բարորության և ազատության հաղթանակի համար չպետք է ափսոսանք մեր արյունը, թեկուզ այդ գաղափարների ու ձգտումների իրականացումը մեր մահից հետո կատարվի»— մտածում էր նա այն ժամանակ։

Ոստիկանության կողմից նա նորից է հետապընդվում, խույս տալով ձերբակալությունից, բայց հետևակա դատվում է և ստիպված լինում փախստականի կյանք վարել։

1893 թվականին, գիտակցելով իր և ընկեր-

ների ձեռնարկած գործի ապարդյուն լինելը, խոր հիասթափություն է ապրում և հրաժարվելով այդ մտքից երկու ընկերների հետ փախչում է Իրան, ապա այնտեղից Թիֆլիս։

Չունենալով որևէ մասնագիտություն, փորձում է ցուցանակ գրող մի վարպետի մոտ աշակերտել, բայց մերժվում է. այնուհետև կարճ ժամանակով աշխատում է տպարանում որպես գրաշար, սակայն չսիրելով այդ գործը՝ թողնում է։ Նկարիչ դառնալու պատանեկան անուրջները նորից արթնանում են նրա հոգում։ Պատահական մի առիթ կողմնորոշում է ապագա նկարչի ճակատագիրը։ Թիֆլիսի խանութներից մեկում նա տեսնում է մի գեղեցիկ բնանկար՝ անտառի տեսարան, որն այնպիսի ապշեցնող տպավորություն է թողնում նրա վրա, որ երկար ժամանակ չի կարողանում աչքը դրանից հեռացնել։ Հետաքրքրվելով հեղինակով, իմանում է, որ դա հայ նշանավոր բնանկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանի գործն է։

Թերլեմեզյանն իր հուշերում նկարագրում է, թե ինչպես անհամարձակորեն, սրտի դողով ներկայացել է Բաշինջաղյանին, հազիվ լսելի ձայնով խնդրելով նրան նկարչություն ուսուցանել։ Ստուգելով երիտասարդի գիտելիքները, անվանի նկարիչը մտերմորեն խորհուրդ է տալիս հրաժարվել այդ մտքից, բացատրելով, որ այդ տարիքում ուշ է նվիրվել նման դժվարին մասնագիտության։

Սակայն, Բաշինջաղյանի հուսալքող խորհուրդը չընկճեց Թերլեմեզյանին։ Նա առժամանակ տեղավորվում է աշխատելու «Մշակ» թերթի խմբագրատանը, որպես լրագրային ցրիչ, ազատ ժամանակը նվիրում է ինքնազարգացման, ընթերցելով գրքեր, ամսագրեր, լրագրեր, ուշադիր ունկնդրելով խմբագրատանը հաճախակի տեղի ունեցող բազմապիսի զրույցները։

1895 թվականին բոլորում է Թերլեմեզյանի 30 տարին։ Սովորելու գաղափարը նրան հանգիստ չի տալիս։ Ստանալով Բաշինջաղյանից հանձնարարական նամակ՝ հարկ եղած դեպքում դիմելու այնտեղ բնակվող նկարչի եղբորը, նա մեկնում է Պետերբուրգ։

Ծանոթանում է այնտեղ սովորող հայ նկարիչ ուսանողների՝ Խ. Տեր-Մինասյանի, Գ. Գաբրիելյանի հետ, որոնք աջակցում, նախապատրաստում են, և նա ընդունվում է Ակադեմիային կից նկարչական դպրոցի նախապատրաստական դասարանը։ Չնայած նյութական ծանր պայմաններին, նա սովորում է մեծ ոգևորությամբ, ամբողջ օրը զբաղվելով նկարելով։ Տնտեսած գումարը ծախսում է այնպիսի խնայողությամբ, որ նույնիսկ ափսոսում է օրական 3 կոպեկ հատկացնել ձիաքարշին և ստիպված է լինում ձմեռվա 39 աստիճան ցրտին ոտքով գնալ դասի և վերադառնալ, ճանապարհին երբեմն կանգնելով դռնապանների կամ կառապանների սարքած խարույկի մոտ՝ սառած ձեռքերն ու ոտքերը տաքացնելու։

Շուտով Թերլեմեզյանին ժպտում է մի երջանիկ բարեբախտություն։ Պաշտոնական այցով Պետերբուրգ է ժամանում կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկը։ Թերլեմեզյանին հաջողվում է ստանալ կաթողիկոսի համաձայնությունը, ուսանելու համար հատկացնել իրեն ամսական 30 ռուբլի թոշակ։ Նկարիչը խոր ծերության տարիքում չէր մոռացել այն հրճվանքի պահը, որ ունեցել էր այդ ժամանակ։ Նա գրում է՝ «Երբ Խրիմյանի ընդունարանից դուրս եկա, ամեն ինչ՝ մարդիկ, շենքերը, երկինքը իմ աչքին արտաքո կարգի գեղեցիկ էին թվում։ Երջանիկ պատրանքով տարված, ես ինձ զգում էի յոթերորդ երկնքում և փողոցներով անցնելիս ինքս ինձ մրմնջում էի՝ ողջույն քեզ ուսանողական նոր կյանք»։

Նա սկսում է սովորել կրկնապատկված եռանդով, նախապատրաստական կուրսերի առաջին և երկրորդ դասարանների ծրագրերը կատարում է մեկ ամսում և փոխադրվում նկարչական դպրոց։ Այստեղ նույնպես մեծ եռանդով է աշխատում, ուսման երկրորդ տարվա վերջին փոխադրվելով չորրորդ դասարան։

Պետերբուրգում Թերլեմեզյանի ընկերական շրջապատը բաղկացած էր հայ ուսանողներից՝ Խ. Տեր-Մինասյան, Գ. Գաբրիելյան, Դ. Օքրոյան, Շահնազարյան և երկու երաժիշտ ուսանող կոնսերվատորիայից, որոնք հաճախ հանդիպում էին, զրուցում արվեստի հարցերի շուրջը, թատրոն, համերգ հաճախում, թանգարաններ գնում, երբեմն էլ խոսում քաղաքական խնդիրների մասին։ Թերլեմեզյանը թեպետ որոշել էր հեռու մնալ քաղաքական ասպարեզից, բայց չէր կարողանում անտարբեր մնալ արևմտահայության հանդեպ։ Նա վերսկսում է իր նամակագրությունը Վանում, Պոլսում ապրող հայ գործիչների հետ, կոչ անելով շարունակել պայքարը թուրքական իշխանությունների դեմ, հանուն հայ ժողովրդի ազատագրման։ Նամակագրությունը անհետևանք չի մնում։

1897 թվականի ամռան արձակուրդներին, երբ նա մի խումբ ուսանողների հետ Էստոնիա էր մեկ-

նել բացօթյա պայմաններում նկարելու, անսպասելիորեն ձերբակալվում ու բանտ է նետվում։ Դա կատարվել էր թուրքական իշխանությունների պահանջով, ընկերներին գրած նրա նամակներում կառավարության հասցեին ուղղված խիստ բացասական արտահայտությունների համար։ Վեց ամիս նա պահվում է Ռևվելի բանտում, սպասելով դատավճռին։

Թերլեմեզյանի դպրոցական տարիների գործերից ոչինչ չի պահպանվել։ Այդ առումով արժեքավոր է Ռևվելի բանտում նկարած ինքնադիմանկարը։ Դրան նայելով կարելի է համոզվել, թե ինչպիսի բնածին տաղանդով պետք էր օժտված լինել, կարողանալու համար ընդամենը երկու տարվա ուսման ընթացքում այդ որակի գրագիտության ձեռք բերել։ Բացի նմանողության պահպանումից, որն արդեն իսկ նվաճում է երիտասարդ նկարչի համար, ինքնադիմանկարում տրված է նաև հոգեբանական արտահայտությունը։ Նրա աչքերում կարդացվում է անրջող մարդու հոգեվիճակ, որի նոր միայն իրականացված երազանքը անսպասելիորեն խափանվել էր։ Երբեմնի կրակոտ, անվախ, գործունյա երիտասարդը այժմ թվում է աննկանելի կացության մեջ, տարված մռայլ խոհերով։

Դիմանկարի կատարումը, բնականաբար, դեռևս աշակերտական է, բայց անկաշկանդ, ընկալված անկեղծ անմիջականությամբ, դիմագծերի կառուցումը գրագետ է, արտահայտությունը՝ կենդանի։

Ռևվելի բանտում Թերլեմեզյանին վեց ամիս պահելուց հետո, ձմռանը, բաց ֆուրգոնով, ուրիշ կալանավորների հետ միասին տեղափոխում են Թիֆլիսի Մետեխի բանտը, որտեղ յոթ ամիս պահելուց և բազմիցս հարցաքննելուց հետո, Դիլիջանով ուղարկում են Երևան, ուր ծանր հիվանդանում է ու մի քանի ամիս հետո արտաքսվում Իրան։

Նպատակ ունենալով գեղարվեստական կրթություն շարունակել, լուսանկարներից արտանկարումներ անելով դրամ է տնտեսում, գաղտնի ճանապարհով Բաքում մնկնում, այնտեղից բեռնատար նավով, ոչխարների կողքին ծվարած արտասահման է մեկնում և դժվարին ճանապարհորդությունից հետո Փարիզ հասնում։

Ծանոթանալով տեղի հայ ուսանողների հետ, ամբողջ մի տարի նախապատրաստվում է, նկարելով անտիկ արձաններ, դեմքեր, նատյուրմորտ, բնանկար։ 1899 թվականին նրան հաջողվում է ընդունվել Փարիզի ժյուլիենի մասնավոր ակադեմիան, որտեղ նույն տարում սովորում էին մի քանի հայ ուսանողներ, այդ թվում Ս. Աղաջանյանը, Տ. Սայյանը։ Կաթողիկոս Խրիմյանի համաձայնությունը ստանալով շարունակելու ուսումը և իրեն ապահովելու ամսական 30 ռուբլի թոշակով, սկսում է սովորել։

Հիշյալ ակադեմիայում ուսման տևողությունն անսահմանափակ էր, օրվա աշխատանքային տևողությունը երկար։ Ուսանողները հնարավորություն ունեին բնական մոդելից նկարել վաղ առավոտից մինչև ուշ երեկո։ Պրոֆեսորներն էին Ժան-Պոլ Լորանսը և Բենժամեն Կոնստանը։ Առաջինը դասավանդում էր կոմպոզիցիա, երկրորդը՝ դիմանկար։ Երկուսն էլ անվանի, ճանաչված նկարիչներ էին, որոնց գործերը զարդարում էին հասարակական շենքերը։ Կոնստանի վրձնին է պատկանում Կոմեդի ֆրանսեզ թատրոնի առաստաղի պատկերը, իսկ Լորանսի գործերը զարդարում են Օդեոն թատրոնի առաստաղը և Փարիզի պանթեոնը։

Թերլեմեզյանը խորին ակնածանքով է հիշել իր պրոֆեսորներին, որոնք դասավանդել էին ռեալիստական մեթոդով, ուսանողների մեջ արմատավորելով սեր դեպի դասական ռեալիստական արվեստը, խրախուսելով աշխատասիրություն և պահանջկոտություն իրենց նկատմամբ։ Ամուր հիմքի վրա դրված գծանկարի, գունանկարի, կոմպոզիցիայի դասավանդումը մի քանի տարվա ընթացքում ուսանողին զինում էր պրոֆեսիոնալ գիտելիքներով։ Քիչ դեր չէին կատարում նաև պրոֆեսորների ցուցադրած բարձրարվեստ ստեղծագործություններ։

Հայ ուսանողների համար կար և մի ուրիշ բարերար պայման. Ժ. Պ. Լորանսը և Բ. Կոնստանը հայասեր պրոֆեսորներ էին, բացառիկ ուշադիր վերաբերմունք ցուցաբերելով դեպի իրենց սաները։

Առաջին շրջանում Թերլեմեզյանի հաջողությունները աննկատ էին. Պետերբուրգում ստացած գիտելիքները անբավարար էին։ Նա սկսում է ճաճախել դասերին երկու հերթի, ժրաջանորեն կատարելով առաջադրանքները։ Արդյունքը լինում է այն, որ իր մի աշխատանքն արժանանում է մրցանակի։ Ի պատասխան Թերլեմեզյանի այն խոստովանության, որ ինքը դեռևս չի կարողացել գծանկարը հասցնել իր կստարելության, պրոֆեսոր Ժան-Պոլ-Լորանսը ասել է. «Սիրելիս, կատա-

ընկալությունը սահման չունի: Արվեստը սանդուղքի պես մի բան է, որի մի ծայրը հենված է գետնին, իսկ մյուսը՝ կորչում է եթերում: Նկարիչները տեղավորված են դրա աստիճանների վրա ըստ իրենց ընդունակությունների՝ մեկը ցած, մյուսը նրանից վերև, հետևյալն ավելի վերև և այդպես անընդհատ՝ մինչև գագաթը»:

Գործնական պարապմունքներին զուգահեռ, Թերլեմեզյանը կանոնավոր հաճախում է արվեստի պատմության, անատոմիայի, հեռանկարչության պարապմունքներին, ինչպես նաև պարբերաբար այցելում Լուվրի թանգարան, ուսումնասիրելով աշխարհահռչակ գլուխգործոցները: Ծանոթանում է Փարիզի լավագույն հուշարձաններին, ընդլայնում իր գիտելիքները արվեստի մասին: Այս առթիվ նրա ինքնակենսագրության մեջ նա ունի մի խոստովանություն Փարիզի Պանթեոնի մասին. «Այնտեղ է, որ որմնանկարների և ճարտարապետության շոյող ներդաշնակությունը հասկանալի է դառնում և սինթետիկ արվեստի վեհությունը զգացվում: Այնտեղ է, որ այցելուն տեսնելով 19-րդ դարի մեծագույն դեկորատոր Պյուվիս դը Շավանի ստեղծագործությունները և շենքի հիասքանչ ճարտարապետությունը, ակամայից վերհիշում է Բախի մեծ պատարագի աննման երաժշտությունը և այդ բոլորով միասին՝ իրեն մոտ զգում եգիպտական մոնումենտալ հին հոյակապ արվեստին»:

Ուսման երկրորդ տարում Թերլեմեզյանի առաջադիմությունն այնքան ակնհայտ է դառնում, որ նա նույնիսկ մասնակցում է ֆրանսիական նկարիչների ցուցահանդեսին: Պատկերը, որով նա առաջին անգամ հանդես էր գալիս, կոչվում է «Բանվորուհին ջրհորի մոտ»: Դա ներկայացնում է Փարիզի բանվորական թաղամասի մի անկյունը, նեղ փողոցի վրա իրար կպած մեծ ու փոքր խարխուլ տներով, որոնցում բնակվում էր քաղաքի բանվորությունը: Փողոցում, ջրհորի կողքին նստած, ձեռքի սայլակը մի կողմ դրած, հոգնատանջ բանվորուհին թասով ջուր է վերցրել, որի մեջ ցամաք հաց է թրջում, ուտում: Սեփական մտահղացման ծնունդ այդ գործը նկարչի առաջին թեմատիկ ստեղծագործությունն է, որին նա տվել է սոցիալական գունավորում: Թեպետ պատկերի մեջ փողոցի տեսարանի համեմատությամբ, բանվորուհին փոքր չափով է պատկերված, բայց դա արված է պատկերի գաղափարական բովանդակությունն առավել չափով իմաստավորելու նկատառումով, այդ միջոցով միաժամանակ ցույց տալով և՛ բանվորուհու թշվառ կացությունը, և՛ բանվորական թաղամասի մռայլ պատկերը:

Պատկերի գեղարվեստական արժեքը չի սահմանափակվում միայն նրա գաղափարական բովանդակությամբ: Այն ունի գեղանկարչական այնպիսի արժանիքներ, որպիսիք անսպասելի են այդքան կարճատև ուսման տևողության համար: Նկարչի կատարողական հմտությունը հասել է իր կատարելությանը. հատկապես տների մանրամասները մշակված են գեղանկարչական բացառիկ զգացողությամբ, հարուստ երանգավորումով, առարկայական ճշմարտացիությամբ, ուշի ուշով կատարված ուսումնասիրությամբ, հաղթահարած լինելով գեղանկարչական շատ ու շատ տեխնիկական խնդիրներ: Գույները հասցված են առավելագույն հագեցածության, աչքի է ընկնում նրբերանգներին տիրապետելու նրա շատ լավ կարողությունը, մանավանդ ստվերները նկարված են գունային հիանալի համադրումներով, իսկ որ ավելի կարևոր է, այդ բազմատարր բնանկարը՝ իր մեծաքանակ մանրամասներով գեղանկարչական այնպիսի ընդհանրացումներով է մատուցված, ինչպիսին կարող էր անել հմուտ վարպետը:

Նույն տարվա ամռան ու աշնան ամիսներին, Թերլեմեզյանը անդադրում օգտագործում է իր արձակուրդը, շարունակ աշխատելով բացօթյա, թե կատարելագործելով իր վարպետությունը, թե յուրացնելով լույսի ներգործությամբ բնության մեջ տեղի ունեցող գունային փոփոխությունները:

Նախորդ բնանկարի բարեխղճությամբ են կատարված «Լամանշի ափերը», «Օվկիանոսի ափերը Բրետանում», «Ձկնորսական նավակները» և ուրիշ բնանկարներ, որոնցում նա դրսևորել է գեղանկարչի իր բնածին տվյալները, տեղին օգտագործելով ակադեմիական իր գիտելիքները:

Հասուն նկարչի գործ է «Բրետանի ափերը» բնանկարը՝ կատարված ցերեկվա և գիշերվա տարբերակներով: Ցերեկային տարբերակը նկարված է լուսադեմ դիրքով, բնանկարի մեծ մասը թողնելով ստվերի մեջ: Այդ դժվարին խնդիրը լուծված է առանց դժվարության, գունային ճըշգրիտ հարաբերություններով, պահպանելով առարկաների նյութական հատկությունը, ռեալիստական ճշմարտացիությամբ տալով նրանց թափանցիկությունը և տարածական շրջապատը: Պահպանելով նախորդ դարերի եվրոպական վարպետների պատկերի մշակման սկզբունքը, նա

քանակարը մշակել է վարպետորեն, դրան հաղորդելով հուզականություն։ Տպավորիչ են լույսով ողողված ծովի մակերեսին մուգ գանգվածով պատկերված տները, ծառերը՝ տրված ուրվագծերի ճկուն տարուբերումներով։ Բնանկարն իր բովանդակությամբ, կոմպոզիցիայով և գունային տըվ-յալներով այնքան մոտ է եղել նկարչի սրտին, որ նա որոշել է նույնը նկարել կիշերային պայ-մաններում։ Լուսնի օրորով հանդարտ նիրհող ծովը, մոխրագույն զմրուխտ հագած ծառերն ու թփերը, հորիզոնում մշուշված մանուշակավուն լեռները, մուգ կտուրներով տները՝ ստեղծում են գիշերային պահի հիանալի տպավորություն։

Ջորս տարվա ուսման տևողությունը, որն այն ժամանակների համար կարճատև էր, Թերլեմեզ-յանի համար ունեցավ վճռական նշանակություն. շնորհիվ իր բացառիկ աշխատասիրության նա ձեռք բերեց կատարյալ վարպետություն։ Դրա փայլուն վկայությունն է ուսման վերջին տարվա առաջա-դրանքը՝ «Մերկ տղամարդու մարմին մեջքով», որը մրցանակի էր արժանացել։ Դիտելով այն միայն ու միայն որպես ակադեմիական առաջա-դրանք, կարելի է համոզվել նկարչի վստահ ձևե-քի, պլաստիկական անատոմիային լավ տիրապե-տելու, ակադեմիական պահանջները՝ գծանկարի, կոմպոզիցիայի, ձևերի ծավալների, գունային ընդ-հանրացման, լույսի ու ստվերների բաշխման, հնռանկարը գերազանցորեն կիրառելու կարո-ղության մասին։ Ինահատելին նաև այն է, որ Թերլեմեզյանը մոգեն ընկալել է իր կենդանի գոյավիճակում, ոչ թե մշմարտացիությամբ։

Նույն տարում մերկ կնոջից նկարած մի ուրիշ առաջադրանք նույնպես արժանանում է մրցանա-կի, որի մասին մի հայ թղթակից գրել է Պոլսի հայկական լրագրերից մեկում։ Իմանալով այդ մասին, կաթողիկոս Մ. Խրիմյանը նամակով կըշ-տամբում է Թերլեմեզյանին այն բանի համար, որ նա լռում է իր հաջողությունների մասին, թերևս նպատակ ունենալով մնալ արտասահմանում։ Խրիմյանը նույնիսկ ճանապարհածախս է ուղար-կում, պահանջելով վերադառնալ էջմիածին, մի քանի գեղարվեստական պատվերներ կատարելու։

1903 թվականի ամռան ամիսներին Թերլե-մեզյանը վերադառնում է էջմիածին։

Վանքի համար մի քանի նկարներ աննկուց հե-տո, շրջում է Հայաստանում՝ Սևան, Դիլիջան, Հաղարծին, Ալեքսանդրապոլ, Անի, արդյունավետ օգտագործելով ժամանակը, ստեղծելով բնանկար-ների մի շարք, հետագայում ցուցադրելով արտա-սահմանում։

Այդ շրջանից մեզ հասել է «Էջմիածնի նկեղե-ցին»։

Նկեղեցին նկարված է իրիկնապահին. արևը նոր է անհետացել հորիզոնում. մշուշի մեջ ուր-վագծվող սարերի ֆոնի վրա նկատելի ընդգծված է նշանավոր հուշարձանն իր հինգ գմբեթներով և առջևի ծառերով, որոնց վրա ցոլացել են մարմրող շողերի վերջին առկայծումները։ Ի տարբերություն փարիզյան բնանկարների, սա անհամեմատ տաք է իր կոլորիտով, թողնելով այնպիսի տպավորու-թյուն, որ կարծեք թե լուսավորությունը առարկա-ների ներսից է թափանցում։ Նկարի տաք կոլորի-տը ճիշտ պատկերացում է տալիս Հայաստանի ամառային արևախանձ բնության տոթ երեկոյի մասին։ Ոսկեզօծ տաք օխրան, որպես գերիշխող գույն, թափանցել է մինչև իրերի խորքը, արտա-բերելով վերջալույսին հարազատ ջերմություն։ Տաք գույների հետ նուրբ զգացողությամբ ներ-դաշնակված է բակի խարույկից գոյացած կապ-տավուն ծխի բարակ երիզը, որը նազանքով վեր է բարձրանում, ձուլվելով երկնքին։

Թերլեմեզյանը չնայած երկար տարիներ ապրել էր Հայրենիքից հեռու, այնուամենայնիվ, հարա-զատորեն է զգացել Հայաստանի բնության առանձ-նահատուկ կոլորիտը։

Ամառային արձակուրդներն ավարտվելուց հե-տո Թերլեմեզյանը համոզում է Խրիմյանին պահ-պանել իր թողակը, հնարավորություն տալով իրեն Փարիզ մեկնել, ուսումը շարունակելու։ ստանալով համաձայնություն, նա վերադառնում է Փարիզ։ Դա ուսման վերջին տարին էր։ Ակադեմիական պարապմունքներին զուգահեռ նա ձեռնարկում է լրջորեն ուսումնասիրել հին հունական, եվրոպա-կան վերածնության, 17—18-րդ դարերի և ժամա-նակակից ռեալիստական արվեստի քանգարանա-յին նմուշները։ Այդ նպատակով ընդօրինակում-ներ է անում Տիցիանից, Վերոնեզից, Ռուբենսից. Ռեմբրանդտից, Պրյուդոնից և ուրիշներից, որոնք բարձր գնահատական են արժանացել։

Երբ Թերլեմեզյանը էջմիածնի համար լուսրում ընդօրինակել է Ռեմբրանդտի «ս. Մատթեոս ավե-տարանիչի պատկերը», նրան է մոտեցել Ֆրան-սիացի նշանավոր նկարիչ Կարոլյուս-Դյուրանը, հարցնելով. «Դուք, անշուշտ, իսպանացի եք»— «Ոչ, հայ եմ»— պատասխանել է նկարիչը։ «Ավելի լավ,— ասել է նա,— ես ուզում եմ ձեր այդ ար-

տանկարածը գնել մեր թանգարաններից մեկն ու մեկի համար։ Թերլեմեզյանը մերժել է, հայտնելով, որ դա նախատեսված է Հայաստանի համար։ Նա մերժել է դա վաճառել նաև անգլիացի մի լորդի, որը ցանկացել էր իր հետ Անգլիա տանել։

Ուսման վերջին տարում կատարած արտաակադեմիական աշխատանքների մեջ կան Փարիզի շրջակայքից բնանկարներ, որոնք նկարված են բնության գեղեցիկ տեսարանների ընտրությամբ, իրեն հատուկ ուշադրությամբ, սիրով ու զգացմունքով։ Այդպիսիներից են՝ «Լյուքսեմբուրգի պարտեզը», «Յոլացում», «Ավազանը», «Փարիզի շրջակայքը» և ուրիշներ։

1904 թվականի գարնանը Ժյուլիենի ակադեմիայում հայտարարվում է ուսանողական աշխատանքների մրցույթ։ Մրցույթին մասնակցել են յոթ հարյուր ուսանող։ Առաջին մրցանակը շահել է Թերլեմեզյանը։ Բնագրի տեղն անհայտ է, սակայն նկարչի մոտ պահպանված լուսանկարը վկայում է, որ կիսադեմ պատկերված կանացի մերկ մարմինը նկարված է վարպետ ձևոքով, մարդակազմությանը լավագիտակ նկարչի անմիջական ընկալումով։

Նույն թվականին Փարիզում բացվում է այսպես կոչված արևելագետների հատուկ ցուցահանդես, որին թույլ է տրվում մասնակցելու Արևելքին նվիրված թեմատիկ պատկերներով։ Թերլեմեզյանը մասնակցում է «Հայ գաղթականը» նկարով, ընտրվելով Արևելագետների ընկերության անդամ։

Ուսման վերջին տարվա՝ 1904 թվականի արտաակադեմիական լավագույն գործերից է «Հավատաքննիչը»[3]. Հղանալով ստեղծել նման կերպար, նա գտնում է մի խպանացու, պրոֆեսորի խորհրդով հագցնում հարմար զգեստ և նկարում։ Պետք է պատշաճը հատուցել նկարչին, որ նա, կողմնակի մոդել օգտագործելով կարողացել է ստեղծել հավատաքննիչի այնպիսի համոզիչ կերպար, որ պրոֆեսորն, իրավամբ, գնահատել և հավանության է արժանացրել։ Եվ իրոք, այդ մարդ, **դա խրոխտ կեցվածքը** բնորոշ է անսահմանափակ իշխանության ունեցող մարդուն, գլխի հպարտ դիրքը հաստատում է աներեր վճռականությունը, ցրված նայվածքը արտահայտում է անտարբեր սառնասրտություն, կծկված շրթունքները հատուկ են ուժեղ կամքի տեր, խստաբարո մարդուն։ Նա ներկայացված է ազդեցիկ տեսքով, իշխող, լարված ոգով, բնավորությամբ դաժան, խղճի զզայմունքից զուրկ, ինչպես միջնադարյան մոլեռանդ հավատաքննիչները։ Նրա այդ հատկություններն ավելի բազմախոս ու արտահայտիչ դարձնելու համար, նկարիչն ընտրել է վառ կարմիր զգեստ, որից մահագույժ սառնություն է փչում, դլխին՝ մինչև ուսերը փռված, դեմքի կնոջ ծածկող վեղար, որը նրա կերպարին տալիս է խորհրդավորություն, շեշտում նրա հոգևոր պաշտոնը։

«Հավատաքննիչը» նկարված է վարպետորեն, գեղանկարչական ընդհանրացումներով. մասնավորապես մեծ ուշադրություն է հրավված դեմքին, այն հագեցնելով տաք գույներով, ողողելով լուսով։ Այս ամենը նպաստել են ստեղծելու հոգեբանական կերպար։ Ջնայած զգեստների վառ կարմիր գույներն, նկարիչը հեռու է մնացել զգեստներին դեկորային լուծում տալու մտքից. դրանք զուսպ են կոլորիտով։

Հավատաքննիչի ինքնատեղծ, բարդ կերպարի այդպիսի իմաստավորումն արդեն գրավական էր Թերլեմեզյանի ձեռք բերած այնպիսի վարպետության, որպիսին իրավունք կարող էր տալ նրան կյանք մտնել որպես ինքնուրույն ստեղծագործող։

Ուսման տարիների Ժյուլիենի ակադեմիայում տրվում էին նաև թեմատիկ պատկերի առաջադրանքներ։ Կոմպոզիցիայի առարկան դասավանդում էր ժան Պոլ-Լորանսը, նախասիրություն տալով պատմական-դրամատիկական թեմաներին։ Նկարչի ստեղծագործությունների ցուցակում կան հիշատակված նման թեմաներով մի քանի նկարներ՝ «Հոմերոսը զինանոցի դռան առաջ նվագում է», գրգռելով գնալ Տրոյայի պատերազմին», «Բարբարոսների մուտքը Հռոմ», «Համլետին երևում է իր հոր ուրվականը» և այլն։ Բնական է, որ Թերլեմեզյանի նման իրապաշտ, հայրենասեր նկարչի սրտին չէին կարող մոտ լինել նման թեմաներ, քանի որ դրանք չէին ներշնչում, չէին ոգևորում։ Եվ նա, արտաակադեմիական ժամերին ընտրում էր ազատ թեմաներ, հագեցնելով կյանքի նկատմամբ ունեցած իր կարոտը, հայրենասիրական տենչերը։ Նրա հիշողությունից չէին ջնջվել օսմանյան կայսրության կողմից հայ ժողովրդին պատճառած տառապանքները, արյունալի կոտորածները և բազում բարբարոսություններ, որոնց ականատես էր եղել Արևմտյան Հայաստանում, ինքն էլ ենթակա հալածանքների ու հետապնդումների։ Այդ անջնջելի տպավորություններն էլ դառոայում էին որպես մտահղացում՝ թեմաներ ընտ-

րելու։ Փարիզում նստած, նա խոր զգացմունքով է պատկերել բազմաթիվ դեպքեր, որոնք պարզ ու տպավորիչ են թե՛ բովանդակությամբ, թե՛ գեղարվեստական միջոցներով։ Այդպիսիներից են «Հայկական կոտորածը», «Պատերազմի արհավիրքները», «Հայ գաղթականները լուսնյակ գիշերին ողբում են իրենց հայրենիքը»։

Նկարչի վկայությամբ «Հայկական կոտորածը» էսքիզի թեման մտահղացված է ըստ Րաֆֆու «Ջալալեդդին» վիպակի մի սյուժեի։ Պատկերված է հայ կին, որը սպանվածների մերկ դիակների մեջ գտել է որդուն և ողբում է։ Սգավոր մայրը պատկերված է սև զգեստով, դիակների շրջապատում, այնպիսի իրական շարժման մեջ և այնպիսի բնական արտահայտությամբ, որ կարծես լսելի է նրա ողբաձայն լացը, անեծքի կանչը, սրտառուչ բողոքը, ցասումը, անօգնական հառաչանքը, որը աղեկտուր հնչում է կենդանի շնչից զուրկ այդ մահասարսուռ տարածության մեջ, մնալով անարձագանք։ Անշուշտ, տեսարանը ողբերգական է, ցնցող, հուզիչ։ Նկարչի խոստովանությամբ այդ պատկերի ստեղծման շարժառիթը թեպետ Րաֆֆու հիշյալ վիպակն էր, բայց այն մարմնավորելիս իր աչքի առաջ վերակենդանանում էին արևմտահայության հետ տեղի ունեցած դեպքերը։

«Հայ գաղթականները լուսնյակ գիշերին ողբում են իրենց հայրենիքը» էսքիզը մի ռոմանտիկ մտահղացում է։ Մի քանի գաղթական հայ կանայք, լուսնի աղոտ լույսի տակ կողք-կողքի կծկված, իրենց վիշտն են ողբում, մտաբերելով կորցրած հայրենի օջախը, ունեցվածքը, հարազատներին, մայր հողը։ Այդ ողբն անելանելի կսկիծի հառաչանք է, որբացած հոգիների անարձագանք մրմունջ, անարդարության դեմ ուղղված բողոք, մի ամբողջ անմեղ ժողովրդի վիճակի խորհրդանիշ։ Նրանց կերպարները գթաշարժ են, սրտահույզ։

Ընտրելով նման թեմաներ, Թերլեմեզյանը ոչ միայն ինչ-որ չափով մխիթարել է իր վշտակեզ հոգին, այլև օտարներին է ի տես դարձրել հայ ժողովրդի հանդեպ գործադրված անարդարությունները։

Նկարչի խոր ցասման դրսևորումն է «Պատերազմի արհավիրքներ» նկարը։ Ռազմի դաշտ է. մեռելային ամայություն, անթաղ դիակներ, բոսորագույն երկնքից կախված ծանր ամպեր. մահվան շունչն է թևածում դաշտում մերկապարանոց անգղերի կերպարանքով, որոնք, հոշոտելուց կշտացած, սև ուրվականների պես թառել են դիակներին և չարագույժ շուրջն են նայում։

Ահա թե ինչպես էր արձագանքում իր ժողովրդի բախտին հեռավոր Փարիզում ուսանող հայ նկարիչը՝ քչերից մեկը հայ նկարիչներից, որոնք նույնպես գտնվելով հայրենիքից հեռու, չէին տարվում արվեստում մուտք գործած մոդայական ձևամոլությամբ, այլ իրենց արվեստը ծառայեցնում էին գաղափարական վսեմ նպատակներին։ Եվ եթե նաև նկատի ունենանք, որ հիշյալ էսքիզները, իրենց թեմաների այժմեականությամբ և գաղափարական նպատակասլացությամբ հակասելով Ակադեմիայի ծրագրային դրույթներին, ընդունելի չէին ուսումնական հաստատության համար, այլ կատարվում էին ինքնուրույն մտահղացումով, ապա շատ ավելի նշանակալի կդառնա Թերլեմեզյանի հայրենասիրական պարտքի գիտակցումը հայ ժողովրդի հանդեպ։ Նա այդպիսի թեմաներ ընտրել է սփոփանք տալու իր խռովահույզ հոգուն, կերպարվեստի լեզվով մարմնավորելու իրեն հուզող մտահղացումները, բարձրաձայն աղաղակելու իր ժողովրդի նկատմամբ գործված անարդարությունների մասին, լսելի դարձնելու բազմաթիվ մայրերի ու որբերի ողբն ու հառաչանքը, արդար հատուցում պահանջելու ոճրագործների նկատմամբ։

1904 թվականի ամռանը, համարելով ուսումն ավարտած, Թերլեմեզյանը, հակառակ պրոֆեսորների առաջարկին՝ մնալ Փարիզում, հրաժեշտ է տալիս հյուրընկալ Ակադեմիային և վերադառնում Հայաստան։ Խրիմյանը գոհունակությամբ է ընդունում նկարչի վերադարձը, հանձնարարելով վանքի համար նկարել որոշ նկարներ, որոնց թվում և իր՝ կաթողիկոսի դիմանկարը։ Այդ դիմանկարն ուղարկվում է Վան և նվիրվում է Վարագա վանքին, որտեղ Խրիմյանը, մինչև կաթողիկոս ընտրվելը, եղել էր վանահայր, հիմնել «Ժառանգավորաց դպրոցը», տպարան, ստեղծել գրադարան, հրատարակել «Արծվի Վասպուրական» թերթը, դարձնելով վանքը Արևմտյան Հայաստանի ամենաօրինակելի հաստատություններից մեկը։ Հիշյալ դիմանկարը գտնվելիս է եղել վանքում մինչև 1915 թվականը։ Երբ վանքը կողոպտվել և հրդեհվել է, հավանական է, որ դիմանկարն էլ ոչնչացված լինի։

Միառժամանակ էջմիածնում մնալուց հետո, Թերլեմեզյանը մեկնում է Սանահին, մնալով այնտեղ մոտ հինգ ամիս։ Այնտեղ, ի թիվս մի քանի

բնանկարների, նկարում է նաև Սանահինի վանքի գավիթը։

Վանքի համալիրը՝ իր եկեղեցիներով, ժամատներով, մատենադարանով, ճեմարանի սրահով, նկարելու համար ունի շատ հարմար դիտակետեր։ Սակայն, Թերլեմեզյանն ընտրել է գավթից դեպի եկեղեցու մուտքը տանող հատվածը, նպատակ ունենալով այնտեղ պատկերել աղոթողների, որոնց առկայությունը իմաստ էր տալու պատկերին։ Նա ճարտարապետական տարածքի կոմպոզիցիոն կենտրոն է ընտրել գավթի մի սյունը, երկթև կամարներով, որոնք հպարտ թռիչքով ամփոփում են պատկերը։

Պատկերի կոմպոզիցիան գերազանցորեն տրամաբանված է. գավթի այդ մանրամասնը հիանալի պատկերացում է տալիս 12-րդ դարի հայ միջնադարյան եկեղեցական ճարտարապետության այդ կոթողի մասին. մանավանդ առաջին բնագծի վրա վեր խոյացող քարակոփ, ծանրանիստ սյունն իր մոնումենտալ վեհությամբ, հուժկու տեսքով, ինքնատիպ, կիսակլոր խարիսխով ու քանդակազարդ խոյակով, որի վրա փառահեղորեն, թևատարած հենվում են ծածկի լայնաթռիչք կամարները՝ ամփոփելով պատկերը։ Այդ մանրամասով նկարիչը ստեղծել է դեպի եկեղեցու մուտքը ձգվող տարածական խորություն, որը, ումբրայի ու սրբճագույնի փոխանցումներով, իսկ տեղ-տեղ թափանցված նաև սառն արտացոլումներով, ընկղմված է ստվերի մեջ։ Պատկերը կարող էր մնալ որպես ճարտարապետական բնանկար, եթե Թերլեմեզյանը սահմանափակվեր միայն դրանով։ Սակայն, նա ցուցաբերել է հնարամիտ մտահղացում, գավթում պատկերելով սպիտակ ծածկոցներով կանանց և ծնկաչոք մի տղամարդու, որոնք, խորին հավատով ներշնչված, գլխիկոր աղոթում են, որոնց ներկայությունը կենդանի շունչ է տալիս պատկերին։

Իրիկնային ժամերգություն է. գավիթն սկսել է շղարշվել մթնշաղով. եկեղեցու կիսաբաց դռնից երևում է, որ արարողությունը դեռ շարունակվում է։ Այդ կիսախավար, լռիկ գավթում կանգնած սպիտակազգեստ կանանց ներկայությունը պատկերին տալիս է խորհրդավորություն, արթնացնելով վերհուշ՝ հայ ժողովրդի մոտիկ անցյալի հավատի մասին։

Այդ բազմատարր գավիթը՝ ստվերի մեջ ընկղմված բազմաթիվ ճարտարապետական մանրամասներով, որոնք գոյացրել են լույսի, ստվերների անսահման նրբերանգներ և դրա հետևանքով բազմատեսակ գունային, երանգային անցումներ. եկեղեցու կիսաբաց դռնից երևացող ներսի տաք լուսավորությունը, գավթի մուգ ֆոնի վրա ուրվագծված՝ իրիկնային աղջամուղջից կապույտով շղարշված կանանց սպիտակ ծածկոցները, հակադրվելով շրջապատի տաք կոլորիտին, հնչում են մեղմորեն. այդ ամենը ներդաշնակված են համաչափությունների, հեռանկարի, կոլորիտի բացարձակ կատարելությամբ։

Սանահինում են նկարված մի շարք բնանկարներ՝ «Սանահին գյուղը», «Գարունը Սանահինում», «Սանահինը» և ուրիշներ։ Առաջինում հարազատորեն է վերարտադրված գյուղի պատկերն իր կիսագետնափոր տնակներով, որոնց առաջ նստած են ազգային տարազով կանայք և պապենական արխալուղով սյունին թիկնած մի տղամարդ։ Այս ու այնտեղ ցցված են խոտի դեզեր, որոնք հատուկ կոլորիտ են տալիս հայկական գյուղին, իսկ երդիկներից բարակ մանվածքով բարձրացող ծուխը լուռ մտորումների առիթ է տալիս։

«Գարունը» նկարում լեռնային բնության պայմաններում, գարնանային զարթոնքի բրբիջն է զգացվում օդի անսպառ մաքրությամբ, բուսականության թարմությամբ, նորոգ կյանքի խինդ ու ծիծաղով։

Սանահինում նկարած բնանկարները գունային թարմությամբ գերազանցում են մինչ այդ նկարած նրա բնանկարները։ Նկարիչն աշխատում է տեղանքի ընտրությամբ պահպանել հայկական բնաշխարհի հարազատ պատկերը, խուսափելով մանրուքներից։ Նա երբեմն բնանկարը լրացնում է կենդանի շնչով՝ կենցաղային գունավորում տալով պատկերին, երբեմն էլ առանձին առարկաների օգնությամբ քնարական շեշտ է տալիս նահապետական գյուղի առօրյային։ Դրանցում տեղ գտած գունային թարմությունն արդեն երաշխավորում է Հայաստանի պայմաններում նկարչի կոլորիտում տեղի ունեցած փոփոխությունը։

1905 թվականի սկզբներին Թերլեմեզյանը Թիֆլիսում է։ Նա մասնակցում է այնտեղ կազմակերպված ցուցահանդեսին Սանահինում կատարած գործերով։ Այդ տարիներին Թիֆլիսում ապրող նկարիչները միավորված էին «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերության» մեջ, որի աշխատանքը, ըստ Թերլեմեզյանի հաղորդման, ղեկավարել է Թիֆլիսի փոխարքայի տեղակալը, հանդիսանալով ընկերության

պատվավոր նախագահը։ Ընկերության անդամ են եղել՝ Փ. Թերլեմեզյանը, Եղիշե Թադևոսյանը, Համայակ Հակոբյանը, Ֆոգելը, Շմերլինգը և ուրիշներ։ Նախագահի վարած հակադեմոկրատական քաղաքականության պատճառով, ընկերության անդամների շրջանում ստեղծվել են քաղաքական անհամաձայնություններ։ Թերլեմեզյանը, Հ. Հակոբյանը և Ե. Թադևոսյանը չկարողանալով հաշտվել իրենց հանդեպ ցուցաբերած անվստահությանը, չեն համակերպվել այդ քաղաքականությանը։

Ամռանը Թերլեմեզյանը ստեղծագործական շրջագայություն է կատարում Հայաստանում, Հովհաննես Թումանյանի հետ մեկնելով Դսեղ։ Այնտեղ նա նկարում է բնանկարներ, դիմանկարներ, գյուղական կենցաղից պատկերներ։ Բնանկարներից գրավիչ է «Դսեղ գյուղը», որում պահպանված է հայկական գյուղի հարազատ կոլորիտը. Թ. տեղանքի ընտրությամբ, Թ. գունային թարմությամբ։ Նա սիրով ու կարեկցանքի զգացումով է պատկերել ժողովրդի անշրապարտ կենցաղի վկան հանդիսացող այդ նահապետական գյուղը, քառած ժայռոտ լերդի կզիին իր խարիսխած, անկանոն դասավորությամբ, ցած ու ցրիվ խրճիթներով, տներից անբաժան խոտի դեզերով, ներհոգ հանգստությամբ։ Ակադեմիայից պահպանված ալբոմներում կան մի շարք էսքիզներ, որոնք ցույց են տալիս, թե ինչպես է նկարիչը աշխատել տեղանքի ընտրության, կոմպոզիցիայի, լուսավորության, գույների ներդաշնակության վրա։ Այդ էսքիզներից մեկի հիման վրա է ստեղծվել «Դսեղ գյուղը» կտավը։

Դսեղում նկարել է Հ. Թումանյանի դիմանկարը, ինչպես նաև նրա ֆիգուրը բնության ֆոնի վրա, որտեղ նա նկարել է իր լավագույն գործերից մեկը՝ «Լոռեցի Հովիվը», ազգային տիպարի իր ամենաբնորոշ հատկանիշներով։ Դիմանկարով կարելի է բնութագրել երիտասարդ Հովիվին՝ որպես նահապետական կյանքով ապրած, լեռնային խստաշունչ բնության գրկում մեծացած, կարծես թե աշխարհի չարից ու բարուց հեռու, միամիտ, անհիշաչար, պարզ բնավորությամբ։ Թերլեմեզյանը նոան կերպավորել է իր բնական տարերքում՝ անբռնազրոսիկ, հանգիստ դիրքով նստած, անմեղ հայացքը մի կետի հառած, պարզ ու անպաճուճ, իր ամենօրյա զգեստով՝ մորթե փափախ, արխալուղ, կրծքի բացվածքից երևացող կապույտ վերնաշապիկ, սպիտակ քաթանից ներքնաշապիկ, գուլպաների մեջ խրած անդրավարտիք և, իհարկե, գոտուց կախված, հովվից անբաժան դաշույն։ Այդ ամենը նրա արտաբերին տալիս են ազգային կոլորիտ։ Կշռադատված կոմպոզիցիան, հանգերձանքի գունային հակադրումները, նկարի ֆոնի գունային ընտրությունը, լույսի ու ստվերների բանիմաց բաշխումը, ֆակտուրային մշակման բազմազանությունը և գույնի նյութականացումը տրված են գերազանց վարպետությամբ։ Իր այդպիսի որակով «Լոռեցի հովիվը» կարելի է դասել նկարչի ՓոՀած ժառանգության լավագույն ստեղծագործությունների շարքը։

Ինչպես տեսանք, լինելով համոզված դեմոկրատ և հանուն այդ գաղափարի անձնազոհ, բնականաբար, Թերլեմեզյանը մնաց հավատարիմ արվեստի ժողովրդայնության սկզբունքին և՛ ռուսական առաջին հեղափոխության, և՛ դրան նախորդող տարում իր ստեղծագործության բովանդակության ակունքը համարելով հայրենի բնությունը, ժողովրդի կյանքը և այդ միջավայրը, ըստ էության մնալով առաջադեմ գաղափարներով տոգորված մտավորականության դիրքերում։

1906 թվականին Թերլեմեզյանը Թիֆլիսում ստանձնում է նկարչության դասատուի պաշտոն՝ Ներսիսյան և Հովնանյան դպրոցներում. սակայն մեկ տարի հետո թողնում է այդ պաշտոնը, զգալով, որ դա խանգարում է ստեղծագործական աշխատանքին։

Հետևյալ տարում նա նորից շարունակում է իր շրջագայությունը Հայաստանում, որն անդիմադրելի ուժով ձգում էր նրան։ Հայրենակարոտ զգացմունքով է նկարված Արարատը մի քանի տարբերակներով, օրվա զանազան ժամերին։ Հայկական լեռնաշխարհի հպարտությունը հանդիսացող գեղեցկատես հսկան պատկերված է իր ամբողջ փառահեղությամբ՝ լանջերը փռած լայնարձակ դաշտում, կարծեք թե պահպանելու հայ շինականի խաղաղ աշխատանքը։ Ներշնող և ազդեցիկ է Արարատն իր երկնասլաց գագաթներով, մշուշոտ լանջերով և ստորոտում փռված կանաչով վեհվետուն հանդ ու անդաստաններով։

Գառնին պատկերող բնանկարները, որոնք ներթափանցված են էպիկական շնչով, առնականությամբ, մարդու մեջ արթնացնում են այդ պատմական վայրի հետ կապված հիշողություններ։

Բազմազան են Սևանում նկարած բնանկար-

նները՝ կղզու ափերը, կղզու հուշարձանները։ Կղզին, կապուտաչյա գեղուհու չինչ ծոցում ծվարած իր միջնադարյան հուշարձաններով, կատարված է գեղանկարչական բազմազան միջոցներով, այդ բնաշխարհին հատուկ կոլորիտով։ Գեղանկարչական բացառիկ չնորհալիությամբ կատարված գործ է «Ապաշխարողը»։ Այն ներկայացնում է վանքի խցերից մեկը, որտեղ ոմն վարդապետ, գնտին չոքած, ընթերցում է գրակալին դրված սուրբ գիրքը։ Թերլեմեզյանի վկայությամբ, վանականը կաթողիկոսի կողմից ուղարկված է եղել Սևանի կղզին՝ ապաշխարելու։ Նկարիչը խուցը պատկերել է կիսախավար վիճակում. նեղլիկ պատուհանից ընկած լույսի շողը լուսավորում է վանականի դեմքը և գրակալին փռված սուրբ գիրքը։ Լույսի շողը սիմվոլիկ իմաստ ունի. այն կարծեք քի հույսի խորհրդանիշ է մենակյաց ապաշխարողի համար։ Կենդանագրելով վանականին ինքնամոռաց, կլանված ընթերցմամբ, Թերլեմեզյանը դրանով իմաստավորել է չծրմեռանդ հավատացյալի հոգեվիճակը, որն ազոթքի ու սուրբ գրքի ընթերցման մեջ է տեսնում ապաշխարանքի հույսը։ Այդ կիսախավար, լռիկ խցի մեջ թվում է, թե լսելի են մենակյացի աղոթքի մրմունջները։ Արարողության խորհրդավորությանը խոր իմաստ է տալիս մի մանրամասն՝ խուցի որմնախորշում վառվող կանթեղի կապտավուն ծուխը, որը, մեղմօրոր դողդոջյունով վերանալով, կարծես համահնչուն է աղոթող վանականի մրմունջներին։

Չնայած ինչ-որ չափով իր միստիկ բովանդակությանը, հիշյալ պատկերը, իր բոլոր մանրամասներով, կատարված է ռեալիստական անմիջականությամբ։ Սկսած վանականից, որի կերպարը պահպանում է մոդելի դիմագծերի կոնկրետությունը, վերջացրած մնացած բոլոր մանրամասներով՝ գգեստները, անկողնի ծածկոցը, գրակալը, ձեռագիր մատյանը, բոլորը մեկ առ մեկ նկարված են բնականից, պատճառաբանված և՛ կոմպոզիցիոն համոզիչ լուծումով, և՛ կոլորիտի ճշմարտացիությամբ։ Թափանցիկ երանգներով է ողողված հոգևորականի դեմքը, տարածական միջավայրի մեջ են՝ վանականի սև փիլոնը՝ փչելերով փռված հատակին, վեղարը՝ մշակված արտացոլումներով. գերազանցորեն է գեղանկարված ձեռագիր մատյանը՝ իր խունացած, նրբերանգ էջերով, բնական են գրակալը, անկողնի ծածկոցը. ռոմանտիկ խոհեր է արթնացնում կանթեղը՝ քմահաճորեն օրորվող իր ծխի մանվածքով։

Նկարչի նույն թվականի գործերի մեջ մեծ թիվ են կազմում դյուղական կյանքի պանորան պատկերները, որոնք նա ստեղծել է բացառիկ սիրով, սրտին մոտ ընդունելով գյուղը և նրա մշակներին։ Գ. Բաշինջաղյանի նման ՝ղողած քաղաքային կյանքը, շրջել է գյուղեր, դաշտեր, լեռներ, մարմնավորելու հայրենի բնության գեղեցկություններըր։ «Գութանավորը», «Գառնարածը», «Կթվորը», «Ինոցի հարսղը» և շատ նման գործեր նրա սրտի խորքից բխած մտահղացումներ են, կատարված տեղում, կենդանի իրականությունից, որպիսիր բնորոշում են նրա հոգեկան հատկությունները, նրա իսկական ժողովրդայնությունը։

Թերլեմեզյանի այդ կարգի ստեղծագործությունները նաև առիթ էին հայ գյուղացիությունը հաղորդակից դարձնելու արվեստին, ինչ-որ չափով լուսավորելու ժողովրդին, որի գեղարվեստական գաստիարակության գործը լիովին անուշադրության էր մատնված։

1907 թվականին Թերլեմեզյանը մեկնում է Եգիպտոս, այցելում Կահիրե, Ալեքսանդրիա։ Ստեղծում է բնանկարների մի ամբողջ շարք՝ Նեղոսի ափերը, Ալեքսանդրիայի նավահանգիստը, Կահիրեն, նշանավոր բուրգերի տեսարանները։ Նկարչի ստեղծած բնանկարները բավական հարազատ են այդ երկրի արևակեզ բնությանը, տեղանքին, ազգային ճարտարապետության ոճին և տեղական արևավառ կոլորիտին, որոնք ունեն նաև ճանաչողական արժեք։

1908 թվականին Թերլեմեզյանը մեկնում է Փարիզ, արդեն որպես կազմակերպված, վարպետացած նկարիչ, այս անգամ արդեն ծանոթանալու արվեստի նորագույն նվաճումներին։

Փարիզում նա բնակություն է հաստատում բանվորական թաղամասում, սրտին մոտ ընդունելով հասարակ մարդկանց շրջապատը։ Տարիների ստեղծագործական փորձից հետո արդեն որոշակի համոզումներով, ծանոթանալով Փարիզում ասպարեզ եկած արվեստի տարբեր ուղղություններին, Թերլեմեզյանը մնում է հավատարիմ ռեալիզմի իր սկզբունքներին, չհամակերպվելով ոչ մի ուղղության հետ, չենթարկվելով ոչ մի ազդեցության, որը հակասեր նրա դավանած գաղափարին։

Փարիզում ստեղծած գործերը բազմազան են՝ դիմանկար, սյուժետային պատկերներ, բնանկար, նատյուրմորտ և լիտարկե, պատճեններ հին վարպետներից։

Դիմանկարներից մի քանիսը վկայում են մարդկանց հոգեկան աշխարհը ներթափանցելու և գեղանկարչական բազմազան միջոցներով նրանց անհատականությունը տալու նկարչի շատ լավ կարողությունների մասին։ Այդպիսիներից են՝ «Իտալուհին», որի բնական, կենդանի արտահայտությունը զուգորդվում է գեղարվեստական միջոցների ազատության հետ։ «Շվեդացի քանդակագործի դիմանկարը» որում շեշտը դրված է հոգեբանական արտահայտությունն ընդգծելու և կերպարը կոնկրետացնելու խնդրին, ընդգծելով նաև ազգային տիպաժի յուրօրինակությունը։ Գեղարվեստական միջոցների նորությամբ առանձնանում է «Նկարիչ Գ. Շարբաբչյանի դիմանկարը»։ Հավանաբար մտերիմ փոխհարաբերությունն է առիթ տվել այդպես ինտիմ մեկնաբանելու դիմանկարը։ Շարբաբչյանը Փարիզի նկարիչների շրջանում ճանաչված է եղել որպես կենսուրախ, զվարճասեր, սրախոս, կերուխումի սիրահար, համարձակ բնավորության տեր մարդ։ Նա նվագել է, երգել և ընկերական հավաքույթներում եղել է կենտրոնական դեմք։ Դիմանկարում նա թողնում է ուրախ, անհոգ մարդու տպավորություն, նման Յան Ստենի կենսախինդ տիպերին, որոնց կյանքի նպատակը զվարճությունն է։ Նա նվագում է մանդոլինա և երգում։ Նրա դեմքին շողում է պոռթկուն ցնծությունը։ Դիմանկարը նկարված է արհեստական լույսի տակ և այնպիսի դիրքով, որ դիմագծերը գտնվեն լույսի և ստվերների հակադրումների մեջ։ Լամպի լույսի տակ գույները բավականաչափ ինտենսիվ են, մասամբ արհեստական գունեղություն տալով դիմանկարին։

Փարիզում է նկարել նաև Շիրվանզադեին։ Շիրվանզադեն բարձր էր գնահատում Թերլեմեզյանի արվեստը որպես ռեալիզմի ջերմ պաշտպանի և ժամանակակից ձևապաշտական ուղղությունների կրքոտ հակառակորդի, որոնց մասին նա հաճախակի հանդես էր գալիս մամուլում ամենախիստ դատապարտող հոդվածներով։ Նրանց միջև մտերմությունը հարատևում է մինչև Շիրվանզադեի մահը։

Մեծատաղանդ գրողն այն ժամանակ հիսունն անց էր, իր գրական գործունեությամբ փառքի արժանացած։ Գրողը պատկերված է կիսադեմ, հայացքը ներքև հառած, խորասուզված մտքերի մեջ, ծանրակշիռ, խորաթափանց մտածողի խոհուն արտահայտությամբ։ Նախորդ տարիներին կատարած գործերի համեմատությամբ «Շիրվանզադեի դիմանկարը» անհամեմատ ավելի կատարյալ է իր ոչ միայն կերպարային հարազատությամբ, այլև կատարման վարպետությամբ։

Փարիզում Թերլեմեզյանը առիթը բաց չի թողնում ուսումնասիրելու դասական նկարիչների ստեղծագործությունները։ Աշխարհահռչակ Լուվրի թանգարանը նրա համար արվեստի սրբազան տաճար էր, որտեղ մտնում էր երկյուղածությամբ, խորին ակնածանքով, այժմ ավելի քան խոր զգալով հին վարպետների հանճարեղ գործերի հմայքը, ըմբռնելով այն գաղտնիքները, որոնք հավիտենական գեղեցկություն են տալիս դրանց։ Շոշափելի կերպով մերձենալու համար մեծ նկարիչներին, նա ձեռնամուխ է լինում առանձին գործերից պատճեններ անելու։ Նա արտանկարում է Տիցիանի «Յուպիտերը և Անտիոպեն», որի մեջ տեսնում էր հին հունական դիցաբանության զգայական վայելքի զուսպ և չափավոր մեկնաբանում, Տիցիանի քնքուշ վրձնով վերածված լիրիկայով պարուրված հովվերգական ինտիմ պատկերի, որի նրբագեղ կոլորիտից շատ բան ուներ ուսանելու։

Մեզ հասած փարիզյան բնանկարներից գեղանկարչական արժանիքներ ունի «Օդերևութաբանական կայանի ջրավազանը», ուր պատկերված են նշանավոր քանդակագործներ Կարպոյի ու Ֆրեմիեյի ստեղծած արձանները, որում կոլորիտի ընդհանրությամբ, բրոնզյա արձաններից ստացած տպավորությունը և՛ ամբողջական է, և՛ հաճելի։

Սրտաբուխ ջերմությամբ է կատարված «Փարիզի բանվորական թաղամասը» բնանկարը, որպիսի թեմայով գործ նա ստեղծել էր տասը տարի առաջ, ուսանողական տարիներին։ Ինչպես նախորդ, այնպես էլ այս գործում նկարչին հուզողը մեծ քաղաքի բանվորական թաղամասի անհրապույր, բայց նկարչի համար վերին աստիճանի գեղանկարչական տեսքն է, խառնիխուռն, իրար կպած խարխուլ տներով, որոնցում պատսպարված է աշխատավոր ժողովուրդը։ Նա ընտրել է գիշերային պահը։ Լուսնի դունատ լույսի տակ մոխրականաչավուն ընդհանուր երանգն է դեբբշխում ամբողջ պատկերում՝ համահնչուն այդ տեսարանին։ Տների նեղլիկ լուսամուտներից հազիվ պլպլում են լամպերի աղոտ լույսերը, պատկերացում տալով բնակիչների խեղճ կեցության մասին։

Ճշմարտացիորեն վերարտադրված այդ տեսարանը թողնում է ճնշող տպավորություն։ Շեշտելու համար բանվորական թաղամասի անհրապույր

տեսքը, նա հետևում ցույց է տվել քաղաքի լուսավոր մասը, բաղմահարկ, շքեղ տների կանոնավոր դասավորությամբ, իրար հակադրելով երկու աշխարհ, այդպիսով սոցիալական գունավորում տալով բնանկարին։

Թերլեմեզյանի ստեղծագործության մեջ հազվադեպ են գիշերային տեսարանները։ Հասկանալի է, որ դա կապված է որոշ դժվարության հետ, քանի որ պահանջվում է հիշողությամբ վերարտադրել գիշերային տպավորություններ։ Սվ, այնուամենայնիվ, հիշյալ նկարում լուսնկա գիշերվա պատրանքը բնական է և համոզիչ։

Փարիզում Շիրվանզադեի միջոցով նա ընդլայնում է իր կապերը Արևելյան Հայաստանում ապրող հայ գործիչների հետ։

1910 թվականին, օսմանյան սահմանադրության հրապարակումից հետո, երբ քաղաքական վտարանդիներին իրավունք էր տրվում վերադառնալու հայրենիք, Թերլեմեզյանը նույնպես վերադառնում է Կոստանդնուպոլիս, արևմտահայության մշակույթի խոշորագույն կենտրոնը։ Պոլիսը նրան գրավում էր նաև իր գեղանկարչական տեսարաններով՝ ծովափին արևով ողողված Արևելքի տիրանների շքեղ պալատներով, բարձրագագաթ հպարտ նոճիներով, իսլամական երկնասլաց մինարեթներով, Ոսկեղջյուրի ծառաշատ գյուղերով, գեղատեսիլ ափերով, հեքիաթային թովչանք ունեցող լուսնկա գիշերներով։

Պոլսի բնանկարների շարքը ծանոթացնում է Թերլեմեզյանին՝ որպես քնարական զգացմունքներով օժտված նկարչի։ Դրանք բազմազան են իրենց և՛ թեմաներով, և՛ բովանդակությամբ, և՛ տրամադրությամբ։ Մեկում վերջալույս է. ծովը հանդարտ ներհում է շիկացած երկնքի ցոլացման տակ, մյուսում՝ քաղաքն է գիշերով ննջում, ողողված լուսնի գունատ լույսով, որի անդորրը կարծես հսկում են երկնասլաց մինարեթն ու բարձրահասակ նոճին։ Մեկ ուրիշ պատկերում ծովափին կայծկլտացող ճրագներն են խաղ անում սառնորակ ջրերի գրկում. մի այլ շարք գործերում ցնծացող գարունն է ծովի ափին արթնացել, մյուսում՝ ոսկե աշունն է ջրերի եզրին մեղմիկ սվսվում. յորդորում՝ ձմեռն է իր սավանը տարածել՝ սպիտակի նրբին երանգների վեհությամբով, տեղ-տեղ սփռված դեղնավուն բծերով։ Պակաս հրապուրիչ չէ և ամառը՝ Ոսկեղջյուրի ափերի հնչուն կանաչով։

Դեղանկարչական հարուստ միջոցներ են օգտագործված հատկապես գիշերային տեսարաններում, որոնց մեջ նկարիչն օգտագործում է գունատ արծաթամոխրավուն երանգներ, մեղմելու համար առարկաների ուրվագծերը, գույներ, ստեղծելով գիշերային պահին հատուկ մշուշված տարածություններ։ Այդ գործերից շատերը գողտրիկ բանաստեղծական պատկերներ են։ Նրա էյտյուդներն անգամ ավարտված խոսք են. դրանցում չկան պատահականություններ, չպատճառաբանված գունային ինքնանպատակ բծեր, անհասկանալի ձևեր. ամեն ինչ նկարված է իրականության ճշմարիտ ճանաչողությամբ։ Ահա թե ինչու նրա ստեղծագործություններում ճանաչողականն ու զգայականը իրար հետ սերտորեն զուգակցված են։ Նրա կիրառած մեթոդը գալիս էր Ժյուլիենի ակադեմիայի ուսման ղրվածքից և դասական արվեստի սկզբունքից։

Պոլսի շրջանի բնանկարների կոլորիտը ասում է այն մասին, որ Թերլեմեզյանը Փարիզ այցելելով, ինչպես նաև ապրելով հայ և ռուս նկարիչների շրջանում, ապել էր անհրաժեշտ հետևություն իր կոլորիտը այժմեականացնելու ուղղությամբ։ Կան այնպիսի բնանկարներ, որոնք կատարված են բացօթյա՝ համապատասխան գույնի ու լույսի ինտենսիվ մշակումով։ Այդպիսիներից է «Գոլյա Բահչի պալատը Բոսֆորի ափին» բնանկարը, որում հնչուն կապույտ ջրի ֆոնի վրա, նոճիների շրջապատից վեր է խոյանում Արևելքի տիրաններից մեկի փառահեղ պալատը, ողողված արևի վառ լույսով, դեղին օխրային հակադրելով կարմրա-մանուշակագույն շրջապատը, այս հակադրությամբ շեշտված է արևոտ օրվա ուժեղ լուսավորությունը։

Պոլսում գտնվելը հիանալի առիթ է հանդիսանում ծանոթություն հաստատելու արևմտահայ մեծանուն գրողների, երաժիշտների, հրապարակախոսների և այլ գործիչների հետ, ինչպիսիք էին՝ Երվանդ Օտյանը, Գրիգոր Զոհրապը, Կոմիտասը, Դանիել Վարուժանը, Սիամանթոն և ուրիշներ։

Իր հիշողություններում Թերլեմեզյանը հիացմունքով է խոսում Պոլսի քանդարանների դասական արվեստի ստեղծագործությունների մասին։ Նրա վրա խոր տպավորություն է թողել Ալեքսանդր Մակեդոնացու քանդակագործ դամբարանը, որը նա համարում է «մարդկային ձեռքի կատարելության նմուշ»։ Նա հիացել է դրա դրամատիկական թեմայով, էքսպրեսիվ կոմպոզիցիա-

յով, ցայտուն արտահայտչականությամբ քանդակներով։

Պոլսում Թերլեմեզյանի մանրմասնությունը խորանում է հատկապես Կոմիտասի հետ երկու արվեստագետների երկարատև ջերմ բարեկամությունը ստեղծագործական լիցք է տվել ՔՀ մեկին, ՔՀ մյուսին։ Այդ մտերիմ փոխհարաբերության հետևանքը լինում է այն, որ նրանք Պոլսում վարձում են երեքհարկանի մի բնակարան, որտեղ միասին ապրում ու ստեղծագործում են։ Նրանց բնակարանը շուտով վերածվում է հայ մշակույթի գործիչների հավաքատեղիի։ Այստեղ պարբերաբար, հավաքվում են գրողներ, երաժիշտներ, թատերական գործիչներ, նկարիչներ և նույնիսկ այլ ազգիներ։ Խոսում, վիճում են գրականության, նկարչության, երաժշտության, թատրոնի և այլ հարցերի մասին։ Հաճախ հյուրերը գալիս էին և՛ Կոմիտասին լսելու, և՛ Թերլեմեզյանի գործերը դիտելու։ Թերլեմեզյանի արվեստանոցն էին այցելում պալատի արարողապետ Իսմայիլ Քանան բեյը, Թուրքիայի լուսավորության մինիստր էլ Պոստանին, փոստ-հեռագրի մինիստր Հայազդի Ոսկան էֆենդին, Ֆրանսիայի դեսպանի կինը, տիկին Պոնսոբրը, որը նկարչության երկրպագու էր։ Հանրային գործերի մինիստրի տեղակալ Հյումբերը նրանց այնքան հաճախ էր այցելել և Կոմիտասի երաժշտությունը լսել, որ ներս մտնելիս նրանց «Քևլեր ցոլեր»-ը։

1912 թվականի ամռան ամիսներին Թերլեմեզյանը Կոմիտասի հետ մեկնում է Կուտինա՝ Կոմիտասի ծննդավայրը։ Նրանք այնտեղ բնակվում են մի վրանում, անտառի եզրին ու աշխատում։ Կոմիտասը զբաղվում է երաժշտությամբ, Թերլեմեզյանը՝ նկարչությամբ։ Այնտեղ են ծնունդ առել «Գորգագործ կինը», «Այծերը», մի քանի բնանկարներ և իհարկե «Կոմիտասը» վերջինս բնանկարից նկարված երաժշտագետի հալվադեպ դիմանկարներից մեկն է։ Այն ներկայացնում է երաժշտին գործողության մեջ, ծառի տակ գորգին նստած րնթերցելիս, սաղր կողքին. մուտիկ զրված է ջրամանը, հեռվում՝ նրանց վրանն է։ Դա համարյա վերածված է սյուժետային պատկերի, ցույց տալով Կոմիտասին իր առօրյա կենցաղում, իր սովորական զբաղմունքի պահին։ Նկարագրի հարազատությամբ և կերպարի հմայությամբ, պա, հավանաբար, Կոմիտասի դիմանկարներից լավագույնն է։ Նա պատկերված է այնպես, ինչպես նրա ժամանակակիցներն են նկարագրել. արտահայտիչ ճաղատ գլուխ, բարձր հասակ, վեհ մարմին՝ ամփոփված մինչև ոտքերն իջած սքեմի մեջ։ Նման մեկնարանությամբ Կոմիտասի կերպարը քվում է պարզ, հասարակ, մարդկային, խոհուն, խոր ներքնաշխարհով, մանավանդ որ հայտնի է, թե ինչպիսի չմարող եռանդով է նա աշխատել հայ ժողովրդական երաժշտության մշակույթի բնագավառում, միշտ գտնվելով տենդագին որոնումների մեջ, չունենալով քուն ու հանգիստ։

Պատկերի պարզ և իմաստավորված կառուցվածքը՝ նպատակահարմար կերպով տեղադրված առարկաներով, ճկուն ձևերով և ուրվագծերով կատարված մշակումները ուղղված են մեկ նպատակի՝ կենդանի իրավիճակում ներկայացնել Կոմիտասին։ Հայկական գարդաշյուս գորգը, սազը, փարչը, վրանը պատկերին հաղորդում են ազգային կոլորիտ։ Բացօթյա պայմաններում աշխատելու հետևանքով նկարչի կիրառած գույները զգալի չափով պայծառացել են, մաքրվել մուգ երանգներից, դրա համար էլ նկարը լուսառատ է, օդային, տարածական։

1913 թվականին, երբ գերմանական կառավարության առաջարկով Մյունխենում բացվող ցուցահանդեսին հրավիրվում է մասնակցելու և Թուրքիան, երեք ՔՀկնածուներից մեկը Թերլեմեզյանն էր, որպես թուրքահպատակ առաջնակարգ նկարիչ։ Ցուցահանդեսին նրա ներկայացրած երեք գործերի մեջ էր և «Սանահինի վանքի գավիթը», որի համար նա պարգևատրվել է ոսկե մեդալով։ Այդ նկարը երկրորդ անգամ էր արժանանում պարգևի։

Կուտինայում կատարած բնանկարների մեջ նկատվում է որոշ փոփոխություն, որը հետևանք էր բնությունը աննախնական դիտելու նկարչի դավանանքի։ Մինչդեռ Պոլսի բնանկարների կոլորիտը առավելապես մեզմ էր՝ կառուցված երանգների հարաբերության վրա, Կուտինայի բնանկարներն աչքի են ընկնում գույների ինտենսիվ ընդգծումով, լուսավորության առատությամբ, գունային հակադրումներով։

Շարունակելով ապրել Պոլսում, լինելով նաև Բրուսայում, Թերլեմեզյանը անդադրում ստեղծագործում է, հիմնականում նկարելով բնանկարներ, որոնք բազմազան են իրենց մոտիվներով, արտահայտած տրամադրությամբ, կոլորիտի փոփոխությամբ։ Պոլսի բնանկարներում տեղ են գտել տարվա բոլոր եղանակները և օրվա բոլոր ժամերը։ Այդպիսի լայն ընդգրկումով նա մեկն է այն

հայ նկարիչներից, որոնց համար չկա սահմանափակում՝ նկարելու տարվա միայն որոշ եղանակներ և օրվա միայն որոշ ժամեր։

Պոլսի և նրա շրջակայքի բնանկարների մեջ կարելի է տեսնել և՛ գարնանային տեսարանները՝ արթնացող բնության նորածիլ մեղմ, թարմ կանաչով, և՛ ամառային տեսարաններ՝ գարմանալիորեն հնչուն, ակնախտիտ կանաչով, ջերմությամբ առլեցուն, և՛ աշնանային մոտիվներ՝ ոսկեգօծված բուսականությամբ, և՛ ձմեռային տեսարաններ՝ հազիվ նկատելի սպիտակի բազմերանգ տարաբերումներով՝ խոկման տեղի տվող իւրնց լռիկ տրամադրությամբ։ Բնանկարը Թերլեմեզյանի համար քե բնության ճանաչողության, քե տրամադրության արտահայտման, քե գեղագիտական հաճույք պատճառող միջոց է։ Ահա քե ինչու, Պոլսում նկարած բնանկարներում գերիշխող առարկաներ են մինարեները և նրանից անբաժան նոճին, որոնք քե՛ այդ բնաշխարհի յուրահատկությունն են նշանավորում, քե՛ տրամադրություն են տալիս բնանկարին։

Գեղանկարչական բարձր ճաշակով աչքի է ընկնում «Բրուսա» կոչվող բնանկարը։ Հրապուրիչ կանաչ բլրակի վրա բարձրանում է սպիտակ մինարեթը. վերջալույսի պահ է. հորիզոնում ձգվող բարձր լեռան ձյունապատ գագաթն արևի շողերից շիկնել է։ Բլրակի ետևի ծորը լցվել է մշուշով։ Ցածրիկ նոճիները սլացիկ կանգնած են բլրի վրա, շրջապատած մինարեթը։

1913 թվականին Կոնստանդնուպոլսում նկարած գործերում նշանակալի արժեք ունեն նաև դիմանկարները. լավագույն դիմանկարներից մեկը՝ «Հայուհին» է[4]։ Նկարչին քաջ ծանոթ այդ անձնավորությունն այդպես է անվանվել պարզապես այն պատճառով, որ այդ կնոջ դիմագծերը շատ ցայտուն են ազգային նկարագրի հատկանիշներով։

Երաժշտագետ Ռ. Աթայանի հրապարակած կոմիտասի և Փ. Թերլեմեզյանի նամակագրությունից պարզվում է, որ հայուհին օրիորդ Ալմինե Մելիքյանն է, կոմիտասի աշակերտուհին ու երկրպագուն և Փ. Թերլեմեզյանի մոտիկ անձնավորությունը. նա հաճախակի է այցելել Պոլսի այն բնակարանը, որտեղ 1912—1913 թվականներին համատեղ ապրել են երաժիշտն ու նկարիչը։ Այստեղ էլ ստեղծվել է հիշյալ դիմանկարը[5], Նրա արտաքին նկարագիրը դիտողի վրա թողնում է շատ հաճելի տպավորություն իր կանացի գրավչությամբ, գեղեցիկ, համակրելի դիմագծերով, խոսուն արտահայտությամբ, բարեհամբույր, խոհուն, երազող երիտասարդի իր բազմախոս, խորհրդավոր ժպտի տակ պահած, քնարական զգացմունքներով օժտված, երաժշտի զգայուն հոգիւ

Օրիորդի գլխի նազանի դիրքը, ձվաձև դեմքը, երկարավուն վիզը, երազող աչքերը, այտերի եղերքին գոյացած ժպտ արտահայտող փոսիկները, խնամքով հավաքված մազերը, ճակատին իջած մազափունջը ստեղծում են գեղեցիկ, համակրելի հայ օրիորդի իդեալական նկարագիր։

Թերլեմեզյանը Պոլսում մեծ հեղինակություն էր վայելում ոչ միայն հայ հասարակայնության, այլև թուրք և եվրոպացի պաշտոնյաների շրջանում։ Նրանով պարծենում էին թուրք պաշտոնյաները, նրան համարելով իրենց նկարիչը. ֆրանսիական դեսպանատան աշխատակիցները նրանից գնումներ էին կատարում։ Նրա համբավը հասել էր մինչև պալատ, որտեղ նրան հրավիրում էին նկարչությամբ զբաղվող գահաժառանգի գործերը դիտելու։ Վերջինիս մի նկարի մասին նկարչի արած բացասական դիտողությունն այնպիսի ազդեցություն է թողնում նրա վրա, որ Թերլեմեզյանը ստիպված է լինում հեռանալ Պոլսից, վախենալով անցանկալի հետևանքից։ Նա մեկնում է Հայաստան, այցելում Ախի, մի քանի հին հուշարձաններ նկարելու, ապա ճանապարհվում իր ծննդավայրը՝ Վան, որտեղից հեռացել էր քսան տարի առաջ, խուսափելով թուրքական կառավարության հետապնդումից։

Հայրենակիցների ջերմ ընդունելությունը համակում է նրան հպարտության զգացումով։ Աշնան ընթացքում նա նկարում է բազմաթիվ բնանկարներ Վանի գեղատեսիլ վայրերից, Վարագի շրջակայքից, Աղթամարից՝ ծովի տեսարաններ, Նկարիչն աշխատել է բացառիկ ներշնչումով, բարձր տրամադրությամբ, կարոտի զգացումով։ Նա անհամբերությամբ սպասել է գարնանը՝ վերսկսելու աշխատանքը, բայց սկսվում է Վանի պաշտպանությունը, քաղաքն ընկնում է պաշարման մեջ, և նա ստիպված է լինում ընդհատել աշխատանքը։

Վանի ինքնապաշտպանության ծանր օրերին, հայրենասեր նկարիչը թողնում է վրձինը և գենքը վերցրած մասնակցում քաղաքի ինքնապաշտպանությանը։ Ժամանակակիցների վկայությամբ Թերլեմեզյանը ակտիվ դեր է կատարել քաղաքի

պաշտպանության գործում, հանդիսանալով զեկավարներից մեկը։

Կռիվը հաջողությամբ ավարտվելուց հետո նրան առաջարկվում է զեկավար պաշտոն, սակայն նա հրաժարվում է, գերադասելով արվեստագետի ստեղծագործական աշխատանքը։

Վանի կռվից հետո Թերլեմեզյանը մեկնում է Կոստց կղզին, ստեղծագործելու, որտեղ էլ նկարել է իր լավագույն բնանկարներից մեկը՝ «Սիփան սարը Կոստց կղզուց»։ Դա Վանում նկարված և մեզ հասած սակավաթիվ գործերից մեկն է, միաժամանակ լավագույնը նրա ստեղծագործությունների մեջ։

Ընտրված է այնպիսի դիտակետ, որտեղից պարզ երևում է Սիփանի համայնապատկերը, վեր խոյացած լճի հարթության վրա։ Արևոտ օր է, ձյունապատ գագաթով, բաց մանուշակավուն լանջերով լեռը թվում է, ներհում է չերմաշող արևի տակ։ Լեռան ստորոտից եզերվող լճի լուրթ կանաչը, դեպի ափը տարածվելով, աստիճանաբար նոսրացել է, զուլալվել՝ դառնալով թափանցիկ, իր հայելու մեջ մեղմորեն անդրադարձնելով լեռան ուրվապատկերը։ Ափին կուտակված լուլյով ողողված քարերը փռված են ավազի վրա, վայելելով արևի լիառատ գուրգուրանքը։ Շուրջը լիակատար անդորր է։

Գեղանկարչական կատարյալ ներդաշնակությամբ մշակված այդ գեղատեսիլ բնությունը կարծեք թև ժպտում է մարդուն, արթնացնելով անսահման կարոտի զգացում դեպի անմոռանալի հայրենի բնաշխարհը, նրա հողի, ջրի, լեռների գեղեցկությունների հետ։ Զգացվում է, թե նկարիչը ինչպիսի հուզմունքով է պատկերել իր մանկության ու պատանեկության հետ բաղմաթիվ հուշերով կապված հայ ժողովրդի սրտին բաղձալի Վանա լիճն ու Սիփան սարը, որոնք Արևմտյան Հայաստանի բնության մարմնավորումն են։

Պատկերի կոմպոզիցիան կառուցված է մասերի այնպիսի հարաբերությամբ, որ դիտողի հայացքը նախ կենտրոնանում է ծովափին, ապա սահում, բևեռվում է լեռան վրա։ Ծովի կապտականաչավուն հարթությունը՝ չնայած իր միագույն տպավորության, բայց շատ լավ հեռանկարային պատրանքի, վերին աստիճանի նրբերանգ և հաճելի տպավորություն է թողնում։ Տաք օխրայով նկարված ծովափը՝ կուտակված քարերով, ավազով, գեղանկարված են երանգների նուրբ անցումներով, տեղական բնության կոլորիտի հարազատությամբ։ Բացօթյա լուսավորությունը գերազանցորեն է զգացվում ամբողջ պատկերում ստեղծելով արևոտ օրվա տպավորություն։

Թերլեմեզյանին վիճակված չէր երկար մնալ իր ծննդավայրում. նա դեռ շարունակելու էր աշխատել, ստեղծագործել, եթե տեղի չունենար արևմտահայության գաղթը դեպի Արևելյան Հայաստան։ Դաղթի ճանապարհին, որով հոծ բազմությունը փախչում էր խառնիխուռն, կորչում են Թերլեմեզյանի նկարները։ Վանում և նրա շրջակայքում նկարված յոթանասունվեց նկարներից պատահականորեն փրկվում են երկուս-երեքը, որոնցից մեկը նկարագրված «Սիփանն է»։

Թերլեմեզյանը ուղևորվում է Թիֆլիս, որտեղ այդ տարիներին կենտրոնացած էին հայ մշակույթի խոշոր գործիչները, գրողներ Հ. Թումանյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, Հ. Հակոբյանը, Նար-Դոսը, գեղասաններ Հ. Աբելյանը, Սիրանույշը, Վ. Փափազյանը, Հ. Ջարիճյանը, Ի. Ալիխանյանը, Մ. Մանվելյանը, Ա. Ոսկանյանը, Հասմիկը, Օ. Գուլազյանը, Երաժիշտներ՝ Ռ. Մելիքյանը, Ա. Տիգրանյանը, Մ. Բարխուդարյանը, Ս. Մելիքյանը և Դ. Ղազարյանը, նկարիչներ՝ Վ. Սուրենյանը, Գ. Բաշինջաղյանը, Ե. Թադևոսյանը, Վ. Ախիկյանը, Վ. Կայֆեջյանը և ուրիշներ։

Հայ գործիչները թեպետ հեռու էին Հայաստանից, բայց նրանցից յուրաքանչյուրն իր խոհերով, ապրումներով, ստեղծագործական մտահղացումներով կապված էր հայ ժողովրդի հետ, գործում էր հանուն հայ ժողովրդի բարօրության, աշխատում ծառայել ժողովրդի լուսավորության գործին, բարձրացնել նրա կուլտուրական-գեղարվեստական մակարդակը, ճաշակը, ձգտում նրան դաստիարակել հայրենասիրության ոգով։ Ահա այսպիսի ազգասիրական, հայրենասիրական շարժառիթն էր համախմբել հայ գործիչներին։ Այնտեղ էլ, հայրենասեր նկարիչ Թերլեմեզյանի առաջարկով և անձնական ջանքերով հայ իրականության մեջ առաջին անգամ, 1916 թվականին կազմակերպվում է «Հայ արվեստագետների միություն», նպատակ ունենալով համախմբել Անդրկովկասում, Ռուսաստանում ու արտասահմանում ապրող հայ նկարիչներին։ Համաձայն հաստատված կանոնադրության[8], միությունը նպատակ ուներ՝

ա) Տարածել հայոց մեջ գեղարվեստական կրթություն՝ նկարչության, քանդակագործության, ճարտարապետության և գրաֆիկ արվեստների միջոցով։

բ) Գեղարվեստի և գեղարվեստական արդյունաբերության մեջ վերաստեղծել հայկական ոճը։

գ) Գեղարվեստական ստեղծագործություններ մեջ մտցնել ազգային ոգուն և կենցաղին»։

Այդ նպատակին հասնելու համար միությունը ծրագրում է բավական լայն գործունեություն։ Ըստ ծրագրման մեջ այդ առթիվ ասված է.

«ա) Հիմնել անդրկովկասյան քաղաքներում մշտական պատկերասրահ-թանգարաններ գեղարվեստի ամեն ճյուղի վերաբերյալ՝ թե հայ և թե օտարազգի գեղարվեստագետների գործերից։

բ) Կազմակերպել պարբերական և այլ ցուցահանդեսներ գեղարվեստի բոլոր ճյուղերին վերաբերող աշխատանքներից՝ ուսուցչության բոլոր քաղաքներում ու վայրերում։ Ցուցահանդեսներին կարող են մասնակցել և այլազգի արվեստագետներ։

գ) Լույս ընծայել և վաճառել գեղարվեստական հրատարակություններ, գեղարվեստական գործերից պատճեններ, կազմակերպել դասախոսություններ, հասարակական ժողովներ, երեկույթներ, ընթերցանություններ, էքսկուրսիաներ, համերգներ, ներկայացումներ, վիճակախաղ, հանգանակություն»։

Ակնհայտ է, որ այդ անդրանիկ նախաձեռնությունը թեև գրված էր աննշահախնդրորեն, ժողովրդին լուսավորելու նկատառումներով, պահանջելով նույնիսկ որոշ զոհաբերություն։ Ուշագրավ է, որ այդպիսի ձեռնարկումներ կազմակերպվում էին հայ ժողովրդի հետ տեղի ունեցած ողբերգական դեպքերից անմիջապես հետո, երբ Արևմտյան Հայաստանում զոհվել էր մոտ մեկ և կես միլիոն հայ։

Միությունն կազմակերպելու թերևսմեզյանի նախաձեռնությունը պաշտպանում են ոչ միայն նկարիչները, այլև դրողները՝ Հ. Թումանյանը, Ալ. Շիրվանզադեն, որոնք ներկա լինելով Միության հիմնադրման ժողովին, կրակոտ ճառերով հանդես են գալիս խրախուսելով և ոգևորելով այդ անդրանիկ կազմակերպությունը, հանդես գալով նաև մամուլում՝ չերմ պաշտպանությամբ։

Միության գործունեության առաջին քայլը լինում է ցուցահանդեսի կազմակերպումը, որը տեղի է ունենում 1916 թվականին Թիֆլիսում, Մելոլովի մասնավոր տան մեջ։ Ցուցահանդեսին մասնակցում են Ռուսաստանի տարբեր քաղաքներում և արտասահմանում ապրող հայ արվեստագետները, ինչպես և Անդրկովկասում ու Ռուսաստանում ապրող այլազգի արվեստագետներ։

Ցուցահանդեսին հայ նկարիչներից մասնակցում են՝ Նախիջևանից Ստ. Աղաջանյանը, Հ. Արծաթքանյանը, Մ. Սարյանը և ուրիշներ, Փարիզից՝ Հ. Ալխազյանը, Է. Շահինը, Հ. Գյուրջյանը, Լոնդոնից՝ Զ. Բոյաջյանը, Մոսկվայից՝ Ս. Առաքելյանը, Հ. Տեր-Թադևոսյանը, Գ. Յակուլովը, Պետերբուրգից՝ Վ. Սուրենյանը, Տարագրոսը, ինչպես նաև Թիֆլիսում, Էջմիածնում, Ախալցխայում, Պետերբուրգում, Մոսկվայում ապրող հայ և այլազգի ուրիշ արվեստագետներ, որոնց թվում Բորիսով-Մուսատովը, Գոլովինը։

Ցուցահանդեսի մասնակիցների ինտերնացիոնալ կազմը ինքնին միության ակտիվ գործունեության գրավականն էր։

Թերևսմեզյանը ցուցահանդեսին մասնակցում է երեսունչորս գործով՝ բնանկարներ, դիմանկարներ, նատյուրմորտներ, նկարված տարբեր տարիներին՝ Վանում, Երևանում, Թիֆլիսում, Բաքումում։

Բացի «Սիփան սարից» նա ցուցադրում է նաև Թիֆլիսում նկարած որոշ գործեր, որոնցից մեկը «Վերջին ճառագայթները» գործն է, որը կոչվում է նաև «Թիֆլիսի ընդհանուր տեսարանը մայրամուտին»։

Թիֆլիսի տեսարանը նկարված է մայրամուտին. դա նրան հնարավորություն է տվել՝ լուսավորության և գունային հակադրումների միջոցով բնանկարին տալ և՛ գեղանկարչական արտահայտչություն, և՛ այն հագեցնել քնարական տրամադրությամբ։ Լուսավորելով քաղաքի մի մասը մայր մտնող արևի նարնջագույն շողերով, մյուս մասը ընկղմել է կապտավուն ստվերում, որպիսի հակադրումը թե բնական է հնչում, թե աշխույժ ու գեղեցիկ է։ Ելնելով տեղանքի հնարավորություններից, նա բլրի մուգ զանգվածի վրա պատկերել է հին բերդի մնացորդը, որի պարիսպների փլատակները մուգ մանուշակագույն կորագծերով ուրվագծվում են նարնջագույն դաշտի ֆոնի վրա, քաղաքը կիսելով երկու մասի, շեշտելով նաև հեռանկարը։ Արևի շողերի բարակ շերտ գցելով քաղաքի մի քանի կտուրներին, նկարիչն առաջացրել է այնպիսի զգացում, որ թվում է, թե մայրամուտից առաջ նրանք բաժանման հրաժեշտ են տալիս։ Իսկ հետզհետե մարող լույսի վերջին ցոլքերում, ասես թե լսելի է մեռնող վերջալույսի վերջին հեծկլտանքը։

Գեղեցիկ է դիտվում քաղաքի կենտրոնով հոսող արծաթավուն գետը, իր քափանցիկ մակերեվույթին մեղմորեն արտացոլելով վարդագույն ամպերի ցոլքը։ Տեղական բնաշխարհի յուրօրինակությունն են շեշտում պատկերի առաջամասում պատկերված վերասլաց նոճիները, որոնց մուգ կանաչ փնջերը ուրվագծված են քաղաքի կապտամանուշակավուն երանգներից հյուսված քրքռուն ֆոնի վրա։

Ինչպիսի՜ հմտությամբ ու սիրով է Նկարիչը պատկերել իրիկնային կարկամող շողերի ցոլքերի մեջ նիրհող քաղաքի խայտաբղետությունները, որքա՜ն զգացմունք և բանաստեղծական տրամադրություն է նա դրել այդ բնանկարում։ Որպիսի՜ գեղեցիկ մտորումների ու մտերիմ ապրումների տեղի է տալիս այդ հրապուրիչ տեսարանը, որը բնության գեղեցկությունը վայելած նկարչի երջանիկ զգացումների արտացոլումն է։

Թիֆլիսում նկարած գործերից հայտնի է նաև «Քրդի դիմանկարը» հարազատորեն շեշտված ազգային տիպարի հատկանիշներով։ Նրա հայացքն արտահայտում է խստաբարո լեռնցու հաստատակամությունն. աչքերի վրա թանձրացած խոժոռ հոնքերը և նրանց տակից հառող սևեռուն աչքերը դեմքին հաղորդում են անվեհերություն. նրա նկարագիրը քողնում է առնական, քաջակորով մարդու տպավորություն։

Հայրենակարոտ Նկարչի կապը հայրենիքի հետ միշտ էլ եղել է սրտաբուխ։ Սվ չնայած երկրի աննպաստ պայմանների պատճառով նա հնարավորություն չի ունեցել մշտապես ապրելու Հայաստանում, այնուամենայնիվ, պարբերաբար այցելել է Հայաստանի տարբեր շրջաններ, իր բնանկարներում պատկերելով հայրենիքի գեղատեսիլ վայրերը։

1917 թվականի ամռանը Թերլեմեզյանն այցելում է Սևան և մի քանի գյուղական վայրեր, պատկերելով բնության տեսարաններ, աշխատավոր մարդկանց, գյուղացիների, հովիվների, որոնց հանդիպել անտարբեր չէր։

Բնանկարների մեջ արժանիքներ ունեն Սևանին նվիրված գործերը. մի դեպքում լճափն է, մերկացած սպիտակ քարերով, որոնք մեծ ճաշակով ներդաշնակված են լճի հնչուն կապույտի հետ։ Մի այլ բնանկարում կղզու բարձունքին թառած նկեղեցին է՝ դարերի հողմածեծից խուճացած պատերով, առանձնացած, մեկուսի։ Տպավորիչ է այդ վայրի բնության մեջ վեր խոյացած, սրբատաշ կառույցը, որն ասես կանգնեցված է այնտեղ աներևույթ ձեռքով։ Ասենք, դա սովորական է հայկական բնաշխարհի համար, երբ մի լեռան բարձունքին կամ ձորի մեջ, ժայռերի շրջապատում կամ ձորի ափին հայտնվում է սրբատաշ պատերով որևէ հուշարձան, ձուլվելով իր միջավայրի հետ զարմանալի ներդաշնակությամբ։

Սևանին նվիրված պատկերները կատարված են օրվա տարբեր ժամերին, լճի քամահաճ գունային տարուբերումներով։

Թերլեմեզյանի այդ շրջանի գործերում իր թեմայով եզակի է «Գյուղական ջրաղացը»՝ պատկերված ներսից։ Թեպետ ալյուրի փոշով ծածկրված առարկաների գունային միանմանությունը ստեղծել է գեղանկարչական միապաղաղություն, սակայն, Նկարիչը և՛ այս դեպքում հաջողությամբ հաղթահարել է այդ դժվարությունը, կապտամոխրավուն երանգների տարուբերումներով տալով այդ նահապետական «գործարանի» հարազատ պատկերը՝ իր միամիտ տեխնիկայով, անհրապույր, ամայի տեսքով, սառնության զգացում առաջացնող տպավորությամբ։ Այդ միջավայրին ծանոթ մարդու մեջ անմիջապես կարող է արթնանալ հիշողությունն՝ ջրաղացում տիրող հունդությունի, ալյուրի փոշուց գոյացած մշուշի և միալար թիկ-թակի մասին։ Կամա թե ակամա, հիշյալ պատկերը տեղիք է տալիս գյուղական կյանքի հետ կապված զանազան մտորումների։

Հայկական գյուղի անցյալի ճշգրիտ պատկեր է «Բշնի գյուղը» բնանկարը, հարազատ իր ճարտարապետությամբ, իր համայնապատկերով, գյուղի եռուզեռով և գեղանկարչական կոլորիտով։ Ամբողջական տպավորություն տալու համար գյուղի մասին, Թերլեմեզյանն ընդգրկել է գյուղի ընդհանուր տեսարանը լեռների ֆոնի վրա։ Հայկական հին գյուղերին հատուկ բնորոշ պատկեր. բուսականությունից զուրկ, հողածածկ, խարխուլ, իրար կողքի խառնիխուռն շարված տներ, ծուռումուռ, քարքարոտ, փոշոտ փողոցներ, տներից անրաժան աքարի կույտեր, խոտի դեզեր՝ փողոցի այս ու այն մասում երևացող հատուկենտ բնակիչներով։ Նկարիչն այդ ամենը պատկերել է այնպիսի մանրամասնությամբ, որ բնանկարով կարելի է պատկերացում ունենալ նույնիսկ գյուղի բնակիչների կենցաղի մասին։ Դա իհարկե օտար ճանապարհորդի աչքերով դիտված արևելքի էկզոտիկ պատկեր չէ. այդ աղքատիկ գյուղական պատկերի մեջ հայրենասեր նկարիչը դրել է իր սրտի մոր-

մոբը, կարեկից մարդու աչքերով տեսնելով գյուղի թշվառությունը, դրա մեջ նույնպես փնտրելով գեղեցկություն, որի արդյունքը՝ կոլորիտի հարուստ, բազմազան, բազմերանգ տպավորությունն է։ Բնանկարը ողողված է լույսով, գեղեցիկ է համաչափ պատկերի իր կոմպոզիցիայով, կենցաղային գունավորում տվող հնարամիտ մանրամասներով։

Թերլեմեզյանի ստեղծագործության մեջ փոքր թիվ են կազմում կավճանկարերով կատարված գործերը, բայց դրանք այնպիսի հմտությամբ են նկարված, ինչպես բազմամյա փորձ ունեցող նկարիչը կկարողանար կատարել։ Այդ նյութով կատարված լավագույն գործերից մեկը «Խստումնայի դիմանկարն» է։ Դիմանկարը կատարյալ է ոչ միայն տեխնիկական մշակումով, գույների քարմությամբ, գույնը՝ առարկաների նյութական հատկությունը տալու մակարդակին հասցնելու առումով, մի բան, որ դժվար է կավճանկարերով անել, այլև մանկական կերպարի յուրօրինակությունն արտահայտելու հատկությամբ։ Ամուր են գծանկարված երեխայի նոր կազմակերպվող դիմագծերը, բնականորեն է ընկալված մանկական դիմագծերի հանդարտությունը, նրա հոգեկան անմեղությունը։ Միջավայրը ստեղծող բազկաթոռը մեծ ճաշակով է ներդաշնակված դիմանկարի հետ և՛ կոմպոզիցիայով, և՛ գունային հարաբերություններով։

1917 թվականին Թերլեմեզյանին տեսնում ենք Ռոստովում։ Այնտեղ ապրում էին նկարիչներ՝ Ստ. Աղաջանյանը, Հ. Արծաթբանյանը, Մ. Սարյանը, Հ. Հովհաննիսյանը, որոնք ստեղծագործում ու ցուցադրում էին տեղի նկարիչների կազմակերպած ցուցահանդեսներում։ Թերլեմեզյանն այնտեղ էլ ցուցաբերում է նախաձեռնություն, Թիֆլիսի օրինակով կազմակերպելով նկարիչների միությունն, որպես մասնաճյուղ։ Նրանց ջանքերով Նախիջևանում 1918 թվականին կազմակերպվում է ցուցահանդես, որի մասին տեղական հայ և ռուս մամուլում բավականաչափ գովաբանքներ են տպագրվել, հիշատակելով նաև Թերլեմեզյանի անունը։

Անհրաժեշտ է նշել, որ Ռոստովի հայ նկարիչների փոքրիկ կոլեկտիվը ունեցել է դրական դեր, Ռուսաստանի պայմաններում պահպանելու հայ ազգային արվեստի ոճի առանձնահատկություններ։ Դրան նպաստել է քե հայկական միջավայրը, քե հայ իրականությունից քեմանների ընտրությունը։ Ինչպես տեսանք, դա նկատելի էր Ստ. Աղաջանյանի, Հ. Արծաթբանյանի, ինչպես և Թերլեմեզյանի ստեղծագործություններում։

Ռոստովում կատարած Թերլեմեզյանի ստեղծագործություններից առաջմ հայտնի է մեկը՝ «Հայ գաղթականների աշնանային երգը» քեմայով։ Նկարչի հաղորդումով, դրա մտահղացման առիթը եղել է 1915 թվականի աշնանն էջմիածնում կուտակված տասնյակ հազարավոր անօթևան հայ գաղթականների սովահար, մերկ ու անօգնական վիճակը, որը նրա հիշողությունից չէր անհետացել։

Նա պատկերել է ընչազուրկ, խեղճ գաղթականների, որոնք դեղնած ծառի տակ հավաքված, իրենց վիշտն են սգում, աշնանային տխուր, քախծոտ եղանակին միացնելով իրենց սգերգը։

Մասամբ սիմվոլիկ իմաստ պարունակող այդ մտահղացումը կարելի է դիտել որպես սրտի հառաչանք, որպես աղեկտուր հեծկլտանք, որպես հուսահատական ողբ՝ իրենց հայրենական օջախի անդառնալի կորստյան առթիվ։ Այդ տրամադրությունը նաև նկարչի սրտից բխող մորմոքուն զգացմունքի արտահայտության առհավատչյան է։ Ով գիտե, քե որքան հուշեր են կապված այդ կենդանի վկաների հետ, որոնք 1915 թվականին թողնելով իրենց տունն ու կայքը, բռնել էին պանդխտության ճանապարհը, թերևս նույնիսկ նկարչի հետ կողք-կողքի քայլել այդ անվերջանալի երկար ու ձիգ ճանապարհով դեպի Արևելյան Հայաստան։

Պատկերը, չնայած ստեղծված երևակայությամբ, բայց անմիջականորեն ընկալված ականատեսի ստեղծագործական մտահղացման արդյունք է։

Ռուսաստանում գոյություն ունեցող քաղաքական լարված դրությունը թելադրում է նկարչին ժամանակավորապես մեկնելու արտասահման։ 1918—1919 թվականներին Թերլեմեզյանը բնակվում է Պոլսում։ Թե քաղաքական դեպքերի, քե անձնական կյանքի շարժառիթներով նա այդ շրջանում դառնում է երազող, քնարական մոտիվնեը դառնում են նրա սրտին ավելի մոտ, գեղեցիկի ընտրության պահանջը բնության հանդեպ ավելի ուժեղանում է նրա հոգում։ Ահա քե ինչու, Պոլսի շրջակայքից, Բոսֆորի ափերից կատարած բնանկարներում իրենց որակով աչքի են ընկնում արշալույսի, վերջալույսի, կևսօդա այնպիսի մոտիվներ, որոնք վկայում են գեղեցիկով հրապուր-

վելու նրա հակումների և նրա նրբազգաց հոգու մասին։ Այդ բնանկարները հաստատում են, որ նա չի սահմանափակվում օրվա մեկ պահով և ձեռքը չի վարժեցնում մի քանի գույների, այլ որոնում է օրվա տարբեր պահեր, նախ իր հոգեկան ծարավը հագեցնելու, ապա և արտահայտելու բնությունից ստացած իր անմիջական տպավորությունները, տրամադրությունները։ «Ինձ համար մի կաթիլ զգացումը վեր է բոլոր սիստեմներից»։ Նա ուզում էր ընդգծել զգացողական ընկալման կարևոր դերը արվեստում։

Հիշյալ տարիներին Պոլսում նկարած բնանկարներում լայնորեն տեղ է տալիս ընտրովի բնության տեսարաններին, գեղանկարի ավելի կատարյալ միջոցներով։ Դրանցում տեսնում ենք և՛ ծլող, և՛ փթթող գարնան թովիչ հրապույրը, և՛ ամառային լուսառատ արևի կենարար ջերմությունը, և՛ ոսկյա աշնան հանդիսավոր գունագեղությունը, և՛ ձմռան նրբին սպիտակությունը իր թախծոտ սառնությամբ։ Նրանցում կարելի է տեսնել և՛ բնության արթնացումը վաղ արշալույսին, և՛ նրա իրիկնային պահը՝ երբ երկինքն է հրդեհվում հրավառ գույներով, և՛ կեսօրվա կիզող շոգը, երբ արևն է լիաձայն քրքջում, և՛ գիշերվա նինջը, երբ ամեն ինչ շղարշված է լուսնի գունատ լույսով, և՛ մթամած, անհրապույր օրերի տխրությունը՝ երբ ամեն ինչ թվում է գորշ, մռայլ, միակերպ. և այսպես, բազմազան տրամադրություններ արտահայտող բնանկարներ, կատարված գեղանկարչական ամենատարբեր միջոցներով, յուրաքանչյուրն իր բովանդակությանը համապատասխան կոլորիտով։

Արված գործերից մեզ հասել են հատ ու կենտ բնանկարներ. դրանց մեծ մասը վաճառվել է նրա անհատական ցուցահանդեսից։ Դրանց մեջ, իրենց քնարական տրամադրությամբ, աչքի են ընկնում Ոսկեղջյուրի բնանկարները։ «Ոսկեղջյուրի ափը երեկոյան» առիթ է տալիս բանաստեղծական անրջուն տրամադրությունների արթնացման։ Մարդու մեջ կարոտի բուռն զգացում է առաջ գալիս վայելելու այդ բնությունը. մարդու սիրտը հրճվանքից տրոփում է, տեսնելով Ոսկեղջյուրի կապուտակ ջրերը, ափի կանաչապատ բլուրները, որոնց լանջերին հանգիստ ծվարել են խայտաբղետ գյուղերը։ Կամ թարմ ու թափանցիկ գույներով, լույսով ողողված, սրտաբաց ու ժպտուն՝ «Արշալույսը Ոսկեղջյուրի ափերին», որում արշալույսի շողերն են սկսում սփռվել երկրի վրա, կենարար շունչ տալով բնությանը։ Իսկ արթնացող բնությունը՝ իր գունեղ կոլորիտով, կարծես թե հրճվում է «Ոսկեղջյուրի ափերն առավոտյան» բնանկարում, ավետելով լուսաբացը։

1920 թվականին Թերլեմեզյանը իրականացնում է տարիների իր երազանքը՝ մեկնելու Իտալիա՝ արվեստի համաշխարհային տիտանների հայրենիքը, որի թանգարանները՝ հանճարեղ ստեղծագործությունների իրենց հարուստ հավաքածուով, դարեր շարունակ հանդիսացել են աշխարհի մեծ ու փոքր բազմահազար արվեստագետների համար որպես «ուխտագնացության» վայր։ Թերլեմեզյանի նպատակն էր տեսնել, ուսումնասիրել թե հին հունական, հռոմեական, թե վերածնության դասական արվեստի գլուխգործոցները, որոնք անփոխարինելի «դպրոց» են հանդիսացել հետագա դարերի արվեստագետների համար։

Հռոմը՝ գեղեցիկ արվեստների այդ քաղաքթանգարանը, որտեղ կողք-կողքի հաշտ ապրում են հեթանոս ժողովուրդներից ժառանգություն մնացած անզուգական արձաններն ու Վերածնության հանճարեղ ստեղծագործությունները, նրա վրա հսկայական տպավորություն են թողնում, ինչպես նա գրում է հուշերում։

Հռոմում նա պարբերաբար այցելում է Վատիկանի թանգարանը, նկարում անտիկ արձանները։ Ցնցող տպավորություն են գործում Սիքստինյան կապելլայում Միքելանջելոյի որմնանկարները. նա գրում է, որ տեղում քարացել էր այն ցնցող տպավորությունից, որ ստացել էր այդ անձեռակերտ ստեղծագործությունից. իսկ նրա «Մովսեսը» մեկընդմիշտ մնացել էր նրա հիշողության մեջ իր գերմարդկային տիպարի հզորությամբ։ Ռաֆայելի վատիկանյան որմնանկարները՝ տեղի են տվել զարմանալու այդ երիտասարդ տիտանի անսահման հարուստ երևակայության և կատարելության հասած վարպետության վրա։

Նա լինում է նաև Ֆլորենցիայում, դիտում է թանգարանները, Միքելանջելոյի «Դավիթը», Դոնատելլոյի «Ս. Մարկոսը», Գիբերտիի «Դրախտի դռները», Սան Լորենցոյում՝ Մեդիչիների դամբարանները և որմնանկարներ զանազան եկեղեցիներում։

Նա այցելում է նաև Միլան, հատկապես տեսնելու Լեոնարդո դա Վինչիի աշխարհահռչակ «Խորհրդավոր ընթրիքը»՝ ցավով հիշատակելով որմնանկարի անմխիթար վիճակը։

Իտալիայում նրա վերջին հանգրվանը Վենետիկն էր, որտեղ նա տեսնում է գեղանկարի անզուգական վարպետների՝ Տիցիանի, Վերոնեզի, Տինտորետտոյի և ուրիշների գործերը, խորապես զգալով իսկական գեղանկարի հմայքը։ Նա այցելում է նաև Մխիթարյան միաբաններին, այնտեղ ծանոթանալով հայկական մանրանկարների նմուշներին։

Իտալիայում նկարած աշխատանքներից մեզ հասել են առավելապես բնանկար էյուդներ։ Դրանք բնության ընտրովի հատվածներ են։ Պոլսից Իտալիա բաժանող ժամանակամիջոցը թեպետ կարճատև է, բայց Իտալիայում նկարած էյուդները տարբերվում են կոլորիտի նրբությամբ։ Դա, անշուշտ, թելադրված էր Վենետիկի բնության յուրահատկությամբ, որն ավելի մեղմ է կլիմայով, հարուստ է երանգներով, թափանցիկ է տարածականությամբ։ Ահա թե ինչու այդ էյուդներում գերիշխում են ավելի սառն, արծաթամոխրավուն երանգներ, որոնց շնորհիվ հեռանկարային տարածություններն օդային են։

Նկարչի սիրած թեմաների մեջ ավելի շատ տեղ են գրավում վերջալույսի տեսարանները, որոնք ավելի բանաստեղծական են։ Այդպիսիներից է «Հռոմի ս. Պետրոսի տաճարը վերջալույսին» էյուդը, այդ հուշարձանին բնորոշ և հարմար դիտակետի ընտրությամբ։ Ադոտացող ուրվագծերով, բոցավառվող երկնքի ֆոնի վրա, քաղաքի վրա իշխող իր դիրքով վեր խոյացած տաճարի վիթխարի գմբեթը փառահեղ է. հրապարակում շափյուղա շատրվանն է կայտառորեն թռչկոտում արծաթաշող ցայտերով։ Զգացվում է մարմրող վերջալույսի ավարտը։

Գեղեցիկ էյուդ է «Վենետիկի ծովափի այգին» ավնվականական պճնանքով աչքի ընկնող «ծովերի թագուհին»՝ Վենետիկը իր փարթամ բուսականությամբ գրավել է նկարչի ուշադրությունը։ Այնտեղ, տերևախիտ, պճնազարդ ծառուղիներում լուռ խոկում են մարմարակերտ արձանները, ներշնչելով դիտողին լռությամբ անրջելու։

Ոչ պակաս գրավիչ է «Ֆլորենցիայի տեսարանը» վիթխարի եկեղեցու գմբեթի ընդգրկումով, որն իշխող դիրք է գրավում քաղաքի վրա։ Նրբերանգ կոլորիտի միջոցով գմբեթը հեռանկարում թվում է տարածության մեջ փողփողուն, փառահեղ տեսքով։

Իտալիայում նկարած գլխավորապես էյուդային աշխատանքները՝ կատարված հայեցողական ընկալումով, տրամադրություն արտահայտող գործեր են, այբրն ընկնելով կոլորիտի նրբությամբ։

Իտալական նրա «Ուխտագնացությունը», որի բնաբացքում նա մի ամբողջ տարի հնարավորություն ունենալով ուսումնասիրելու և պատճեններ կատարելու դասական արվեստի նմուշներից, նոր մղում ստեց նրա ստեղծագործություններ, առիթ տալով անհրաժեշտ հետևություններ անելու՝ լինի դա բնանկարում գեղանկարչական ընդհանրացումներ անելու, լինի դա դիմանկարի ժանրում կերպարների հոգեբանական խորությունն ուժեղացնելու, լինի դա կոլորիտի հարստացման նպատակով առավել համարձակություն ցուցաբերելու ուղղությամբ։

Իտալիայից նա վերադառնում է Ֆրանսիա հոգևոր մեծ բավականություն ստացած, դասական արվեստի գլուխգործոցներից լուրջ հետևություն արած, անմոռաց տպավորություններով։ Ստեղծագործելու անսպառ եռանդը և նոր մոտիվներ որոնելու պահանջը թելադրում են մեկնել Լամանշի և Բրետանի ափերը։ Ըստ երևույթին մտահղացման ինչ-որ շարժառիթ է եղել, այս անգամ առավելապես տարվելու ծովագնյա տեսարաններով։ Այնպես է թվում, որ նա այժմ տեղանքի ընտրության հարցում այնքան էլ բծախնդիր չէ. նրան այժմ ավելի հետաքրքրում է կատարման որակը։ Այդպիսին է «Վա Մանշի ափերը» բնանկարը, ծովագնյա շատ պարզ տեսարան, ծովի մեջ մխրճված քարերի մի կույտով, մինչև հորիզոնը տարածված ծովի մակերևույթով։ Օրվա պահը կեսօրվա պահ է. արևի շողն ընկած է դիմացից, շլացուցիչ սպիտակությամբ լուսավորելով ծովի մակերևույթը։ Ափի քարաժայռը մնացել է սուվերի մեջ, կազմելով գեղանկարչական մուգ զանգված, տեղ-տեղ թողնելով բրոնզի տպավորություն։ Թերլեմեզյանին գրավել է ջրի անդիմադրելի ուժից քայքայված վայրի բնության գեղեցկությունը, բնանկարին տալով առնական տպավորություն, առիթ տալով դիտողին՝ զգալու նրա էպիկական հմայքը։

Թերլեմեզյանի բազմակողմանի մոտեցումն ակնհայտ է դառնում, եթե հիշենք «Սիփան սարը»։ Երկուսն էլ ծովափ, սակայն մեկում իշխողը բանաստեղծական տրամադրությունն է, տրված ոգեշունչ հուզմունքով, մյուսում՝ խստատես ծովափ, անմերձենալի, անհրապույր տեսքով, էպիկական տպավորությամբ։ Անշուշտ, նաև խստության մեջ նկատելի է յուրահատուկ գեղեցկու-

թյուն, հրապուրանք, որը տեղի է տալիս խորհրդաժողովների, ստեղծում մտապատկերներ, նույնիսկ առիթ տալիս հրճվանքի բացականչություն։ Հավատարիմ մնալով դասական արվեստի մեթոդին, նա բնության տեսարանը դիտել է որպես բնության ամբողջական «կերպարը», առաջ բերելով համապատասխան տրամադրություն։ Բովանդակության և ձևի միահյուսումը այնքան կատարյալ է, որ դիտողը մոռանում է դրա կատարման եղանակի մասին։

Այդ շրջանի լավագույն բնանկարներից է «Բրետանի ափերը». նույնպես մի աննշան մոտիվ՝ ծովը և կղզիացած ժայռի մի փորրիկ բևեռը, բնության քամահաճույքով մնացած ջրից դուրս, բայց այդ աննշան տեսարանը վերածվել է գեղանկարչական հրապուրիչ պատկերի։

Պատկերին գրավչություն է տալիս նրա հիանալի կոլորիտը՝ գույնի իր սրտաբաց հնչեղությամբ՝ մանավանդ ոսկեվուն կոլորիտով ժայռը, որն այնպես ներդաշնակվում է ջրի կապտա-կանաչավուն մակերեսի հետ և հնչում է համոզիչ, գեղեցիկ։ Թափանցիկ կանաչավունով սկսվող ծովափը, կապույտի փոխվելով տարածվում է դեպի հորիզոն, աստիճանաբար վերածվելով մանուշակավուն մի բարակ երիզի։ Այդ միջոցով ստեղծված է անսահման տարածականության պատրանք։ Իսկ ծովի կապտա-կանաչավուն հարթությունից դուրս ցցված ժայռի բեկորը, արևով ոսկեզօծված, գույներով հագեցած, հիշեցնում է վենետիկյան դասականների տաք կոլորիտը, ցայտուններն հաղորդվելով շրջապատին։ Շատ բնականորեն և գեղանկարչորեն է տրված ժայռի անդրադարձումը ջրում։ Հորիզոնի աջակողմը ամփոփում է հանդիպակաց ափի մի հատվածը՝ գունատված արևի ճառագայթներից։ Կապուտակ երկնքի հորիզոնը շղարշող ամպերը թեթև շրխկել են, ստեղծելով տպավորիչ հանդիսավորություն։ Պատկերն ավարտված է գեղանկարչական միջոցների հմուտ օգտագործումով, մեծ տակտով, գույների գերազանց զսպվածությամբ, ստեղծագործական ներշընչանքով։

Իտալիայում, Ֆրանսիայում և դրանից առաջ տարբեր վայրերում կատարած բազմաթիվ ստեղծագործությունների լավագույն նմուշները՝ թե բնանկար, թե դիմանկար, պարբերաբար գնվել են տարբեր թաղաքներում կազմակերպված նրա անհատական ցուցահանդեսներում։

Թերլեմեզյանի ստեղծագործություններում, բանակապես գերակշռում է բնանկարը։ Դա, իհարկե, չպետք է կապել դիմանկարի ժանրի կարծեցյալ դժվարության հետ, քանի որ նրա վաղ գործերում եղած դիմանկարները վկայում են այդ ժանրին կատարելապես տիրապետելու նրա վարպետության մասին, այլ պետք է բացատրել՝ մասամբ նրա նախասիրությամբ, իսկ ավելի շատ բնանկարները ստեղծելու անհամեմատ ազատ հնարավորությամբ, մանավանդ, եթե նկատի ունենանք, որ նա իր ամբողջ կյանքում նատակյաց կյանք չի վարել։

Փարիզում նկարած դիմանկարներից երկուսը Թերլեմեզյան-դիմանկարչի բարձր արտորությունների գրավականն են։ Առաջինը նրա «Ինքնադիմանկարն» է, կատարված կավճաներկերով, որը նաև ապացույց է այդ նյութին և նկարելու տեխնիկային կատարելապես տիրապետելու նրա հնարավորությունների մասին։ Դա նրա ամենասիրելի ինքնադիմանկարն է, որից նա չի բաժանվել մինչև իր կյանքի վերջը։

Դիմանկարը պահպանում է ոչ միայն նրա ֆիզիկական նկարագրի ամենաբնորոշը իր անկրկնելի հատկանիշներով, սուր նմանողությամբ, այլև մարդկային իր էության հատկություններով։ «Ինքնադիմանկարը» բնութագրում է նրան որպես հիանալի բարեմասնությունների տեր անձնավորություն։ Հիրավի, որքա՜ն մերձեցնող է նրա ժպիտը, որով անմիջապես ճանաչվում է աշխույժ, կենսասեր, մարդկային ազնիվ հոգու տեր մարդու բնավորությունը. որքա՜ն բարի արտահայտություն ունեն նրա աչքերը, որոնք ժպիտից մի փոքր կկոցած, հանդարտ ուղղված են դիտողին. որպիսի՜ լավատեսական արտահայտություն է շողում նրա դեմքին, որը կաղապարված է հարուստ կենսափորձով. հապա որպիսի՜ խոհուն, լայն մտաշխարհի պայծառ մտքի մասին են վկայում նրա լայն, բաց ճակատը և շատ հաճելի ձևի ճաղատ գանգը։ Այդ ամենին գերազանցորեն նպաստում են գեղանկարչական միջոցները։ Ջնջած կավճանկարի ոչ այնքան հարուստ հնարավորություններին և տեխնիկայի բարդությանը, Թերլեմեզյանը հասել է ձևի կատարյալ արտահայտչականության, հուսափելով այդ ներկերը անխոհեմ վիճակում օգտագործելու վտանգից, որը կարող էր հանգեցնել դիմանկարի ներկվածությանը, նա ընտրել է վերևից ընկած լուսավորություն, դեմքի զգալի մասն ընկղմելով սուվերի մեջ, այդպիսով հնարավորություն ստանալով օգտագործելու ումբ-

րանների շարքի գույներ, պահպանելու համար դեմքի բնական գեղանկարչականությունը։ Կոլորիտը քնքշա պակաս գունեղ է ու այնքան ինտենսիվ, գրեթե մնում է աննկատ, բայց լավագույն կերպով օգնում է դեմքի ձևերի ընդգծմանը։ Որպես միջոց, արտահայտչականությանը օգնում է լույսի ու ստվերների առաջացրած ուժեղ հակադրությունը և ստվերոտ մասերում արտացոլվող երանգների առկայությունը։ Դիմանկարի նաև կոմպոզիցիան նպաստում է դիմանկարի արտահայտչականությանը։

Մյուս դիմանկարը, նույնպես լավագույններից, «Կանացի դիմանկարն» է։ Անձնավորությունը հայուհի է։ Նշենք, որ օտարության մեջ գտնված տարիներին, Թերլեմեզյանը միշտ սերտ կապի մեջ է գտնվել տարբեր երկրներում ապրող հայության հետ։ Դա՝ օտարության մեջ հայրենիքի ու ժողովրդի կարոտն առնելու սփոփանքի միջոց էր։ Ահա թե ինչու, նրա կատարած դիմանկարների մեծ մասը ներկայացնում է հայերին։

Հիշյալ դիմանկարում պատկերված կինը արվեստի երկրպագուներից է եղել, որին նա ծանոթացել էր Փարիզի գրական շրջաններում։ Անշուշտ բարեկամական-ընկերական փոխհարաբերությունն է առիթ տվել այդ կնոջը պատկերելու այդպես ջերմ, ժպտուն, մտերիմ տրամադրությամբ։ Դիտողին ուղղված նրա բարեծպիտ արտահայտությունը վկայում է նրա մարդամոտ բնավորության և բարյացակամ հատկություններ մասին։ Թերլեմեզյանը ոչ միայն պահպանել է այդ կնոջ նմանությունը, որը և՛ կոնկրետ է, և՛ կենդանի ու խոսուն, այլև ընդգծել նրա կենսահաստատ ոգին, այն հրճվանքը, որ նրան համակել է իր դիմանկարի ստեղծման առիթով։ Նկարելու եղանակը միանգամայն անկաշկանդ է, գծանկարը հաստատուն է, գույները սփռված են համարձակորեն, գեղանկարչական հաճելի հարաբերություններով։ Կոլորիտը տաք է, գույներն, ինչպես միշտ, հագեցած են, գեղանկարչական միջոցներն ակտիվ են։

Մի փոքր պակաս արտահայտչականությամբ դիմանկարներ են՝ «Կին գրողը», «Հրեա վաճառականը», «Բաթաջանյանի դիմանկարը», «Խոսրովյանի դիմանկարը» տարբեր նյութերով կատարված, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր արժեքը թե կերպարի յուրօրինակությամբ, թե կատարման եղանակով։

1922 թվականին Թերլեմեզյանը նորից վերադառնում է Պոլիս, շատ ավելի կատարելագործված, ընդլայնած մտահորիզոնով, անտիլ արվեստի և վերածնության հանճարների գործերի ներշնչած ոգևորությամբ։

Ի թիվս այլ ժանրերի, նա այժմ իրեն դրսևորում է երևելի ծովանկարիչ, թեպետ այդ գործերի թիվը հատուկենտ է։ Նկատի ունենալով Իշխանաց կղզու շրջակայքից նրա մի քանի ծովային բնանկարներ, կարելի է հաստատապես ասել, որ Թերլեմեզյանի տաղանդր և այդ ժանրում է դրսևորվել վարպետին արժանավայել կարողությամբ։

Հայտնի է, որ հայ գեղանկարչության բնագավառում ծովային բնանկարի ավանդույթը ստեղծվել է դեռևս 19-րդ դարում։ Մովսային բնանկարի սկիզբը դրել է հայ հանճարեղ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին, ունենալով հայկական արվեստի տաղանդավոր հետևորդներ, հանձինս Մ. Մահդեսյանի, Վ. Մախոխյանի, Ա. Շաբանյանի, Մ. Ջիվանյանի, Հ. Դամադյանի, Գ. Բաշինջաղյանի։ Թերլեմեզյանն իր երկարամյա շրջագայությունների ընթացքում, քաջ ծանոթ է եղել հիշյալ նկարիչների ստեղծագործություններին, ինչպես նաև եվրոպացի նկարիչների բազմաթիվ ծովանկարներին։ Սակայնամենայնիվ, Թերլեմեզյանի նույն ժանրով ստեղծած գործերի ոճը մոտ է հայ ծովանկարիչների ոճին։

Իշխանաց կղզու ափերի բնանկարներից հատկապես գնահատելի են ալեկոծության տեսարանները։ Դրանք նկարչի ստեղծագործությունների շարքում լիովին նորություն էին։ Մինչ այդ նա ալեկոծության տեսարաններ չէր նկարել։ Լավագույններից է «Ալեկոծություն Իշխանաց կղզու ափերին» ծովանկարը։ Թերլեմեզյանի բնանկարում բավական տարազատորեն է տրված ալիքների բնական շարժումը, ջրի լուրջ կանաչ կոլորիտը։ Տպավորիչ է ալեկոծությունը։ Ալիքները հրապարակային թափով ափ են ներխուժել ու ժայռերին խփվելով, հաղարավոր ցայտերի վերածված են շարտվել, կարծեք թե շունչ քաշելու ու նորից սկսելու խելակորույս հարձակումը։ Նա լավ ուսումնասիրել է ծովի գալարումները, լսել նրա շառաչը, զգացել նրա հևքը, անդիմադրելի ուժը, ապա միայն ներշնչվելով պատկերել։

Կոլորիտի հնչեղությամբ աչքի է ընկնում «Իշխանաց կղզու ափը» բնապատկերը, որում ներկայացված է քարքարոտ ափի մի շերտը, որը ջրից ծեծկված հարթվել ու կարծեք թե հոգնա-

տանջ մեկնվել է ծովափին, ջրի խաղաղված մակերևույթին. լույսի արտացոլումներից գոյացել են նարնջագույն և մանուշակավուն բծերի բազմաթիվ ցոլքեր։ Դասական արվեստի մեթոդին հավատարիմ նկարիչը, հակադիր գույները հաշտեցրել, ներդաշնակել է, պահպանելով առարկայական աշխարհի գեղեցկությունը։ Վրձնի յուրաքանչյուր քսվածք պատճառաբանված է, կապվելով պատկերի բովանդակության հետ։

Մեկ ուրիշ բնանկար ժայռով, ավելի կատարյալ է մշակումով և գեղանկարի հմայքով։ Գույների առավել հագեցածությամբ է պատկերված ծովի վրա կախված ժայռը, հրապուրիչ են ծովի կապտավուն երանգները։ Իշխանաց կղզու ափերից պատկերված բնանկարների մեջ դա լավագույններից մեկն է։

Հրապուրիչ են նաև Պոլսում կատարած էտյուդները, որոնք գրեթե պատկերի մշակվածությանն են հասցված։ Դրանք ճշգրիտ են առարկաների գծագրությամբ, իրականությանը հարազատ են կոլորիտով։ Ճիշտ են բնորոշում ժամանակը, եղանակը, արտահայտելով որոշակի տրամադրություն։ Նրա էտյուդները անգնահատելի դեր են կատարում բնությունից ստացած տպավորություններն ընդհանրացնելու առումով։

Թերլեմեզյանի 1922 թվականի գործերում կան և դիմանկարներ, որոնցից պահպանված է «Ա. Շահմուրադյանի դիմանկարը»։ Նա երգչին ծանոթ էր, հավանաբար Կոմիտասի միջոցով։ Դա նմանողության պահպանումով դիմանկար է, որով կարող ենք պատկերացում ունենալ կոմիտասյան երգերի լավագույն կատարողի կերպարի մասին։

Թերլեմեզյանի արտասահմանյան վերջին հանգրվանը Ամերիկան է, որտեղ նա մեկնում է 1923 թվականին։ Բնակություն հաստատելով Նյու Յորքում, նա անմիջապես կապ է ստեղծում տեղի հայ գործիչների հետ։ Այդ միջոցով են ստեղծվել հայ անվանի դերասաններ Հ. Ջաւիճյանի և Հ. Աբելյանի դիմանկարները։ Թե մեկին, թե մյուսին նա գիտեր դեռևս 1917-1918 թվականներից, երբ ապրում էր Թիֆլիսում, ականատես լինելով նրանց մասնակցությամբ կայացած ներկայացումներին։

Հ. Աբելյանի դիմանկարից ստացած տպավորությունն ասում է այն մասին, որ նա դերասանի անձնավորությանը լավ ծանոթ է եղել։ Արտիստը կերպավորված է կենսախինդ, իր տաղանդի մեծությունն զգացողի հպարտությամբ, մարդամոտ, աշխույժ նկարագրով։ Նրա խոսուն հայացքը, արտահայտիչ աչքերը, գեղեցիկ դիմագծերը և արտիստի բանին արտաքինը մարդու մեջ արթնացնում են հիշողություններ նրա կլթքոտ խաղի, նրա ստեղծած բնական անմոռանալի կերպարների՝ Բարխուդարի, Լիր արքայի, էլիզբարովի, Օթելլոյի և ուրիշ հերոսների դերերի մասին։

Ամերիկայում Թերլեմեզյանը պաշտոնապես կտակ է ձևակերպում, համաձայն որի, իր մահից հետո, իր ամբողջ ունեցվածքը՝ թե դրամական, թե նյութական արժեքներով՝ ընդգրկված նաև իր ստեղծագործությունները, պետք էր հանձնել Սովետական Հայաստանին։ Կտակը նա թողնում է ուժի մեջ մինչև Հայաստան գալը, որտեղ և նրա մահից հետո իրագործվում է։

1923 թվականից Թերլեմեզյանը սկսում է ըստեղծագործական իր հերթական շրջագայությունները Հյուսիսային և Հարավային Ամերիկայի գեղատեսիլ վայրերում։ Առաջին ուղևորությունը կատարում է աշնանը դեպի Նիագարայի ջրվեժը և Խաղաղ օվկիանոսի ափերը։ Այդ վայրերում նկարած ստեղծագործությունների մեջ կան գործարանային, նավահանգստային, քաղաքային, ջրվեժի տեսարաններ, բանվորների, ձկնորսների դիմանկարներ։ Դրանցից քիչ թվով գործեր են մեզ հասել։ լավագույնները ցուցահանդեսներում գնվել են։

Մեզ հասած, համեմատաբար ուշագրավ գործերից է «Նիագարայի ափերը» բնանկարը։ Տեսարանին գրավչություն են տալիս ափին շարված դեղնել սկսող ծառերը, ջյուղերը գլխիկոր կախած, կարծեք թե դիտելով ջրերի խոլապարը որպես լուռ հանդիսատես։ Նկարիչը լավ է զգացել աշնանային արևի թույլ ժպիտը, գունատվող բնության լացակումած տխրությունը։ Բոսֆորի բնանկարներում աչքի ընկնող ջրի զրնգուն կապույտն այստեղ փոխվել է պղտոր կանաչավունի, լազուր երկինքը՝ մոխրավունի։

Նույն շարքին պատկանող բնանկարներից է «Նիագարայի ջրվեժը»։ Հայ նկարիչներից առաջինն այդ ջրվեժը պատկերել է Հ. Այվազովսկին։ Նրան հետաքրքրել է բնության այդ եզակի հրաշալիքի համայնապատկերը։ Հիրավի 500 մետր լայնքով, 50 մետր բարձրությունից անդունդ գահավիժող ջրի հսկայական զանգվածը իր խելակորույս խոլապարով և խլացուցիչ շառաչով այնպիսի ահաբեկիչ տպավորություն է թողնում, որպիսին բնության մեջ հազվադեպ է։ Այվազովսկու պատկերով դիտողը ստանում է ջրվեժի և վիթ-

խարհության, և ահռելի որոտի տպավորություն։ Դա ռոմանտիկական խառնվածքի տեր Նկարչի խանդավառ զգացմունքի արգասիքն է, մնալով որպես այդ բնանկարի դասական նմուշ։ Թևրլեմեզյանին հետաքրքրել է տնօրանի գեղանկարչական տպավորությունը՝ միայն մի հատվածի ընդգրկումով։ Նա իհարկե աշխատել է հարազատ մնալ իրականությանը, և նրա պատկերից մարդ ստանում է մոտավոր տպավորություն բնության այդ երևույթի մասին։ Գեղանկարչորեն ավելի տպավորիչ է հսկայական պատնեշ գոյացրած ջրի զանգվածը, որի վրա անդրադարձել են երկնքի ցոլացումները. սարսռեցուցիչ է ջրի հոսանքից գոյացած անդունդը, որտեղ գահավիժող ջուրը տակնուվրա է լինում, եռում, փրփրում է առաջացնելով ջրապտույտ։ Այս նկարը տարբերակներից մեկն է. ավելի լավ օրինակը վաճառվել է Ամերիկայում կազմակերպված ցուցահանդեսում։

Թևրլեմեզյանի հետևյալ այցելավայրը Կալիֆորնիայի նահանգն է, որպես գեղեցիկ բնաշխարհ ունեցող վայրերից մեկը։ Այնտեղ նկարած բնանկարներից մեզ է հասել «Յոսեմիթիի ձորը», որը մոտավոր պատկերացում է տալիս այդ շրջանի գործերի մասին։ Այդ ձորը հեքիաթային աշխարհի տպավորություն է թողնում. այն երեք կողմից շրջապատված է բարձր գրանիտյա ուղղաձիգ ժայռերով, որոնց ծերպերից ցած են թափվում բազմաթիվ ջրվեժներ։

Նկարիչն ունեցել է զանազան տարբերակներով նկարած այդ ձորի տեսարանները, որոնց մասին նկարագրում է, որ արև ժամանակ, երբ ջրի բյուրավոր ցայտերը օդում փղփղոդում էին ծիածանի գույներով, ստեղծվում էր այնպիսի հրապուրիչ պատկեր, որը վերարտադրելու համար նկարչի վրձինը դառնում է անզոր։

Ավարտված պատկերների պակասը լրացնում են էտյուդները։ Դրանք կոլորիտով թարմ են, գունեղ, նարնջավունի և մանուշակավունի գերիշխումով։ Բնանկարների մեջ կան գարնանային և ամառային տեսարաններ, արևադարձային բնությանը հատուկ փարթամ ծառերից նկարված էտյուդներ, ծաղկանոցներ, զբոսայգիներ պատկերող գործեր։

Կալիֆորնիայում նա առիթ է ունենում ծանոթանալու անցյալում Հայաստանից գաղթած հայերի հետ, կնրպավորելով նրանցից մի քանիսին՝ Պ. Խոսրովյանին, Ջիլչանին, մի հայ տղամարդու, մի հայ կնոջ, որոնք սիրով իրենց հայրենակցին պատվիրում էին իրենց դիմանկարները։

Ապրելով օտարության մեջ՝ թե Եվրոպայում, թե Ամերիկայում, Թևրլեմեզյանը իր հետ տարած էտյուդների հիման վրա նրբեմն վերատեղծում է հայկական բնաշխարհի բնանկարներ, որպիսիք ջերմորեն ընդունվում են գաղթավայրերում ապրող հայրենակարոտ հայության կողմից։ Այդպիսիք, նրբեմն, գնվում էին նաև պետական թանգարանների համար։ Այդպիսի մի ածիե ստեղծվել է Ֆրեզնո քաղաքում, որտեղի թանգարանը նկարչից գնում է «Արարատի տեսարան»։ Ֆրեզնոյում նա նկարում է նաև քաղաքի շրջակայքից բնանկարներ, դիմանկարներ, նատյուրմորտներ։

Թևրլեմեզյանը հայրենիքի կարոտն առնում էր և նատյուրմորտի միջոցով ընդրկելով այնպիսի առարկաներ, որոնք նման էին հայկական բնաշխարհի պարգևած բարիքներին։ Այդպիսով նա ինքնաթեթևացում էր զգում ու մխիթարվում։

Նկարչի խոստովանությամբ, Ֆրեզնոյում նկարած «Նռներ» նատյուրմորտը մտահղացվել է հայրենիքի կարոտից։ Դա բնական զգացում է. այդ խոշոր, արնանման կարմիր նռները, սև խաղողի հյութալի ողկույզները կամ մարգարտանման թափանցիկ սպիտակ խաղողի հատիկները այնքան հարազատ են հայկական բնաշխարհի ստեղծած բարիքներին, որ իրոք կարող էին հիշողություններ արթնացնել Հայաստանի լուսապայծառ բնության պարգևած բարիքների մասին, որոնց նա շատ լավ ծանոթ էր։

Հիշյալ նատյուրմորտը կարելի է համարել նկարչի այդ ժանրով կատարած լավագույն գործը։ Նյութի գեղարվեստական ընկալումը այնպես հարազատորեն է բացահայտված յուրաքանչյուր առարկայի մեջ, որ գրանք դիտվում են իրենց և՛ ճանաչողական նշանակությամբ, և՛ գեղագիտական ներգործությամբ։ Հիրավի, որքա՜ն բնական է ճեղքված նռան միջուկը իր վառ կարմիր, պսպրդուն, ջրալի հատիկներով, որոնք էս է դուրս են ժայթքելու կեղևից կամ թե չէ խաղողի ողկույզները իրենց թափանցիկ բաբոսյան կենսատու հյութով լցված հատիկներով. իսկ ինչպե՜ս գեղեցիկ են ներդաշնակված նռան կարմիրը, խաղողի սևն ու սպիտակը և դեղնավուն շորի կտորը։

Հավանաբար նույնպիսի հիշողություն են արթնացրել նկարչի հոգում նաև «կակաչները»։ Հայաստանի դաշտավայրերը, ձորերը, լեռները շրջած նկարչի հիշողությունից չէր կարող անհե-

տացած լինել այն հմայքը, որ նա ստացել էր անցյալում, տեսնելով դաշտերում փռված վառկարմիր կակաչների շլացնող տեսքը։

Թերլեմեզյանի շրջագայած գեղեցիկ վայրերից են նաև Գրանդ-Քենիոն ձորը և Կոլորադո գետի ձորը։ Մեզ հասած էտյուդները ներկայացնում են այնպիսի տեսարաններ, որպիսիք թվում են բնության հրաշալիքներ։ Մի ամբողջ լեռնաշխարհ, ասես ձևակերտ, կողք-կողքի դասավորված, դեպի երկինք սլացող բազմաթիվ աշտարականման ժայռերով։ Պահպանելու համար դրանցից ստացած հանդիսավոր տպավորությունը, նկարիչն ընտրել է վերջալույսի պահը. մայրամուտի վերջին շողերով լուսավորված ժայռերը, շառագունելով, ստացել են այնպիսի խորհրդավոր տեսք, որ թվում է, թե հնդկական վիթխարի տաճարներ լինեն։

Այդ էպիկական բնությունը՝ իր բարձրաբերձ, ուղղաձիգ ժայռերով, անդնդախոր ձորերով, որոշ չափով հիշեցնելով Հայաստանի լեռնաշխարհը, ժամանակավորապես հեռավոր երկրում գտնվող նկարչի համար մի սփոփանք էր, գոնե հայրենիքի կարոտն առնելու։

Ամերիկայում կատարած շրջագայությունների ընթացքում Թերլեմեզյանը նկարել է մեծ թվով բնանկարներ, հաճախ միևնույն թեմայի բազմաթիվ տարբերակներով, որոնք, իհարկե, համարժեք որակի չեն։

Մեզ հասած այդ շրջանի բնանկարները մեծ մասամբ էտյուդային են, իսկ լավագույն գործերը ցուցահանդեսներում վաճառվել են։ Բնականաբար այդ էտյուդները չեն կարող լրիվ պատկերացում տալ նկարչի այդ շրջանի ստեղծագործության մասին, որն անտարակույս, շատ ավելի բարձր մակարդակի վրա է գտնվել։

Մեզ հայտնի բնանկարների մեջ մեծ թիվ են կազմում Նիագարայի ջրվեժը բազմաթիվ տարբերակներով, Ֆրեզնոյից, Կալիֆորնիայից, Խաղաղ օվկիանոսի ափերից կատարած էտյուդները։ Անշուշտ, գործերի քանակն ավելացնելու ձգտումը նրան հանգեցրել է հապճեպության, հետևապես և որակի իջեցման։ Բնանկարներում երբեմն թափանցող մանուշակավուն երանգները տարածությունները դարձնում են անորոշ մշուշային. առանձին գույների՝ հատկապես կանաչի, կապույտի, դեղինի հնչունությունը չի հասնում հագեցածության որակի, որի պատճառով բնանկարները դառնում են խայտաբղետ, երբեմն էլ մակերեսային տպավորություն թողնում։

Բնանկարների հետ միաժամանակ նա նկարել է և դիմանկարներ, որոնք զերծ են նշված թերություններից։ Նշենք, որ դրանց մեջ քիչ չեն տպագրիչ բանվորների, գործարանային բանվորուհիների, տնային տնտեսուհիների, երգիչների, պարուհիների, մի խոսքով աշխատավորների դիմանկարներ։

Երկարատև դեգերումները, հայրենիքից հեռու գտնվելը Թերլեմեզյանին հոգնեցրել էին։ Եվրոպայում և Ամերիկայում ապրած տարիները թեպետ արդյունավետ ստեղծագործական տարիներ էին, բայց հայրենիքի, ժողովրդի նկատմամբ ունեցած անմար կարոտը ձգում էր։ Նրան արտասահմանում պահել չկարողացան ոչ բազմամարդ քաղաքներն իրենց բարձր կուլտուրայով, ոչ մեծ քաղաքների վայելքները, ոչ անընդհատ շրջագայությունները։ Եվ ահա, 1928 թվականին, տասը տարվա բացակայությունից հետո, նա նորից վճռում է Հայաստան գալ, մեկընդմիշտ մնալու և ստեղծագործելու իր ժողովրդի համար։

Հայրենասեր նկարչի նվիրվածությունը ժողովրդին, հայրենիքին և նրա հետ ձեռք-ձեռքի աշխատելու սրտաբուխ ցանկությունը արտահայտված են մի քանի խոսքով, ասված այն պահին, երբ նա ոտք էր դրել մայր հողի վրա. «Եկա քըրտինքս խառնելու այն շաղախին, որով համոզված ու անվհատ գործիչները կկառուցեն մի նոր սոցիալիստական երկիր»։

Երկար ժամանակ արտասահմանում ապրելը ոչնչով չփոխեց նրա համոզումները, նրա ազգային ոգին, նրա արվեստի ոճը։ Նա ամենուրեք հանդես է եկել որպես հայ ազգի ներկայացուցիչ, իր տաղանդով պատիվ բերելով հայ ժողովրդին։ Չնայած օտարության մեջ երկարատև ապրելուն, որի ընթացքում նա ականատես եղավ արվեստի տարբեր ուղղությունների երևան գալուն, իր կայուն խառնվածքի շնորհիվ նա հավատարիմ մնաց ռեալիզմի մեթոդին— հայ ազգային արվեստի ավանդույթներին։

ԵՆՈՔ ՆԱԶԱՐՅԱՆ

Հայ իրականության մեջ դիմանկարի ժանրի զարգացումը, ինչ-որ չափով, կապված է նաև Ե. Նազարյանի (1868—1929) անվան հետ, որը

20-րդ դարի առաջին քառորդին ապրել ու ստեղծագործել է Հայաստանում, հիմնականում զբաղվելով դիմանկարով։

Իր աշխարհայացքով դեմոկրատ, ստեղծագործական մեթոդով համոզված ռեալիստ, նա նույնպես նպաստել է հայկական ռեալիստական գեղանկարչության զարգացմանը, ամրապնդելով այն ավանդույթները, որոնք բնորոշ էին ամբողջ 19-րդ դարի և 20-րդ դարի սկզբի նրան նախորդող հայ նկարիչների ստեղծագործության համար։

Ե. Նազարյանը նույն ճակատագիրն է ունեցել, ինչը բնորոշ է տարագիր կյանքով ապրած հայ նկարիչներից շատերին։ Տարագրության մեջ գտնըվող հայ ժողովրդի ներկայացուցիչների նման չունենալով մշտական բնակավայր, նա, բախտ որոնելու ձգտումով, տեղափոխվել է երկրից երկիր, քաղաքից քաղաք, ի վերջո հանգրվանելով իր ժողովրդի մոտ՝ Հայաստանում։ Նրա ոչ կայուն վիճակը, մանավանդ անընդհատ ուղեկցող թշվառ կացությունը, հնարավորություն չեն տվել զբաղվելու բեղմնավոր ստեղծագործությամբ, որի հետևանքը եղել է այն, որ նրա գործերից պահպանվել են ընդամենը 10—15 դիմանկար, իսկ մամուլի կողմից նա մնացել է գրեթե աննկատ։

Կցկտուր են նաև տեղեկությունները նրա կյանքի մասին։ Եթե չլինեին ժամանակակիցների հիշողությունները, կարելի չէր լինի նրա կյանքի մասին որևէ պատկերացում ունենալ։ Այդպիսի մոռացության է մատնված եղել այն նկարիչը, որի թեկուզ և փոքրաթիվ գեղանկար ու մատիտանկար գործերը պատկերացում են տալիս նրա մասին որպես բարձր մակարդակի արվեստագետի։

Ըստ բանավոր աղբյուրների, Նազարյանը ծնվել է Պոլսում։ Գեղարվեստական կրթություն ստացել է քաղաքի գեղարվեստի վարժարանում, այնուհետև կատարելագործվել է արտասահմանում, հավանաբար Իտալիայում։ Պոլսում և Իտալիայում ապրած տարիներին նրա կյանքի մասին առայժմ ոչինչ չի հայտնաբերված մամուլում։ Նրա այդ շրջանի ստեղծագործական կարողության մասին պատկերացում տվող միակ գործը Պետրոս Ադամյանի մատիտանկար դիմանկարն է դագաղում, արտատպված 1895 թվականին «Թատրոն» հանդեսի № 3 Ա գրքում, դրան կից Հովհաննես Թումանյանի նրան նվիրած «Խեղճ Ադամյան» խորագրով սրտառուչ ոտանավորով.

«Ճանաչում էի ես նրան ընկեր,—
Չափազանց ճարտար, հանճարեղ մարդ էր։
Այս շրթունքները պատմում էին ինձ
Իր թագավորի, Համլետի սրտից,
Այս աչքերն ամեն հրով ցոլանում —
Մտածում էին, դիտում, բարկանում...»

Արտիստին նա նկարել է 1891 թվականի հունիսի 4-ին, մահից անմիջապես հետո։ Նազարյանն այդ ժամանակ 23 տարեկան երիտասարդ էր, հավանաբար, նոր ավարտած Պոլսի գեղարվեստի վարժարանը։ Ադամյանին նա պատկերել է մահվան մահճում, գլուխը բարձին, կիսադեմ դիրքով, կիսաբաց բերանով, կարծես թե հոգեվարքի պահին վեր կենալու վերջին ճիգը գործ դրած։ Ոսկրացած դիմագծերը, փոս ընկած երբեմնի գեղեցիկ աչքերը, ցցված քունքոսկրերը, վտիտ այտերը, բարակած վիզը, այտերին անխնամ աճած մազերը մարդուն համակում են խորին ափսոսանքի զգացումով դեպի երբեմնի հիանալի գեղեցկությամբ օժտված վաղամեռիկ արտիստը։

Անտարակույս է, որ արտիստի դիմագծերի նմանությունը պահպանված է, որի ապացույցը Ադամյանից մեզ հասած լուսանկարներն են։ Բնական է, որ դիմանկարը չէր կարող համազոր լինել կենդանի մարդուց կատարված դիմանկարին, որից պահանջվում է ոչ միայն արտաքին նմանություն, այլև հոգեբանական արտահայտչություն։ Սակայն, նմանության հետ մեկտեղ, Նազարյանը պահպանել է արտիստի դեմքի հոգեվարքի պահին քարացած ցավագին կսկիծը։ Արտահայտություն, որպիսին կարող էր ունենալ կյանքի կարոտը չառած, երազած իղձերը չիրագործած, կյանքից անժամանակ հեռացող զգայուն հոգու տեր մարդը։ Թվում է, թե արտիստը, զգալով իր մոտալուտ վախճանը, մահվան հետ մաքառելու վերջին ակնթարթին ծանր հոգեվիճակ է ունեցել և այդ արտահայտությունը քարացել է նրա դեմքին, արտահայտելով վիշտ, տառապանք, բողոք։ Բազմախոս է նրա դիմախաղը, մանավանդ կծկված հոնքերի լարվածությամբ և բերանի կիսաբաց վիճակով, որում կարկամել է ցավի վերջին հառաչանքը՝ բնության անարդարության դեմ ուղղված բողոքի արտահայտությամբ։ Կյանքից անժամանակ հեռացած արտիստի վերջին ապրումները ակամայից հիշողության մեջ արթնացնում են վաղամեռիկ քնարերգու Պետրոս Դուրյանի՝ «Տրտունջք» բանաստեղծության մեջ աստծուն ուղղված բողոք արտահայտող ցասումնալի տողերը՝

«...Թող որ շանթ մ՚ըլլամ դալկահար,
Պըլլվիմ անվանդ. մըսրնչեմ անդադար,
Խող անեծք մ՚ըլլամ ու կողըդ խըրիմ,
Թող հորջորջեմ քեզ. «Աստված ոխերիմ»։

գրված մահվան տագնապի պահին, բազմիցս արտասանված արտիստի կողմից, որոնք այնպես ներդաշնակում են արտիստի ողբերգական հոգեվիճակին։

Բացի այն, որ դիմանկարն այժմ, լինելով իր տեսակում եզակի, ստացել է պատմական արժեք, այն նաև պատկերացում է տալիս գեղարվեստի վարժարանն ավարտած նկարչի ձեռքի հմտության մասին։ Դիմանկարի կառուցումն ամուր է, գրագետ, դիմագծերն ընդգծված են գրաֆիկորեն. ընկալումն անմիջական է, տպավորությունն՝ ազդեցիկ[1]։

Պետք է ենթադրել, որ 1891 թվականից հետո Ե. Նազարյանը մեկնել է Իտալիա կատարելագործվելու։ Այնուհետև նրա կյանքի հետագա ուղին տանում է դեպի Հյուսիսային Կովկաս։ Ժամանակակիցների վկայությամբ, նա 1890-ական թվականների վերջերին ծնողների հետ հեռացել է Պոլսից, հանգրվանելով Ռոստովում կամ Արմավիրում։

Թե ովքեր են եղել նրա ուսուցիչները Պոլսում կամ Իտալիայում մնում է անհայտ։ Սակայն, նկատի ունենալով նրան ժամանակակից և լավ ծանոթ Լենինականի ներկա բնակիչների հաղորդած տեղեկությունը, նա նկարչության իր պրոֆեսորի դստեր հետ մեկնել է Թիֆլիս, այնտեղ բնակվելու։ Դա վկայում է այն մասին, որ նրա ուսուցիչը, Պոլսի վարժարանում հավանաբար, եղել է ազգությամբ հայ։ Դա թվում է հավանական, քանի որ Պոլսի ուսումնարանի հիմնադիր Երվանդ Ոսկանը ունեցել է հայ աշակերտներ, որոնք պաշտոնավարել են այդ վարժարանում։

Պետք է ենթադրել, որ Թիֆլիս փոխադրվելուն նպաստել է Նազարյանի քույրը, որն ապրելիս է եղել այնտեղ։

20-րդ դարի սկզբներին Թիֆլիսը ռուսական կայսրության սահմաններում ցրված հայության խոշորագույն մշակութային կենտրոնն էր, սակայն, այնտեղ կերպարվեստի տարբեր բնագավառների զարգացմանը նպաստող պայմաններ չկային. արվեստագետները զրկված լինելով պետական հովանավորությունից, ստիպված էին կախման մեջ լինել անհատ պատվիրատուներից։

Կենսագրական տվյալների բացակայության պատճառով հնարավոր չէ Թիֆլիսի նրա գործունեության մասին ամբողջական պատկերացում ունենալ, մանավանդ որ, նստակյաց կյանք չէր վարում և պատվերները պատահական էին ու հազվադեպ։ Վարելով բոհեմային կյանք, նա ինքն էլ ընդհանրապես անտարբեր է եղել իր հանդեպ։

Թիֆլիսյան նրա գործերից առայժմ հայտնի են մի քանիսը. լավագույնները Հ. և Մ. Շալամյան ամուսինների դիմանկարներն են, կատարված կավճաներկերով։ Դրանք նկարչի երիտասարդական տարիների առ այսօր հայտնի գեղանկարչական ստեղծագործություններն են, միակ վկայությունները նրա այդ տարիների տաղանդի, որոնք վստահորեն կարելի է համարել նրա գլուխգործոցները, կատարված 1897 թվականին, 28—29 տարիքում։

Հիշյալ դիմանկարները պատվերներ են համատեղ ցուցադրման համար. այդ նկատառումով էլ դրանք համաչափ են, կոմպոզիցիայով նման, ունեն միատեսակ ֆոն և կոլորիտ։ Դիմանկարների կոմպոզիցիայում նկատվում է որոշ նմանություն Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարների հետ, որն արտահայտվում է մոդելի համար ընտրած որոշակի դիրքով, կեցվածքով, ձեռքերի շարժումով։ Նազարյանը կարող էր տեսնել Հ. Հովնաթանյանի դիմանկարները թիֆլիսեցիների տներում։ Եթե ընդունենք, որ Նազարյանը չի օգտագործել դիմանկարի կառուցման Հ. Հովնաթանյանի սկզբունքը, որպիսին միօրինակության հասած կրկնողությամբ կարելի է տեսնել մասնավորապես առևտրականներին նվիրված Հ. Հովնաթանյանի բազմաթիվ դիմանկարներում, ինչպես՝ ձեռքը գոտիին հենելու և նկարվելու դիրք ընդունելու սովորությունը, ապա, Հ. Հովնաթանյանի և Նազարյանի գործերում կոմպոզիցիայի այդպիսի նմանությունը պետք է բացատրել առևտրական դասի շրջանում ավանդույթ դարձած որոշակի դիրքով նկարվելու սովորությամբ։

Նազարյանը, որպես կանոն, էական նշանակություն է տվել կերպարվողի նմանությանը, որը դիմանկարի, ինչպես նաև կերպարի՝ անկրկնելի անհատականության ամենաանհրաժեշտ նախապայմանն է։ Հ. Շալամյանը կերպավորված է կես մեջքով, նստած, ձեռքը հենած գոտուն, 19-րդ դարի Թիֆլիսի առևտրականների տոնական տարազով՝ արխալուղով, արծաթյա գոտիով, կրծքից կախված ժամացույցի ոսկյա շղթայով։

Դիմանկարով նրան կարելի է բնութագրել որ-

պես ձեռներեց, գործարար, փորձառու, ինքնավստահ մարդ։ Անկասկած, դիմանկարի վրա նկարիչն աշխատել է երկար սեանսներ, որի ապացույցը մանրամասների բծախնդիր մշակումն է, յուղաներկի տեխնիկային հատուկ բոլոր նրբություններով։ Եվ չնայած սեանսների երկարատևությանը, կերպարն ընկալված է քարմ տպավորությամբ, անմիջականորեն, պահպանելով մոդելի կենդանի արտահայտությունը։ Հ. Շալամյանի կերպարը, դիմագծերի կոնկրետությամբ, իր մեջ ամփոփում է նրա նկարագրի ազակի անհատականությունը։ Նրա հարցախույզ, խոսուն աչքերի մեջ կարելի է կարդալ իր «ես»-ին նախասիրություն տվող, իր անձնական շահով սահմանափակված մարդու հոգևոկան աշխարհը։

Դիմանկարի անձերի կատարումը վկայում է նազարյանի կատարյալ վարպետության մասին. ակնհայտ է, որ նկարիչը գերազանց է տիրապետում գծանկարին։ Անսխալ, կենդանի աշխուժությամբ են նկարված դեմքը և ձեռքերը։ Բացառիկ հմտություն պետք էր ունենալ կավճաներկերով այդպես հանգամանորեն մշակելու այդ դիմանկարը, ռեալիստական ճշմարտացիությամբ, նուրբ գունեղանգներով, ֆակտուրային բազմազանությամբ պատկերելով տարբեր առարկաները։ Դիմագծերի ծավալները այդքան շոշափելի դարձնելու, ձեռքերի փափուկ ճկունությունը տալու, զգեստների հատկությունները մեծ ճշտությամբ պատկերելու, արծաթյա գոտու գեղեցկությունը արտահայտելու, և ոսկյա շղթայի փայլը տալու գերազանց տվյալներ են ցուցաբերված։ Եվ այդ ամենին նկարիչը հասել է կավճաներկերով, որոնց հնարավորությունները, յուղաներկի հետ համեմատած, շատ սահմանափակ են։

Շատ ավելի բարդ ու բազմատարր է կնոջ՝ «Մ. Շալամյանի դիմանկարը», որում նկարիչը հասել է կավճաներկի տեխնիկայի առավելագույն տիրապետման։ Սակայն այդ չէ գլխավորը, այլ դիմանկարի բովանդակությունը՝ կերպարային բնութագրի և գեղարվեստական միջոցների ընդհանրությունը միասին վերցրած։ Տիկին Շալամյանը 40-ի մոտ տարիքի, Թիֆլիսի 19-րդ դարի առևտրական դասին պատկանող հայ կնոջ բնորոշ տիպար է, բարեհոս, համակրելի դիմագծերով, խաղաղ արտահայտությամբ, զուգված տոնական զգեստներով, զարդերով, իր խավի կանանց պատշաճ շուքով։

Կնոջ դիմանկարը ներդաշնակելու համար ամուսնու դիմանկարին, որպես զույգ պատկեր, նկարիչը նրան նույնպես պատկերել է կես մեջքով, դիմահայաց դիրքով, նստած։ Նրա կեցվածքը չնայած արտահայտում է նկարվելու պատրաստակամություն, սակայն, դեմքի կենդանի արտահայտությունը այնքան խոսուն է, մարմնի դիրքն այնպես ազատ է, իսկ հովհար բռնած ձեռքը գտնվում է այնպիսի վիճակում, որ կարծես քե պատրաստ է շարժվելու։

Հիշյալ դիմանկարով կարելի է բնութագրել Մ. Շալամյանին, որպես ընտանիքին նվիրված, պարկեշտ, բարի, պարզասիրտ, սնապարծությունից ու ցուցամոլությունից զերծ հայ կնոջ։

Զեկավարվելով դասական ռեալիստական արվեստի մեթոդով, Նազարյանը դիմանկարը մշակել է հանգամանորեն, քե կոմպոզիցիայով, քե մանրամասներով, այն հասցնելով լիակատար ավարտի։ Միանգամայն տրամաբանորեն է ընտրված դիմանկարի դիմահայաց դիրքը. դա հնարավորություն է տվել նկարչին ավելի ամբողջական ընդգրկելու կերպարը, ավելի արտահայտիչ դարձնելու նմանողությունը, ավելի լայնորեն բացահայտելու նկարագրի ներքին տվյալները, ավելի շուք տալու նրա անձնավորություններ։ Այսպես՝ սպիտակավուն դեմքին գերազանցորեն են շաղկապված արծաթագույն աստղածաղիկներով զարդարված մուգ կապույտ թասակը, դեմքի երկու կողմերից իջնող մուգ շագանակագույն հյուսերը, գլխից մինչև ուսերը փռված սպիտակ, ծաղկազարդ քողը։ Այդպիսի շըրջապատում Շալամյանի դեմքը քվում է ավելի արտահայտիչ իր համակրելի դիմագծերով, գեղեցիկ գծված շրթունքներով ու նշաձև աչքերով, որոնց մեղմ արտահայտության մեջ զգացվում է բնավորության հանդարտություն, հանգստություն։ Ավելի բարդ խնդիր է եղել Շալամյանի ճաշակը հաշտեցնել նկարչի բարձր ճաշակի հետ, երբ անհրաժեշտ է եղել Մ. Շալամյանի զգեստների և զարդերի խայտաբղետությունը՝ նրա ծաղկավոր զգեստների, կարմիր վարդերի և կանաչ տերևների աղաղակող հնչեղությունը մեղմել, իրար հետ ներդաշնակել։

Շալամյանի զարդարուն զգեստների, քանկարժեք կրծքազարդերի, ապարանջանների և մատանիների ծանրաբեռնվածությունը քեպետ նկարչի համար բարդություն է ստեղծել, բայց մյուս կողմից դիմանկարը ստացել է ճանաչողական արժեք։

Թիֆլիսում կատարած երկու այլ դիմանկարներ

Նույնպես մասնավոր պատվերներ են և ներկայացնում են Այվազյան ամուսիններին, նկարված 1902—1903 թվականներին, դարձյալ գունավոր կավճաներկերով։ Անշուշտ, որոշ առավելություններով հանդերձ, դրանք գեղարվեստական միջոցներով նվազ գնահատելի են, քան նախորդները։

«Ալ. Այվազյանի դիմանկարը» ներկայացնում է միջին տարիքի, պատկառելի արտաքինով, կոկիկ հագնված պաշտոնյայի, նկատելի սուր նմանողությամբ։ Բացի նմանողությունից, տրված է նաև նրա անհատական նկարագիրը։ Նազարյանը հատուկ ուշադրություն է նվիրել աչքերի արտահայտությանը, այն զարձնելով խոսուն, կենդանի։ Խորունկ աչքերում կարելի է կարդալ խելոք, երազող խառնվածքի տեր անձնավորության էությունը։ Նրա համակրելի դիմագծերը, վայելուչ արտաքինը, բարեկիրթ տեսքը, խնամված դեմքը, կոկիկ սանրվածքը, հարդարված մորուքն ու բեղերը կերպարին տալիս են պատկառելի տպավորություն։

«Այվազյանի դիմանկարը» նույնպես մշակված է դասական նկարչության մեթոդով, բծախնդիր մանրամասնությամբ։ Դիմանկարը գեղանկարչական առումով միակերպ է. պակասում են աշխուժացնող գունային հակադրություններ, ստվերոտ մասերը չեն հասցված գունային անհրաժեշտ հագեցածության։

Մշակման առումով տարբերություն չկա նրա և կնոջ՝ «Մ. Այվազյանի դիմանկարի» միջև, միայն թե կնոջ դեմքը նկարված է քիչ ավելի գեղանկարչորեն, ծավալների շեշտումով, ումբրաների և օխրաների օգտագործումով հասնելով գույների հագեցածությանը։ Տպավորությունը վկայում է նրա հասարակ ծագման մասին. խոսուն ու արտահայտիչ են աչքերը, հաստատելով նրա աշխույժ, համարձակ բնավորությունը։

Ամենալն հավանականությամբ, թե մեկ, թե մյուս դիմանկարում նազարյանն ընդառաջել է պատվիրատուների ճաշակին, տեղի տալով իր ստեղծագործությանը ոչ հատուկ գեղանկարչական էֆեկտների, ինչպիսին են կնոջ զգեստների և ամուսնու դիմանկարի ֆոնի հնչեղությունը։

Մնում է անորոշ այն հարցը, թե ինչպիսի շարժառիթներ են թելադրել Նազարյանին, թողնել Անդրրկովկասի վարչական կենտրոնը, որտեղ պատվերներ ստանալու հավանականությունը շատ ավելի մեծ էր, և տեղափոխվել այն ժամանակների համար գավառային քաղաք Ալեքսանդրապոլ։ Այնտեղ նա ապրել է 1906—1918 թվականներին, այնուհետև, երբ քաղաքական մուրքերը մտնելու էին Ալեքսանդրապոլ, նա մեկնում է Թիֆլիս, ապա, 1921 թվականին, սովետական կարգերի հաստատումից հետո, նորից է վերադառնում այնտեղ, ապրելով մինչև 1929 թվականը։ Այդպիսով, իր ստեղծագործության ամենատևական շրջանը անց է կացրել Ալեքսանդրապոլում, ապրելով այնտեղ շուրջ 20 տարի։

Այնտեղ կատարած առայսօր հայտնի գործերի քիվը շատ փոքր է։ Դա կարելի է բացատրել, նախ՝ տեղի հասարակության անտարբեր վերաբերմունքով դեպի նկարչի արվեստը, ապա, տրնտեսական նեղ կացությամբ և որպես դրա հետևանք՝ նրա դանդաղկոտությամբ։

Նշենք, որ Ե. Նազարյանից ստացած արտաքին տպավորությունը միանգամայն դրական էր։ Նա միջահասակ, ոչ գեր, մեծ, սև, խելացի աչքերով, սև բեղերով, փոքրիկ մորուքով, նուրբ, տպավորիչ դիմագծերով մարդ էր, ինչպիսին ես եմ նրան տեսել Լենինականում 1924 թվականին։ Նրա շարժումները կիրթ էին, քայլվածքը՝ մշակված, վարմունքը՝ վայելուչ։ Հագնվում էր կոկիկ, եվրոպական տարազով՝ ֆրակ, նեղ անդրավարտիք, սրածայր կոշիկներ, լայնեզր գլխարկ, զբոսնում էր ձեռնափայտով, գլուխը խոնարհած։ Այդպես էր նա հայտնվում քաղաքային զբոսայգում։ Չէր սիրում աղմկոտ, բազմամարդ վայրեր, մտերիմ ընկեր չուներ, շփվում էր քչերի հետ։ Ծանոթություն էր հաստատում սրճարանատերերի, խանութպանների, ճանապարհ արհեստավորների հետ, թեպետ ծանոթ էր և երբեմն հանդիպում էր անվանի մարդկանց՝ Հ. Աբեղյանին, Հ. Զարիֆյանին, Ա. Արմենյանին։

Երբեմն նկարել է պատվերով, բայց ավելի շատ ծանոթներին, այն էլ երկարատև սեանսներով, որոնց մոտ հյուրասիրվել է իրավունք վերապահելով ասել՝ «Ես ազգին նկարիչն եմ, ազգն ալ պարտավոր է հոգալ իմ մասին, կերակրել և պահել ինձ»։

Այդպիսի մի ծանոթություն նա ստեղծել էր Հեքիմյանների ընտանիքի հետ, որը պահպանվել է երկար ժամանակ, առիթ տալով ստեղծելու նրանց դիմանկարները։

Ե. Նազարյանը թեպետ նկարում էր և մատիտով, և յուղաներկով, բայց ավելի շատ նախասի-

րությունն տալիս էր կավճաներկերին, որին տիրապետում էր գերազանցորեն։ Հովհաննես և Մարգարիտ Հեքիմյանների դիմանկարները նույնպես կատարված են կավճաներկերով 1915 թվականին։

Նրան ժամանակակից Ալեքսանդրապոլի բնակիչ Ա. Սահոյանը, տեսնելով, թե նա ինչպես է նկարում քաղաքի կայազորի պետի՝ գեներալի դիմանկարը, գրում է. «Ինձ զարմացնում էր, թե ինչպիսի հմտությամբ նազարյանը իր բարակ ու նուրբ մատների օգնությամբ կավճաներկը սեղմում էր թղթին և մատների ծայրերով դիմանկար կերտում, շարունակ կրկնելով «Ասոր իտալական շկոլա կրանն կորս»։

Իսկ գրող Ատրպետը, որին նույնպես պատկերել է նազարյանը, տարբեր առիթներով ասել է. «Թքե նազարյանը Փարիզում որևէ հարուստի այնպես նկարեր, ինչպես այժմ է նկարում, այդ դիմանկարից ստացած գումարով մի ամբողջ տարի ապահով կյանք կունենար»։

«Հովհաննես Հեքիմյանի դիմանկարը» նկարչից մեզ հասած փոքրաթիվ գործերի շարքում վարպետորեն ավարտվածն է։

Նազարյանը դիմանկարի վրա աշխատել է երկու ամիս։ Դիմանկարը կատարված է կավճաներկերով, բայց, ինչպես և նրա մյուս գործերում է նկատվում, աշխատելաձևը նման է յուղանկարի տեխնիկային։ Նազարյանը սովորություն է ունեցել դիմանկարներն ավարտել բոլոր մանրամասներով, չթողնելով անավարտ ոչ մի սանտիմետր տարածություն։ Մեծ նշանակություն տալով կերպարվողի անհատականությանը, նա անվրեպ ճշգրտությամբ պահպանում էր նմանողությունը, որը շատ դեպքերում արտացոլում էր կերպարվողի էությունը։

«Հեքիմյանի դիմանկարը» անմիջապես հուշում է գավառային արհեստավորական խավին պատկանելու նրա անձնավորության մասին. դիմանկարից մեզ է նայում կենսահաստատ արտահայտությամբ, առույգ արտաքինով, լավատեսական տրամադրությամբ, բարեկեցիկ կյանքով ապրած մի տարեց տղամարդ, արդեն սպիտակած մազերով, որի կերպարը բավականաչափ հարազատ է 19-րդ դարի վերջի, 20-րդ դարի սկզբի Անդրկովկասի հայ արհեստավորների դասին։

Նազարյանի ինչպես այս, այնպես էլ ուրիշ դիմանկարներում, մարդիկ պատկերված են զգաստ վիճակում, մոդելից ստացած անմիջական տպավորության ընկալումով։ Դրանով պետք է բացատրել դրանց կենդանի, երբեմն նույնիսկ խոսուն արտահայտությունը։ Այդպիսին է և Հեքիմյանի դիմանկարը։ Կավճաներկի այն հատկությունը, որ գրեթե առանց խոնավության է օգտագործվում, հնարավորություն է տվել պահպանելու կոլորիտի հնչեղությունը և մարդկությունը։ Հեքիմյանի դիմագծերի կարմրավունի մոտեցող կոլորիտը, որը նրա առույգ կենսունակությունն է շեշտում, թվում է համոզիչ։ Հավանական է, որ նա եղել է այդպիսին, մանավանդ, երբ նկատի ենք առնում արհեստավորի նրա ֆիզիկական զբաղմունքը։ Կերպարի ճշմարտացիությունը արդեն ասում է դիմանկարի առավելության մասին։ Եվ չնայած սևանների երկարատևությանը, դիմանկարում չի նկատվում ձգձգվածություն կամ հոգնածություն։

Հեքիմյանի կնոջ՝ «Մարգարիտի դիմանկարը» կատարված է նկատի ունենալով որպես ամուսնու դիմանկարին զույգ պատկեր։ Հետևապես, այն իր և՛ չափերով, և՛ կոմպոզիցիայով, և՛ կատարման մեթոդով լինելու էր նախորդին համապատասխան։ Տարբերությունը դրանց կոլորիտի մեջ է։ Ամուսնու դիմագծերի կարմրավունին մոտեցող կոլորիտին լիովին հակադիր է կնոջ դեմքի օխրայավուն կոլորիտը։ Այդպիսի բազմազանությունը վկայում է մոդելին հարազատ մնալու նազարյանի բծախնդրության մասին։

Որպես պատվեր, «Մարգարիտի դիմանկարում» շեշտը դրվելու էր նմանության պահպանման վրա. սակայն, նկարիչը չի դիմել պասսիվ ընդօրինակման մեթոդին, որպիսի երևույթ չի նկատվում նրա նաև մյուս դիմանկարներում։ Նազարյանն, ընդհանրապես, իր դիմանկարներում պահպանում է անհատի նկարագրի ամբողջականությունը և նրանից ստացած նախնական կենդանի տպավորության թարմությունը։

«Մարգարիտի դիմանկար»-ում, հավանական նմանողության հետ մեկտեղ, նկատելի են և նրա ներքին էությունը հատկանշող գծեր։ Նա թվում է նաև՝ հապճեպ տակի հայ բնտանիքի ավանդներին հավատարիմ իր և՛ հոգևբանությամբ, և՛ կենցաղով, որոշ չափով ամոթխած, սահմանափակ, սակայն, հարուստ կենսափորձով տանտիկին։

Ինչպես միշտ, դիմանկարը մշակված է բծախնդիր բարեխղճությամբ, բոլոր անհրաժեշտ

մանրամասներով՝ ընդհուպ մինչև գլխի թասակի զարդերի, ճակտնոցի ոսկիների շարանի պատկերումով։

Լինելով կավճաներկի տեխնիկայի հմուտ վարպետ, Նազարյանը գույների մշակումը հասցրել է առարկաների նյութական հատկության արտահայտման աստիճանին, պահպանելով նաև գույնի զգայական ներգործությունը։

Ալեքսանդրապոլում Նազարյանի սիրելի այցելավայրերից էր սրճարանը, որտեղ նա պարբերաբար հաճախում էր ոչ միայն որպես սուրճի մոլի սիրահար, այլև հանդիպումներ ունենալու, ծանոթություններ հաստատելու, կերպարներ որոնելու, իհարկե նաև իր մենակությունը փարատելու համար։ Դրա հետևանքով, սրճարանատերերից մեկի՝ Կարապետ Կուզիկյանի հետ նրա մտերմությունը այնքան է խորացել, որ նա երբեմն, Կուզիկյանի թույլտվությամբ գիշերում էր նրա սրճարանում, այն գերազանսելով իր բնակարանից, որը, քաղաքային վարչության անտարբերության պատճառով, չափազանց անհրապույր, փայտանոցի նմանվող խարխուլ մի սենյակ էր, զուրկ ամենատարրական հարմարություններից։ Ահա այդ մտերմության առիթով ստեղծել է «Կարապետ Կուզիկյանի դիմանկարը»՝ նույնպես կատարված միագույն սև կավճաներկով, օխրայի թեթև գունավորումով։

Դիմանկարում Կուզիկյանը 60-ին մոտ, սպիտակած մազերով, բեղերով ու փոքրիկ մորուքով առույգ տղամարդ է։ Իր արտաքինով նա գրեթե չի տարբերվում ապահով կյանքով ապրող տեղի արհեստավորներից։ Դա բնական է, եթե նկատի ունենանք Ալեքսանդրապոլի՝ որպես գավառական քաղաքի սրճարանատիրոջ կարողությունն ու դիրքը։

Այն դրական հատկությունը, որը բնորոշ է Նազարյանի դիմանկարներին ընդհանրապես՝ կերպավորվող անձնավորության մինչև կոնկրետության հասցրած անհատականության պահպանումը, աչքերի կենդանի, խոսուն արտահայտությամբ, այդպիսի հատկություն ունի նաև հիշյալ դիմանկարը։ Կենդանի, խոսուն աչքերում կարդում ենք գործունյա, ձևներնեց, իր շահը գիտակցող, խաղաղ բնավորության տեր, անհիշաչար մարդու նկարագիր, նույնիսկ բարի թվացող մարդկային հատկություններով։

Կատարման վարպետության մասին խոսք չի կարող լինել, միայն իհարկե դիմանկարի միագույն վիճակը, համեմատաբար զիջում է նախորդ դիմանկարներին։ Նազարյանն, ինչպես միշտ, դիմանկարն ավարտել է իր բոլոր մանրամասներով, ռեալիստական դիմանկարի պահանջների պահպանումով։ Գծանկարի մշակումը կատարված է ծավալապատկերային եղանակով, շեշտելով ձևերը, նյութի ֆակտուրային տարբերությունները, կերպարային անհատականությունը նույնպես ցայտուն է, որով կարելի է ճանաչել ազգային տիպարի, ոչ մտավոր զբաղմունքի տեր մարդու յուրահատկությունը։

Ալեքսանդրապոլում բնակվող մտավորականներից նկարչի ամենամոտ ծանոթը եղել է գրող Ատրպետը, որը նկարչի մասին շատ բարձր կարծիք է ունեցել։ Պահպանվել է նրա դիմանկարը, կատարված գունավոր կավճաներկերով։ Ցավոք, մարդկանց անփութության պատճառով ներկերը մեծ մասամբ թափվել են, չնայած գծանկարը պահպանվել է։

Ատրպետը պատկերված է կես մեջքով, նըստած երեք քառորդ դիրքով, հայացքը դիտողին։ Ի տարբերություն Նազարյանի այն դիմանկարների, որոնք ներկայացնում էին առևտրական դասի ներկայացուցիչներին, որոնց դիրքը ինչ-որ չափով ցուցադրական էր, իսկ դեմքերին՝ արտացոլված սահմանափակ մտաշխարհի տեր մարդկանց էությունը, Ատրպետ գրողի կեցվածքը ազատ է, հայացքն արտահայտում է մտավորականի կենտրոնացած հոգեվիճակ։ Տպավորությունն այնպիսին է, որ նա անջատված է շրջապատից, գուցեև տարված ստեղծագործական խոհերով։

Ատրպետի դիմանկարում տեսնում ենք նաև իր արժանիքները գիտակցող մարդու ինքնավըստահությունը։ Նրան մոտիկից ճանաչողների վկայությամբ դիմանկարը հարազատորեն է արտացոլում գրողի նկարագիրը թե դիպուկ նմանողությամբ, թե նրան հատուկ նստելու դիրքի, նայվածքի, լրջության հատկանիշներով։

Նկարի կոլորիտի մասին մոտավոր պատկերացում կարելի է ունենալ կավճաներկերի դեռևս պահպանված հետքերով։ դեմքին երևում են օխրայի երանգներ, աչքերը բաց կապույտ են, մորուքը և մազերը բաց շագանակագույն խարտյաշ, վերնազգեստը բաց մոխրագույն է, վերնաշապիկը՝ սև, նկարի ֆոնը բաց կանաչավուն է, սեղանի սփռոցը շագանակագույն, կարմրագույն գծերով։

Ինչպես տեսնում ենք, նկարիչը չի օգտագոր-

ձել աղաղակող գույներ, ամեն ինչ ներդաշնակ է, կոլորիտով չափավոր։ Կատարման առումով այն նույնպիսի բարեխղճությամբ մշակված, վարպետ ձեռքի արդյունք է, մոդելից ընկալված կենդանի տպավորությամբ։ Հաճելի տպավորություն են թողնում դիմագծերի ձևերի փափուկ անցումները, թեպետ ոչ ճշգրիտ պատկերացում են տալիս գեղանկարի նախնական վիճակի մասին։ Չնայած այդ ամենին, «Ատրպետի դիմանկարը» ինչ-որ չափով ընդլայնում է մեր պատկերացումները Նազարյան դիմանկարչի մասին, նրա ձեռքի հմտության մասին որպես գծանկարչի։

Բացի հիշատակվածներից պահպանվել են տասի չափ մատիտով արված ճեպանկարներ, որոնք գրեթե ավարտված են։ Նա սովորություն է ունեցել այդպիսիք նվիրել պատկերվողներին։ Դրանց մեջ կան այնպիսիք, որոնք, ինչպես երևում է նրանց տիպարներից, կատարված են արտասահմանում ապրած տարիներին, մյուս մասը Թիֆլիսում և Ալեքսանդրապոլում։

Պետք է ենթադրել, որ Պոլսում է նկարված Թուրք պաշտոնյայի դիմանկարը։ Նա, իրեն հատուկ սուր դիտողականությամբ, քիչ միջոցներով, այնպիսի դիպուկ նմանողությամբ է պատկերել, որ դա իր մանրանկար չափի մեջ անմոռաց տպավորություն է թողնում։ Փոքր, պսպղուն աչքերը, երկար, ոլորուն, մինչև այտերը տնկված բեղերը, կարճ մորուքը, գեր դեմքը խստության արտահայտություն են տալիս նրան։

Մանրանկարի ձևով մշակման հմտությունը վկայում է, Նազարյանի վիրտուոզ ձեռքի մասին։ Ընդամենը մի փոքր շրջագիծ է պետք եղել, այդ մարդու բիբերի միջոցով ցույց տալու նրա խորամանկ հայացքը։ Ինչպես երևում է, Նազարյանը կարողանում է հմտորեն օգտագործել գծի պլաստիկական հատկությունը, նրա ուժգնությունն ու մեղմությունը և առանց ստվերների օգնության տպավորիչ դարձնել մարդու կերպարը։

Հավանական է, որ արտասահմանում է կատարված նաև «Նկարչի դիմանկարը»։ Անձնավորությունը օտարազգի է, եվրոպացու տարազով, լայնեզր գլխարկով և բաճկոնով, որոնց մեջ նա պատկառելի տպավորություն է թողնում։ Մոդայասեր մարդու հատկանիշներն են՝ բարակ մորուքը, երկար մազերը, որոնք ալչի են զարնում։ Նկարիչը պատկերված է աշխատանքի պրոցեսում, կանգնած կտավի առաջ, ներկապակլր ձեռքին։ Դիմանկարի մշակումը կատարված է հանգամանորեն, հաստատուն գծանկարով և ընդամենը մի քանի ստվերոտ մասերի ընդգծումով։

«Կանացի դիմանկարում» հավանաբար պատկերված է Թիֆլիսցի կին. լայնեզր գլխարկը, մինչև մեջքն իջած մազերը լավ են ներդաշնակում նրա կերպարին։ Դա նույնպես սակավ միջոցներով կատարված քարմ ճեպանկար է։

Թիֆլիսում է նկարված նաև վրացու տարազով «Գեղջուկի դիմանկարը» բավական կենդանի արտահայտությամբ։

Այդ մատիտանկարների մեջ լավագույններից մեկը «Տղամարդու դիմանկարն» է. պատկերված է տիպիկ գյումրեցի արհեստավոր։ Կերպարը լրացնում է նրա անշուք արտաքինը՝ անխնամ թողած բեղեր, հին գլխարկ, հնամաշ բաճկոն։

«Հայ քահանայի դիմանկարը» նույնպես իր տիպարով հարազատ է այդ պաշտոնի սպասավորին։ Նրա կիսազարմացական լարված նայվածքը թեպետ խոր չէ, բայց արտահայտիչ է և կենդանի։ Հապճեպ կատարված լինելու պատճառով դեմքի որոշ մասեր մնում են անմշակ, բայց դրանք չեն խանգարում տեսնելու կենդանի մարդուն։

Այս բոլոր մատիտանկարներից ստացած տպավորությունն այն եզրակացությանն է հանգեցնում, որ Նազարյանը օժտված է իրականությունն ընկալելու արագ, դիպուկ, պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ։

1906—1910 թվականներին *ե.* Նազարյանը միակ նկարիչն է եղել Ալեքսանդրապոլում։ Նրան էր վիճակված կատարելու ամենաբազմազան բնույթի պատվերներ։

Բացի հիշատակված գործերից, Նազարյանը ունեցել է և ուրիշ բազմաթիվ գործեր, որոնց բնագրերը հայտնի չեն։ Դրանցից մի քանիսը ժամանակին վերարտադրված են եղել հայ պարբերական մամուլում, իսկ մի քանիսի միայն անունն է հիշատակված։ Դրանցից են՝ դերասան Միքայել Մանվելյանի, հեղափոխական դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանի, դաշնակարուհի Մարիամ Տեր-Մարտիրոսյանի դիմանկարները։

«Մանվելյանի դիմանկարը» հավանաբար կատարված է Թիֆլիսում ապրած տարիներին, երբ դերասանն աշխատում էր տեղի արտիստական ֆատրոնում։ Այն մատիտանկար է, մշակումով լիովին ավարտված, ինչպես նրա գծանկարների մեծ մասը։ Դիպուկ նմանությամբ այդ դիմանկարում տաղանդավոր դերասանը պատկերված է առօրյա կյանքում, մանվելյանական ծանոթ ար-

տաՏայտությամբ, իր նկարագրի ամբողջական ընդգրկումով։ Մշակված է լույս ու ստվերների փափուկ անցումներով, դիմագծերի ծավալների ընդգծումով, ավարտված դիմանկարի մակարդակով։ Նույնպիսի որակով է կատարված Մ. Նալբանդյանի դիմանկարը, որի մասին հիշատակված է «Արարք» հանդեսում։

Ճանաչված լինելով որպես տաղանդավոր նկարիչ, Նազարյանը 1903 թվականին, կաթողիկոսի հանձնարարությամբ, Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության թանգարանի համար արտանկարել է «Սևանի տիրամոր պատկերը», որը նրա տաորագրությամբ այժմ պահվում է սուրբ Ղազար կղզու թանգարանում։ Պատճենի հավաստիությունը հաստատում են նաև Մխիթարյանները, որոնց ուղարկած գունավոր վերարտադրությունը գտնվում է Հայաստանի պատկերասրահում։

Ալեքսանդրապոլի հին բնակիչների հաղորդմամբ, Նազարյանը նկարել է նաև քաղաքի մի քանի անվանի մարդկանց դիմանկարները, որոնցից հիշատակվում են՝ քաղաքագլուխ Դեղամ Տեր-Պետրոսյանի, քաղաքի կայազորի գլխավոր Շահրիմանյանի դիմանկարները, որոնց բնագրերը անհայտ են։

Մինչև 1920 թվականը լիովին անուշադրության թողնված նկարչի վիճակը մի փոքր բարելավվում է սովետական շրջանում։ Քաղաքային խորհրդի պատվերով նա նկարում է «Լենինի դիմանկարը», որը 1920-ական թվականներին ցուցադրված էր քաղխորհրդի նախագահի կաբինետում։ Այդ մեծադիր յուղանկարը բավական գունեղ էր, կատարված բարեխղճորեն և տպավորիչ։ Ըստ երևույթին քաղաքի թատրոնի պատվերով էին կատարված դերասաններ Արմեն Արմենյանի և Դուրյան—Արմենյանի ամբողջ հասակով յուղանկար դիմանկարները, որոնք 1920—1930-ական թվականներին ցուցադրված էին թատրոնի ճեմասրահում։ Նազարյանը նրանց պատկերել էր առանձին կտավների վրա, կանգնած դիրքով, երկարավուն կոմպոզիցիայով։ Հայ բեմի փառաբանված վարպետները պատկերված էին ճշգրիտ նմանությամբ, իրենց առօրյա զգեստներով, ըստ երևույթին թատրոնում նրանց պատկերներն ունենալու համար։ Դրանք պահպանվել էին մինչև թատրոնում տեղի ունեցած հրդեհը։ Պետք է ասել, որ դրանք լավ տպավորություն էին թողնում կերպարների հարթապատությամբ, ընդհանրացված մշակումներով, զուսպ կոլորիտով։

Ընդառաջելով Նազարյանին, Լենինականի քաղաքային խորհուրդը 1920-ական թվականներին քաղաքում կազմակերպում է նկարչական ստուդիա ընդունակ երեխաների համար, որի ղեկավարությունը հանձնարարվում է Նազարյանին։ Դրժվարանալով այդ պարտականությունը կատարել, նա մեկ տարի հետո հրաժարվում է, գերադասելով զբաղվել ստեղծագործությամբ։

Անշուշտ, հիշատակված գործերը աննշան քանակ են կազմում Նազարյանի ավելի քան քառասուն տարիների գործունեության համեմատությամբ։ Տարիների ընթացքում քաղաքից քաղաք տեղափոխվելով, նա անուշադրության է մատնել իր ստեղծագործությունները, շատ անգամ չհետաքրքրվելով իր ստեղծած գործերի ճակատագրով։ Մանավանդ որ բազմաթիվ են դեպքերը, երբ նա մարդկանց նկարել է ծանոթության կարգով և անհարմար զգալով դրամ պահանջել, նվիրել է նրանց։ Մեծ թիվ են կազմել ճեպանկարները, որոնք եղել են ավարտված գծանկարներ։ Նա սովորություն է ունեցել ձեռքն ընկած քղքի պատառիկի, կամ նույնիսկ ծխախոտի տուփերի վրա ճեպանկարել իրեն հետաքրքրող մարդկանց, որոնք սովորություն չեն ունեցել պահել։

Քիչ են պահպանվել նաև նրա հիմնական գործերը, կատարված գույնով։ Նրա նկարների անհետացման պատճառներից գլխավորը՝ դրանց ոչ այնքան կայուն նյութն է՝ կավճահերկը, որն, ինչպես հայտնի է, ունի կարճատև կյանք և պահանջում է անձեռնմխելի պահպանություն։

ՀՄԱՅԱԿ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

Կան այնպիսի հայ արվեստագետներ, որոնք իրենց պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով կարևոր ներդրում են ունեցել հայ արվեստի զարգացման գործում, սակայն, իրենց համեստ բնավորության, մեկուսի ապրելակերպի, բացառապես արվեստի աշխարհով տարված լինելու, գոյության պայքարում կողմնորոշվելու անընդունակության պատճառով մնացել են աննկատ և նույնիսկ իրենց մահից հետո էլ, կարծեք քե, հետապնդող ճակատագրի բերումով, մոռացության են մատնվել։

Այդպիսիներից է գեղանկարիչ Հմայակ Հակոբյանը (1871—1939), 19-րդ դարի վերջի 20-րդ դարի առաջին քառորդի հայ ռեալիստական արվեստի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը, որը հայ ժողովրդի ճակատագրի բերումով ապրել ու ստեղծագործել է Հայաստանից դուրս՝ Թիֆլիսում։

Նա, իր ստեղծագործական ոճական հատկանիշներով, սերտորեն կապված է այն սերնդի հետ, որը ստեղծագործել է 19-րդ դարի երկրորդ կեսին՝ Ս. Ներսիսյան, Հ. Շամշինյան, Վ. Սուրենյան, Գ. Գաբրիելյան, Խ. Տեր-Մինասյան, ինչպես նաև նրանց հետ, որոնք ստեղծագործել են 20-րդ դարի առաջին քառորդին՝ Հ. Արծաթբանյան, Ե. Նազարյան, Ս. Երկանյան, Ստ. Աղաջանյան, Փ. Թերլեմեզյան, Ե. Թադևոսյան։

Հ. Հակոբյանը Անդրկովկասում ստեղծագործող այն հիմնական ուժերից է, որոնց արվեստը անմիջականորեն նպաստել է Անդրկովկասում ծավալվող հայ ռեալիստական արվեստի զարգացմանը։

Հ. Հակոբյանը բազմաժանր նկարիչ է. նա հավասարապես տիրապետել է դիմանկարի, բնապատկերի, նատյուրմորտի և կենցաղային ժանրերին։ Նույնիսկ դժվար է ասել, թե որակի չափանիշով որին ավելի նախապատվություն տալ։

Լինելով դասական ռեալիստական արվեստի երկրպագու, նա իր կեսդարյա ստեղծագործության ընթացքում չի ենթարկվել դարի մոդեռնիստական որևէ ուղղության ազդեցության։ Օժտված գեղանկարչի լավ տվյալներով և տիրապետելով գծանկարին, ստեղծել է հոգեբանական դիմանկարների մի ամբողջ շարք, որոնք ազգային տիպարներով լինելով բազմազան, գրավական են, որ նա տոգորված է եղել դեմոկրատական, ինտերնացիոնալիստական գաղափարներով։ Բնապատկերներում դրսևորվել են նրա նուրբ զգացմունքները, որպես բնության հմայիչ գեղեցկությունների թարգման։ Նատյուրմորտում նա ցուցաբերել է մեծ սեր դեպի շրջապատը, մեծ ճաշակով, գեղանկարչի բացառիկ զգացողությամբ պատկերելով բազմազան առարկաներ։ Կենցաղային ժանրում, նա արտացոլել է հասարակ մարդու կյանքի առօրյան՝ անկեղծ հարազատությամբ։

Կյանքի զգալի մասը անցկացրած լինելով նյութապես ծանր պայմաններում, որպիսի ճակատագիրը բնորոշ է եղել նախահեղափոխական տարիների հայ նկարիչներից շատերին, նա, այնուամենայնիվ, քիչ թվով գործեր չի ստեղծել, որոնք ցրված են տարբեր թանգարաններում և մասնավոր անձանց մոտ։

Հմայակ Հակոբյանը ծնվել է Տրապիզոնում, հարուստ վաճառականի ընտանիքում[1]։ Երջանիկ զուգադիպությամբ, նկարչի հայրը՝ Ստեփան աղան, չի եղել առևտրականներից շատերի նման սահմանափակ, որոնք ձգտել են իրենց երեխաներին տալ գործնական աշխատանքի։ Լինելով գրագետ, կրթված մարդ, նա իր տունը դարձրել էր կուլտուրական կենտրոն, որտեղ պարբերաբար հավաքվում էին քաղաքի մտավորականները։ Հայրն ունեցել է փոքրիկ գրադարան, որը նույնպես նպաստել է ընտանիքի անդամների զարգացմանը։

Հմայակի մեջ շատ վաղ է հանդես գալիս սերը դեպի նկարչությունը։ Բարեբախտաբար և հայրը, և մայրը լինելով կրթված մարդիկ, ոչ միայն չեն խոչընդոտել, այլև խրախուսել են երեխայի մեջ ի հայտ եկած հակումը դեպի նկարչությունը։ Մանավանդ մայրը՝ Ալմաստը, լինելով Տրապիզոնի կրթված, զարգացած, գրականությամբ, հայոց պատմությամբ, արվեստով հետաքրքրվող կանանցից մեկը, ամեն ինչով ընդառաջել է երեխաների կրթության զարգացման գործին։

Հմայակի նկարչական ընդունակություններն այնքան ակնառու են եղել, որ և՛ ծնողները, և՛ բարեկամներն ու ծանոթները անվերապահորեն ընդունել են նրա արտակարգ տաղանդը։ Դրա ակնհայտ ապացույցը «Հոր դիմանկարն» է, որ որդին նկարել էր 13 տարին նոր միայն լրացած։ Այն իր ճշգրտությամբ, նմանությամբ զարմանք է պատճառել շատերին։

Որդու այդպես արագորեն զարգացող տաղանդը մտահոգում է հորը՝ որդուն տեղափոխելու մի ուրիշ քաղաք, նրան գեղարվեստական կրթություն տալու, քանի որ Տրապիզոնում չկային գեղարվեստի ուսումնական հաստատություններ։ Եվ հայրը որոշում է ընտանիքով տեղափոխվել Թիֆլիս։

Թիֆլիսում ապրած պատանեկան տարիներին, ինչպես նաև հետագայում արտասահմանից վերադառնալուց հետո, նա իր ստեղծագործության մեջ հաճախ է արտացոլել հասարակ աշխատավոր ժողովրդի կյանքը։ Դրան նպաստել է և այն, որ նրանց ընտանիքը Տրապիզոնից Թիֆլիս տեղափոխվելով, բնակություն է հաստատել Պեսկիում՝ Ալհազովի քարավանատանը, այնպիսի թաղամասում, որտեղ մեծ մասամբ ապրում էին արհեստավորներ, բեռնակիրներ, կառապաններ, բան-

վորներ։ Նրանք էլ հանդիսացել են նրա համար որպես մոդել, ստեղծելու դիմանկարներ, կենցաղային թեմատիկ պատկերներ։ Իհարկե, նաև պետք է ենթադրել, որ այդ միջավայրը, այդ մարդիկ իրենց պարզ մտածելակերպով, մարդամոտ վերաբերմունքով, հասարակ ապրելակերպով նույնպես ներգործել են նոր կյանք մտնող, տպավորվող պատանու աշխարհայացքի ձևավորման վրա։

1886 թվականին Համյանկը ընդունվում է տեղի նշանավոր Ներսիսյան դպրոցը, որը ռուսական կայսրության սահմաններում եղած լավագույն հայկական դպրոցներից էր։

Այդ դպրոցում դասավանդվում էր նաև նկարչության առարկան, որի դասատուն էր Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան ավարտած նշանավոր նկարիչ Հարություն Շամշինյանը։

Իհարկե, հանրակրթական դպրոցում, որտեղ նկարչությունը երկրորդական առարկա էր, չէր կարող նպաստել պատանու տաղանդի զարգացմանը, եթե նրա վրա առանձին ուշադրություն չդարձներ Հ. Շամշինյանը։ Նա և՛ դասավանդման ընթացքում արվեստի մասին արտահայտած մըտքերով, և՛ իր ստեղծագործությամբ նկատելի ազդեցություն է թողնում ինքնուս նկարչի վրա, մղելով նրան իրականության ճշմարիտ ճանաչողության ուղին, պատվաստելով նրա մեջ ռեալիզմին հավատարիմ մնալու սկզբունքը, որը և պահպանվեց նրա ստեղծագործության մեջ մինչև կյանքի վերջը։

Ներսիսյան դպրոցում ուսանելու տարիներին (1886—1896), ղեկավարվելով Հ. Շամշինյանի ցուցումներով, նա ստեղծել է մի քանի յուղանկար աշխատանքներ, որի տեխնիկային արդեն քայ ծանոթ էր, որոնցից ոմանց որակը հասնում է պրոֆեսիոնալ նկարչի կարողության մակարդակին։ Այդ աշխատանքներում կան և՛ դիմապատկերներ, և՛ կենցաղային թեմայով գործեր, բայց մեծ մասը բնապատկերներ են։

Բնապատկերներից իր որակով ուշագրավ է «Հին Թիֆլիսը» (1888 թ.), որն իր տրամաբանված կոմպոզիցիայով պրոֆեսիոնալ նկարչի գործի մակարդակի է հասցված։ Ամբողջական տպավորություն է թողնում հին Թիֆլիսի դեպի վեր բարձրացող նեղլիկ փողոցի պատկերը՝ իրար սեղմված հին տներով, փողոցի վրա կախված փայտյա պատշգամբներով։

Ամենայն հավանականությամբ, թեմայի ընտրությունը կատարվել է Հ. Շամշինյանի նույնանուն նկարից ստացած տպավորության թելադրանքով, մանավանդ որ ուսուցիչը իր գործն ավարտել էր մեկ տարի առաջ։ Իհարկե, դրանց միջև ոչ փողոցի մանրամասների, ոչ էլ կոլորիտի նմանություն չկա, բայց կոմպոզիցիոն ընդհանուր կառուցվածքը հիշեցնում է նրան։

Դա էսյուդ է, կատարված այնպիսի ինքնաբուխ զգացմունքով և այնպիսի անբռնազբոս, ազատ եղանակով, ինչպես կարող էր անել փորձ ունեցող նկարիչը։ Լավ են պահպանված տների հարաբերաչափերը, փողոցի տարածականությունը, կոլորիտի ընդհանրությունը, գունային միջավայրը. ստեղծված է փողոցի իրական պատկեր։ Գույների թափանցիկության հետ մեկտեղ, հիշյալ բնապատկերում որոշ չափով գույնով դեռ պղտոր են ստվերոտ մասերը, մինչդեռ լուսավոր մասերը և՛ թափանցիկ են, և՛ գունային հարաբերությամբ ճշմարտացի, հագեցած մինչև արևի լույսի պատրանքի աստիճան։ Այդ գործն իր որակով արդեն երաշխավորում է նկարչի անվիճելի տաղանդի, իրականությունը անմիջականորեն ընկալելու նրա հիանալի ունակության մասին։

Իր տարիքի և ձեռք բերած գիտելիքների համեմատ, նույնքան զարմանք է հարուցում նաև «Հեծյալը Կովկասյան լեռներում» (1888 թ.) գրված ավարտված պատկերը։ Այստեղ բնապատկերը ներկայացնում է գունային հեռանկարի ճշգրիտ սկզբունքով պատկերված լեռնային բնության մի համայնապատկեր։ Հորիզոնում ձգված մանուշակավուն, ձյունապատ գագաթներով լեռնապարը, խոր ձորերը, որոնցով արծաթագույն ժապավենի նման ոլորվում է գետը, արևի ճառագայթներից շիկնած լեռները, լեռնային քարքարոտ ճանապարհը, որով անցնում է կովկասցու հյուացանով զինված լեռնցի հեծյալը, տալիս են կովկասյան լեռնաշխարհի հարազատ պատկերը։

Գիտակ նկարչի մակարդակով է մշակված թե բնությունը՝ տարբեր բնագծերի հեռանկարային պատկերումով, թե հեծյալը՝ որի ֆիգուրը սրճագույնով ընդգծված է մշուշված լեռների ֆոնի վրա, թե ճամփեզրի ժայռերն ու քարերը, աշխուժորեն պատկերված տարածության մեջ։ Այդ ամենի հետ դրավիչ է և գեղանկարը, թողնելով հաճելի, գեղեցիկ տպավորություն։

Իհարկե, դրանում նկատելի է 19-րդ դարի ռուսական արվեստի ավանդույթների պահպանումը, որը գալիս էր Հ. Շամշինյանի արվեստից, բայց թեկուզ և այդ առումով, ակնհայտ է պատանու

տաղանդը, քանի որ նա լավ պատկերացում ուներ և՛ գույնի, և՛ երանգների բազմազանության և՛ լույսի, և՛ ստվերների հարաբերությունների, և՛ կոմպոզիցիայի մասին։ Իհարկե, պատկերի մեջ կան առանձին հատվածներ, որոնք հաստատում են հեղինակի ձեռքի միամտությունը, բայց, ընդհանուր տպավորությամբ, այն հաճելի է և նույնիսկ ռոմանտիկ խոհեր է արթնացնում։

Նույն թվականին նկարած գործերից են նաև «Կազբեկը», «Արևամուտ», «Օրեկո», «Լեռներում» և ուրիշներ, որոնք պատկերացում են տալիս ձևավորվող պատանի նկարչի տաղանդի մասին։

Հետագա մեկ-երկու տարիներին նա շարունակում է նկարել և բնապատկերներ, որոնցում ավելի շատ հակում է ցուցաբերում դեպի օրվա անցողիկ փոփոխական պահերը, ինչպես՝ վերջալույսի տեսարաններ. Նկարում է նաև կենցաղային սյուժեով գործեր, առավելապես աշխատավոր ժողովրդի կյանքից, որոնք բավական հաճելի կոլորիտով նկարներ են։ Ի դեպ, Թիֆլիսում նա մտերմություն է հաստատում նաև նկարիչ Գ. Գաբրիելյանի հետ, որն այդ տարիներին Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանող էր և Թիֆլիս էր եկել բացօթյայում աշխատելու։ Նրա հետ մեկնում էր էտյուդի, նրանից խորհուրդներ էր ստանում։ Այդ մտերմության արդյունք է հաճելի կոլորիտով նկարված «Նկարիչ Գաբրիելյանը՝ էտյուդի» գործը։

Այդ շրջանի մի քանի գործերի վրա որոշակիորեն զգացվում է թե Հ. Շամշինյանի, թե Գ. Գաբրիելյանի արվեստի ազդեցությունները։ Այդ տարիներին նա նկարում է նաև Թիֆլիսի արհեստավորներին, բնակիչներին, որոնցից կարևոր է հիշատակել «Ոսկերիչ Ալեքոյի» դիմանկարը, որի կերպարին անդրադարձել է մի քանի անգամ, նրա հետ ունեցած երկար տարիների մտերմության առիթով։

Թե ինչպիսի արդյունքի էր հասել Հ. Հակոբյանը Ներսիսյան դպրոցում սովորած տարիներին ինքնազարգացմամբ, որպես չափանիշ կարող է ծառայել նաև «Փափախավոր ծերունին» գծանկարը, կատարված գրագետ ձեռքով, ռեալիստական անմիջականությամբ, որում կերպարը հասցված է ճանաչելիության։ 16-ամյա ինքնուս պատանին այնպես է տիրապետում գծանկարի տեխնիկային, որ կարողանում է առարկաները մշակել իրենց հատկությունների ղանազանությամբ։

Ըստ երևույթին Հ. Շամշինյանը վճռական դեր է կատարել Հ. Հակոբյանի ուսումնառության ու կատարելագործման հարցում։ Նկատելով պատանու բացառիկ ընդունակությունները, նա խորհուրդ է տալիս մեկնել Մյունխեն՝ կատարելագործվելու։ 1891 թվականին նա արդեն Մյունխենում էր, ընդունված տեղի գեղարվեստի ակադեմիան։

Դա եվրոպական նշանավոր ակադեմիաներից էր, որտեղ սովորելու էին գալիս Եվրոպայի տարբեր երկրներից շատ երիտասարդներ։ Այդ ակադեմիայում էին անցյալում սովորել նաև մի քանի հայ նկարիչներ՝ Վ. Սուրենյանը, Վ. Մախոխյանը, իսկ հետագայում՝ Հ. Կոջոյանը և ուրիշներ։

Մյունխենի ակադեմիան հայտնի էր գծանկարի հաստատուն դրվածքով. այն ավարտողները գերազանց էին տիրապետում գծանկարին։

Ակադեմիայում Հ. Հակոբյանի պրոֆեսորները եղել են՝ Նիկոլաուսը, Գիլիսը և Ֆրանց Ֆոն Դեֆրեգերը։

Մանրամասն տվյալներ չկան ուսման տարիների նրա ուսումնական առաջադրանքների և արտաակադեմիական ստեղծագործությունների մասին, սակայն, մեզ հասած հատուկենտ առաջադրանքները և ինքնուրույն կատարած մի քանի գործերը հնարավորություն են տալիս եզրակացնելու, որ նրա ուսման ընթացքը բավական արդյունավետ է եղել։

Հնարավոր չէ ասել, կրե՞լ է արդյոք Հ. Հակոբյանը հիշյալ դասատուներից մեկն ու մեկի անմիջական ազդեցությունը. գոնե բացառվում է Դեֆրեգերի ազդեցությունը, որի ստեղծագործության մեջ ակնհայտ է մտացածին տոնականությունը՝ կարմրաթուշ աղջիկների ու ճարպիկ տղաների դիմանկարներում, որպիսի հատկությունից զերծ են Հ. Հակոբյանի այդ շրջանի դիմանկարները։ Սակայն, չի կարելի ժխտել, որ նա կրել է գերմանական արվեստի որոշակի ազդեցությունը, որն արտացոլվում է հատկապես դիմանկարներում՝ կերպարների հոգեբանական խորությամբ, զսպվածությամբ, մշակման կշռադատված ձևերով, ոչ այնքան զգայական, որքան բանականության մղումով, գծի վստահությամբ, գույնի պնդությամբ։

Մյունխենյան տարիներին Հ. Հակոբյանը, բացի ուսումնական առաջադրանքներ կատարելուց, աշխատել է նաև ինքնուրույն, ակադեմիական ժամերից դուրս։ Դա ամրապնդում էր նրա ստացած գիտելիքները, ազատություն էր տալիս նրա վրձնին՝ անմիջականորեն ընկալելու բնությունը և կեն-

դանի մարդու կերպարը. Մանավանդ նրա գործերում ակադեմիզմից մնում է սրճագույնը, որից հեշտ չէր միանգամից ազատվել։ Այնուամենայնիվ Հ. Հակոբյանի արվեստում չենք տեսնում ակադեմիզմին հատուկ վերացական պայմանականություն։ Նա միշտ իրականությունն ընկալել է իր բնական արտահայտությամբ, հարափոփոխ շարժման մեջ, կենդանի շրջապատին բնորոշ հատկանիշներով։

Մյունխենյան շրջանից պահպանվել են փոքրաթիվ գործեր։ Գծանկարները վկայում են, որ նա արագությամբ է հաղթահարել Թիֆլիսյան շրջանի գործերի մեջ նկատվող միամտությունը. գիծն իր տեղը զիջել է հարթություններին, ծավալներին, ընկալումն ավելի գեղանկարչական է։ Իսկ գեղանկար գործերը կատարումով ավելի համարձակ են, գույներով ավելի ճշմարտացի, վրձնի բսլածքն ավելի վստահ է ու անսխալ, գեղանկարչական այլ միջոցներն ավելի կատարյալ են։

Այդ շրջանի գործերից է «Ծերուհու դիմանկարը» (1891 թ.), որը, ամենայն հավանականությամբ, արտաակադեմիական աշխատանք է։ Ուսման առաջին ամիսներին նկարված այդ դիմանկարն իր որակով, սպասածից ավելին է։ Ընդունված լինելով նույն տարում, Հ. Հակոբյանն ամենաշատը մի քանի ամիս պետք է աշակերտած լիներ մինչև դրա ստեղծելը, բայց հսկայական տարբերություն է նկատվում դրան նախորդող Թիֆլիսում կատարած դիմանկարների միջև։ Շատ արագությամբ է հաղթահարված անցյալին հատուկ միամտությունը։ Այժմ գործ ունենք պրոֆեսիոնալ նկարչի հետ։ Ոչ միայն գեղանկարչության տեխնիկական միջոցներին տիրապետելու, այլև կերպարի հոգեբանական ավելի բարդ խնդիրներ լուծելու առումով։

Պատկերելով այդ անծանոթին կիսապեմ, նույնիսկ այդ դիրքում նա կարողացել է արտահայտել նրա հոգեվիճակը, ապրումները։ Դիմանկարից ստացած տպավորությամբ, այդ մարդուն կարելի է բնութագրել որպես կյանքի դժվարին ուղիով անցած, հոգսերով ծանրաբեռնված մի մարդու, որի մասին խոսում է նրա մտահոգ, ինքնամփոփ հոգեվիճակը, ցրված հայացքը, կնճռոտված դեմքը, հասարակ արտաքինը։ Դիմանկարին տրված է այնպիսի կենդանի արտահայտություն, որ մարդու մեջ համակրանքի զգացում է առաջանում դեպի այդ մարդը։ Եվ դա վկայում է ոչ միայն նկարչի պրոֆեսիոնալ կարողության մասին, այլև այն մասին, թե ինչպիսի մարդասիրական վերաբերմունք է ունեցել նկարիչը դեպի շարքային, աշխատավոր մարդը։ Կոլորիտը գունեղ է, բազմերանգ, շեշտված հակադրություններով և ներդաշնակ։

Հ. Հակոբյանի կենսագիր և մտերիմ Ռ. Լորիս-Մելիքյանի վկայությամբ, ամառային արձակուրդներին Հակոբյանն անխոնջ կերպով իր ժամանակը նվիրել է բնության մեջ էտյուդներ անելուն թե՛ Մյունխենում, թե՛ քաղաքի ծայրամասերում, շատ անգամ հագեցնելով դրանք քնարական տրամադրությամբ, մանավանդ որ սիրում էր վերջալույսի, արշալույսի, գիշերային պահեր և ընտրվի տեսարաններ։ Կարելի է ափսոսալ, որ դրանցից շատերը մեզ չեն հասել, քանի որ դրանցից մեկը՝ «Մյունխենը գիշերով» և մեկ տարի հետո Շվեյցարիայում նկարած մեկ ուրիշ գիշերային տեսարան, շատ լավ տպավորություն են թողնում։

1892 թվականին Հ. Հակոբյանը ճանապարհորդում է Շվեյցարիայում՝ փառաբանված երկրի գեղեցկությունները պատկերելու, օգտվելով հարմար առիթից, որ քույրը ուսանում է Յուրիխում։ Նա այնտեղ և ստեղծագործել է, և թանգարանում պատճեններ արել։ Այդ գործերի բնույթի մասին կարող են պատկերացում տալ պատահականորեն մեզ հասած երկու-երեք գործ, գուցեև ոչ լավագույնները։ Դրանցից է «Լուսնյակ գիշեր—Ինտերլակեն» (1892)։ Դա թեպետ ոչ այնքան առաջնակարգ գործ է, բայց ունի գեղեցիկ, հաճելի, մեղմ կոլորիտ, ներկայացնելով բնակավայրի մի հատված՝ սրածայր կոտուրներով, տներով, ցանկապատով։

Նույն թվականից կա պահպանված «Զկնորսի դիմանկարը» (1892), որը նկարչի ընդհանրապես լավագույն գործերից է։ Շատ հավանական է, որ դա կատարված լինի կամ Շվեյցարիայում, կամ Մյունխենում։

Նշենք, որ Հ. Հակոբյանի ստեղծած դիմանկարներին հատուկ է կերպարանքների ու բնավորությունների խիստ բազմազանությունը։ Դրանցից յուրաքանչյուրի մեջ անպայման առկա է տվյալ անձնավորության կերպարային անհատականությունը. ամեն ոք ներկայացված է իր անկրկնելի նկարագրով, իր յուրօրինակությամբ, իր հոգեկան աշխարհով, իր ապրումներով։ Դրանց համապատասխան, բազմազան են նաև արտահայտչամիջոցները՝ կոմպոզիցիան, կոլորիտի, կատարման եղանակի առումով։ Ավարտված դիմանկարներում,

ինչպիսին է և «Զկնորսը», բովանդակության և գեղարվեստական միջոցների միասնությունը հասնում է կատարելության։

«Զկնորսի դիմանկարը» ստեղծվել է Նկարչի ուսման երկրորդ տարում. արդյունքը, անկասկած, արտակարգ է և վկայում է դիմանկարի ժանրում նրա լիակատար հասունության, ինչպես նաև նրա տաղանդի դեռ լիովին չբացահայտված մեծ հնարավորությունների մասին։

Զկնորսը կերպավորված է կխադեմ, գլուխը խոնարհած, գլխարկը մինչև աչքերն իջեցրած, ծխամորճը բերանում, մտքերի մեջ սուզված, զարմանալիորեն հանգիստ, խաղաղ հոգեվիճակում։ Չէ՞ որ նա այժմ իր տարերքի մեջ չէ։ Սակայն, դժվար չէ նկատել, որ այդ հանգիստ արտաքինով մարդն իր էությամբ ներկայացնում է ծովի ահավոր տարերքի դեմ մաքառումով իր կյանքն անցկացրած, հուժկու, ամրակազմ, ծանրաբարո, հավասարակշռված, անհողդողդ կամքի և ուժեղ բնավորության տեր անձնավորություն։ Կխսախոնարհ դիրքը քեպեռ խոսում է հոգնածության մասին, բայց դեմքը խրոխտ է, առնական, հոդմահար, արտահայտիչ գծերով։ Զկնորսական սև կաշվե գլխարկը և մուգ կապույտ վերնազգեստը խստության են տալիս նրա դեմքին, որը տաք, գույներով հագեցած, ծավալներով ծնկված ընդգծվում է կտավի մուգ ֆոնի վրա։ Ծրկար բակենբարդները իջնելով մինչև ծնոտ, միանում են ծնոտի տակ թողնված մորուքին, նրա դեմքին տալով առնական տեսք։ Անփութորեն բերանում պահած ծխամորճը կարծեք քե հոգնածությունն է փարատելու, դիտվելով նաև որպես կոմպոզիցիոն լրացում։ Նկարչի վրձնի վիրտուոզությունը ակնհայտ է։ Դա քսանմեկ տարեկան երիտասարդի համար փառավոր նվաճում էր։

Ինչպես «Զկնորսի», այնպես էլ Մյունխենյան շրջանի մի քանի այլ գործերի ոճական հատկանիշները՝ մշակման եղանակը, կոլորիտը, առավել ևս ազգային տիպարների ճշմարտացիությունը խոսում են դեռևս պահպանված գերմանական արվեստի մասնակի ազդեցության մասին։

Մտածողի հոգեբանական կերպար է նաև «Մեդրունու դիմանկարը» (1892), նկարված թափով, գույների հագեցածությամբ, ստվերների թափանցիկությամբ, լույսի ուժեղ կենտրոնացումով։ Խոնարհած աչքերը, խիտ, գանգուր, բարձր սանրվածքով մազերը, մորուքը պատկանելի տեսք են տալիս նրա արտաքինին, չնայած պատկերված է կիսադեմ։ Ի դեպ, մեծ բանակ են կազմում կիսադեմ դիմանկարները, որոնք կոմպոզիցիոն կրկնողություն են թվում, չնայած արտահայտիչ են, կենդանի են ու տպավորիչ։

Մյունխենյան շրջանի դեղեցիկ դիմանկարներից է «Երիտասարդ Կնոջ դիմանկարը» (1892)՝ «Զկնորսի» ճիշտ հակապատկերը իր և նկարագրի հատկանիշներով, և գեղանկարչական միջոցների տարբերությամբ, որը տարբեր մարդկանց նկատմամբ նկարչի ցուցաբերած անհատական մոտեցման ապացույցն է։

Նկարիչն այստեղ գործ է ունեցել նրբակազմ, փափկասուն կյանքով ապրած, սպիտակամորթ, դեղնցիկ դիմագծերով, հնգահամբուր, ամոթխած կանացի տիպարի հետ, որի նկարագրի տվյալները քնկալրել են կերպավորման մեկ այլ եղանակ։ Ահա թե ինչու գունային կազմությունը պարզ է՝ բաղկացած գրեթե բաց օխրայից ու կինովարից, նկարելու եղանակը ողորկ է՝ գույների նոսր քրսվածքով, համապատասխանելով նրա ֆիզիկականքին։ Ըստ երևույթին այդ միջոցներն են օգնել արտահայտելու նրա դեմքը մեղմորեն շղարշող մելամաղձոտ տրամադրությունը։ Նրա փափկիկ ատամները, մեղմիկ, հանդարտ աչքերը, գեղեցիկ գծագրված մոտ շրթունքները, դեմքի հետ հիանալի ներդաշնակող շեկ մազերը առանձին համայք են տալիս նրա երիտասարդական կերպարին։ Իսկ գլխին գցած բողը նորահարսի տպավորություն է ստեղծում։ Կարելի է ասել, որ դիմանկարի անավարտ վիճակը ոչ մի ազդեցություն չի թողել կերպարի որակի վրա։

1892 թվականի գործերում հանդիպում ենք նաև նատյուրմորտների։ Դրանցից մեկը՝ «Նատյուրմորտ ձեռագրերով», նկարիչը նույն թվականին նվիրել է կաթոդիկոս Խրիմյան Հայրիկին։ Խրիմյանի մասին անցյալում տարածված է եղել այն սխալ կարծիքը, որ նա իբր թե նկար չի սիրել։ Ճշմարիտ է, որ նա դեմ էր եկեղեցում նկարները ցուցադրելուն այն պատճառաբանությամբ, որ դրանք զբաղեցնում էին եկեղեցի նկած հավատացյալների ուշադրությունը և, որ նրանք փոխանակ աղոթելու, զբաղվում էին նկարները դիտելով։ Մինչդեռ նույն ինքը, կաթողիկոսարանի, ճեմարանի, մատենադարանի համար պատվիրում էր պատկերներ կամ նվեր ընդունում նկարիչներից։ Այսպես՝ էջմիածնին նկարներ են նվիրաբերել Հ. Այվազովսկին, Փ. Թերլեմեզյանը, Հ. Հակոբյանը, գուցեև ուրիշներ։ Նա նույնիսկ իր դի-

մանկարը և Մեսրոպ Մաշտոցի պատկերն է պատվիրել պոլսեցի նկարիչ Պետրոս Սրապյանին։ Էջմիածնում կան բազմաթիվ նվիրաբերություններ, իհարկե տարբեր ժամանակներից պահպանված։ Այդպիսիք եղել են և հիմայի՛ն օրեր։

Նատյուրմորտը նկարված է ուսման երկրորդ տարում։ Առանց բնածին տաղանդի և առանց ժրաջան աշխատանքի նկարիչը չէր կարողանա ուսման այդքան կարճ տևողությա՛մբ ստեղծել այդպիսի նատյուրմորտ, որում գույնի մշակումը հասցրված է առարկաների իրե՛նն հատկությունները ճշմարտացիորե՛ն արտահայտելու հագեցածությա՛ն։ Համեմատելով հետագա տարինե՛րի նրա ստեղծագործություննե՛րի հետ, այն կարող է թվալ համեստ գործ, բայց այդպիսի տաղանդով օժտված աշակերտների թիվը կյանքում մեծ չէ։ Դա այդպես համարելու նկատառումը ոչ միայն որակի հետ է կապված, որքան մյունխենյան դպրոցի անմիջական ազդեցության առկայությա՛ն։ Եվ դա բնական է, քանի որ Հ. Հակոբյանը ակադեմիա էր ընդունվել որպես ինքնուս, ենթակա լինելով դպրոցի մեթոդի դրվածքին, ուսուցիչների մեթոդին։ Մինչդեռ ուրիշ նկարիչների գործերի համեմատությա՛մբ գերադասելի է։ Նատյուրմորտում դպրոցի ազդեցությունը սահմանափակվում է միայն գեղարվեստական որոշ միջոցներով։ Մինչդեռ բովանդակությունն ամբողջապես արտացոլում է հայ իրականությունը՝ հայկական ձեռագրեր, համարիչ, փետուրե գրիչ։

Ամենայն հավանականությա՛մբ, նա 1892 թվականի ամռան ամիսներին Թիֆլիս է եկել, գուցե էջմիածի՛ն, առիթը բաց չթողնելով այդ նատյուրմորտը նկարել և նվիրել է կաթողիկոս Խրիմյանին։

Չնայած ուսման կարճատև միջոցին, Հ. Հակոբյանն արդեն հասցրել էր յուրացնել շատ խնդիրներ. մասնավորապես նատյուրմորտի դասավորությունն ասում է այն մասին, որ նա համակիր էր դասական արվեստի կոմպոզիցիայի ավարտուն մեթոդին, կտավի մակերեսը ներդաշնակորեն կազմակերպելու սկզբունքին, շրջապատի հետ առարկաների ունեցած գեղանկարչական կապի, լուսի՛ ու ստվերների կիրառման և այլ խնդիրներին։ Շնորհի՛վ այդ ամենի, նատյուրմորտը թվում է կատարված գիտակ նկարչի ձեռքով։ Թվում է, որ նկարիչն ավելի շատ զեկավարվել է բանականության թելադրանքով, ամեն ինչ կշռադատելու մոտեցումով, քան զգացմունքի ձայնով, այն, ինչը հատուկ էր գերմանական դպրոցին։ Պատկերի որոշ մասերին պակասում է շրջապատի գունային փոխազդեցությունը, մշակման փափկությունը։ Դրանք խնդիրներ էին, որոնց հաղթահարումը պահանջում էր ժամանակ և փորձ։

Դրանց հետ մեկտեղ, նատյուրմորտն ունի բարձր արժանիքներ։ Դրանում ակնբախ է նկարչի ուշադիր, զննող վերաբերմունքը դեպի առարկաները, ձգտումը՝ դրանք պատկերելու սիրով, ճշմարտացիորե՛ն, ավարտելու իրե՛նց անհրաժեշտ մանրամասնե՛րով, արտահայտիչ դարձնելու գեղանկարչական միջոցնե՛րով։ Իրոք, տպավորիչ է խորանի էջով բացված փոքրիկ մագաղաթյա ձեռագիրը, որի նյութի հատկությունն անգամ զգացվում է։ Պետք է ենթադրել, որ այդ ձեռագիրը պատկանել է հո՛ր գրադարանի՛ն։ Գեղանկարչորեն է պատկերված ձեռագրի էջին դրված գեղի՛ն սափից համրիչը՝ թե գունային, թե կոմպոզիցիոն լրացում տալով պատկերի՛ն։ Տպավորիչ է սպիտակ փետուրե գրիչը քանաքամատնում, ընդգծված մուգ կանաչավուն ֆոնի վրա։ Բնական են դիտվում նաև մյուս գրքերը։ Դեռ պղտոր է հնչում իրերի համար ֆոն ծառայող կանաչ կտորը։

Ի դեպ, Հայաստանի Մատենադարանին պատկանող այդ նատյուրմորտը, 1955 թվականին Ավետիք Իսահակյանին է նվիրվել նրա ծննդյան 80-ամյակի առիթով։ Վարպետը, հայրազատների վկայությա՛մբ, շատ էր սիրում այդ գործը[2]։

Մյունխենում նա ավելի շատ նկարել է դիմանկարնե՛ր. այդ ժանրը ավելի մոտ էր նրա սրտին։ Ի տարբերություն նախորդ դիմանկարի, բնավորությա՛ն շատ մեծ զանազանություն ենք տեսնում «Աղջկա դիմանկարում» (1893), կատարված հավանաբար Մյունխենում։ Կերպարային կոնկրետությունը ցայտուն է։ Մոդելը պատկերված է նույնպես կիսադեմ, լուսադեմ դիրքով, որն, ինչպես հայտնի է, կապված է ստվերներ նկարելու դժվարին խնդրի հետ։ Ստվերը Հ. Հակոբյանի նախասիրած գեղանկարչական կարևոր միջոցն է, որի օգնությա՛մբ նա շատ հաճախ հասնում է կերպարի արտահայտչության բավական տպավորիչ արդյունքի։ Հավանաբար, այս դեպքում էլ լուսադեմ վիճակը նպաստավոր է եղել սրելու աղջկա նկարագրի առանձնահատկությունը, որպես համարձակ, ձեռներեց, աչքաբաց, կյանքի փորձ

ունեցող, բնավորությամբ կրակոտ անձնավորության։

Պետք է ասել, որ նա առաջին անգամն էր կիրառում գեղանկարչական նման միջոց, որը հիմնականում կարելի է համարել հաջողված։ Դիմանկարը շատ բանով է շահել դեմքի ուրվագծերը շեշտող լույսի հակադրումից, առանց որի կարող էր միապաղաղություն ստացվել։

Մյունխենում նկարած գործերի մեջ, կենդանի անմիջականությամբ ընկալված, հոգեբանական արտահայտչությամբ և գեղանկարի թարմությամբ լավ գործերից է «Անհայտ մարդու դիմանկարը»։ Իր փոքր չափի մեջ դա և՛ տպավորիչ է, և՛ անկեղծ։

Նկարելակերպից կարելի է եզրակացնել, որ դիմանկարը կատարված է արագ, կարճ միջոցով, գրեթե մեկ սեանսով և վարպետորեն։ Դրանով էլ պետք է բացատրել մոդելից ստացած թարմ և կենդանի տպավորության պահպանումը, արտահայտված նրա ճե բնական հոգեվիճակով, ճե իրական կացությամբ։ Իսկ դեմքն իր խոսուն արտահայտությամբ արտացոլում է նրա հոգեկան վայրկենական ալեկոծությունը։ Աչքերի ցրված արտահայտությունն ասում է այն մասին, որ նրան ինչոր խնդիր է մտատանջում, և կարծես ինքն իր հետ խոսում է։

Նա և այս դեպքում է նախընտրել կիսագեմ դիրք, որն, ըստ երևույթին, նպաստավոր է այդ մարդուն առավել բնորոշ արտահայտությամբ պատկերելու։ Նրա հոգեկան անհանգիստ լարվածությունն այդ դիրքով ավելի լավ է բացահայտված։

2. Հակոբյանը մինչև այդ էլ հմտացել էր ալատ աշխատելաձևում, բայց այս դիմանկարը կատարված է էքսպրոմտով։ Դեմքը գեղանկարված է վրձնի ազատ քսվածքներով, կտավի ամեն մի սանտիմետրը դիտելով գունային իր բազմազանությամբ։ Օխրայի, կինովարի, կրապակի, ումբրայի, մոխրավունի քափանցիկ նրբերանգներով ստեղծված է կոլորիտով հարուստ ու գեղեցիկ, ռեալիստական պատկեր, կոլորիտի իր արդիականությամբ տարբերվելով իր իսկ որոշ գործերից։ Սրանում գրեթե հետք չկա սրճագույն այն կոլորիտի, որպիսին նրա որոշ գործերում նույնիսկ չափազանցվում է։ Այդ առումով Հակոբյանի մոտ նկատվում է երկվություն։ Այս կամ այն դիմանկարի կոլորիտում երբեմն գերիշխում է այնպիսի սրճագույն, որը մոտենում է պայմանականությանն։ Երբեմն էլ իսպառ բացակայում է, կարծես երբեք գոյություն չի ունեցել։ Այս դիմանկարում առայժմ մուգ է մնում միայն ֆոնը, որն, իհարկե, չի ներգործում դիմանկարի կոլորիտի թարմության վրա։

2. Հակոբյանի ուսման նախավերջին տարվա՝ 1893 թվականից մեզ հասած գործերը հիմնականում դիմանկարներ են, որոնց որակը ակնհայտորեն ցույց է տալիս նկարչի ավելի ու ավելի կատարելագործումը։ Կանացի մի բանի դիմանկարների մեջ լավագույնը «Դերմանուհու դիմանկարն» է, որը Հայաստանի պատկերասրահում ցուցադրված է «Անհայտ կին» անունով։ Այդ դիմանկարը, որը նույնպես նրա լավագույն գործերից է, նախորդներից տարբերվում է ինչպես կերպարային անհատականության, այնպես էլ գեղարվեստական միջոցների կատարելությամբ, դիմանկարի ժանրի պահանջների բավարարման բարձր մակարդակով։

Նրա դիմանկարներում, մոդելի նմանողությունը հարազատ մնալու հետևողականությունը, որը ոչ միայն դիմանկարի պարտադիր նախապայմանն է, այլև ժամանակի դիմանկարի գնահատման չափանիշն է, անտարակույս, թվում է պահպանված։ Այդ է ցույց տալիս դեմքի մանրամասների այնպիսի բծախնդիր մշակումը, որպիսին կատարվում է միայն մոդելից, բնականի նմանությամբ։ Սակայն, ինչպես միշտ, Հակոբյանի դիմանկարներում մարդ-անհատը կերպավորվում է նաև ազգային տիպարի, սոցիալական պատկանելության և իր էության նրբին հատկանիշներով, որքանով նկարիչը կարողանում է տվյալ անձնավորության հետ ունեցած կարճատև շփման ընթացքում նրա էությունն ընկալել։ Այդպիսի անհատական մոտեցման հետևանքն է հնարավորություն տալիս նրան բազմազանության մտցնել իր դիմանկարներում։

Այսպես, օրինակ, նշված կանացի դիմանկարի դեմքի դիրքը մնում է կիսագեմ, բայց չի զուգորդվում, չի նույնանում նման դիրքով պատկերված նախորդ դիմանկարների հետ և չի խանգարում ընկալելու այն որպես անհատական կերպար։ Բավական է եղել գլուխը պատկերել կողմ թեքած և մի փոքր խոնարհված, աչքերը կիսափակ, նրա ներքինին հաղորդելու համար մտածմունքների մեջ սուզված կնոջ հանդարտ հոգեվիճակ։ Դեմքին արտացոլված այդ մեղմիկ հանդարտությունը նույնիսկ համակրանքի զգացում է ներշնչում։

Նրբանկատ նկարիչն այդպիսի արդյունքի է հասել գեղանկարչական փափուկ մշակումներով, առավելապես իր նախասիրած՝ օխրայի, կինովարի, ումբրայի և մոխրավունի գունեղանգներով, որոնք միմյանց հետ զուգորդված են «անաղմուկ» հաջորդականությամբ, արտահայտելով երիտասարդ կնոջ դեմքի մեղմ ռելիեֆը, ողորկությունն ու փափկությունը։ Դիմանկարում կան մանրամասների հիանալի մշակումներ, ինչպես՝ աչքերի ռելիեֆը, Հասատին թափված մազերի բնական վիճակը, գեղեցիկ գծագրված բերանը, որոնցում գույներով հագեցած վրձնի հյուրեղ բսվածքները տպավորիչ արտահայտչության են հասնում։ Ընդհանուր կոլորիտի հետ ներդաշն են նաև սպիտակ պանամական և սպիտակ լայն օձիքը։ Ֆոնի մգությունը չպետք է վերագրել ղպրոցի ազդեցությանը. այն թելադրված է դիմանկարը ցայտուն դարձնելու անհրաժեշտությունից։

Հ. Հակոբյանի մյունխենյան արվեստանոցի մասին պատկերացում է տալիս նուշնանուն փորձիկ էտյուդը, հիանալի լուծված իր ինտերյերով, հաճելի ու հագեցած կոլորիտով։ Այդ լռիկ միջավայրը, որտեղ ինքը նստած աշխատում էր։ Իսկ առջևում մոդելն է պատկերված։ Սենյակի կիսամութ վիճակը, աղքատիկ կահավորումը հուշում են նկարչի ինքնամփոփ մտորումների, մտերմիկ, մենության հոգեկան աշխարհի մասին, որպիսի ապրելակերպ հատուկ է եղել նրան ոչ միայն Մյունխենում, այլև Թիֆլիսում՝ նրա հետագա ամբողջ կյանքի ընթացքում։

Սակայն ուշագրավ է, որ արվեստանոցում մոլբերտների վրա կան անավարտ դիմանկարներ, որոնք սպասում են նկարչին։ Դա վկայում է, որ նա արվեստի աշխարհով իր ապրում, ամբողջապես կլանված ստեղծագործությամբ, ընդմիշտնրով մի գործից մյուսին անցնելով, հնարավորություն ունենալու համար մոդելների հետ ունեցած երկարատև շփման միջոցով ավելի լավ հասկանալ ու ըմբռնել նրանց էությունը։

1894 թվականը Հ. Հակոբյանի ուսման վերջին տարին է։ Նա ծանոթություն էր հաստատել այնտեղ գտնվող հայ գործիչների հետ, որոնցից Անդրեաս Արծրունու հետ ունեցած մտերմությունը շարունակվել է նաև Անդրկովկասում։ Նրա դիմանկարը, հավանաբար, կատարվել է Մյունխենում, երբ Ա. Արծրունին տեղի համալսարանի ուսանող էր։

Ա. Արծրունու դիմանկարը «Գեղամանուհու դիմանկարից» տարբերվում է իր կոլորիտով։ Կոլորիտի տարբերությունը միայն մոդելի նկարագրով չէ պայմանավորված։ Էտյուդային դիմանկարները հնարավորություն են տալիս գտնելու այն երեվույթի պատճառը, երբ նկարչի որոշ թվով գործեր իրենց և՛ կոլորիտով, և՛ մշակումով ավելի արդիական են թվում, քան այնպիսիք, որոնք մշակված են երկարատև սեանսներով։ Պետք է նկատի ունենալ, որ էտյուդային դիմանկարներում սեանսի կարճատևության պատճառով նկարիչն աշխատում է անմիջական ընկալումով պահպանել մոդելից ստացած տպավորության թարմությունը։ Այդպես է պատկերված Ա. Արծրունին։

Մյունխենյան վերջին գործերից է «Կարմիր զգեստով տղամարդը»։ Կերպարվողը, հավանաբար, ռուս պաշտոնյա է, տարիքով, նիհար, ոսկրոտ։ Ունի սլացիկ հիպնոզող հայացք։ Այտամորուսները և՛ շեկ-կանաչավուն, հաստ փնջով ետ սանրված գլխի մազերը պատկանելի տեսք են տալիս նրա արտաքինին։ Կատարման այդպիսի թափր անսովոր է իր նախորդ գործերին։ Դեմքը ծեփված է համարձակ վրձնահարվածներով, որոնք հագեցած են տաք և սառը գունեղանգներով, ընդգծում են դիմագծերի ծավալայնությունը, գեղանկարչական հմայք տալիս դիմանկարին։ Կարմիր զգեստի հետ նեղդաշնակ է համատեղված դեմքը, լուսավոր մասերում գեղանկարված տաք օխրայով, ստվերոտ մասերում՝ ումբրայի նուրբ երանգներով։ Կարմիր զգեստը թեպետ գույնով լռկալ է, բայց զուսպ է, նյութականացված և մնում է ընդհանուր կոլորիտի շրջանակներում։ Տեղին և առատորեն են օգտագործված արտացոլումները։

1894 թվականի ամռանը ավարտած համարելով իր ուսումը, Հ. Հակոբյանը ընդմիշտ հրաժեշտ է տալիս Մյունխենի ակադեմային, և մեծ ակնկալիքներով վերադառնում է Թիֆլիս։

Կարևոր է նշել, որ բնածին տաղանդի հետ միասին Հ. Հակոբյանը նաև հետևողական է եղել ստեղծագործական մեթոդի ընտրության հարցում, կատարելագործվելով միայն մեկ ուղղությամբ։ Նրա ուսման տարիները համընկնում էին այնպիսի ժամանակաշրջանի հետ, երբ 19-րդ դարի 2-րդ կեսի գերմանական արվեստում գոյություն ունեին մեկը մյուսից ազդեցիկ տարբեր գեղարվեստական ուղղություններ՝ ակադեմիզմ, ռոմանտիզմ, կլասիցիզմ, սիմվոլիզմ, իմպրեսիոնիզմ։ Իր համոզումներով, աշխարհայացքով դեմոկրատ Հակոբյանը այնուամենայնիվ չկայֆակղվեց, չտար-

վեց այդ ուղղություններից ոչ մեկով, մնաց ռեալիստական մեթոդին հավատարիմ, չդավաճանեց արվեստի ժողովրդայնության սկզբունքին։

Թիֆլիս մեկնելով՝ նույն տարում նրան սպասում էր մի հաջող անակնկալ։ Անդրեաս Արծրունին, որի հետ նա մտերմացել էր Մյունխենում, երկրաբանական իր արշավախմբին է միացնում նաև նրան, մեկնելու Հայաստան։ Նկարչի համար բարեբախտ այդ առիթը նպաստում է Հայաստանի տարբեր վայրերից նկարներ անելուն։ Դրանք տարբեր ժանրերով, բացառապես էտյուդային գործեր են, ներկայացնելով Սևանա լիճը, Արարատը, Արագածը, գյուղացիների, տարբեր ազգության ներկայացուցիչների, հայերի, քրդերի, թուրքերի, պարսիկների տիպեր։ Այդ առումով Հ. Հակոբյանին պետք է որակել որպես ինտերնացիոնալ նկարիչ, քանի որ նա իր ստեղծագործության համար, առանց ազգային խտրության, շարունակ թեմա է ընտրել տարբեր ազգության ներկայացուցիչների կյանքից, պատկերելով նաև նրանց դիմանկարները։

Թիֆլիսում սկսած նրա ստեղծագործության լավագույն նախերգանքը «Ոսկերիչ Ալեքոյի դիմանկարն» է (1896)։ Այդ անվանի արհեստավորի հետ նա մոտ հարաբերության մեջ է եղել մինչև Մյունխենը։ Այժմ, վերադարձած արդեն որպես կատարելագործված նկարիչ, նա մեծ ոգևորությամբ է ձեռնամուխ լինում ստեղծելու ոսկերիչ բարեկամին արժանավայել դիմանկար։

Ալեքոյին նա կերպավորել է հին Թիֆլիսի արհեստավորների ավանդական համազգեստով՝ մորթե երկարավուն, սրածայր փափախ, վառ կարմիր ներքնազգեստ, բաճկոն, արխալուղ՝ մորթե եզրերով։ Նա նստած է կիսադեմ, ձիգ, հաղթ մարմնով, կենսահաստատ տրամադրությամբ։ Մի կետի ուղղած անթարթ աչքերը արտահայտում են մտածմունքի մեջ գտնվող մարդու հոգեվիճակ։ Իսկ փռված ճերմակ բեղերը փառահեղ տեսք են տալիս նրա ծերունական, բայց դեռ շատ առույգ դեմքին։

Դիմանկարի ճանաչելիության հասցված կոնկրետությունը լիովին համոզում է Ալեքոյի արտաքին նկարագրի բացարձակ ճշգրիտ նմանողության մասին։ Սակայն, Ալեքոյի դիմանկարը միայն նմանություն հետապնդող դեմքի արտապատկերում չէ. այն մարմնավորում է նրա բնավորությունը, խառնվածքը, տրամադրությունը. ավելին, այդպիսի նկարագրով կարելի է պատկերացում տանալ ոչ միայն նրա անհատականության մասին, այն կարելի է դիտել նաև որպես 19-րդ դարի Անդրկովկասի համեմատաբար բարեկեցիկ կյանքով ապրող արհեստավորական խավի բնորոշ տիպար։

Ոսկերիչը ներկայացված է հասարակության շրջանում իր դերը ճանաչող մարդու հպարտ ինքնագիտակցությամբ, ծանրակշիռ, մտածող, գործունյա մարդու արտահայտությամբ։

Կերպարային այդպիսի հատկանիշներ տրված են մանրամասների ակադեմիապես բծախնդիր, մանրակրկիտ մշակմամբ, դասական արվեստի կոմպոզիցիոն օրինաչափ կանոնով, կոլորիտի կատարելության հասած միասնությամբ, գույնի՝ մինչև նյութական պատրանքը հասցված հագեցածությամբ։ Նույնիսկ դժվար է հիշատակել նրա որևէ այլ դիմանկար, որն ունենա գույների այնպիսի համաձույլ ընդհանրացում, ինչպիսին կարելի է տեսնել Ալեքոյի դիմանկարում։

Դեմքը կառուցված է տաք օխրաների նուրբ երանգներով, լույս ու ստվերների մեղմ ելևէջներով, որոնք փափկություն են հաղորդում ոսկերչի լավ պահպանված դիմագծերին։ Ներդաշնակ են դեմքն ու մուգ սրճագույն մորթե փափախը, լրացնելով միմյանց փոխադարձ արտացոլումներով։ Դրանց որպես լրացում, համապատասխանում է կարմրասրճագույն արխալուղը մորթե եզրերով, որի շրջափակման մեջ առանձին հմայքով է հնչում ալ կարմիր վերնազգեստը։ Ոսկերիչը ժամացույցի շղթան վզից է կախել, որն իջնում է կարմիր զգեստի վրայով, անհետանալով արխալուղի տակ։

Ակտիվ դեր է կատարում բաց օխրայով ֆոնը, որի վրա ծավալային ուրվագծվում է Ալեքոյի պատկերը։ Ահա այդ ամենը կատարելապես ներդաշնակված դիմանկարի բովանդակության հետ, ստեղծել են կենդանի, խոսուն, արտահայտիչ, խիստ անհատականացված, անկրկնելի նկարագիր ունեցող մարդու կերպար։

«Ոսկերիչ Ալեքոյի դիմանկարը» դեռևս պահպանում է ակադեմիական աշխատելակերպի որոշ սկզբունքներ։

1896—1897 թվականների գործերի քանակը, համաձայն նկարչի ետմահու ցուցահանդեսի կատալոգի՝ քիչ է։ Այնուամենայնիվ, կան արժեք ներկայացնող առանձին գործեր։

Հոգեբանական դիմանկարի լավ նմուշ է «Ծերունին», որի թե տիպարը, թե գլխարկի ձևը հատուկ է պարսներին։ Արտաքինով գեղեցիկ է,

բարեհամբույր։ Հղկված, ազնվատես դիմագծերն արտահայտում են լուրջ, խոհուն, երազող, խաղաղ մարդու հոգեվիճակ։ Փառահեղորեն մինչև կուրծքը իջած սպիտակ մորուքը առանձին շուք է տալիս նրա արտաբինին։ Իսկ գլխի սպիտակաթույր փաթթոցը շրջագծելով դեմքը և փովելով մինչև ուսերը, զարմանալիորեն պատշաճում է նրա և նկարին բովանդակությանը, և արտաքին նկարագրին։ Նրբանկատ նկարիչը դժվար գեղանկարչական խնդիր է լուծել, մի կողմից սպիտակներով մշակելով նրա փաթթոցը, որը նկարում մեծ տեղ է գրավում, մյուս կողմից գլխաշորի սպիտակության հետ ներդաշնակելով տաք օխրայի երանգներով նկարած դեմքը։

Որպես մոդել ընտրելով շարքային մարդկանց, Հ. Հակոբյանը ոչ թե նպատակ էր հետապնդում գոհացում տալ գեղանկարչական այլևայլ ձևական խնդիրների լուծման, այլ կերպավորել նրանց իրենց բնավորության, հոգեկան ապրումների բազմազանությամբ։

Այդպիսի հասարակ մարդու է ներկայացնում նաև «Երիտասարդ քարելեցու դիմանկարը», որը հմայում է ոչ այնքան գեղանկարչական տվյալներով, որքան կերպարային բարեհամասեռություններով։ Դիմանկարից մեզ է նայում բարեհամբույր դիմագծերով մի վրացի երիտասարդ, որի դեմքին արտացոլված է հոգու պարզություն, բնավորության անկեղծություն, աշխատավոր մարդուն հատուկ ազնվություն։

Սրանում գունային որոշ միակերպությունը փոխհատուցել են գծանկարը, կոմպոզիցիան, ծավալների մշակումը և, որ գլխավորն է, կատարման անբռնազբոս, ինքնաբուխ եղանակը, որոնք իրենց բարձրության վրա են։

Հակոբյանը սուր է ընկալում և դիպուկ է արտահայտում տարբեր ազգությունների մարդկանց ազգաբանական տիպային հատկանիշները։ Նրա դիմանկարներում, չնչին բացառությամբ, կարելի է անսխալ գուշակել տվյալ անձի ազգային պատկանելությունը։ Այդպիսին է, օրինակ, «Պարսիկի դիմանկարը»։ Անձնավորությունը, ինչպես երևում է նրա տարազից, պետք է որ բնակիր լինի։ Սոցիալական ստորին խավին պատկանող այդ մարդու կերպարը նույնպես անհատականացված է։ Իր արտահայտությամբ նա թվում է խստաբարո, որն, ըստ երևույթին որպես բնավորության գիծ թելադրված էր նրա թշվառ սոցիալական կացությամբ։ Կար դրանց մեջ մի խավ, որը նույնիսկ անօթևան էր, հույսը դրած պատահականորեն հանդիպած այս կամ այն սևագործ աշխատանքի վրա։ Հետևապես, բնական է, որ տարերայնորեն սոցիալական անարդարություն զգացող այդ մարդու անբավական հոգեվիճակը իր անդրադարձումն է գտել նրա դիմագծերի վրա, հատկապես աչքերի խիստ նայվածքում, որն արտահայտում է խրստություն։

Նկատված է, որ կարճատև սեանսով նկարված դիմանկարներում Հակոբյանը, ժամանակի խնայողության նկատառումով, աշխատում է գունային ընդհանրացումներով, օգտագործելով կարմրա-սրճագույն կոլորիտ, որը երբեմն թելադրված է բացօթյա պայմաններում աշխատող մարդկանց արտաքին նկարագրի տվյալներով։

Դիմանկարը չնայած կատարված է կարճատև սեանսով, բայց կառուցված է համառոտն, գունային ընդհանրացումներով։ Տպավորիչ է կերպարի և տիպարի սրությամբ, արտահայտիչ է դիմագծերով։

Հ. Հակոբյանի ստեղծագործություններում թեմատիկ պատկերների սակավաթիվ լինելը չպետք է բացատրել դրա դժվարությամբ, թեպետ, գեղանկարչության այդ սեռը անպայման պահանջում է բնածին տաղանդ, որով, բարեբախտաբար, օժտված էր նա։

Կարելի է վստահորեն հաստատել, որ 1897 թվագրությամբ մեզ հասած «Հանգստացող գյուղացին» սյուժետային նկարը ծնունդ է առել կյանքում դիտված նման երևույթից, խեղճերի հանդեպ նկարչի տածած կարեկցանքի թելադրանքով։ Դա անավարտ մնացած էսքիզ է. ներկայացնելով գետնահարկ ճաշարանի ներսը, աղքատիկ կահավորումով, որտեղ, այդ գյուղացին եկել է, հավանաբար, էժան գնով ինչ-որ բան ուտելու։ Սենյակի խորքում մարդիկ զբաղված են իրենց գործով. առջևում, փայտյա նստարանին նստել է գյուղացին, կռթնած սեղանին։ Նրա գլխաշորժ տնսբը, հնամաշ զգեստները, մանավանդ կոպիտ, ինքնագործ տրեխները վկայում են նրա ընչազուրկ, խղճուկ վիճակի մասին։

Չնայած էսքիզային վիճակին, գյուղացու դիմագծերը կենդանի են, աչքերի մեջ նկատվում է անմխիթար վիշտ, տխուր հոգեվիճակ։ Կոմպոզիցիայով սենյակի ներսը բնական միջավայրի տպավորություն է թողնում։ Կոլորիտի թափանցիկությունը, թեկուզ և սրճագույնի, ումբրաների գերիշխումով, թողնում է հաճելի տպավորություն։

Հ. Հակոբյանի 1890-ական թվականների գործերում կան՝ նաև բնապատկերներ, բայց առավելապես էտյուդային։ Ընդհանուր տպավորությամբ դրանք բնությունից անմիջականորեն կատարված էտյուդներ են, երբեմն նույնիսկ քնարական տրամադրությամբ, բայց դրանցում դեռևս պակասում են բացօթյա պայմաններին հարազատ գույներանգներ և ոչ միշտ հագեցած են լույսով, օդով։

1900 թվականը Հ. Հակոբյանի բեղմնավոր ստեղծագործության տարին է և՛ քանակի, և՛ որակի առումով։ Իհարկե, նախամեծարությունը պատկանում է դիմանկարի ժանրին. բնապատկերներն ու թեմատիկ գործերն աննշան թիվ են կազմում։

Գեղանկարչորեն լավագույն գործերից մեկը պետք է համարել «Նկարչի հոր դիմանկարը», հավանաբար էտյուդ, կատարված ներշնչանքով, որ դիմանկարի սիրո և հարգանքի թելադրանքով։

Հորը նա պատկերել է գլուխը խոնարհած, կարծես թե շրջապատից լիովին անջատված, կլանված իր մտքերով։ Այդպիսի դիրքով թեպետ դեմքը լիովին չի ընդգրկված, բայց տպավորիչ է որպես մտածողի կերպարւ Հավանական է, որ նա այդ և հորից նկարած էլի ուրիշ էտյուդներ կատարած լինի որպես նախապատրաստական ուսումնասիրություններ հոր հետագա դիմանկարի համար, նկարված երկու տարի հետո՝ 1902 թվականին։ Սակայն, նշված գործը ավելին է, քան էտյուդը, քանի որ կերպարի ընկալումով և կատարման ավարտվածության մակարդակով մոտենում է պատկերի ատաճանին։

Գեղանկարչական որակով դա նույնպես նկարչի լավագույն գործերից է։ Թող որ դա հարուստ չլինի գույների բազմապիսությամբ, թող որ սահմանափակվի օխրայի, կինովարի, բնական ումբրայի գույներով. կարևորը արտահայտչականության չափանիշն է, որն իր բարձրության վրա է։ Բայց պետք է խոստովանել, որ հոր դեմքը նույնպես նպաստավոր առիթ է եղել այդպես թափով, աշխուժորեն, բարձրաքանդակի նման այն մշակելու։ Հատկապես ճակատը և ձաղատ գլուխը, գունանրանգների, լույսի ու ստվերների հմուտ օգտագործումով մուգ ֆոնի վրա ընդգծվում է զանգվածային ծավալով։ Գեղանկարի համար պակաս շահեկան չէ նաև թավ մորուքը և բեղերը, հնարավորություն տալով նկարչին ազատություն տալու իր վրձնին, համարձակ քսվածքներով ծեփելու մազերի մերթ նոսր, մերթ թավ փնջերը, որոնց մշակումը վիրտուոզ ձեռքի արդյունք է։

Նույն թվականի գործերում շատ ծանրակշիռ ստեղծագործություն է Մովսես Խորենացու պատկեր-դիմանկարը։ Պատմական անձի դիմանկար ստեղծելը դժվարին խնդիր է, մանավանդ, երբ տվյալ անձնավորությունից չի պահպանված որևէ պատկեր։ Հրապարակի վրա եղած մեր ժամանակի ծնունդ է, յուրաքանչյուրը Խորենացուն նկարել է ըստ իր պատկերացման, ելակետ ընդունելով նրա պատմական աշխատությունը և դրանում հիշատակված շատ համառոտ տեղեկություններ իր մասին, ցրված գրքի էջերում։ Հայտնի է, որ նա հալածվել է ասորամոլների կողմից, երկար տարիներ ապրել է գրքեր աղքատ վիճակում և միայն ծերության տարիներին, Սևակ Բագրատունու պատվերով ձեռնամուխ լինելով գրելու հայոց պատմությունը, ապրել է բարվոք վիճակում[3]։ Հազիվ թե այս տեղեկությունների մասին Հ. Հակոբյանը իր ժամանակին տեղյակ լիներ, երբ որոշել էր նկարել պատմահոր պատկերը։

Դասական արվեստում հանդիպում ենք այնպիսի երևույթների, երբ անցյալի պատմական անձնավորություններին պատկերելիս, նկարիչները մոդել են ընտրել իրենց շրջապատի կոնկրետ անձանց։ Օրինակ, այդպես են վարվել՝ 17-րդ դարի իսպանացի մեծանուն նկարիչներ՝ Խոսե Ռիբերան, ստեղծելով Դեմոկրիտի, Դիոգենեսի և առաքյալների պատկերները, Ֆրանսիսկո Սուրբարանը՝ ստեղծելով առաքյալների և սրբերի պատկերները։ Այդպես են վարվել նաև հանճարեղ նկարիչներ՝ Վելասկեսը, ստեղծելով Եզովպոսի պատկերը, Ռեմբրանդտը՝ նիդերլանդական գեղջուկներին և գեղջկուհիներին ընտրելով իբրև Քրիստոսի, նրա աշակերտների և Մարիամի մոդել։ Դյուրերի Ադամն ու Եվան, չորս ավետարանիչները և տիրամայրը իրական կյանքից ընտրված կոնկրետ մարդիկ են։ Անշուշտ, Հ. Հակոբյանին ծանոթ էր այդ սկզբունքը։ Նա նույնպես Մ. Խորենացուն պատկերել է կոնկրետ անձնավորությունից, հասարակ մարդու նկարագրով։

Պատմահայրը ներկայացված է ծերացած տարիքում։ Նրա կնճռոտված դեմքը, վշտի մարմինը, ոսկրացած ձեռքերը տառապյալ, անուրախ կյանքով ապրած մարդու տպավորություն են ստեղծում։ Անկախ նրանից, թե նկարիչը Խորենացու մասին ինչ աղբյուրներից է օգտվել, նրա արտաբին նկարագիրը ըստ պատմական աղբյուրների տվյալների համոզիչ է թվում։

Պատմահոր ձեռքին եղած մագաղաթի և փե-

տուրն գրչի առկայությունը թելադրում է մտածել, որ նկարիչը նրան կերպավորել է աշխատելու պրոցեսում՝ «Հայոց պատմությունը» շարադրելիս։ Իհարկե, Խորենացու կեցվածքը, գրելու գործողությունը պատմագրի կերպարի մեկնաբանման միամիտ միջոցներ են թվում և ինչ-որ չափով արհեստական, սակայն, նկատի ունենալով, որ պատկերը ներկայացնելու էր հեռավոր անցյալի պատմական անձնավորություն, կոմպոզիցիոն նման լուծումը արդարացվում է, ստանալով ճանաչողական նշանակություն։

Եթե Հ. Հակոբյանի ստեղծած կերպարը դիտելու լինենք Խորենացու մասին մեր ունեցած պատկերացումով, թերևս, դրանում բավարար չհամարվի մտքի այնպիսի խորություն, որպիսին անհրաժեշտ է պատմահոր կերպարին։ Ցանկալի էր նրան տեսնել շատ ավելի բարձր մտածողական ընդունակությամբ, շատ ավելի խոհուն, ծանրակշիռ, քան նկարիչն է ներկայացրել։ Թեպետ, Հակոբյանի Խորենացին նույնպես մտածող է, ներշնչանքի մեջ է, մտավոր աշխատողի հոգնածության կնիքը դեմքին համակրելի անձնավորություն է։

Հ. Հակոբյանը Խորենացու պատկերում կիրառել է դասական նկարիչների՝ 17-րդ դարի իսպանացիների, իտալացիների, հոլանդացիների նկարելու սկզբունքը։ Ոճով այդ նկարը շատ մոտ է Խ. Ռիբերայի ստեղծագործություններին, հիշեցնում է նրա սրբերի տիպերը և նույնիսկ նրանց միջև կա կոլորիտի ընդհանրություն, միայն թե Ռիբերայի սրբերը, համաձայն իրենց ներաշխարհի, շատ դեպքերում կրոնական միստիկայով են պարուրված, մինչդեռ Հակոբյանի Խորենացին ավելի կյանքի մարդ է։

Պատկերի գեղարվեստական մշակումը կատարված է ակադեմիական-ռեալիստական դպրոցին հատուկ մանրակրկիտ, բարեխիղճ ուսումնասիրությամբ, կոլորիտը տաք է՝ օխրայի երանգների գերիշխումով, որոնց նրբությունը, թափանցիկությունը, առարկաների հատկությունների իսկությանը հասցված գունային հագեցածությունը, վրձնի թանձր, հյութեղ քսվածքները, լույսի ու ստվերների ակտիվ օգտագործումը լիուլի նպաստում են կերպարի ռեալիստական արտահայտչությանը։ Խորենացու պատկերում նաև Ռեմբրանդտի մշակման տեխնիկայի տարրերը կան, որին Հակոբյանը գրեթե երկրպագել է։

Նման համեմատությունը զարմանալի չպետք է թվա, քանի որ Հ. Հակոբյանը իր ստեղծագործությունների ոճով մեծ մասամբ մնաց հնավանդ, նմանվելով կամ 17-րդ դարի կամ 19-րդ դարի եվրոպական որոշ վարպետների։

Ի դեպ, նկատելի է, որ մանրամասներով ավարտված Հակոբյանի դիմանկարներին ավելի հատուկ է այդ ոճը, քան նրա էտյուդային գործերին, որոնց մեջ, կոլորիտի առումով, թափանցված է այժմեականության ոգին։

«Խորենացու պատկերը», նույնիսկ չունենալով դիմանկարային կոնկրետություն, ունի մեծ առավելություններ։ Նրա կենդանի, մարդամոտ արտահայտությունը, անհատականացված ապրումները, սովորական մարդուն հատուկ ալեկոծ հոգեվիճակը, մտավորականին վայել մարդկային նկարագիրը, համակրանքի զգացումով համակող դեմքը՝ իրավունք են տալիս պայմանականորեն ընդունել որպես պատմահոր կերպար։ Պետք է ասել, որ Հակոբյանը գործ է դրել իր պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետությունը, պատշաճը հատուցելու հայ ժողովրդի մեծ մտածողին։

Կերպավորման միջոցների ընդհանուր սկզբունքով՝ մասնավորապես դեմքի առանձին մասերի բծախնդիր, մանրակրկիտ մշակումով, անատոմիական ձևերի ճշգրիտ պահպանումով, նկարագրի կոնկրետությունը շեշտելու միտումով և կոլորիտի հարազատությամբ «Խորենացու պատկերի» որակն ունի «Անհայտ տղամարդու դիմանկարը»։ Թեպետ հայտնի չէ այդ անձնավորության ով լինելը, բայց դիմանկարով կարելի է նրան բնութագրել որպես խոհուն, խաղաղ բնավորությամբ, կյանքի փորձով իմաստնացած անձնավորություն։ Կնճռոտած ճակատը, աչքերին կախված հոնքերը գուշակել են տալիս նրա խռովահույզ հոգեվիճակի մասին։

Նկարչի ուշադրությունը բևեռված է այդ մարդու ներքինին, դրսևորելու նրա անհատականությունը, որի նպատակին էլ ծառայեցված են գեղանկարչական միջոցները։

Նկարչի ձեռքը վիրտուոզացել է մորուքավոր ծերունիների դեմքերը մշակելիս, վստահորեն վրձնելով մազերը, մորուքը, բեղերը։ Նկարում գույները թափանցիկ են, որպիսի առավելությունը հատուկ է Հակոբյանի գրեթե բոլոր դիմանկարներին. լույսի ուժով նույնպես իրար հակադիր են, բայց, շնորհիվ բազմաստիճան, մեղմ անցումներով իրար փոխարինող հարակից երանգների, իրար հետ ներդաշնակ են, ստեղծելով գեղեցիկ տպավորություն։ Այդ ամենի շնորհիվ է, որ դի-

մանկարում տեսնում ենք կենդանի մարդու կերպար։

Նկարչի 1900-ական թվականների ստեղծագործությունների մեջ հաճախ ենք հանդիպում քրդերի, պարսիկների, ասորիների, նդիների դիմանկարների։ Իրենց սոցիալական պրոյեկտոր դրանք հասարակության ընչաղուրկ խավի ներկայացուցիչներ են։ Ջունեենալով որոշակի մասնագիտություն, նրանք իրենց գոյությունը պահպանել են աշխատելով որպես բնանակիր, մշակ, սեզագործ բանվոր։

Հակոբյանի համար նպաստավոր էր ազատ ընտրությամբ մոդելներ գտնել այդ խավի ներկայացուցիչներից, որոնք որպես մոդել, իրենց ազատ ժամանակը տրամադրել են նկարչին, նրբեմն անվճար, երբեմն չնչին վճարով։ Իհարկե, ոչ միշտ է արդյունքը ցանկալի եղել, բայց քրդերից, պարսիկներից նկարած մի քանի դիմանկարներ բավականաչափ արտահայտիչ են և արժանի բարձր գնահատականի։ Այդպիսիներից է՝ ըստ գրանցման մատյանի «Քրդի դիմանկարը», որն ավելի շատ հայի է նման։ Նրա տարազը՝ հատկապես քաղիքի ինքնագործ քոլոզը, վրայից «փուշի» կապած, Արևմտյան Հայաստանի մի քանի շրջաններում կրում էին և՛ հայերը, և՛ քրդերը։ Վերջիններիս կենցաղային սովորությունները, տարազը, ապրելակերպը գրեթե չեն տարբերվել հայերից։

Դիմանկարում պատկերված անձնավորության կերպարային արտահայտչականությունն այնքան ցայտուն է, նկարագրի անհատականությունն այնքան շեշտված, որ նրա դեմքը տպավորվում է մարդու հիշողության մեջ։ Նման հատկություններ առկա են Հ. Հակոբյանի մեծ թվով դիմանկարներում։

Սակայն, հիշյալ դիմանկարի արժանիքները չեն սահմանափակվում միայն դեմքի կառուցման ճշգրտությամբ։ Այդ մարդու դեմքն արտացոլում է և նրա ներաշխարհը, որի վրա իր հետքն է թողել անցած կյանքն իր դժվարություններով։

Նրա կերպարից ստացած առաջին տպավորությունը հուշում է, որ նա կարիքի մեջ ապրող, դժվարությամբ օրվա հացը վաստակող բեռնակիր է։ Նրա հոգնատանջ դեմքը՝ մարած աչքերով, փոս ընկած այտերով, խեղճացած արտաքինով, աշխուժությունը սպառած մարդու արտահայտությամբ, վկայում է քե անցած, քե ներկա կյանքի անուրախ տարիների մասին։ Այդ ամենի հետ մեկտեղ դիմագծերը խաղաղ են, անվրդով, նա վաղուց ի վեր է համակերպվել իր վիճակի հետ։ Ամենազոր սոցիալական պայմանները կթել են նրան ծանր բեռի տակ, հնազանդեցրել, հաշտեցրել իր ճակատագրի հետ։ Եվ այնուամենայնիվ, նկարիչը այդ անտեսված մարդու մեջ տեսել է արժանապատվություն, պատկերելով նրան իր անհատականությամբ։

Կարճատև սեանսով կատարված այդ դիմանկարի գեղանկարչական առավելությունները հաստատում են նկարչի ձևերի կատարյալ վստահության մասին։ Անթերի գծանկարը, գեղանկարի ազատ ծավալածքը, ստվերների ճշգրիտ տեղադրումը հիանալի կերպով նպաստում են դեմքի կենդանի արտահայտությանը։ Դեմքի վրա իշխում են տաք օխրայի երանգները, որոնք հագեցված են, թափանցիկ ու գեղեցիկ։ Դիմանկարին գեղանկարչական հնչեղություն տվող սպիտակ քոլոզը՝ կարմիր փաթթոցով, կապույտ վերնաշապիկը, սպիտակ ներքնաշապիկը անհրաժեշտ չափով ներդաշնակված են իրենց շրջապատում ավելի արտահայտիչ դարձնելով դեմքը։

Հակոբյանի ստեղծած կերպարների բազմազանության վկայությունն է մեկ ուրիշը՝ «Քրդի դիմանկարը» իր կերպարով ճիշտ նախորդի հակապատկերը։ Անգամ հագնված կատարած էտյուդի մեջ նա առաջնահերթ է համարում մարդու անհատականության պահպանումը, թեկուզև՝ գծանկարի միջոցով, երբեմն զոհաբերելով գեղանկարը։ Դրանում սրճագույն կոլորիտը գրեթե միակերպ է դեմքի բոլոր մասերում, բայց կերպարը թվում է արտահայտիչ։ Կերպարն իր ներքինով թվում է կրքոտ, բիրտ, կրակոտ խառնվածքով։

1900-ական թվականների ստեղծագործություններում հաճախ ենք հանդիպում մեկ կամ երկու սեանսով արված էտյուդների։ Այդպիսին է և «Ծեր գյուղացու դիմանկարը»։ Վերջինի մեջ շեշտված է ուժեղ բնավորություն, մտազբաղ, հանդարտ հոգեվիճակ։ Կերպարն իր ներքինով այնքան արտահայտիչ է, որ մոռանում ես դրա միակերպ կոլորիտի մասին։

Այդպիսի գործերի կողքին կան և ավարտված դիմանկարներ, որոնք արդյունք են երկարատև սեանսների, մշակված են հանգամանորեն, բացահայտելով կերպարվոդի ներաշխարհը իր շատ ավելի բազմազան հոգեկան ապրումներով ու տրամադրությամբ։ Այդպիսի արժանիքներ ունեցող դիմանկար է «Հայ բանվորը»։

Անձնավորությունը նույնպես պատկանում է աշխատավոր դասին, նա մտահոգ է, սակայն, գույության պայմաններում դժվարությունները հաղթահարելու հույսը նրան վստահություն է ներշնչել, նա դեռ պահպանում է իր հպարտությունը. կյանքի փորձը նրան լուրջ ու ծանրախոհ է դարձրել. նրա այդպիսի հոգեվիճակին լավ են համապատասխանում աչքերի վրա կախված հոնքերը։ Կոլորիտը թեպետ բազմագույն չէ և մնում է նրա այնքան նախընտրելի օխրայի սահմաններում, որի մեղմ, տաք, առանց էֆեկտների երանգավորումները շատ լավ են ներդաշնակում այդ մարդու և՛ ներքին, և՛ արտաքին նկարագրին։ Այդ մեղմերանգ ելևէջները օգնել են արտահայտելու նրա անխռով տրամադրությունը։

2. Հակոբյանի ստեղծագործություններում երբեմն հանդիպում են և սյուժետային դիմանկարներ։ Այդպիսիներից է «Ընթերցող ծերունին»։

Այս դիմանկարում ուշադրության արժանի է դեմքը՝ լրջախոհ, մտավորականի կենտրոնացած հոգեկան արտահայտությամբ։

Նկարչի սրատես աչքից չի վրիպել այդ մարդու ինքնամոռացության հասած, ընթերցանությամբ խորասուզված վիճակը։ Պատկառելի տարիքը, բարեկիրթ արտաքինը ակամայից մարդու մեջ համակրանք են առաջացնում։

Կարճատև սեանսով կատարված այս դիմանկարում կան համարձակ գունային կոնտրաստներ՝ ինչպես՝ նարնջագույն բաճկոնն ու գլխարկը, որոնց գունային հագեցումը հաշտեցված է նկարի մյուս մասերի հետ։

2. Հակոբյանի 1890—1900 թվականների գործերից երևում է, որ այդ ընթացքում նա դեռ շարունակում է պահպանել ակադեմիայի ավանդությունները, իր կոլորիտը սահմանափակելով հիմնականում օխրայով, շագանակագույնով։ Ունենալով կայուն համոզում, ստեղծագործական անհատականություն, վերջնականապես ձևավորված սեփական ոճ, նա ինչ-որ չափով մնացել է պահպանողական, անտարբեր ժամանակակից եվրոպական և ռուսական գեղանկարչության մեջ ներթափանցած փոփոխությունների հանդեպ։

Խոսքը վերաբերում է «բացօթյա գեղանկարչության» սկզբունքների կիրառմանը, որոնք մեծ դժվարությամբ, միայն առանձին դեպքերում են մուտք գործել նրա արվեստը։ Մինչդեռ նույն ժամանակներում ստեղծագործող հայ նկարիչներից ոմանք, ինչպես Ս. Թադևոսյանը, Փ. Թերլեմեզյանը և ուրիշներ ապրելով ու ստեղծագործելով Թիֆլիսում աշխատել են ընթանալ ժամանակի ոգով։

1900 թվականին կատարած «Անհայտ նկարչի դիմանկարը» մեկն է այն փոքրաթիվ գործերից, որը նրա նախորդ դիմանկարներից տարբերվում է գեղարվեստական միջոցներով՝ կոմպոզիցիայով, կոլորիտով։ Այդպիսի մի գործի հանդիպեցինք նաև 1893 թվականի դիմանկարներում «Անհայտի դիմանկարը» անունով։ Երևույթն ասում է այն մասին, որ Հակոբյանը այնուամենայնիվ մեկընդմեջ փորձել է նմանվել ժամանակակիցներին, թարմացնելով իր կոլորիտը։

«Անհայտ նկարիչը», դատելով տիպարից, վրացի է։ Հակոբյանն այս անգամ հրաժարվել է երկար ժամանակ կիրառած կոմպոզիցիայի միակերպ սկզբունքից՝ կիսադեմ դիրքից, պատկերելով նկարչին երեք քառորդ դիրքով, արվեստանոցի տարածական միջավայրում, որտեղ երևում են շրջանակներ, մոլբերտ, կտավ։

Ի դեպ, կիսադեմ դիրքով նրա նկարած բազմաթիվ դիմանկարներն առիթ են տվել կասկածելու նրա կարողության մասին։ Հիշյալ դիմանկարը լիովին փարատում է այդ սխալ ենթադրությունը։ Դա իր և՛ կոմպոզիցիայով, և՛ գծանկարով այնպես բնական է, ինչպես կյանքում սովորական ձևով նստած մարդն աշխատելիս։ Պատկերված այդպիսի դիրքով, այն կատարված է նույնքան վստահ, վարպետորեն, ինչպես կիսադեմ դիրքով նրա մյուս դիմանկարները։

Փոփոխություն է նկատվում նաև կոլորիտում. այն անհամեմատ ավելի թարմացված է, գրեթե զտված նրա նախասիրած կարմրավուն-շագանակագույնից, որով սովորություն է ունեցել նկարել էտյուդային դիմանկարներ։ Դրա կոլորիտը մոտ է ժամանակակից գեղանկարչության առաջադրած պահանջներին, թարմացված բացօթյա արտացոլումների սառը երանգներով։ Ստացվել է առանց կանխակալ միտումի, իրականությունից անմիջականորեն կատարված դիմանկար, նմանողությամբ անպայման դիպուկ, արտահայտությամբ կենդանի։

Ինչպես իր բոլոր դիմանկարներում, այնպես և նշված դիմանկարում բովանդակությունը նկարչի ուշադրության գլխավոր առարկան է, մատուցված ռեալիստական իրողությամբ։ Նկարիչը պատկերված է լարված ուշադրությամբ մոդելին նայելիս, խոր կերպով տպավորվելու համար։ Բո-

վանդակության ճշմարտացիությունը նկարչի համար ամեն ինչից վեր է։ Ահա թե ինչու, նշված դիմանկարում ավելի շատ ճշմարտացիություն կա, քան հուզականություն։

2. Հակոբյանի ստեղծագործությունների մեջ բնապատկերը փոքր թիվ է կազմում. չնայած, այդ ժանրում նա իր տաղանդը ցուցաբերել է մի քանի առաջնակարգ բնապատկերներով։ Մեծ թիվ են կազմում էտյուդները, որոնց մեջ նույնպես կան արժեքավորներ։ Էտյուդը նա չի համարել որպես ժամանցի միջոց. դրանք ծնունդ են առել որպես բնության նկատմամբ ունեցած սիրո առհավատչյա, որպես հոգեկան պահանջ, ներկայացնելով ուշադիր ճշգրտությամբ պատկերված ավելի փոքր ընդգրկումով բնության առանձին հատվածներ, երբեմն նկատի առնված որպես պատրաստի նյութ հետագա ստեղծագործությունների համար։ Դրանով պետք է բացատրել նրա էտյուդների ավելի ավարտված վիճակը, քան պահանջում է էտյուդը։

Դրանք տարբեր են և՛ իրենց մոտիվներով, և՛ տրամադրության արտահայտությամբ։ Այսպես՝ 1900—1901 թվականների էտյուդներում հանդիպում ենք նկարչի տրամադրությունն արտացոլող մի քանի գործերի՝ «Ամպամած երեկո», «Անձրևից հետո», «Աշուն», որոնք ներկայացնում են բնության անցողիկ պահեր։ Գեղեցիկ տպավորություն է թողնում «Բանջարանոցը», որի հոլիկով հատվածը՝ շատ հաճելի մուգ սրճագույն կոլորիտով, ուժեղ կոնտրաստով ուրվագծված է մշուշված լեռների ֆոնի վրա։

Այնուհանդերձ, նրա բնապատկերներում, լինեն դրանք ավարտված, կամ էտյուդային վիճակում, միշտ չէ որ հաղթահարված է արվեստանոցային պայմաններին հատուկ կոլորիտը. դրանք պատկերված են ռեալիստորեն, բայց դրանց պակասում է բնական լույսը։ Իհարկե, դա չի բացառում նկարչի ոչ ճաշակը, ոչ վարպետությունը։

Ի դեպ, Հակոբյանի որոշ էտյուդներ հիշեցնում են Ե. Թադևոսյանի վաղ շրջանի բնապատկերները, հատկապես գույնի լավ զգացողության առումով։ Այդպիսիներից է «Մանգլիսը», որում լավ են զգացված լեռները, տները, կանաչ հարթությունը, բավականաչափ հագեցված գույներով։

Նատյուրմորտը նույնպես նկարչի սիրած ժանրերից է, որին տարբեր տարիների գործերում հանդիպում ենք մեջընդմեջ։ Նախահեղափոխական հայկական արվեստում այդ ժանրով զբաղվող արվեստագետների թիվը շատ փոքր է եղել։ Հատուկենտ են միայն այդ ժանրով գրաղվող նկարիչները. նրանց մեծ մասը նատյուրմորտը դարձրել է հարակից զբաղմունք։

Թյուրքմենում է նատյուրմորտի ժանրը համարել երկրորդական։ Այդ ժանրի դասական հայրենիքում՝ Հոլանդիայում, 17-րդ դարում, հսկայական նշանակություն է տրվել նատյուրմորտին, որով զբաղվել են մեծ թվով նկարիչներ, որոնցից ոմանք համաշխարհային ճանաչման են արժանացել։ Հասարակությունը նատյուրմորտի մեծ պահանջ ուներ, որի բազմաթիվ նմուշները տարածված էին ամբողջ երկրում։

Նատյուրմորտը մի կողմից ծառայել է որպես գեղեցկի, հաճույքի բավարարման միջոց, մյուս կողմից՝ որպես իրականության ճանաչողության միջոց։ Հոլանդական բազմաբովանդակ նատյուրմորտը հնարավորություն է տալիս ծանոթանալու երկրի բնության բարիքներին, երկրում զարգացած արհեստների տեսակներին, տարբեր երկրների հետ ունեցած առևտրական կապերին, գիտության, արդյունաբերության, գյուղատնտեսության զարգացման մակարդակին, հասարակության կենցաղին, ճաշակին, կիրառական արվեստին և շատ այլ երևույթներին։

Հոլանդացի նկարիչները՝ բնության պարգևած և մարդու ձեռքով ստեղծված նյութական ու կուլտուրական բարիքների նկատմամբ ցուցաբերած սիրով, օրինակ են ծառայել հետագա դարերում ասպարեզ եկած ուրիշ երկրների արվեստագետների համար։ Ձգտեք է կասկածել, որ Հ. Հակոբյանը նույնպես ուսանել է հոլանդացիների արվեստի հիման վրա, ղեկավարվել է նատյուրմորտի նրանց սկզբունքներով։ Նա իր կարևոր ներդրումն ունի հայ արվեստում այդ ժանրի զարգացման գործում, որի լավագույն ներկայացուցիչներից մեկը ինքն է։ Նրա նատյուրմորտները որոշ չափով լրացնում են այն բացը, որպիսին գոյություն է ունեցել հայ արվեստում, այդ ժանրի ներկայացուցիչների պակասի պատճառով։

1901 թվականին են բաժին ընկնում մի քանի նատյուրմորտներ, որոնք ներկայացնում են բանջարեղեններ, մրգեր։ Դրանց մեջ լավագույններից է «Բանջարեղենը» նատյուրմորտը։ Պատկերված են սովորական առարկաներ՝ սոխ, եգիպտացորեն, որոնք կյանքում նույնիսկ ուշադրություն չեն գրավում և գեղագիտական հաճույք չեն պատճառում մարդուն։ Սակայն, առարկաների սիրահար նկարիչը տեսանելի է դարձրել դրանց գեղանկարչա-

կան հմայքը և իրենց բնական գունային հատկություններով վերածել գեղարվեստական հրապուրիչ ստեղծագործության։ 17-րդ դարի ֆրանսիացի նշանավոր մաթեմատիկոս, ֆիզիկոս և փիլիսոփա Բ. Պասկալը, ապրած լինելով նատյուրմորտի բուռն զարգացման դարում, հիացած նատյուրմորտի գեղագիտական նշանակությամբ, ասել է. «Տարօրինակ գեղանկարչություն է «մեռած բնություն»։ Նա ստիպում է մեզ հրապուրվել այն առարկաների պատճեններով, որոնց բնօրինակով մենք չենք հիանում»։

Հակորյանի նատյուրմորտը մեռած բնություն չէ այդ խոսքի նեղ հասկացողությամբ, ինչպիսին անտաղերեր նատուրալիստների մոտ ենք տեսնում։ Դա շնչավորված բնություն է, նրա կենդանի մասնիկներն են, որոնք դեռ շարունակում են ապրել, սնվել, պահպանելով իրենց թարմությունը, իրենց յուրահատուկ հմայքը։ Նկարչի սերը դեպի առարկան գրեթե հասնում է զգայական պաշտամունքի։ Հիանալի է տրված սոխերի կեղևների թափանցիկությունը, եգիպտացորենի ոսկեգույն հատիկների հատկությունը, դրանցից կախված մազմզուկները, որոնք հնչում են գույների թարմությամբ։ Հ. Հակորյանը չի պատճենել առարկաները. նա երևակել է այն, ինչը հմայք է տալիս առարկային։ Նա Շարդենի նման առարկաները շրջապատում է օդային միջավայրով, իրար հետ շաղկապելով արտացոլումների փափուկ միացումներով, առարկաներին տալով կենդանություն։

«Մրգերով նատյուրմորտը» մշակելով դասական արվեստի մեթոդով, նա առարկաների ուրվագծերը ձուլել է ֆոնի հետ և, ուռուցիկ մասերը աստիճանաբար դուրս բերելով, ստեղծել է ծավալների պատրանք։ Սեխը, սերկևիլը, նոները, խաղողը, դեղձերը այնպես գեղանկարչորեն շաղկապված են իրենց միջավայրի հետ, ինչպես բնականում է։ Դրանցից ամեն մեկը հնչում է իր բնական հատկությամբ, իր ձևի, գույնի առանձնահատկությամբ, լույսի ու ստվերների բնական ներդաշնակությամբ։ Զգացվում է սեխի հյութալիությունը, խաղողի շողշողուն հատիկների թափանցիկությունը, կիսված նռան կարմրավուն հատիկների թվությունը։ Իսկ հարթությունը, որի վրա դրված են մրգերը՝ մշակված տաք օխրայի, նարընջավունի, ումբրայի գուներանդներով, լույսի ու ստվերների ընդմիջումներով, գերազանցորեն կապված է մրգերի ընդհանուր կոլորիտին։

Մեկ ուրիշը՝ «Նատյուրմորտ մրգերով»՝ նկարված նկարչի հոր գրադարանի ֆոնի վրա, առատության պատկերացում է տալիս։ Նախորդի համեմատությամբ սա բազմատարր է. ափսեի մեջ դրված են խաղող, խնձոր, դեղձ, տանձ, որոնց կողքին՝ ծղոտե զամբյուղ՝ խաղողով, սկահակ՝ մրգերով, ձմերուկ, տանձ, խնձոր՝ առանձին դրված սփռոցին։ Այդ ամենը գույների ամենանուրբ հարաբերությամբ շաղկապված են երանգներով մշակված սպիտակ սփռոցի հետ։ Կան մանրամասներ՝ ինչպես ծղոտե զամբյուղը, խաղողը, խնձորները, որոնք նկարված են գեղանկարի բարձր պահանջների մակարդակով։ Իրերի ռևալ ընկալումը հնարավորություն է տվել մրգերի յուրաքանչյուր տեսակը մշակել հանգամանորեն՝ նյութական հատկության գեղանկարչական ճշմարտացիությամբ, միջավայրի հետ ունեցած գույնի, լույսի հարաբերություններով, կիրառելով նաև արտացոլումները, ֆակտուրային զանազանությունները։ Պատկերի կոմպոզիցիան հավաքված և ամփոփ է, տարածվելով հորիզոնականով։ Ֆոնը, բոլոր մյուս նատյուրմորտների համեմատությամբ, տարածական է, ներկայացնելով գրապահարանում շարված հին կազմերով գրքեր, ընկղմված ստվերի մեջ։

Լավագույն նատյուրմորտներից է «Խաղողի ողկույզը»։ Նկարիչն այն պատկերել է պատից կախված, ստվեր գցած պատին։ Խաղողի ոսկեգույն հատիկները չէր կարելի ավելի լավ շաղկապել պատի տաք օխրայի հետ, ինչպես Հակորյանն է արել։ Պատկերի ոսկեգօծ կոլորիտը հիշեցնում է վերածննդի վենետիկյան վարպետների կոլորիտը։ Հագեցած, թափանցիկ, հաստ շերտերով դրված գույները բացառիկ ջերմություն են հաղորդում պատկերին։

Մեկ ուրիշը՝ «Նատյուրմորտ բանջարեղենով» ներկայացնում է կաղամբ, բազուկ, սոխ, պատկերված նյութի հատկության ընդգծումով։ Հակորյանը կարողանում էր ամենահասարակ առարկաների մեջ տեսնել գեղանկարի համար գրավիչ հատկություններ։ Դա է վկայում հիշյալ նատյուրմորտի բովանդակությունը։ առարկաներ, որոնք հազվադեպ են 20-րդ դարի արվեստում։ Մինչդեռ 17-րդ դարի ֆլամանդական աշխվական դասի կողմից խրախուսված արվեստում Ֆ. Սնեյդերսի կողմից բազմիցս պատկերվել էին նրա մեծածավալ նատյուրմորտներում, այդ դասի ներկայացուցիչների սենյակատներում ցուցադրելու համար։

Հ. Հակորյանը սիրով ու զգացմունքի ներշըն-

չանքով է պատկերել այդ հասարակ առարկաները, որոնք, ըստ երևույթին, 20-րդ դարի բուրժուազիայի համար անուշադրության էին մատնված որպես գեղանկարի թեմա։ Հ. Հակոբյանը նկատի չունենալով կոնկրետ սպառողի, դրանք պատկերել է հոգեկան լիակատար բավականությամբ։ Մանավանդ կաղամբի սպիտակությունը և նրա խորդուբորդ մակերեսին գոյացած մեղմ սուվերնները՝ մերթ սառն, մերթ տաք երանգներով անչափ հաճելի կոլորիտ են ստեղծել տեսողության համար։ Իսկ կաղամբի հետ կոնտրաստվող կարմիր բազուկը՝ իր մազմզուկներով, իր ողորկ մակերեսով այնպիսի ուռուցիկությամբ է պատկերված, որ իրական առարկայի տպավորություն է թողնում։ Դրանով մեկտեղ պետք է ասել, որ Հակոբյանի նատյուրմորտներում պատկերված առարկաները լինելով ռեալ, դիտվելով իրենց բնական հատկությամբ, մշակված մանրամասնորեն, երբեք տվյալ առարկայի նատուրալիստական պատրանքը չեն ստեղծում, այլ դիտվում են որպես ռևալիստական պատկեր։

Նկարչի 1900-ական թվականների ստեղծագործության մեջ դիմանկարը շարունակում է մնալ հիմնական ժանր։ Այդ շրջանում ստեղծածներից մի քանիսը նույնպես առաջնակարգ գործեր են։ Այդպիսիներից է «Նկարչի հոր դիմանկարը» (1902 թ.)։ Դա նրա ամենածանրակշիռ կատարյալ գործերից է իր և՛ բովանդակությամբ, և՛ գեղարվեստական միջոցներով։ Հորը նա կերպավորել է իրենց տանը, գրապահարանի կողքին նստած ընթերցելիս։ Սեղանին դրված և պահարանում շարված տեսակ-տեսակ գրքերը հավաստում են, որ հայրը ոչ թե պատահական առիթով է ընթերցում, այլ հատկապես հետաքրքրվում է գիտության ու գրականության տարբեր հարցերով։ Դիմանկարից ստացած տպավորությամբ, նա շատ հեռու է առտրական գբաղմունքի տեր մարդու հատկություններ ունենալուց և ավելի շուտ մտավորականի է նման։

Հակոբյանի թողած գեղարվեստական ժառանգությունից առ այսօր հայտնի գեղանկար գործերում «Հոր դիմանկարը» երկրորդն է։ 1900 թվականի էտյուդային աշխատանքը, որը միայն գլխանկար էր, այն էլ դեմքի ոչ լրիվ ընդգրկումով, աչքի էր ընկնում գեղանկարչական էֆեկտներով, թեպետ կատարված էր զգացմունքով. սակայն երկրորդը ավելի ամբողջական է նկարագրի ընդգրկումով, ավելի խորն է ներաշխարհով, հարուստ է բովանդակությամբ, կոնկրետ է անհատականությամբ և մշակված է դիմանկարից պահանջվող մանրամասներով, դրեթե վերածվելով սյուժետային պատկերի. այն ազատ կարելի է անվանել «Ընթերցող ծերունին»։

Առաջին տարբերակի ո՛չ կոմպոզիցիան, ո՛չ մշակման եղանակը չեն պահպանվել երկրորդում, բայց այն կողմնորոշիչ է՝ գտնելու հոր անձնավորությանն առավել բնորոշ վիճակ։ Եվ պետք է առաջնությունը տալ երկրորդին։ Հոր կիսադեմ դիրքը համոզիչ է և նպաստում է ընթերցանությամբ կլանված նրա հոգեվիճակի բացահայտմանը։ Մասամբ արհեստական է թվում թիկնաթոռի եռևից ծանր ծալքերով կախված գորգի առկայությունը, որը թվում է փոխ առնված «փոքր» հոլանդացիներից, որոնք սիրում էին բուրժուական դասի ներկայացուցիչներին պատկերել իրենց շքեղ ապրելակերպով։ Աշխատասենյակի ջերմ մթնոլորտում հոր կերպարն ավելի է իմաստավորվում. նա թվում է խաղաղ, հանգիստ բնավորությամբ, ծերունական պարզասրտությամբ, իմաստնացած, հավասարակշռված, բարի ծերուկ։

Կատարումով «Հոր դիմանկարը» պատկանում է նկարչի հանգամանորեն մշակված, կատարելապես ավարտված, լավագույն գործերի թվին, ինչպիսիք են՝ «Զկնորսի դիմանկարը», «Ոսկերիչ Ալեքոն», «Մովսես Խորենացին» և նման գործեր, որոնք դիմանկարի օրինակելի ամբողջություն են։ Դրանց կողքին «Հոր դիմանկարը» ոչ միայն ավելի բովանդակալից է և ավելի ավարտված, այլև կոլորիտով որոշակի տարբերություն ունի։ Ժամանակի արվեստի ազդեցությամբ նկարչի կոլորիտում տեղի ունեցած փոփոխությունը՝ ավելի արդիականացած գունաշարով տեղ է գտել «Հոր դիմանկարում»։ Այդպիսի փոփոխություն նրա արվեստում տեղի էր ունենում շատ դանդաղորեն, երբեմն նույնիսկ ընդմիջումներով։ Որոշ դիմանկարներում այդ փոփոխությունը կատարվում է առանձին տարրերի ներքափանցումով, իսկ «Հոր դիմանկարում» ավելի համատարած։ Դա արտահայտված է աղյուսագույնի վտարումով նրա գունաշարից, որն այնքան հաճախ նկատելի է որոշ դիմանկարներում, փոխարինելով բաց գույներով, որոնք հնչում են ավելի ռեալ, համապատասխանելով ժամանակի գեղանկարչության պահանջներին։ Կոլորիտի բացության շնորհիվ առարկաների միջև ստեղծվել է օդային տարածականություն, լույսի ու ստվերների հարաբերություն-

Նները ակտիվացված են՝ նպաստելով պատկերի արտահայտչության ուժեղացմանը ընդհանրապես և կերպարի արտահայտչությանը մասնավորապես։ Լուսավորության օգտագործումը դիմանկարում հիշեցնում է լույսի կիրառման Ռեմբրանդտի մեթոդը, որի դիմանկարներում գոյություն ունի ամենաուժեղ լուսավորված որևէ կետ, որին հաջորդում է լույսի աստիճանաբար մեղմացում մինչև ամենամուգ հատվածը։

«Հոր դիմանկարում» լույսի ամենավառ կետը ճակատն է, որին հաջորդում են լույսի հետզհետե մեղմացող աստիճանները։ Արժեքավորն այն է, որ ուժեղ լուսավորության պայմաններում գույնը հագեցված է մինչև նյութի հատկության ընդգծումը։ Կենդանի անմիջականությամբ է մշակված գլուխը, ֆակտուրային զանազանությամբ են գեղանկարված գլխի մերկ մասերը, թավ բեղերն ու մորուքը, զգեստը, գրքերը, ճակատի ստվերոտ մասը, պահարանում ու սեղանին եղած գրքերի կազմերը, վարագույրը, բոլորն իրենց նյութական հատկություններով։ Նա առատորեն է կիրառել գունեղանգները, հատկապես ստվերոտ մասերում, ինչպես՝ ճակատը, պահարանում շարված գրքերը, ստանալով նուրբ, գեղեցիկ, բրթոուն մակերեսներով գեղանկար։ Բացառիկ սիրով է նկարված նաև գորգը իր բազմազան ծաղկանկարներով և բնական ծալքերով, կախված թիկնաթոռից։

Հուզական ներքինով կերպար է «Հին Թիֆլիսի քաղաքացի» կոչվող տղամարդու դիմանկարը (1902 թ.)։ Դժվար է գուշակել նրա զբաղմունքը, որովհետև նման զգեստով էին արհեստավորները, առևտրականները ու նույնիսկ կինտոները։ Ակնհայտ է միայն, որ նա ոչ ազնվական է, ոչ մտավորական։ Ով էլ լինի այդ մարդը որոշակի է, որ նա երջանիկներից չէ։ Նրա դեմքն արտահայտում է անհանգստություն, ցրված աչքերում կա մտահոգություն, դիմագծերն ունեն ինչ-որ ձգողական ուժ։ Այդպիսի տրտմությամբ մեկտեղ նրա կերպարը բարեհամբույր է, համակրելի։ Կամքի ուժով նա կարողացել է զսպել իր ալեկոծ հոգին, պարփակել իր մեջ իր հույզերը, միայնակ կրել իր մտատանջությունը, համակերպվել իր վիճակի հետ։ Այդ ամենով մեկտեղ նա ունի ներքին հպարտություն։

Ինչպես տեսնում ենք հոգեբան նկարչի աչքից չեն վրիպել այդ հասարակ մարդու և նրա նմանների հոգեկան բարդ ապրումները։ Մարդիկ, որոնց վիճակի հանդեպ նա այնքան զգայուն էր, միշտ նրանց էությեան մեջ տեսնելով մարդկային «ես»-ի արժանապատվությունն։

Դիմանկարի այդպիսի հատկությունները պայմանավորված են նկարչի ռեալիստական աշխարհընկալումով։ Հարազատ մնալով կերպարվողի նկարագիրը պահպանելու իր սկզբունքին, գեղարվեստական բոլոր հնարավոր միջոցները ծառայեցրել է կերպարի արտահայտությունն առավել ցայտուն դարձնելու նպատակին։ Պատկերի ընդհանուր մուգ կոլորիտը՝ պղտոր կապտավուն ֆոնը, մուգսրճագույն մորթե փափախը, գորշ մոխրավուն արխալուղը, կապույտ ներքնազգեստը բավականաչափ նպաստավոր ֆոն են դիմագծերի առավել ցայտուն ընդգծման համար, օգտագործելով քե լույսի, քե գույնի կոնտրաստները։ Հատկապես ուշադրություն է նվիրված դեմքի մշակմանը, ողողված տաք օխրայի երանգներով։ Դեմքը, ուժեղ լուսավորությամբ ընդգծված ճակատը, թափանցիկ երանգներով մեղմորեն սահմանազատված ստվերոտ մասերը, մոխրավուն բեղերն ու մորուքը, և դիմանկարի մյուս մասերը քրտնաջան որոնման արդյունք են, իրար հետ կատարելապես ներդաշնակված։ Գծանկարը մնում է ամուր, վրձնի դրվածքը վստահ է, գեղանկարում օգտագործված են իր ժամանակի գեղանկարչության սկզբունքները՝ գույներն ավելի օդային դարձնելու նպատակով։

Նկարչի դիմանկարների շարքը բազմազան է։ Մի ամբողջ շարք դիմանկարներ առիթ են տալիս մտածելու, որ Հ. Հակոբյանը օրգանական պահանջ է ունեցել պատկերելու հատկապես ժողովրդի «ներքոդ դասի» ներկայացուցիչներին՝ հացի կարոտ բեռնակիրներ, ջրկիրներ, մշակներ, շուկաներում և փողոցներում օրավարձով աշխատողներ, որոնք սպասում էին վարձակալների, Ահա դրանց շրջանից էլ շատ հաճախ ընտրում էր տիպեր, որոնք չնչին վարձատրությամբ համաձայնվում էին մոդելի դեր կատարելու։ Այդպիսի մի խեղճ անձնավորությունից է նկարված և «Ջրկիրի դիմանկարը» (1902 թ.)։ Այդ մարդու մեջ ի՞նչն է հետաքրքրել նկարչին, արդյո՞ք դիմագծերը, որոնք շատ սովորական են, քե աղքատիկ շորերի, գլխի թաղիքե քասակի կամ շապիկված երեսի գեղանկարչականությունը։ Պետք է ենթադրել, որ նկարչին նախ և առաջ հետաքրքրել է նրա աչքերում ցոլացող քշվառ մարդու անմխիթար կացությամբ քեկլորված դիմագծերի հոգեբանական արտահայտությունը։ Նրե փորձենք

իրար կողքի դնել այդ և նախորդ դիմանկարները, ցցուն կերպով նկատելի կդառնա նրանց նկարագրերի տարբերությունը։ Նկարչին հետաքրքրել են հասարակ մարդու հոգեկան ապրումները, արտահայտված նրա հոգեվատանջ դեմքին։ Եթե փորձենք կարդալ նրա տրամադրությունը, կտեսնենք՝ նրա աչքերի մեջ նկատվում է անբավականության արտահայտություն, սեղմած շրթունքները ասում են զսպված զայրույթի մասին, քելագրված նրա սոցիալական պայմաններով, որի համար կյանքի բարդ սոցիալական հակասությունները մնում են անհասկանալի։ Նստած նկարչի առաջ նկարվողի դիրքով նա մի պահ մոռացել է այդ մասին, և ինչպես նրա աչքերի արտահայտությունն է վկայում, նրա մտքերը թափառումների մեջ են, երևի օրվա կարիքները հոգալու ամենատարրական պահանջների կապակցությամբ։ Եվ խորաթափանց նկարչի տեսողությունից չի վրիպել ջրկիրի աչքերում արտացոլված անհանգիստ վիճակը։

Ասվել է, որ կարճատև սեանսով նկարված դիմանկարներում նկարիչն աշխատում է գունային պարզ միջոցներով ընդգրկել կերպարի ամենաբնորոշը, չմոռնալով մանրամասների մեջ։ Օրն ի բուն կիզող արևի տակ աշխատող ջրկիրի դեմքը, բնականաբար, աղյուսագույնի է վերածվել, մազերը սև են, գլխարկը և շորերը դեղնավուն։ Ներդաշնակելու համար ընտրված է դեղնավուն ֆոն, որի վրա դեմքի թարմությունն ավելի ակտիվ է հնչում։ Չնայած սեանսը կարճատև է եղել, նկարչի փորձված ձեռքը հասցրել է գույները հագցնել մոտեցնելով առարկաների նյութականությանը։

«Ջրկիրի դիմանկարը» չնայած գեղանկարչական միջոցների ոչ այնքան հնարամիտ լուծմանը, այնուամենայնիվ իր կերպարային կենսունակ արտահայտությամբ, ազդային սուր տիպարով, նկարագրի անհատականությամբ, կենդանի ընկալումով արժեքավոր է։

Գրեթե նույն բնույթի ստեղծագործություն է «Մերոնու դիմանկարը» (1903 թ.), որի արժանիքները բովանդակության մեջ են։ Հայացքը շեղակի դիտողին հառած, սպիտակած հոնքերը, աչքերին իջած խմաստուն մարդու տպավորություն է թողնում։ Մինչև կուրծքը իջած փառահեղ ճերմակ մորուքը պատկառելի տեսք է տալիս նրա արտաքինին։ Դիմանկարը կատարված է արագ, վստահ ձեռքով, անսխալ գծանկարով։ Բայց արժեքավորն այն է, որ կերպարի հոգեբանական արտահայտությունն այնքան ուշադրություն է գրավում, որ մոռացության է տրվում գեղանկարի միօրինակություն, որը օխրայի կինոլորի սահմանափակ երանգներով կրկնվում է։

2. Հակորյանի համար դիմանկարում բովանդակությունն այնքան կարևոր նշանակություն ունի, որ դեռ դիմանկարը գծագրելիս, մինչև գույներով մշակելը, արդեն մտահոգվում է շեշտել տվյալ անձավորության նկարագրի բնորոշ գծերը։ Նույնիսկ գեղանկարով անավարտ մնացած գործերում, անպայման պահպանված են մարդու անհատականությունը և կենդանի արտահայտությունը։ Այդպիսի դիմանկար է «Հոգևորականի դիմանկարը» (1904 թ.) թեև անավարտ է ու նույնիսկ գույնով նոր է նախապատրաստված մշակման համար, բայց այնպես ճշգրիտ է գծագրված ու նմանությունը պահպանված, որ կենդանի մարդու տպավորությունը ամբողջական է։ Եվ չնայած այն մշակված է օխրայի ու սրճագույնի կրկնվող երանգներով, իր ընդհանրացումով հաճելի տպավորություն է թողնում։

Գեղանկարի միօրինակություն ունի նաև «Ինքնադիմապատկերը ֆեսով» (1905 թ.)։ Դիտողին է ներկայացված կիսադեմ դիրքով պատկերված, հետաքրքիր դիմագծերով, փոքրիկ մորուքով ու բեղերով, սև մազերով, ֆեսով 34-ամյա երիտասարդ նկարիչը։ Էական դեր է կատարում գծանկարը՝ նմանողության ճշգրիտ պահպանումով, դիմագծերի անսխալ, հաստատուն կառուցվածքով։ Քիչ միջոցներով, տեղ-տեղ հմտորեն դրված մեղմ ստվերների օգնությամբ, դեմքի մշակումը հասցրված է ծավալային հատակ ձևերի։ Հայացքը արտահայտում է հանգիստ, խոհուն, ինքնագոհ հոգեվիճակ։ Ըստ երևույթին դա զուգադիպել է այն շրջանին, երբ նկարիչը գտնվում էր նյութապես բարվոք պայմաններում, ապրելով անխոով տրամադրությամբ։

Կարելի է վստահորեն ասել, որ նկարչի ոչ մի դիմանկարում չենք հանդիպում դիմագծերի այսպիսի որոշակի ընդգծման։ Միայն թե ափսոսալ կարելի է, որ այս հատկանիշները անհրաժեշտ բարձրությամբ պատասխան չեն գտել գեղանկարում։

Թեպետ գեղանկարը ոչ այնքան բարձր որակի է, բայց որպես առայսօր հայտնի միակ ինքնադիմանկարի, դա ունի ճանաչողական արժեք։ Գծանկարով բարձրորակ է, բովանդակությամբ արտահայտիչ, բավական պարզ պատկերացում տալով նկարչի նկարագրի մասին։

Նույն տարում կատարված «Լոռեցի Հովվի դիմանկար»-ում տեսնում ենք այլ պատկեր։ Նախորդ դիմանկարի գրաֆիկական ընկալման մեթոդն իր տեղը զիջել է գեղանկարչականին։

«Լոռեցի Հովվի դիմապատկերը» կարելի է համարել նկարչի այդ տարիների ստեղծագործական հաջողություններից մեկը, մասնավորապես կերպարի անբռնազբոսիկ, անմիջական ընկալման առումով։ Դա նկատելի է ոչ միայն կերպարի ներքին հատկանիշների կենդանի արտահայտությամբ, այլև կոլորիտի զգալի լուսավորությամբ, գույների թարմությամբ, օդաստությամբ։

Հովիվը 16—17 տարեկան պատանի է, մորթե փափախով, մուշտակով, նստած երեք քառորդ դիրքով, միամիտ, անմեղ արտահայտությամբ կողմ նայելիս։

Դիմագծերը տիպիկ հայկական են. մեծ, սև աչքեր, սև երկար հոնքեր, մի փոքր արծվաքիթ, ձվաձև դեմք։ Նկարիչը հարազատորեն է պահպանել ոչ միայն ազգային նկարագրի հատկանիշները, այլև գեղջուկ պատանու հոգու անմեղությունը, սարերում մեծացած, դեռևս կյանքի դժվարություններ չճաշակած, խաղաղ, անհոգ, միամիտ բնավորությամբ։ Նրա նկարագիրը ցայտուն է մինչև ճանաչելիության աստիճան, որպիսի հատկությամբ ապահովված են նկարչի գրեթե բոլոր դիմանկարները։

Երևում է, որ երկարատև սեանսներ չեն պահանջվել ավարտելու համար դիմանկարը։ Ավարտման այդ մակարդակը բավարար է եղել պահպանելու համար կոլորիտի թարմությունը։

Դիմանկարում նորությունն այն է, որ կոլորիտը գրեթե լիովին արդիականացված է և հետք չի մնացել անցյալի աղյուսագույն կամ սրճագույն «կանխամտածված» կոլորիտից։ Ճիշտ է՝ օխրան մնում է որպես մարմնի գերիշխող գույն, բայց այն հագեցված է այնպիսի բաց երանգներով, որոնց շնորհիվ թվում է, թե դիմանկարը կատարված է բնական լուսավորության պայմաններում, մոդելից ստացած անմիջական տպավորության ընկալումով։ Ահա թե ինչու «Հովվի դիմանկար»-ում տեսնում ենք բովանդակության և ձևի այնպիսի միասնություն, որպիսին թելադրում է ժամանակակից ռեալիստական գեղանկարչությունը։ Նկարիչը բացառապես ղեկավարվել է տեսածով, և դա մեծապես օգնել է դիմանկարի կոլորիտին տալու թարմություն։

Իհարկե, Հ. Հակոբյանի ստեղծած արժեքները ճիշտ գնահատած չենք լինի եթե միայն կոլորիտի այժմեականությունը չափանիշ ընդունենք, արժեքավորելու նրա ստեղծագործությունները։ Դաստիարակված մյունխենյան դպրոցում, տարիների ընթացքում մշակած ունենալով իր ոճը, ընտելացած որոշակի կոլորիտի, նախընտրած ունենալով իր սրտին մոտ գունաշար, ինչպես բոլոր գեղանկարիչները, ստեղծելով պատկերի մշակման իր մեթոդը, հնարավոր չէր միանգամից այդ ամենից հրաժարվել և շրջադարձ կատարել։ Չնայած, մեկընդմեջ կատարած նրա փորձերը հաջողությամբ էին պսակվում, նա իրեն ավելի ազատ էր զգում աշխատել փորձված մեթոդով, հաջողությամբ ստեղծելով գեղանկարչորեն համոզիչ, հոգեբանական դիմանկարներ։ Այդպիսին է և «Գուրիացին» (1907 թ.), որը հանգամանորեն մշակված, ավարտված, բովանդակալի դիմանկար է, կատարված սրճագույնի գերիշխումով։

Ի դեպ սրճագույնի առկայության մեջ չէ գեղանկարի անհաջողության գաղտնիքը. գեղանկարչության մեջ չկան արտոնյալ կամ ոչ արտոնյալ գույներ. դրանց օգտագործման մեթոդն է որոշիչ հանդիսանում։ Իսկ Հակոբյանի ստեղծագործական մեթոդը եղել է ռեալիզմը, սկսած ուսման տարիներից։

«Գուրիացու դիմանկարը» կառուցված է տաք գույների համակարգով, ամուր ձևերով, ծավալներով, ընդհանրացումներով, որը բնորոշ է նրա աշխատելակերպին։ Անձնավորությունը՝ վաթսունին մոտ տարիքով անձնավորություն է, սպիտակած մորուքով ու բեղերով, վրացական ազգային տարազին հատուկ գլխաշորով՝ որը նրան լեռնցու տեսք է տալիս։ Խաղաղ հայացքով դիտողին է նայում։ Դիմանկարում ցայտուն գծերով ճանաչելի է ազգային տիպարը, դրա հետ մեկտեղ և անհատականությունը։

Իհարկե, միշտ չէ, որ նրա կերպավորած անձնավորությունները ունենում են արտահայտիչ դիմագծեր, որոնցում արտացոլված լինի նրանց ներաշխարհը. կամ ոչ բոլոր մարդիկ են օժտված բնավորության շեշտված հատկանիշներով. բայց նա, գրեթե առանց բացառության, յուրաքանչյուր անձի մեջ աշխատում է տեսնել նրա բնավորության, ապրումների, տրամադրության այս կամ այն չափի արտահայտությունը, արտացոլված նրա դեմքին։ «Գուրիացու դիմանկար»-ում նա ընդգծել է ինքնագոհ հոգեվիճակով, լուրջ, խելամիտ, մասամբ հպարտ, բայց հանգիստ բնավորություն

ունեցող մարդու հատկանիշները։ Ինչպես միշտ, դիմանկարի կոլորիտը թելադրված է կերպարի անհատական տվյալներով։ Այս դեպքում նա նախընտրել է տաք գույներից բաղկացած գունաշար, իրենց երանգավորումներով. այսպես՝ դեմքը պատկերված է հաճելի տաք օխրայով, մորուքը՝ ծերացած մարդուն հատուկ դեղնավունով, գլխաշորն ու զգեստը՝ փափուկ սրճագույնով, ֆոնը՝ կարմրա-նարնջագույնով, այդ ամենի կատարյալ ներդաշնակումով է, որ ամբողջ պատկերը դիտվում է որպես մի միասնություն։

Նույն ժամանակ նկարված «Թորչալեցու դիմանկար»-ում ոչինչ չի մնացել նախորդից. նա տպավորվում է որպես նահապետական գյուղի հայ աշխատավորության ներկայացուցիչ, իր պարզ ու անպաճույճ նկարագրով։ Ճշմարտացիորեն ընկալված կերպարում, նկարիչը ներկայացրել է խաղաղ բնավորությամբ, բարի արտահայտությամբ, վաստակաբեկ, աշխատանքից կոպտացած ֆիզիկականով, հարուստ կյանքի փորձով, գյուղացու տարբերքում, գրեթե ինքնամոռացության չափ մտածմունքներով տարված մարդու։ Դիմանկարը բազմագույն է, ըստ երևույթին նկարված բնական լույսի պայմաններում։

Հ. Հակոբյանը թեպետ հատուկ նպատակ չի հետապնդում, բայց նրա դիմանկարները, ինքնաբերաբար, ունեն նաև ազգագրական արժեք։ Նա մեծ մասամբ նախընտրում է մարդկանց պատկերել իրենց ազգային տարազով։ Տարազը ունենալով գեղանկարչական հետաքրքրություն որպես դիմանկարին լրացում, միաժամանակ, նպաստում է շեշտելու տվյալ անձի ազգային պատկանելությունը, զբաղմունքը, բնակավայրի, տարազի առանձնահատկությունը և տիպարը։

Նշված դիմանկարը դիտելով այդ տեսանկյունից, կարելի է անմիջապես որոշել գյուղացու Հյուսիսային Հայաստանից լինելը։ Այդ մասին են վկայում տափակ գագաթով մորթե փափախը, արխալուղը և նույնիսկ տիպարը։

Նկարչի աշխատելաձևը ինքնաբուխ է, ժամանակի գեղանկարչության պահանջներով։ Կոլորիտը լուսավոր է, ֆոնը տարածական, բաց դեղնամոխրավուն, որի վրա ակտիվորեն արտահայտվում է գյուղացու գլուխը՝ իր մուգ փափախով, կարմրավուն դեմքով, ճերմակ մորուքով։ Գորշ վերնազգեստի տակից երևում է սպիտակ շապիկը, որը և գունային անհրաժեշտ կոնտրաստ է ստեղծել և ցրել է վերնազգեստի համատարած մուգ ֆոնի միապաղաղությունը։

Հ. Հակոբյանի 1910-ական թվականների գործերում նորից ենք հանդիպում մրգերով, բանջարեղեններով, ծաղիկներով, կենցաղային իրերով նատյուրմորտների։

«Նատյուրմորտ մրգերով» (1912 թ.)՝ խնձոր, խաղողի ողկույզ, սեխ, ձմերուկ։ Ինչպես տեսնում ենք մրգերի տեսակների ընտրություն կատարելիս նա ժլատ չէ և չի տարվում մեկ առարկայով, լոկ գեղանկարչական խնդրի հետապընդումով։ Եթե դիմանկարի ժանրում նրան առաջնորդող գաղափարը մարդու ներքինի բացահայտումն է, նատյուրմորտում նրան հետաքրքրում է առարկայական աշխարհի բազմապիսությունը, մարդուն պատճառած դրանց հմայքը, գեղեցկությունը, որպես մարդու ձեռքով ստեղծված բնության բարիքների և ինչ-որ չափով առատության բերկրանքը։ Գաղափարի հետապնդումն է նրան առաջնորդում նատյուրմորտ նկարելիս։ Նա հիացած է ամեն մի առարկայի ձևով, գույնով, հատկությամբ, գեղեցկությամբ և գեղանկարչականությամբ։ Նրա վերաբերմունքը հանդեպ այդ առարկաները, վկայություն է բնության նկատմամբ նրա ունեցած անսահման սիրո, առարկաների մեջ գեղեցիկը, օգտակարը տեսնելու, դրանցով հրապուրվելու, բնության պարգևած բարիքները գնահատելու և երախտագիտությունը՝ այդ բարիքները ստեղծող աշխատավոր մարդը։ Ահա թե ինչու, Հ. Հակոբյանը չէր կարողանում հարևանցիորեն նայել առարկաներին, մակերեսորեն ընկալել այդ առարկաները, որոնք թեպետ իրենց սնուցող մայր հողից բաժանված են, բայց դեռ շարունակում են ապրել ու մարդուն գեղագիտական հաճույք պատճառել։ Երևույթը՝ բնության անդավաճան երկրպագու նկարչի հոգու ազնվության առհավատչյան է։

Հիշատակված նատյուրմորտում նա բծախնդիր բարեխղճությամբ է պատկերել խնձորները, պահպանել նրանց գունային յուրահատկությունը, ողորկ մակերեսները, որոնք դեռ պահպանում են իրենց թարմությունը, արտացոլումների օգնությամբ միմյանց հետ ունեցած գունային փոխազդեցությունները, տարածական միջավայրը, օդի, լույսի առկայությունը, նրանց առարկայական հատկությունները։ Իսկ խաղողը՝ բնության այդ քնքուշ ստեղծագործությունը՝ իր թափանցիկ, լույսի անդրադարձումներով ողողված, նման մար-

գարտահատիկների, հյութալի, քմահաճորեն փռված սեղանին։ Նկարիչը սիրահարվածի նման ոգեշնչված է եղել, այդ և շատ ուրիշ նատյուրմորտներ ստեղծելիս։

Մեկ այլ «Նատյուրմորտ բանջարեղենով» ավելի բազմաբովանդակ է. սոխ, սխտոր, պղպեղ, շաղգամ, բողկ, դանակ, ափսե։ Արվեստից պահանջվող ճանաչողական դերի հետ այն ունի և գեղագիտական արժեք։ Չնայած առարկաների քանակին ու բազմապիսությանը, նկարի կոմպոզիցիան հավաքված է, առարկաներն իրենց նյութական հատկության մեջ են, ծավալային են, լուսավորությունը ակտիվ է, գույները թափանցիկ են, կոլորիտն արդիական է։ Տարածականության պատրանք ստեղծելու համար, նկարիչը դիմել է Շարդենի մեթոդին՝ մի կողմից ցույց է տվել հորիզոնական հարթությունից դուրս ընկած դանակի կոթը, մյուս կողմից՝ կարմիր պղպեղները։ Առարկաներից յուրաքանչյուրն իր անունով է կոչվում։

Նույնպիսի ընկալումով են պատկերված նաև մյուս նատյուրմորտները՝ մրգերով, բանջարեղենով, տնային առարկաներով։ Մեզ հասած նատյուրմորտները թեպետ որակով համազոր չեն, բայց ռեալիստական մեթոդի շրջանակներում արժեքավոր են։

Հակոբյանի ետմահու ցուցահանդեսի կատալոգից ակնհայտ է, որ 1910-ական թվականները նրա համար բեղմնավոր տարիներ են եղել։ Նա շարունակել է զբաղվել դիմանկարի ժանրով, ստեղծել է բնապատկերների, կենցաղային թեմաներով պատկերների մի ամբողջ շարք։

Դիմանկարներում հանդիպում ենք նույն խավի ներկայացուցիչների, որոնց մասին արդեն խոսվել է՝ «Հայ գյուղացի», «Ծերունի հայ», «Քուրդ», «Ջրկիր», «Իմերեթցի», «Ծխամորճով գյուղացի», «Գյուղացին եղեգնյա ձեռնափայտով», «Ծերունին չուխայով» և նույն անուններով կրկնվող ուրիշ դիմանկարներ, որոնց մի մասի տեղն է անհայտ, մի մասը էտյուդային վիճակում է, մյուսները գրեթե նույն որակի են, որոնց մասին օրինակներով արդեն խոսվել է։

Այսպիսով, եթե ամփոփենք դիմանկարի ժանրում նկարչի թողած ժառանգությունը, պետք է ասենք, որ Հմայակ Հակոբյանը, հավատարիմ դեմոկրատական իր համոզմունքներին, գրեթե բացառապես պատկերել է ժողովրդի աշխատավոր խավի ներկայացուցիչների։

Նրա կենցաղային թեմաներով գործերը ընդգրկում են հասարակության նույն խավի ներկայացուցիչների կյանքն արտացոլող զանազան դրվագներ, ինչպես՝ «Օժիտ են տանում», «Հացթուխի մոտ», «Խարույկի մոտ», «Ձկնորսություն», «Հոտը հանգստանալիս», «Գինի լցնելիս», «Հոտը ճանապարհին», «Հերկ», «Հարազատ Քուռի վրա», «Լվացք անելիս», «Հովիվը հոտի հետ», «Շիրախանա», «Եկեղեցու դռների մոտ» և այլն։

Ինչպես տեսնում ենք, նրա ընդգրկած թեմաների շրջանակները լայն են։ Սակայն, մեզ հասած գործերի միայն փոքր մասն է ներկայացնում ավարտված պատկեր. մյուս մասը մնացել է էսքիզային վիճակում։

«Շիրախանա» կոչվող գործը, գրեթե ավարտված, ներկայացնում է Թիֆլիսի գետնափոր գինետներից մեկը, որպիսիք պահպանվել և գործում են մինչև մեր օրերը։ Կամարաձև առաստաղով, կիսամութ այդ սրահում, սեղանների առաջ նստած են երկու-երեք մարդ, գինու սափորներն առաջներին, խմելու պատրաստ։ Չնայած պատկերի ոչ այնքան մեծ չափերին, նկարիչը վրացի հաճախորդին պատկերել է ազգային տիպարի ճանաչելի հարազատությամբ։ Մյուս այցելուն արդեն գտնվում է կիսաթմբիր վիճակում։ Սյուժեն լրացնում է սրահի խորքում, աստիճաններով դեպի դուրս գնացող մշակը՝ գինու տիկը շալակին։ Գինետունը պատկերված է հեռանկարի ճշգրիտ կիրառումով, նեղ լուսամուտներից ներս ընկած լուսավորության ստեղծած գեղանկարչական համոզիչ, նրբերանգ, գեղեցիկ մշակումներով։ Սրահի դարակներին դրված տիկերը, սափորները, զամբյուղները, ինչպես և պատին ամրացված եղնիկի եղջյուրները և՛ զարդարում, և՛ բովանդակությամբ հարստացնում են գինետան ներսը։

Մի ուրիշ գործում, որը կոչվում է «Գինի լցնելիս», նկարիչը պատկերել է միջին տարիքի վրացու, գինով լի տիկը ծնկին դրած, սափորի մեջ գինի լցնելիս։ Թերևս թեմայով աննշան, բայց իրականությանը միանգամայն հարազատ պատկեր է և գործողությամբ, և կինտոյին հարազատ տիպարի պահպանումով։

Գյուղական խաղաղ կյանքի մի դրվագ է «Հոտը հանգստանալիս»։ Հովվական թեմային քիչ չենք հանդիպում նույն ժամանակների հայ նկարիչների գործերում, իսկ դա ասում է գյուղի աշխատավորության հանդեպ նրանց ունեցած համակրանքի մասին։ Հիշյալ գործը նույնպիսի տրամադրության արտահայտություն է, ինչպիսին գրե-

քե նույն տարիներին Սղիշե Թադևոսյանի նույն թեմայով գործը։ Դրանց միջև նույնիսկ կոմպոզիցիայի ընդհանրություն կա, որը բխել է թեմայից։

Գյուղական կյանքի անդորրությունը սիրող ամեն մի արվեստագետի համար այդպիսի թեմա սրտամոտ է, մանավանդ աղմկոտ քաղաքներում ապրողների համար, որոնք կարոտ են լուսյան։ Այդպիսին էր և Հ. Հակոբյանը, որը խույս էր տալիս քաղաքի ժխորից։

Հակոբյանի նման մեկուսի ապրող նկարչի մոտ չենք հանդիպում կերուխումի, խնդության, հրճվալուի, աղմկոտ ժամանցի տեսարանի։ Նրա հերոսները՝ հասարակ մարդիկ, հանդես են գալիս միայնակ կամ գետնափոր գինետանը մեկուսի նստած խմելիս, իրենց հոգսերը թեթևացնելու համար, կամ ինչ-որ նկուղում միայնակ գինի լցնելիս, կամ բնության մեջ ոչխարի հոտի հետ և այդպես ամեներեքը։ Նույնն ենք տեսնում նաև հիշատակված նկարում. հովիվը կերպավորված է մտատանջ, լուռ, գլխիկոր կանգնած, ոչխարի հոտը հսկելիս։

Նկարիչը նպատակ չի դրել տալ հովվի դիմանկարային կերպարը. հովիվը պատկերված է որպես մի լռիկ արարողության մասնակից։ Ոչխարների հոտը մակաղել է դաշտում, իսկ հովիվը կանգնած է, տարված մտածմունքներով։ Ե՛վ հոտը, և՛ հովիվը, և՛ բնությունը խաղաղ վիճակում են. շրջապատում ուշադրություն գրավող ոչ մի այլ առարկա չկա։ Ստեղծվել է քնարական տրամադրություն արտահայտող, երազուն մտորումներ արթնացնող պատկեր։ Դրան լրացնում են՝ տրտմաշուք աշնանամուտը, օրվա կիսամպամած պահը, բնության անդորրությունը։

Ժողովրդին կարելիկց նկարչի վերաբերմունքը հանդեպ ընչազուրկը այս դեպքում էլ իր արտահայտությունը գտել է հովվի կերպարում, որին նա պատկերել է հնամաշ այծենականճով, փափախով, տրեխներով, հասարակ անդրավարտիքով։ Քնարական է նաև «Հոտը ճանապարհին» նկարը՝ այդպիսի սյուժեներով նկարչի լավագույն գործերից մեկը։ Նկարիչը պատկերել է վաղ գարուն, երբ հոտը արոտավայր է տեղափոխվում։

Առջևի բնագծի վրա տեղավորելով սար բարձրացող հոտը, նա խորքի ամբողջ տարածությունը հատկացրել է բնությանը, որը, որպես ֆոն, ստեղծում է գարնանային օրվա կատարյալ տպավորություն։

Պատկերի թեման արդեն բավական նախատրվյալներ ունի բովանդակությունը հաղորդելու բնարական տրամադրությունն։ Սար բարձրացող ոչխարների հոծ շարքերը՝ ներքի գլխավորությամբ, ամառանոցային իրերով բեռնված ավանակր, հոտի առջևից ու հետևից գնացող հովիվները, դեպի հորիզոն տարածվող նորածիլ կանաչով ափված դաշտը, որի միջոցով հոսող գետի արծաթափայլ երիզն է փայլփլում, ամպերի բուլանների ետևից ցցված լեռան սրածայրը, ձյունապատ գագաթը, այդ տպավորությունը ամամայից հիշեցնում է Վահան Միրաքյանի «Հալվարի որսը» պոեմի «Քոչը» հատվածը, արտացոլելով գարնան հրապույրի նույնանման զգացմունքների զուգորդում.

«... Եվ գալար հովիտ, և ժայռի կրծքեր,
Արձագանք տալով գարուն են հնչում.
...Ծաղկալից աշխարհ անվերջ ձորերի,
...Շնչում է գարնան բույրով անազարտ.
...Ամպերն էլ իրար համբույրներ տալով
Շվում են կայտառ... ոլորուն են երգում.
...Լեռների տոնն է, մարդ և անասուն
Արթնն երգերով դիմում են սարերը»։

Թիֆլիսի ձկնորսական կյանքի մի համառոտ պրվադ է ներկայացնում «Հարազատ Քուռի վրա» պատկերը (1914 թ.)։ Գետափին նստած ծերունին ուռկանն է նորոգում, մեկ ուրիշը քիավարելով նավակն է հեռացնում ափից, երրորդը գետի խորքում փայտամածին կանգնած ձուկ է որսում, չորրորդը գետում ձիեր է լողացնում։ Գետափին տներ են, ծառեր. ափի մոտ ջրում կճուճ է դրված, հավանաբար որսած ձկներով։ Առօրյա կյանքում հանդիպող բնական գործողություններ, կատարված մեծ ճաշակով։ Գեղանկարչորեն ամուր է ծեփված ափը, շատ լավ է տրված ջրի հարթությունը, անդրադարձումները։ Նկարչի ստեղծած պատկերը միանգամայն հարազատ է հին Թիֆլիսի կենցաղին։

Կենցաղային թեմայով իրական պատկեր է «Լվացք անելիս» նկարը։ Գետափի տեսարան է, որտեղ ծառի տակ լվացք է անում մի երիտասարդ կին։ Մեկ ուրիշը նստած ինչ-որ գործ է անում։ Կրակի վրա կաթսա է դրված, որի մեջ շորեր են եփում։ Բակում հավերն են շրջում, ցանկապատի մոտ փոքր երեխա է կանգնած, այս ու այնտեղ իրեր են. գյուղական բակի պատկերը համոզիչ է և գեղանկարչորեն գեղեցիկ։

Նկատելի է, որ Հ. Հակոբյանի որոշ գործեր, իրենց ոգով, նման են նույն ժամանակներում ստեղծագործող հայ նկարիչներից ոմանց գործերին։ «Լվացքը» նկարի կոլորիտը հիշեցնում է

Հ. Արծաթքանյանի վաղ շրջանի գործերին մի քանի դիմանկարների կոլորիտում և աշխատելաձևում որոշ նմանություն կա Ստ. Աղաջանյանի գործերի հետ։ Սակայն դա չպետք է բացատրել ազդեցությամբ. դա ավելի շուտ հետևանք է այդ նկարիչների ազգային խառնվածքի միանման ընկալման, ռեալիստական մեթոդի։

Ինչպես տեսանք, Հ. Հակոբյանի թեմատիկ ստեղծագործություններն արտացոլում են ժողովրդի աշխատավոր խավի կյանքի տարբեր դրվագներ։ Կան նաև գործեր, որոնք ներկայացնում են ավելի թշվառ կյանք։ Անավարտ վիճակում է «Եկեղեցու բակում» նկարը, որում տեսնում ենք աղքատ կույր երաժշտի, եկեղեցու պատի առաջ ողորմություն խնդրելիս։ Երաժշտին ողորմություն է տալիս մի երիտասարդ կին։

Հ. Հակոբյանի թեմատիկ ստեղծագործություններում ամենաավարտված գործերից մեկը «Վար Արագածի լանջերին» պատկերն է։ Ակնհայտ է, որ դա արվեստանոցում մտահղացված գործ է, բնականից նկարված բնության տեսարանի օգտագործումով, ինչպես վկայում է «Թիֆլիս» ստորագրությունը։

Նա օրվա պահ է ընտրել վաղ առավոտը. գութանավորներն արդեն սկսել են հերկը։ Դժվար է որոշել տեղանքը, մանավանդ որ Արագածի գագաթների գծագիրը կոնկրետ տեղանքի նման չէ։ Սակայն սրանում դա չէ էականը, այլ նկարչի ակնածալի վերաբերմունքը հանդեպ մարդու համար բարիքներ ստեղծող գյուղացու աշխատանքը, որի նկատմամբ նա միշտ սրտացավ է եղել։

Պատկերում զգացվում է օրվա պահը՝ առավոտյան լուսավորության մեղմությունը, օդի թափանցիկությունը. հմտորեն է տրված լեռների հեռանկարը՝ նրանց կապտա-մանուշակավուն մշուշոտ լանջերով, ինչպես և նոր շուռ տված հողի յուրահատուկ հմայքը, զգացնել տալով նույնիսկ նյա բուրմունքը։ Բնական գործողության մեջ են գութանավորները, որոնք սրբազան երկյուղածությամբ են ձեռնամուխ եղել հույս ու ապավեն հանդիսացող մայր հողի հերկմանը։

Անհրաժեշտ է նկատի ունենալ, որ պատկերի թեման շատ հեռու է թեմատիկ ստեղծագործության համար դրամատիկական դեպքեր զարգացնելու կամ հոգեբանական խնդիրներ լուծելու հնարավորությունից։ Ուստի նկարը պետք է դիտել որպես գյուղացու աշխատանքային առօրյայի մի դրվագ։ Բայց Հ. Հակոբյանը և այս դեպքում աշխատել է անտարբեր չմնալ ընտրած թեմայի նկատմամբ, թե մաճկալին, թե հոտաղներին պատկերելով լարված գործողության մեջ, ցույց տալով նախահեղափոխական մենատնտես հայ գյուղացու աշխատանքային ծանր պայմանները։

Պատկերի գեղանկարչական լուծումը, թեև ունի առավելություններ, հատկապես հատվածների ընդհանրության պահպանման առումով, նույնիսկ կոլորիտի միասնությամբ, սակայն պակասում է բացօթյա գեղանկարչության տպավորությունը։ Կոլորիտը մռայլ է։

Ինչպես ասվել է, Հ. Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ, ոչ պակաս քան մյուս ժանրերը, արժեքավոր է նաև բնապատկերը։ Բացի թեմատիկ պատկերների համար միջավայր ծառայելուց, որոնցից մի քանիսում՝ «Հոտը հանգստանալիս», «Հոտը ճանապարհին», «Հարթազատ Քուռի վրա», «Լվացք պնելիս», «Վար Արագածի լանջերին» բնապատկերը այնքան նշանակալից է, որ այն նույնիսկ կարելի է դիտել առանձին վերցրած։ Բնապատկերը նրա գործերում գոյություն է ունեցել նաև որպես ինքնուրույն ժանր, դրսևորելով նրա պրոֆեսիոնալ բարձր կարողությունները, զգացմունքները, ճաշակը։ Այդպիսիք եղել են և նախորդ տարիներին, սակայն դրանց քիվն ավելի մեծ է 1910-ական թվականներին։ Այդպիսիներից հիշատակենք՝ «Մթնշաղ», «Մի անկյուն Թիֆլիսում», «Տապ օր», «Փողոց հին Թիֆլիսում»՝ մի քանի տարբերակներով, «Կաղբեկը երեկոյան», «Հին Թիֆլիսը», «Բուսաբանական այգին», «Վուսնյակ գիշեր Քուռի վրա», «Ճամբարը դաշտում» և այլն։

Ճշմարիտ է, որ դրանց մի մասը էտյուդներ են, բայց, անհամեմատ, ավելի ավարտուն են, քան պահպանում է ներկա հասկացողությունը։ Թվարկած անունները, ինչպես տեսնում ենք, մեզ ծանոթացնում են նրա նախասիրած մոտիվների հետ, որոնք, ըստ երամադրության, բազմազան են։

Բնագրով մեզ հասած նրա վերջին տասնամյակի լավագույն բնապատկերներից մեկը՝ «Ճամբարը դաշտում» աշխատանքն է։ Մեծ ոգևորությամբ, բացառիկ սիրով պատկերված այդ տեսարանը գրեթե արտակարգ ոչինչ չունի, տպավորիչ, ուշադրություն գրավող. դրա բովանդակությունը կազմում են՝ քարքարոտ, խորդուբորդ, մեկ-երկու ցանցառ ծառերով ու թփերով դաշտի մի հատված, հեռվում շարված զինվորական ճամբարի սպի-

տակ վրաններ և նկարի երկու երրորդը զբաղեցնող ամպամած երկինք։ Եվ, այնուամենայնիվ, Հ. Հակոբյանը կարողացել է այդ անհրապույր, գրեթե մերկ տեղանքը վերածել գեղանկարչորեն հիանալի պատկերի, որում նրա վրձնի հնարավորությունները թվում են անվերջանալի։

Մուգ կոլորիտի գաղտնիքներին քաջածանոթ նկարիչը նախընտրել է իր նախասիրած օրվա պահը՝ ամպամած օր և իրիկնամուտ, երբ լույսերը մեղմացել են, խայտաբղետությունները վերացել, վառ գույներին փոխարինել են մեղմ գուներանգները։ Այդ բազմատարր տեսարանը լայն հնարավորություն է տվել գործադրելու իր վրձնի հնարքները։ Նա դաշտի հատվածը հագեցրել է ումբրայի, գունատ դեղնականաչավունի հագեցած երանգներով, այդ ֆոնի վրա սառն երանգներով երևակելով դաշտում ցաք ու ցրիվ թափված քարերի կույտերը, որոնց զուգորդումը կոլորիտի զարմանալի նրբություն է ստեղծել։ Պակաս գրավիչ չեն մռայլ երկնքի ֆոնի վրա արծաթամոխրավուն, դեղնավուն երանգներով փայլփլող վրանները. իսկ երկինքը՝ վերջալույսի շողերից ոսկեզօծված ամպերով, փառահեղ տպավորություն է թողնում։ Նրբանկատ նկարչի ուշադրությունից չի վրիպել նաև պատկերի մասերի հավասարակշռումը, որին, որպես լրացում, երկու- երեք ծառերի նոսր փընջեր է ուրվագծել երկնքի ֆոնին։ Պատկերի գեղարվեստական միջոցների ընդհանրացումը հասցված է կատարյալ վարպետության։

Հ. Հակոբյանի հետագա գործունեության տասնհինն տարիները ընթացել են սովետական իշխանության պայմաններում։ Այդ տարիների ստեղծագործության մասին կխոսվի սովետական շըրջանի կերպարվեստի պատմությանը նվիրված գրքում։

Իհարկե, նախահեղափոխական շրջանի նրա ստեղծագործության ընդգրկումը չի սահմանափակվում նշված գործերի գնահատականով։ Ժամանակին ցուցահանդեսներից վաճառված գործերի մեջ կարող են լինել առաջնակարգ աշխատանքներ, որոնք, հավանաբար, գտնվում են մասնավոր անձանց մոտ, մնալով անհայտ։ Նրան նվիրված մենագրության մեջ կարելի կլինի շատ ավելի լայնորեն ընդգրկել նրա թողած ժառանգությունը։

Այսպիսով, հանդես գալով 19-րդ դարի վերջերին և իր գործունեությունը շարունակելով նաև 20-րդ դարի առաջին քառորդում, Հ. Հակոբյանն ինչ-որ չափով կամրջեց 19—20-րդ դարերի հայ արվեստը, դիմանկարի ժանրում շարունակելով զարգացնել Հ. Հովնաթանյանի (կրտսեր) և Ս. Ներսիսյանի ավանդույթները. կենցաղային ժանրում հարազատ մնաց իր ուսուցչի՝ Հ. Շամշինյանի դպրոցին, զարկ տալով նաև նատյուրմորտի ժանրի զարգացմանը։ Բնապատկերում նա հավատարիմ մնաց Գ. Բաշինջաղյանի ռեալիստական մեթոդին։

Հանձին Հ. Հակոբյանի, հայկական կերպարվեստը ունեցել է հետևողական ռեալիստ, դեմոկրատական հաստատուն համոզմունքներով, պրոֆեսիոնալ մակարդակով, բազմաժանր նկարիչ, որի ստեղծագործությունները կարևոր ներդրում են հայ արվեստի զարգացման գործում։

ՄԱՆՈՒԿ ԱԼԱՋԱԼՈՎ (ԱԼԱՋԱԼՅԱՆ)

Ինչպես 19-րդ դարում, այնպես էլ 20-րդ դարի առաջին քառորդում, ճակատագրի բերումով, աշխարհի տարբեր երկրներում ու քաղաքներում ապրած ու ստեղծագործած ոչ բոլոր հայ կերպարվեստագետներին է հաջողվել լինել Հայաստանում, պատկերելու հայ ժողովրդի կյանքը կամ հայրենի բնությունը։ Մանավանդ որ, մինչև հեղափոխությունը, Հայաստանում նպաստավոր պայմաններ չեն եղել կերպարվեստագետների ստեղծագործության համար։ Անշուշտ, այս հանգամանքը բացասաբար է անդրադարձել հայկական կերպարվեստի ոճական միասնության պահպանման վրա։ Կողմնակի ազդեցությունները շատ են։ Ոմանց արվեստում դա արտահայտվել է գրեթե աննկատելի, ոմանց մոտ ավելի ցայտուն։ Մասնավորապես 20-րդ դարի առաջին քառորդում Արևելյան Հայաստանում ստեղծագործող հայ արվեստագետների վրա նկատելի ազդեցություն է ունեցել ռուսական առաջադիմական արվեստը, մանավանդ որ հայ արվեստագետների մեծ մասը կրթություն է ստացել ռուսական դպրոցներում։

Այդպիսի նկարիչներից է Մանուկ Ալաջալովը (1862—1934), որն ավելի քան մեկն ու մեկը, ենթակա է եղել ռուսական առաջադիմական արվեստի ազդեցությանը։ Նախահեղափոխական հայկական մամուլում նրա մասին քիչ է հիշատակ-

վել. դրա պատճառն այն է, որ նա հայկական շրջանների հետ քիչ է կապ ունեցել և նրա ստեղծագործության մեջ չկան կամ հազվադեպ են հայ իրականությունն արտացոլող գործեր։

Կրելով մեկտեղ ռուսական առաջադիմական արվեստի բարերար ազդեցությունը, նա, այնուամենայնիվ, պահպանել է ստեղծագործական իր անհատականությունը։ Նրա արվեստը՝ իր բովանդակության արդիականությամբ, կյանքն արտացոլելու անմիջականությամբ, գեղարվեստական միջոցների՝ մասնավորապես կոլորիտի քարմությամբ, կարելի է համարել կարևոր ներդրում ժամանակի հայկական արվեստում։ Ակնառու տաղանդի, պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակի գեղանկարչի իր կարողություններով, Ալաջալովը ժամանակի լավագույն հայ նկարիչներից է։ Օժտված նուրբ դիտողականությամբ, լինելով բնության սիրահար և նրա քնքույշ մեղեդիների զգայուն ունկնդիր, նա իր բնապատկերներին հաղորդել է բնաբականություն։

Մ. Ալաջալովը ծնվել է Դոնի Նախիջևանում, վաճառականի ընտանիքում։ Նախնական կրթություն ստացել է Ռոստովի ռեալական ուսումնարանում, արդեն պատանեկան տարիներից հետաքրքրություն ցուցաբերելով դեպի նկարչությունը։ Տասնութ տարին լրացրած, 1880 թվականին, ընդունվել է Մոսկվայի գունանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի գունանկարչության բաժինը։ Նրա ուսուցիչները եղել են Պոլյանիշնիկովը և Մակովսկին։ Ուսումնարանում սովորելու տարիները համընկել են մեկ ուրիշ տաղանդավոր հայ նկարչի՝ Տիգրան Թադևոսյանի ուսման տարիներին։ Ե. Թադևոսյանը նրանից չորս տարի հետո է ընդունվել, և նրանք վեց տարի շարունակ միասին աշակերտել են այդ ուսումնարանում։ Ուշագրավ է, որ 1887 թվականից մինչև 1891 թվականը, ուսումնարանում սովորող հայ նկարիչներից միայն Մ. Ալաջալովը և Ե. Թադևոսյանն են մասնակցել ուսանողական ցուցահանդեսներին։ Իհարկե, Մ. Ալաջալովն ավելի շուտ՝ 1885 թվականից է սկսել ցուցադրվել։

Ալաջալովի ուսանողական տարիների գործերից քչերն են մեզ հասել բնագրերով կամ վերատպումներով. սակայն, կատալոգներում մեծ թվով գործեր են հիշատակվում, որոնց անունները մեզ պարբերաբար ծանոթացնում են նկարչի թեմաներին, նախասիրություններին ու տրամադրություններին։ Դրանք առավելապես բնարական գործեր են, հավաստելով, որ նկարիչը բնության լուիկ պահերը սիրող, երազուն խոհերի տեր է, նախասիրություն տալով տրտմություն արտահայտող բնության պահերին։ Այդպիսի բնանկարներից են՝ «Աշուն», «Լուսնյուն», «Ամպրոպից առաջ», «Խավար», «Իրիկնամուտ», «Աշնանային առավոտ», «Անձրև», «Ուրեկո» և այլն։ Հիշատակված բնապատկերները, որոնք նա կատարել է ամառվա արձակուրդային ամիսներին, վկայում են, որ քնարական տրամադրությունը նրան ուղեկցել է առաջին իսկ ստեղծագործական քայլերից։

Ուսման տարիներին Մ. Ալաջալովը հաճախ է մեկնել Ռուսաստանի տարբեր բնակավայրեր՝ Կոստրոմա, Ռյազան, Մոսկվա, տեղի գեղատեսիլ բնությունից անմիջականորեն նկարելու։ Երևույթը վկայում է բնությանը հարազատ մնալու նկարչի ձգտումը, որին նա չդավեց մինչև իր կյանքի վերջը։ Բնությունը նրա համար ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուր է։ Դրանով պետք է բացատրել նրա բնապատկերների ճշմարտացիությունը, որոնցում միշտ առկա է որոշակի տրամադրություն, որոնք ներթափանցված են բնության հարափոփոխ շարժման խորհրդավորությամբ, որոնցում զգացվում է կյանքի տրոփյունը։

Ուսումնական առաջադրանքներն առայժմ հայտնի չեն, բայց դրանց որակի երաշխիք են նկարչի ստացած պարգևատրումները, որոնք ասում են նրա լուրջ առաջադիմության մասին։ Այսպես՝ 1887—1888 թթ. ուսումնական տարում նա մի գծանկարի համար արժանացել է փոքր արծաթե մեդալի, 1888—1889 ուսումնական տարում մի էտյուդի համար նույնպես փոքր արծաթե մեդալի, իսկ 1890—1891 թթ. ուսումնական տարում, ավարտման առթիվ՝ մեծ արծաթե մեդալի, որին քչերն էին արժանացել։ Այդպիսի առաջադիմության նա հասել է նյութական այնպիսի պայմաններում, երբ հնարավորություն չունենալով, դիմել է ուսումնարանի ղեկավարությանը, խնդրել է ազատել իրեն ուման վարձից։ Նկատի ունենալով նրա աշքի ընկնող ընդունակությունները, նրան ոչ միայն ազատել են ուման վարձից, այլև դիպլոմի կատարման տարում տվել են 150 ռուբլի գումար որպես օգնություն[3]։

Մ. Ալաջալովը ուսումնարանն ավարտել է 1891 թվականին, ստանալով «դասային նկարչի» կոչում։ Թեև նրա ուսուցիչները եղել են Պոլյանիշնիկովը և Մակովսկին, սակայն նրա սրտին մոտ են եղել Սավրասովը և Լևիտանը, որոնց բնապատկերների

քնարականությունը մեծ տպավորություն և ազդեցություն է թողել նրա ի րնե զգայուն հոգու և արվեստի վրա, ոչ միայն ուսման տարիներին, այլև ամբողջ կյանքի ընթացքում։ Պետք է նշել, որ Մ. Ալաջալովի ստեղծագործության որոշ մոտիվներ՝ կապված բնության կամ գյուղական կյանքի հետ, զերծ չեն նաև Վ. Սերովի ազդեցությունից։

Ուսումնարանն ավարտելուց հետո Մ. Ալաջալովը մտնում է «Ռուս նկարիչների միության» մեջ, պարբերաբար մասնակցելով նրա կազմակերպած ցուցահանդեսներին։

Հանգամանքների բերումով, Մ. Ալաջալովի կյանքն ու գործունեությունը կապված են եղել Ռուսաստանի հետ։ Հնարավորություն և հովանավորություն չստանալով Հայաստանում գործելու, նա, այնուամենայնիվ, զանազան ուղիներով, կապի մեջ է եղել իր ծննդավայրի հայ գործիչների հետ։ Ի դեպ, հայ նկարիչներից շատերն են ստեղծագործել Ռուսաստանում, բայց նրանցից ոչ մեկի ստեղծագործության մեջ ռուսական բնաշխարհն ու գյուղական կենցաղի զանազան երևույթներ այնպես հարազատորեն և ճշմարտացի չեն արտացոլված ինչպես Ալաջալովի գործերում։ Նա լավ է ճանաչել և զգացել ռուսական բնաշխարհի յուրօրինակությունը։ Հանդիսանալով «Ռուս նկարիչների միության» անդամ, նա իր ներդրումն ունի ռուսական արվեստում, հիշատակվելով նաև ռուսական արվեստի պատմության մեջ։

Ալաջալովի ստեղծագործությունները ներկայացնում են Ռուսաստանի միջին գոտու բնությունը՝ անտառներ, դաշտեր, լճակներ գյուղական տեսարաններ՝ փայտաշեն խրճիթներով, բակով, կենդանիներով ու թռչուններով։ Վերջիններիս առկայությունը կենդանի շունչ է տալիս միջավայրին։ Իհարկե, մեծ թիվ են կազմում հատկապես բնապատկերները՝ ներկայացնելով տարվա բոլոր եղանակները, օրվա բոլոր պահերը։ Իր այդ ստեղծագործություններում նա նախապատվությունը տվել է խաղաղ, հանգիստ, լռիկ, որոշ չափով թախծոտ տրամադրություն արտահայտող բնության տեսարաններին, որոնց ընտրության շարժառիթը, հավանաբար, նաև նրա խառնվածքն էր, որպիսի հատկությամբ նա մոտիկ է եղել Ա. Սավրասովին, Ի. Լևիտանին։ Նրա արվեստը բավական դիպուկ է բնութագրել Ս. Գ. Կարա-Մուրզան. «Մ. Ալաջալովը սիրում և քնքշորեն է վերարտադրում Ռուսաստանի միջին գոտու բնության լռիկ, անդորր պոեզիան։ Նա նրբորեն է զգում թառամող ոսկե աշնան ախորժալույր տրտմությունը, մնթամոսկովյան գնառակի գորշ, առօրյա գեղեցկությունը, կապարանման անուրախ երկնքից ցածր սահող խոնավ ամպերը, հորիզոնում մգացող նոսր բացատի կապույտ շերտը, և այդ ամբողջ բնապատկերները Ալաջալովը ողողում է իր մտորումների լռիկ տրտմությամբ... Ալաջալովը ռուսական գեղարվեստական ռևալիզմի տիպիկ համախոհներից մեկն է։ Նա մեկրնդմիշտ զինվորագրվել է ռուսական արվեստի իդեալներին»[1]։

«Ռուս նկարիչների միության» ցուցահանդեսների կատալոգներում հիշատակված և վերարտադրված մի շարք նկարներ իրոք հաստատում են Կարա-Մուրզայի տված բնութագիրը։ Դրանց մոտիվները նույնն են ինչ էին ուսանողական տարիներին կատարած էտյուդներում, իհարկե կատարողական ավելի բարձր մակարդակով։ Տրամադրության արտահայտությամբ գրանք շարունակում են մնալ քնարական, ձայնակցելով Սավրասովի, Լևիտանի, Վ. Սերովի բնապատկերներին։

Մ. Ալաջալովին կարելի է որակել որպես հայկական արվեստում կոլորիտի քարմությունն բերող նկարչի, մի քանի տարով ավելի շուտ հանդես եկած, քան Հ. Ավետիսյանը և ն. Թադևոսյանը։

1900-ական թվականների սկզբներին Ալաջալովի ցուցադրած լավագույն գործերից է «Բակը»՝ նրա նախասիրած մոտիվներից մեկը։ Դա ներկայացնում է ռուսական գյուղի բակի մի սովորական տեսարան՝ շրջապատված բնակելի տներով և գյուղական տնտեսությանն անհրաժեշտ օժանդակ շենքերով՝ մարագ, ախոռ։ Ամեն ինչ պատկերված է բնական միջավայրում. խորքում հրնում էն ցանկապատ, մի քանի վտիտ ծառեր և անծայրածիր դաշտ։ Պատկերում իշխում է կատարյալ անդորր. կարծես թե բնակավայրը զուրկ է կենդանի շնչից, եթե իհարկե չլինեին բակում շրջող հավերը։ Անկասկած, պահանջվում էր նրբանկատություն և գեղանկարչի տաղանդ, այդ հասարակ տեսարանը վերածելու գեղարվեստական պատկերի։ Ակնհայտ է Լևիտանի մոտիվներին նմանվելու ձգտումը։ Թեև կոլորիտը չի հասնում Լևիտանի գույների մաքրությանը, հագեցածությանը, բայց հաճելի է իր թափանցիկությամբ, գույների ներդաշնակ հարաբերությամբ։

Մ. Ալաջալովը իր «ուսուցիչներից» ժառանգել էր բնությունը պատկերել հայեցողական անմիջական, անկաշկանդ եղանակով, բնության ներգործած զգայականությամբ։

Տրտմության լեյտմոտիվը, որը ձայնակցում է նրա բնապատկերներից շատերին, առավել արտահայտչորեն դրսևորված է ամեռային տնօրանության մեջ։

Համատարած սպիտակ սավանով ծածկված ընդարձակ հարթավայրում միայնակ կանգնած մի տնակ և մի սևրևալուկ մերկ ծառ բավական են եղել ստեղծելու ամեռվա տպավորություն, շատ բնորոշ ռուսական բնությանը։ Աննահման թվացող այդ ձյունածածկ կենդանի շնչից զուրկ տարածության մեջ, այդ տնակը թողնում է աշխարհից կտրված ճղնավորի մենարանի տպավորություն, համակելով դիտողին տրտմաշունչ տրամադրություն։

Վաղ գարնան արթնացող շունչն է զգացվում «Գետակը շարժվեց» բնապատկերում։ Դա իր տեղանքով գրեթե աննկատելի բնության մի հատված է, որտեղ չկան նույնիսկ ուշադրություն գրավող առարկաներ. միայն գետակի ափն է, դաշտ, մի քանի թփուտներ։ Սակայն, բնության այլակերպությունների գաղտնիքները զգալու ունակությամբ օժտված, նա այդ հասարակ մոտիվը հաղեցրել է մոտալուտ գարնան շնչով, խնդության զգացումով ալեկոծելով մարդու ներաշխարհը։

Նրա բնապատկերներից շատերը բովանդակությամբ այնքան աննշան են, որ առիթ են տալիս կարծելու, թե նա տեղանքի ընտրության հարցում բծախնդիր չէ։ Այնինչ նրա ստեղծած բնապատկերները բանաստեղծական խոհերի, մտերիմ զգացմունքների արտահայտություններ են։

*Ինչպես ցույց են տալիս 1910-ական թվականների կատալոգները, Մ. Ալաջալովը շարունակել է պարբերաբար մասնակցել ցուցահանդեսներին։ Այսպես՝ 1911 թվականին ցուցադրել է «Մայիսի սկզբին» և «Ակրևամուտը» պեյզաժները, օրվա այդ պահի հարազատ տրամադրությամբ։ 1912 թվականի գործերում աչքի է ընկնում «Գարնան» մոտիվը, կատարված տարվա այդ եղանակին հատկանիշ հատկանիշ հատկանիշ

մարտացիությամբ իրականին համագոր են, բովանդակությամբ՝ արտահայտիչ, տրամադրությամբ՝ խոսուն, կատարումով՝ գրքի ավարտված։ Ի դեպ, նրա նույնիսկ էսքիզային գործերում, գեղարվեստական միջոցները նպատակ չեն դառնում։ Նա ասում է. «Տեխնիկան չպետք է ծառայի որպես ստեղծագործության նպատակ. այն պետք է մնա որպես միջոց, նման այն բանին, երբ քայլելիս մտածենք՝ ե՞ք ինչպես պետք է քայլել»[5]։

Հայաստանի պատկերասրահում պահվող մի քանի գործեր, մասամբ, լրացնում են Մ. Ալաջալովի մասին մեր պատկերացումը։ Դրանցից է «Լուսնյակ գիշեր Ճմռանը», որն այնպիսի տպավորություն է թողնում, կարծես կատարված է ոչ թե անմիջապես բնությունից, այլ ստեղծված է երևակայությամբ, կամ անցյալում տպավորված որևէ վերհուշով։ Դա թեպետ նկարչի առաջնակարգ գործերից չէ, բայց իր բովանդակությամբ քնարական է և լավ է արտացոլում նկարչի տրամադրությունը։ Այն ներկայացնում է գիշերային պահը Ճմռանը. լայնարձակ դաշտում, համատարած ձնածածկույթի տակ ծվարած մի քանի խրճիթներից բաղկացած փոքրիկ բնակավայր, որը ինչպես վկայում է դեպի գյուղակ տանող Ճանապարհը, երկար ժամանակ հաղորդակցություն չի ունեցել արտաքին աշխարհի հետ։

Պատկերը տրամաշուք տպավորություն է թողնում անծայրածիր, ամայի դաշտում մեկուսացած աղքատիկ խրճիթներով, ձյունի միօրինակ, մոխրավուն սավանով, ամպամած երկնքով, գունատ լուսնով։ Ըստ երևույթին դա նկարչի մելամաղձոտ տրամադրության արձագանքումն է։

Նույնիսկ բնության զարթնոնքին նվիրված «Վաղ գարուն» բնապատկերում թեպետ զգացվում է մոտալուտ գարնան շունչը, բայց այն, միաժամանակ, ներծծված է տրտմության զգացումով։ Պահպանում է գարնանային խնդությունը։ Ծառերը դեռևս նիրհում են Ճմեռային քմբրիի մեջ, ձյունածածկույթից ազատված գետինը պահպանում է աշնանային դեղնությունը. ձնհալի ջրերով լըցված փոսերը անհրապույր տեսք են տալիս բնությանը։ Մոտիվի այդպիսի ընտրությունը նույնպես պայմանավորված է նկարչի տրամադրությամբ։

Այս գործում բնության ընկալման անմիջականությունը ցայտուն է. տեղաքը նպաստել է կիրառել ավելի գունեղ կոլորիտ։ Իրականին հարազատ են հնչում անտառի ծայրամասում մեկուսացած մի քանի կեչիներ, որոնց սպիտակ բները գունային աշխուժությամբ հնչում են անտառի տաք սրճագույն ֆոնի վրա։ Նյութականորեն է գեղանկարված գետինը՝ աշնանից պահպանված դեղնա-նարնջագույն խոտերով. լավ է տրված չրպփոսերում արտացոլված երկնքի չինչ կապույտը, ստեղծելով գեղեցիկ կոնտրաստ շրջապատի տաք կոլորիտի հետ։ Նկարիչը նույնիսկ անհրաժեշտ է համարել ընդգծել սալլի անիվների գծած խոր ակոսները քաց գետնին՝ նման մանրամասներով ստեղծելով գեղանկարչական էֆեկտ և բանուկ ճանապարհի տպավորություն։

Ինտենսիվ գույներով է կատարված «Ամառ գյուղում» բնապատկերը, որում հարազատորեն պահպանված է ռուսական բնության տարվա այդ եղանակի կոլորիտը, թեպետ այն, նույնիսկ որպես էսքիզ մշակման կարոտ է։ Սրանցում իշխող են ոչ թե լոկալ-պարզ գույները, այլ գունեթափանցները։ Այդպիսի բնապատկերներում նրա վրձնի հնարավորությունները բազմազան են և հարուստ, մոտենալով լևիտանյան կոլորիտին։ Նշված էսքիզում կան մանրամասներ, որոնք, ըստ երևույթին, նրա համար շատ սրտամոտ չեն եղել, ինչպես առջևում փռված կանաչ հարթությունը, թեպետ, այն, նույնպես միապաղաղ չէ։ Իսկ տների մշակումները, հատկապես նրանց լուսավոր մակերեսներն՝ իրենց նարնջագույն նրբերանգներով և կարմիր կտուրների մանուշակավուն երանգներով արեվոտ օրվա տպավորություն են թողնում, ստեղծելով նաև օդային հեռանկարի պատրանք։ Կան այնպիսի մանրամասներ, մասնավորապես աշտարականման տունը, որի արևով ողողված մակերեսի նուրբ երանգավորումը ի հայտ է բերում Մ. Ալաջալովի վրձնի հիանալի հնարավորությունները։

Լինելով «Ռուս նկարիչների միության» անդամ, նա մնում էր հավատարիմ այդ միության ծրագրին, իր ընտրած թեմաներով արձագանքելով ժամանակի պահանջներին։ Կարելի է համաձայնվել այն տեսակետի հետ, որ միությունն իր նպատակներով և գեղագիտական սկզբունքներով միջին դիրք էր գրավում պերեդվիժնիկների և ձախ թևին պատկանող չափավոր խմբավորումների միջև, արվեստում տեղ տալով ժողովրդական կենցաղին, ռուսական բնությանը, իսկ կերպավորման միջոցներով օգտվում էր 19-րդ դարի վերջերին կերպարվեստում տեղ գտած ռեալիստական նորամուծություններից։ Վ. Մ. Լոբանովի բնութագրմամբ միության ծրագրային դրույթներն այսպես

են եղել. «...Միությունը թե՛ տուրք է տվել տարվելու դաստակերտի ռոմանտիկայով, թե՛ հաջողությամբ արմատավորել է ժողովրդական կենցաղի գունեղությունը, ռուսական անծայրածիր տարածությունների հոգեհարազատությունն ու քնարականությունը, թե՛ Մոսկվայի զառամյալ հնությունը. իսկ գեղարվեստական ձևով ընդգծել է այն գեղանկարչական լարվածությունն ու պայծառությունը, որը հանդիսանում էր այն ժամանակների գեղարվեստական ստեղծագործությունների նախապայմանը[8]։

Այդ սկզբունքը կիրառում է գտել միության անդամ բոլոր նկարիչների կողմից։ Համապատասխան լուծում են ստացել նաև գյուղական իրականությանը նվիրված Ալաջալովի մի շարք գործերը։ Այդպիսիներից է «Ձմեռը գյուղում» բնապատկերը, ռուսական գյուղին շատ բնորոշ փողոցի երկայնքով կողք-կողքի շարված ռուսական ոճով շինված փայտաշեն, երկհնք կտուրներով խրճիթներով, ցանկապատերով, վառելափայտի կույտերով։ Այն թեպետ առանց կենդանի շնչի է, ինչպիսիք նրա բնապատկերներից շատերն են, բայց ճշմարտացի տպավորություն է ստեղծում գյուղի աշխույժ կյանքի մասին։ Մանավանդ բանուկ փողոցը՝ սայլերի անիվների և կենդանիների ոտքերի թողած թարմ հետքերով։ Ճիշտ է, այն ինչ-որ չափով կոպիտ է մշակված, կոլորիտը որոշ հատվածներում չունի անհրաժեշտ մաքրություն և նկարիչը չի էլ ձգտել այն գեղեցկացնել, բայց, այնուամենայնիվ, պատկերը դիտվում է իր ռեալ իրողությամբ։ Ալաջալովն աշխատել է պահպանել առարկաների գեղանկարչականությունը՝ ստեղծելով բազմերանգ հարաբերություններ, լինի դա ձյունածածկ գետին՝ սպիտակ-դեղնավուն, կապտավուն երանգներով, կամ տներ՝ սրճագույն, կապտամանուշակավուն արտացոլումներով, որոնք թափանցիկություն են տալիս ու օդային դարձնում հարթությունները, լինեն դրանք հատ ու կենտ տերևաթափ ծառերը կամ տների ուրվապատկերային ընդգծումը երկնքի ֆոնի վրա. այդ ամենը կատարված է չափի զգացումով։ Նա ուշադրություն է դարձրել նաև գունային կոնտրաստներին, որոնց շնորհիվ բնապատկերը տպավորիչ է հնչում։ Ի տարբերություն նրա քնարական մոտիվներով ուրիշ գործերի, դրանում առկա է խստություն։

Գյուղական կյանքի առավել բնորոշ պատկերներից մեկը «Իշխանատան բակում» գործն է։ Դա, համեմատաբար, ավելի ավարտված է իր բովանդակությամբ և սյուժետային է։ Ալաջալովի մի քանի աշխատանքներ ուժի են տալիս ենթադրելու, որ իր ժամանակի ռուս առաջավոր նկարիչների ստեղծագործություններից մի քանիսը թելադրել են նրան ստեղծելու նման մոտիվներով գործեր։ Այդպիսի օրինակներ կարելի է բերել և՛ Սավրասովի, և՛ Լևիտանի, և՛ Վ. Սերովի հետ կապված. նման օրինակ է նաև հիշատակված «Բակում» գործը, որի մտահղացման շարժառիթը Վ. Սերովի «Եզներ» կոչվող առաջնակարգ գործն է, իր բովանդակությամբ նույնպես ներկայացնելով գյուղական բակ։

Դա ներկայացնում է խրճիթներով շրջապատված բակ, մի կողմում մսուրի մոտ կանգնած են ձիեր, կողքին ախոռ կամ մարագ։ Բակում շրջում են հավեր։ Ժամանակը աշուն է, կապույտ երկրնքին ամպի մի քանի ծվենններ կան, օրը պարզկա է։ Նկարիչը լավ է զգացել աշնանային օրվա տրամադրությունը. պատկերում իշխում է մի անբացատրելի տխրություն, մանավանդ գորշ բակն իր մռայլ տեսքով։

Պետք է ասել, որ Մ. Ալաջալովի խառնվածքին ավելի համահնչուն են աշնանային և ձմեռային մոտիվները, քան ամառային կամ գարնանային։ Նշված պատկերում, չնայած արևոտ օրվան, պակասում է սերովյան պատկերի խնդությունը, որը նույնպես ներկայացնում է աշուն։ Իհարկե, Մ. Ալաջալովի գունաշարին պակասում է սերովյան կոլորիտի ինտենսիվությունը, գույնի հնչունությունը, չնայած, ամեն ինչ պատկերված է առարկայական, գույների հագեցածության մակարդակով։ Ինչպես նրա գործերից շատերում, սրանում ևս արևի լուսավորությունը մեղմացված է, որի հետևանքով չկան հակադրվող գույներ, լույս ու ստվերներ. ամեն ինչ մեղմ է, իշխում է լիակատար հանգստություն։ Իհարկե, դա չի խանգարել բազմազան արտացոլումներով պահպանելու օդային հեռանկարը։ Ինչ խոսք, որ պատկերի և՛ կոմպոզիցիան, և՛ կատարողական մակարդակը պրոֆեսիոնալ բարձրության վրա են։ Գյուղական կյանքի իրադրությունը առկա է։

Անշուշտ, Ալաջալովի արվեստը, ռուսական արվեստից կրած ազդեցությամբ հանդերձ, մնում է հայկական արվեստում որպես երևույթ։

Իր բարձրարվեստ ստեղծագործությամբ 20-րդ դարի առաջին քառորդի հայ կերպարվեստի զարգացումը խթանող մեծանուն նկարիչներից է Սեդրակ Թադևոսյանը (1870—1936)։ Նա իր համոզումներով դեմոկրատ, իր հույզերով ու ապրումներով հայրենասեր, ժողովրդասեր, իր արտահայտած տրամադրություններով զգայուն, քնարական, գեղանկարչի բնածին տաղանդով օժտված, պլոնֆեսիոնալ բարձր ունակության տեր, ստեղծագործական մեթոդով ռեալիստ, մտահղացումներով բազմազան, երևակայությամբ հարուստ, բազմաժանր, լայնածավալ ընդգրկումներով, վառ անհատականությամբ օժտված նկարիչ է։ Կրթություն ստացած ռուսական դպրոցում, շրջագայած եվրոպական մի շարք երկրներ ու քաղաքներ, ծանոթ ժամանակի արվեստի տարբեր դպրոցներին և համաշխարհային արվեստի գլուխգործոցներին, Թադևոսյանը՝ դեկավարվելով ռուսական և եվրոպական արվեստի առաջադեմ նվաճումներով ու նորարարությամբ, բնանկարի ժանրը հարստացրեց կոլորիտի նշանակալի թարմությամբ, գույնի ինտենսիվությամբ, իրականության ընկալման անմիջականությամբ, միաժամանակ, այն հագեցնելով քնարական ջերմությամբ։

Կենցաղային թեմաներով կատարված առանձին պատկերներում, սրտամոտ ըմբռնումով, հոգեբանական շեշտված արտահայտչականությամբ նա ճանաչեց ժողովրդի կյանքը, կարեկից լինելով նրա վշտերին, հույզերին, ապրումներին։ Փոքրաթիվ դիմանկարներում իրեն դրսևորեց որպես խորաթափանց հոգեբան, մարդկային կերպարին տալով կենդանի արտահայտություն, պահպանելով յուրաքանչյուրի անհատական նկարագիրը։

Գնահատելով սիմվոլիկան որպես ինտիմ մտահղացումների արտահայտության միջոց, այն չհասցրեց վերացականության, այլ օգտագործեց՝ այլաբանորեն մարմնավորելու իր մտահղացումները։

Ե. Թադևոսյանը ծնվել է 1870 թվականին, Վաղարշապատում, ջրաղացպանի ընտանիքում[1]։ Նախնական կրթությունը ստացել է ծննդավայրում, դեռ վաղ մանկությունից սիրելով նկարներ դիտել։ Իր խոստովանությամբ, իր նկարչական հակումների զարգացմանը նպաստել է մորեղբայրը՝ Ներսես արքեպիսկոպոս, որը Մատենադարանի կաթողիկոսի գահակալության օրոք հայրապետական կոնդակի նկարագարդողն է եղել։ Անշուշտ, երեխայի մեջ դեպի կերպարվեստը ծնունդ առած հետաքրքրությունը խորացնող շարժառիթ է հանդիսացել նաև հոր միջանկյալ զբաղմունքը՝ փայտից զանազան կենդանիներ քանդակելը, որպիսի ընդունակություն ժառանգած լինելով նրանից, հետագայում օգտագործել է, զբաղվելով փայտամշակմամբ, Թիֆլիսի իր բնակարանին կից ունենալով արհեստանոց, որտեղ իր նկարների համար պատրաստել է փորագրված շրջանակներ և տարբեր իրեր։

Իր ծանոթներից մեկին գրած նամակում Թադևոսյանը խոստովանում է, որ հեռավոր բարեկամներից մեկն է իրեն մղել գծանկարի, երբ մարդու կիսադեմ պատկերը նկարելով, իրեն պատճառել է մանկական բուռն հրճվանք։

Պետք է ենթադրել, որ էջմիածնի միջավայրը՝ իր ճարտարապետական հուշարձաններով, եկեղեցական պատկերներով, զարդաքանդակներով, եկեղեցիներում եղած կիրառական արվեստի բազմատեսակ նմուշներով, նույնպես ազդակ է եղել արվեստասեր, տպավորվող մանկան գեղագիտական ճաշակը զարգացնելու։

Ե. Թադևոսյանը եղել է ընդամենը իննն տարեկան, երբ 1879 թվականին, մորեղբոր խորհրդով ուղարկել են Թիֆլիս, Տեր Հակոբյանի մասնավոր գիշերօթիկ դպրոցում սովորելու։ Մնալով այդ դպրոցում երկու տարի, նա, քեռու միջամտությամբ, տեղափոխվել է Մոսկվա և ընդունվել Լազարյան ճեմարանի գիմնազիական դասարաններ նախապատրաստական բաժինը։

Լազարյան ճեմարանի գիմնազիայում Թադևոսյանը մնում է չորս տարի, որտեղ, հանրակրթական առարկաների հետ դասավանդվող նկարչության առարկան նպաստում էր այդ ուղղությամբ նախնական գիտելիքներ ձեռք բերելու։ Նկարչության դասատուներից նա նախապատվությունը տվել է Տիտովին, իր առաջին ղեկավարին, որն ավելի ուշադիր է եղել իր նկատմամբ, որի գծանկարներից ինքը պարբերաբար արտանկարումներ է կատարել։

Ուսման չորս տարիներին, հանրակրթական գիտելիքների հետ, զարգանում են նրա ունակությունները նաև նկարչության ասպարեզում այն աստիճան, որ նա ճեմարանում սկսում է աչքի ընկնել որպես ընդունակ նկարիչ։ Նրան երբեմն

հանձնարարում են դեկորացիաներ նկարել աշակերտական ներկայացումների համար։

Տեսնելով Թադևոսյանի օր-օրի աճող հետաքրքրությունը դեպի արվեստը, բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը, որն այն ժամանակ ուսանում էր Մոսկվայի համալսարանի պատմա-լեզվագիտական ֆակուլտետում, որպես Թադևոսյանի համաքաղաքացի, խորհուրդ է տալիս նրա ծնողներին՝ որդուն տեղափոխել Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը։ 1885 թվականին նա արդեն այդ ուսումնարանի սանն էր և տեղափոխվել էր բնակվելու Սուրենյանի ծնողների մոտ։

Ս. Թադևոսյանը այդ ուսումնարանում սովորել է մինչև 1895 թվական[2]։ Ուսման այդքան երկար տևողության պատճառը հանրակրթական առարկաներից քննություններ հանձնելու խնդիրն է եղել։

Մոսկվայի գեղարվեստի ուսումնարանի մասին խոսելիս անհրաժեշտ է նկատի ունենալ այդ դպրոցի կարևոր դերը՝ կապված 19-րդ դարի երկրորդ կեսի ռուսական գեղանկարչության մեջ կատարված առաջադիմական փոփոխությունների հետ։ Ի տարբերություն Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայի, որի ուսման դրվածքը խիստ ակադեմիստական էր ծրագրային իր բոլոր կանոններով, Մոսկվայի ուսումնարանի ուսման դրվածքն անհամեմատ ավելի առաջադիմական էր։ Մասնավորապես 1880-ական թվականներին Ս. Թադևոսյանի ուսման տարիներին, երբ ռուս հեղափոխական դեմոկրատների գաղափարների ազդեցությամբ երկրի գեղարվեստական կյանքում նշանակալի փոփոխություններ էին տեղի ունենել՝ 14 նկարիչների խռովությունը Պետերբուրգի գեղարվեստների ակադեմիայում, պերեղվիժնիկների ընկերության գործունեությունը և գաղափարական-քննադատական ռեալիզմի արմատավորումը ռուսական արվեստում, իրենց ազդեցությունը թողել էին նաև ուսումնարանի դասավանդման մեթոդի վրա, արվեստը մոտեցնելով կյանքին, նրանում արտացոլելով հասարակական կյանքի ամենաբազմազան երևույթները։ Այն փաստը, որ 1880-ական թվականներին Մոսկվայի ուսումնարանի դասատուական կազմը բաղկացած էր առավելապես դեմոկրատական գաղափարներով առաջնորդվող պերեղվիժնիկներից, արդեն առաջադիմական երևույթ էր։ Այդ դպրոցում են գեղարվեստական կրթություն ստացել ռուսական ռեալիստական արվեստի ներկայացուցիչներ Ի. Լևիտանը, Կ. Կորովինը, Ս. Իվանովը, Ս. Կոլովինը, Մալյուտինը, Կասատկինը, Վ. Մեշկովը։ Այդ դպրոցը դաստիարակել է նաև հայ նշանավոր արվեստագետների մի սերունդ՝ Վ. Սուրենյան, Ե. Թադևոսյան, Հ. Հրաչաքեանյան, Մ. Ալաջալով, Մ. Սարյան, Ս. Առաքելյան, Հ. Տեր-Թադևոսյան, Վ. Կայֆեջյան, Գ. Յակուլով, Հ. Միքաձեյան և ուրիշներ։

Ե. Թադևոսյանն իր կենսագրության մեջ հիշատակում է, որ տարբեր տարիներին աշակերտել է՝ Վ. Մակովսկուն, Ի. Պրյանիշնիկովին, Նևրյովին և Վ. Պոլենովին, որը եղել է նրա վերջին պրոֆեսորը։ Վ. Պոլենովի մոտ նա թեպետ շատ կարճատև է սովորել, սակայն, իր իսկ խոստովանությամբ, թե ուսման տարիներին, թե հետագայում, ավելի շատ սովորել է նրա արվեստից, որի ստեղծագործություններն՝ իրենց բանաստեղծականությամբ, իրականի ճշմարտացիությամբ և հատկապես գրավիչ կոլորիտով իր սրտին շատ ավելի մոտ են եղել։

Ուսման ընթացքում Թադևոսյանի տաղանդի դրսևորումը արագորեն նկատելի է դառնում։ Եվ եթե ակադեմիական առաջադրանքներից պահպանված փոքրաթիվ նմուշները բավարար չափով պատկերացում չեն տալիս ուսման առաջադիմության հաջորդական ընթացքի մասին, ապա, այն փաստը, որ նա մինչև 1892 թվականի փետրվար ամիսը արդեն պարգևատրվել է արծաթե երկու փոքր մեդալներով[3], անվերապահորեն հաստատում է նրա լուրջ նվաճումների մասին։

Վերջապես, ավելի պերճախոս ապացույցներ են 1891—1894 թվականների ընթացքում կատարած նրա արտաակադեմիական ստեղծագործությունները, որոնցից ոմանց գեղարվեստական որակը հասնում է պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակի։ Այդ տարիներին ստեղծած գործերով Թադևոսյանի տաղանդն ակնհայտորեն բացահայտվում է և՛ դիմանկարի, և՛ բնանկարի, և՛ կենցաղային ժանրերում։

Այդ գործերի մեջ, թե ժամանակագրորեն, թե որակի հատկանիշներով, առաջնությունը պետք է տալ «Ռ. Մ. Սուրենյանի դիմանկարին» (1891 թ.)[4]։ Դա՝ փայլուն տաղանդով օժտված, պրոֆեսիոնալ դպրոց անցած, կազմակերպված, խոստումնալի ապագա ունեցող, հասուն նկարչի այնպիսի բարձրարվեստ ստեղծագործություն է, որն, անվերապահորեն, կարելի է համարել ոչ միայն նրա ամ-

բողջ ստեղծագործության, այլև հայկական գեղանկարչության, մասնավորապես դիմանկարային ժանրի առաջնակարգ նմուշներից։

Դիմանկարն այնքան է անհատականացված նկարագրի ամբողջականությամբ, այնքան է կենսալից, խոսուն ու արտահայտիչ, որ եթե չունենար կատարման տարեթիվ, հազիվ թե հավատալի թվար, թե ստեղծվել է ուսանելու շրջանում, մնալով լիովին զերծ ակադեմիական աշխատանքներին հատուկ կաշկանդվածությունից ու պայմանականությունից։ Դրա վրա դպրոցի աղոհցության նշույլ անգամ չի նկատվում, չնայած ուսումնարանն ավարտելու համար նրան մնում էր ևս չորս տարի։

Անշուշտ, նման որակը արդյունք էր մարդկային կերպարն անմիջականորեն, բնական, կենդանի արտահայտությամբ ընկալելու Թադևոսյանի բնածին ընդունակությունների։

«Ռ. Մ. Սուրենյանի դիմանկարում» ներկայացված է երիտասարդ կին, երեք քառորդ դիրքով նստած թիկնաթոռին, հայացքը դեպի դիտողը, սպասողական վիճակում մեկին ունկնդրելիս։ Նրա հանդարտ կեցվածքը, գլխի բնական դիրքը, կենտրոնացած ուշադրությամբ և անմեղ արտահայտությամբ դիտողին ուղղած խոսուն աչքերը, խոսելու պատրաստ, կիսաբաց շրթունքները և ձեռքերի կենդանի, արտահայտիչ շարժումը բնութագրում են նրան որպես խաղաղ և անխռով, համակերպվող, առաքինի անձնավորություն։ Դիմանկարի տրամաբանված կոմպոզիցիան, մարմնի հարաբերաչափերի կատարյալ պահպանումը, անսխալ գծանկարը, գույպ և ներդաշնակ գունային հարաբերությունների վրա հիմնված սքանչելի կոլորիտը, դիմանկարի կենդանի արտահայտության շարժիչ ուժն են։

Թադևոսյանը կատարյալ վարպետությամբ է լուծել կոլորիտի հարցը, կիրառելով՝ մի կողմից տաք և սառը գույների, մյուս կողմից՝ մուգ և բաց գույների հակադրման ու ներդաշնակման սկզբունքը, այդ միջոցներով հասնելով գեղանկարչական առավելագույն արտահայտչության։ Դեմքի և ձեռքերի տաք կոլորիտը իր մեղմ հնչողությամբ գերազանցորեն ներդաշնակում է թե՛ պատկերի ֆոնի, թե՛ զգեստի բաց կապտավուն սառն կոլորիտի հետ. իսկ մուգ շագանակագույն մազերի և կապույտ շերտերով զգեստի մգությունը՝ բաց կապտավուն ֆոնի հետ, ընդգծելով ֆիգուրը։ Գեղանկարչական զուսպ միջոցներով, առանց լույս ու ստվերների կիրառման, միայն գծեստի կապույտ երիզների օգնությամբ, որոնք տարածված են գգեստի վրա վերից վար, ճշգրտորեն են ընդգծել մարմնի ծավալներն ու հարթություններ։

Ուսման տարիների ամառվա ամիսներին Թադևոսյանը շրջագայություններ է կատարել Հայաստան, Ղրիմ, Ռուսաստանի տարբեր վայրեր, կատարելով էտյուդներ, որպիսիք ծառայելու էին թե որպես օժանդակ նյութ իր թեմատիկ պատկերների համար, թե որպես ինքնագործման միջոց՝ բացօթյա պայմաններում բնության հարուստ գունային բազմազանությանը տիրապետելու համար։

Այդպիսի էտյուդներ կան մնացած 1887—1890-ական թվականներից, որոնք ներկայացնում են զանազան տեսարաններ էջմիածնից, Սևանից, Ղրիմից, Բախչիսարայից։ Դրանք բնությունից անմիջականորեն պատկերած բազմազան բնույթի էտյուդներ են, որոնք հարազատ են տեղանքին, թարմ են կոլորիտով, հարուստ են արտացոլումներով, ընկալված են ճշմարիտ անկեղծությամբ, շատ դեպքերում քնարական են բովանդակությամբ։

1892 թվականի արտաակադեմիական աշխատանքներում կա մի ավարտված բնապատկեր, «Բոդորոդսկ» անունով, որը կարող է համարվել բացօթյա պայմաններում էտյուդների միջոցով կատարած բնության ուսումնասիրության յավ արդյունք։ Պատկերված է գյուղական միջավայր հիշեցնող մի բակ, անկանոն աճած խոտերով, ցանկապատով բաժանված հարևան բակից, որտեղ մի կին լվացք է փռում։

Դա հայեցողական անմիջականությամբ, բծախնդիր մանրամասնությամբ, ռեալիստական ճշմարտացիությամբ վերարտադրված պատկեր է։ Վաղ շրջանին հատուկ պատկերի մանրամասն մշակումը միևնույն ավարտվածությունը նշան էր բնությանը հարազատ մնալու Թադևոսյանի ձգտումների։

Անշուշտ, կենդանի շնչի առկայությունը, որքան էլ այն քիչ է նկատվում, իմաստավորում է պատկերի բովանդակությունը, տարածական խորությունն է ստեղծում, գեղանկարչական արտահայտչականությունն է ուժեղացնում։ Մառերի մեջ ծվարած տնակները նույնպես շնչավորում են տեսարանը, առանց որոնց այն կարող էր ամայի թվալ։

Թվում է, թե նկարիչը Ֆ. Վասիլևի, Վ. Պոլե-

նովի արվեստի որոշակի ազդեցության տակ է եղել դա ստեղծելիս, որոնց նա սրտամոտ էր ընդունում։

Թե ինչպես է ընթացել Թադևոսյանի ուսումն ավելի ուշ՝ 1893 թվականին, պատկերացում կարող են տալ նույն տարում ֆիգուրայի դասարանում կատարած երկու գունանկար առաջադրանքներ, որոնք ներկայացնում են տղամարդկանց մերկ մարմիններ։ Դրանք թեպետ առայժմ հայտնի միակ ուսումնական առաջադրանքներն են, նկարված ավարտելուց երկու տարի առաջ, բայց դրանք վկայում են Թադևոսյանի կարողությունների այնպիսի մակարդակի մասին, որ թվում է, թե նա այլևս անելիք չպետք է ունենար ուսումնարանում։

Այդ աշխատանքներն ակնհայտ ապացույցներ են, որ նկարիչը գերազանց տիրապետում է մարդկային մարմնի անատոմիական ձևերին. դրանք կառուցված են անսխալ, մարմնաձևերի պլաստիկական հատկությունների պահպանումով և գեղանկարված են ռեալիստորեն՝ ուսումնական առաջադրանքներից պահանջվող խնդիրների սպառիչ լուծումով։ Դրանց առավելությունն այն է, որ այդ ֆիգուրները թեպետ պատկերված են որոշակի դիրք ընդունած, անշարժ կեցվածքներով, բայց զերծ են ակադեմիական նույնատիպ աշխատանքներին հատուկ ձայրահղող քարացածությունից և կոլորիտի այնպիսի պայմանականությունից, որ-պիսին հատուկ է սենյակի պայմաններում նկարված գործերին։ Ճիշտ է, նրանց կեցվածքներն արհեստական են, որն արդյունք էր ակադեմիական պահանջների, ինչպես նաև երկարատև սեանսների, բայց, չնայած դրան, Ն. Թադևոսյանը իր մոդելներին հաղորդել է կենդանի մարդուն բնորոշ կենսականություն։ Նույնիսկ, դրանցից մեկի դիմագծերի կոնկրետությունը հասցված է անհատականության աստիճանի։

Դրանց գեղանկարչական մշակումները կատարված են անմիջական տպավորությամբ, վրձնի ազատ քսվածքներով, լուսավոր կոլորիտով՝ օխրայի, կինովաբի, ումբրայի, կրապլակի թափանցիկ երանգներով, որոնք կարող էին գոյանալ համատարած արտացոլումների պայմաններում և որոնք շատ հաճելի տպավորություն են թողնում։ Կատարման անբռնազբոս եղանակը, գույների նոսր դրվածքը, կտավի ոչ ծանրաբեռնված վիճակը ենթադրել են տալիս, որ դրանք նկարված են ոչ երկարատև սեանսներով, չնայած, մշակված են մանրամասնորեն։

Գրավիչ տպավորություն են թողնում օխրայի և ումբրայի բաց երանգներով դրված լուսաբերը, գոյացնելով տաք և սառն գունային հակադրումներ, որոնք կատարելապես ներդաշնակում են ստվերոտ մասերին։ Նկարների ֆոնը թեպետ մուգ է, բայց միապաղաղ չէ. տաք և սառն գույների հաջորդականությունը՝ վրձնի նկատելի քսվածքների օգնությամբ, ստեղծել է տարածական խորության տպավորություն, գունային պատճառաբանված միջավայր։

1893 թվականի ամռան ամիսներին այցելելով Հայաստան, Թադևոսյանը ստեղծում է էտյուդների մի շարք՝ «Արագածը Բյուրականից», «Բյուրական գյուղը», մի քանի դիմանկարներ և ուրիշ էտյուդներ, միաժամանակ նկարում նաև «Դեպի հայրենի ափերը» պատկերը։

Նույն թվականի աշնանը նա սկսում է իր դիպլոմային աշխատանքը՝ «Սիսարայի մահը» խորագրով։ Դա աշխարհիկ թեմայով գործ է, վերցված Աստվածաշնչի Հին Կտակարանից, կապված քանանացիների դեմ իսրայելցիների վարած պատերազմի հետ։

Իսրայելցիներն ամբողջ քսան տարի գտնվելով քանանացիների իշխանության ներքո, որոշում են ազատագրվել։ Նրանց զորավար Բարակը տասհազարանոց բանակ է դուրս բերում քանանացիների դեմ։ Քանանացիները նույնպես տասը հազար զորքով և ինն հարյուր երկաթե կառքերով դուրս են գալիս նրանց դեմ, իրենց զորավար Սիսարայի գլխավորությամբ։ Չկարողանալով դիմադրել, քանանացիները պարտության են մատնվում։ Սիսարայի բանակը խուճապի է մատնվում։ Սիսարային հաջողվում է կառքով փախչել, ապաստան գտնելով Կենեցի Քաբերի կնոջ՝ Հայելի մոտ։ Վերջինս նենգամտորեն նրան ընդունում է, թաքցնում իր վրանում, վերմակով ծածկում, քողարկում։ Մինչ Սիսարան հոգնած քնում է, Հայելը վերցնում է վրանի ցցերից մեկը և մոտենալով Սիսարային, ցիցը խրում է նրա կոկորդը և տեղնուտեղը սպանում։ Սիսարային հետապնդող իսրայելցիների զորավար Բարակը, մոտենալով Հայելի վրանին, տեսնում է սպանված Սիսարային և իր գոհունակությունը հայտնում Հայելին։ Լսելով իրենց զորավարի մահվան մասին քանանացիների մնացած զորքը փախուստի է դիմում և երկիրը

ազատագրվում է քանանացիների տիրապետությունից[6]։

Ե. Թադևոսյանն ընտրել է այն պահը, երբ Հայելն իր վրանում, վրանի ցիցը ձեռքում չոքած է գետնին գորգի վրա պառկած Սիսարայի կողքին, վերմակը ետ է տարել և պատրաստվում է նրան սպանել։ Վերմակի տակից երևացող Սիսարան հաղթանդամ է, առնական, հուժկու, հանգիստ ննջած։ Նկարիչը ստեղծել է Աստվածաշնչի պատկերացումով ղորավարին արժանավայել կերպար։

Հայելը պատկերված է սովորական կնոջ արտաքինով՝ տնային խալաթով, գլուխը շորով փաթաթած, պպզած իր զոհի մոտ, իր նենգ դավադրությունը կատարելու պատրաստ վիճակում։

Չնայած թեման վերցված է Աստվածաշնչից, մեկնաբանումն այնքան իրական է, որ վերածվել է կենցաղային պատկերի։

Բնագրի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս խոսելու նկարի կոլորիտի մասին, որը կարող էր շատ ավելի լավ բացահայտել գրամատիկական իրադրությունը, բայց գեղարվեստական այլ միջոցներ պատկերացում տալիս են երիտասարդ նկարչի ձևավորման, պատկեր ստեղծելու նրա հմտության մասին։ Պատկերի բոլոր մասերի հավասարակշռությամբ իմաստավորված կոմպոզիցիան, որն օգնում է ընկալելու պատկերի բովանդակությունը, կահավորումից զուրկ միջավայրը, որը համապատասխանում է վրանում բնակվելու պայմաններին, տնային գործածության մի քանի առարկաներ, սափորներ, որոնք կենցաղային մանրամասներ են, գետնին փռած գորգը՝ որպես շքեղ ապրելակերպի գրավական, այդ ամենը լիովին բավարարում են ուսումնասիրանի ծրագրային պայմաններին։ Գործողությունը ծավալվում է պատկերի կենտրոնում, մարդիկ պատկերված են մեծ հարաբերաչափերով։

Դիպլոմային այդ աշխատանքի որակը երաշխավորող ապացույցը՝ նրան շնորհված «առաջին նկարիչ» կոչումն է, որի հիման վրա նրան իրավունք էր տրվում դիմելու ուսումնարանի ղեկավարության՝ իրեն գործուղել արտասահմանում կատարելագործվելու[7], բայց ինչ-որ պատճառներով այն չի իրականացվում։

Ուսման արձակուրդային ամիսներին էջմիածնում լինելն արդեն առիթ տվել էր Թադևոսյանին ծանոթանալու Կոմիտասի հետ. դա վերածվել էր կատարյալ մտերմության։ Ահա այդ առիթով է նա պատկերել Կոմիտասին էջմիածնի լճի ափին։ Այդ պատկերն ստեղծվել է 1894 թվականին, ուսումնարանն ավարտած տարում։

Որքան հայտնի է, հայ նկարիչների ստեղծագործություններում Կոմիտասի կերպարին առաջին անգամ հանդիպում ենք Թադևոսյանի մոտ, որից հետո տարբեր տարիներին նա մի քանի տարբերակով կրկին նկարել է։ Պետք է ենթադրել, որ այն նկարված է անմիջապես բնականից՝ Կոմիտասից, թեպետ, պատկերի բովանդակությունն այնպիսին է, որ Ե. Թադևոսյանը կարող էր Կոմիտասին պատկերած լինել և ինքնուրույն մտահղացմամբ, մանավանդ որ այն ավելի շուտ այլաժեստային գործ է, քան դիմանկար, քանի որ նրա ժեստը պատկերված է մեջքով դեպի դիտողը, և նրա դեմքը չի երևում։ Կոմիտասը ներկայացված է մտքերի մեջ խորասուզված, մտահոգ վիճակում լճին նայելիս։ Նա գլխաբաց է, սև սքեմով։

Նա կերպավորված է իր տարերքի մեջ, տարված իրեն մտատանջող ապրումներով։ Ինչպես հայտնի է, այդ ժամանակ Կոմիտասը 24 տարեկան էր և նշանակված էր էջմիածնի ճեմարանի երգի ուսուցիչ, փոխարինելով Ք. Կարա-Մուրզային, որին, իր դեմոկրատական համոզումների պատճառով, ազատել էին աշխատանքից։

Թադևոսյանը թեպետ Վ. Պոլենովին գրած նամակում իր այդ գործը համարում է էջմիածնի լճակից կատարած էտյուդ՝ ափին նստած սարկավագով, բայց այդ գնահատականը պետք է վերագրել նրա համեստությանը. նա այդ գործի մեջ դրել է որոշակի գաղափար, բայց չկամենալով առիթ տալ դրան մեծ պահանջ ներկայացնելու, համարել է էտյուդ։ Բայց արդյո՞ք քիչ էտյուդներ կան, որոնք արտահայտում են խոր գաղափար։

Ամենայն հավանականությամբ Թադևոսյանը նկատի է ունեցել Կոմիտասին այդ տարիների հոգեկան ապրումներով, երբ նա կանխազգում էր իր բախումը էջմիածնի հնատադիսական հոգևորականության հետ, այդ մասին հաղորդակից դարձնելով նաև Թադևոսյանին, մանավանդ որ նրանք հասակակիցներ էին։

Նկարիչն ընտրել է օրվա այնպիսի պահ, երբ լիճը շրջապատող ծառերը անդրադարձել են տատանվող ջրում, և Կոմիտասի ֆիգուրը գրեթե ձուլվել է ծառերի արտացոլումների հետ։

Ի դեպ, Վ. Պոլենովին գրած նամակում իզուր է տարակուսել՝ դուր կգա՞ արդյոք իր այդ գործը։

կարելի էր, իհարկե, ջրում արտացոլված ծառերի ուրվապատկերները մեղմել՝ ջրի հարթությունը և խորությունն ավելի շեշտած լինելու համար, բայց այդպիսի պատրանք որոշ չափով զգացվում է։

Պատկերի ամենագեղանկարչական հատվածը լճափի սալերն են, որոնք, գտնվելով ստվերում, հագեցած են գունային նուրբ երանգներով։ Իսկ ընդհանուր կոլորիտը համապատասխանում է բացօթյա պայմաններին, անմիջական ընկալման արդյունք է և որպես ուսանողական տարիների նվաճում՝ գնահատելի։ Կարևորը՝ սյուժեով պայմանավորվող տրամադրության պահպանումն է, որն առկա է։

1894 թվականին է նկարել նաև «Վանքի դրպրոցը», որի ճակատագիրն անհայտ է, ինչպես նաև «Արարատը էջմիածնից», էսքիզները «Քրիստոսի փորձությունը» թեմայով, ապագա նկարի համար և «Ս. Մաշտոցի խորանն էջմիածնում» գործերը։

1895 թվականին ավարտելով ուսումնարանը, և, հավանաբար, չստանալով արտասահմանյան գործուղում, Թադևոսյանը վերադառնում է ծննդավայր։ Նա նշանակվում է էջմիածնի ճեմարանի նկարչության դասատու, ազատ ժամանակը տրամադրելով ստեղծագործական նպատակներին։

Էջմիածնում նկարած ոչ բոլոր գործերն են մեզ հասել, գաղափար կազմելու համար նկարչի այդ ժամանակների ստեղծագործության մասին։ Նկարչի խոստովանությամբ նա մի քանի նկար է ստեղծել, բայց այսօր հայտնի է միայն «Դևերի պանդրխտություն» նկարը, որով մոտավոր պատկերացում կարելի է ունենալ նրա այդ շրջանի մտահղացումների և կատարած գործերի մասին։

Այդ պատկերը ներկայացնում է անուշադրության մատնված, խնամքից զուրկ, տարբեր ձևի ու մեծության անկանոն շարված շիրմաքարերով էջմիածնի հին գերեզմանոցը, որտեղ հայր ու որդի, օտար երկիր մեկնելուց առաջ եկել են վերջին հրաժեշտը տալու հարազատի շիրմին։ Հայրը, վերարկուն քեթի, կանդնած է գլխիկոր, պապանձված պես, իսկ որդին, չորած գերեզմանի առաջ, գլուխը դրած շիրմաքարին հենկված է։ Որդու վերաբերմունքից կարելի է ենթադրել, որ դա նրա մոր գերեզմանն է։

Նկարիչը ստեղծել է չափազանց սրտաճմլիկ տեսարան, զգացնել տալով հոր և որդու անմխիթար վշտից առաջացած անկանխելի կացություններ։ Հեռվում նրանց է սպասում մի հոգևոր դաստիարակ. հորիզոնում դաշտավայրն է, մի քանի մերկ բլուրներով։

Հոր և որդու հոգեկան դրամայի ներգործումն ազդեցությունը ավելի տպավորիչ է դարձել շրջապատի բացարձակ ամայության պայմաններում. խորհրդավոր լռությամբ հանգչող գերեզմաններ, հիշատակներ հավերժացնող անխոս շիրմաքարեր՝ շուրջը վայրիվերո աճած չորացած խոտերով, ամայի, դեղնած դաշտավայր, մերկացած բլուրներ, անարև երկինք, գորշ շրջապատ։

Թադևոսյանը նրբանկատ է մոտեցել թեմային, զգուշանալով սենտիմենտալություններից։ Մինչ որդին ընկած գերեզմանին կոծում է, հայրը կանգնած է քարացած։ Նրա վշտահար հայացքն արտահայտում է հոգեկան ծանր ապրումներ ոչ միայն հարազատի կորուստը վերհիշելու կապակցությամբ, այլև բաժանման առիթով՝ այն մտատանջությամբ, որ ինքն ընդմիշտ հեռանալու է, զրկվելուվ նույնիսկ նրա շիրմին այցելելու հնարավորությունից։

Թեմայի ընտրությունը խորհել է տալիս նկարչի հայրենակորոշ զգացմունքների մասին, գուցե և կապված 1895—1896 թվականներին տեղի ունեցող հայ ժողովրդի ողբերգության, նրա ճակատագրի՝ կոտորածների, պանդխտության հետ։ Այսպիսի ենթադրության հավանականությունը լիովին հաստատվելու է ավելի ուշ Պոլենովին հասցեագրած նամակում, որում նա իր հոգու կրակիծն է հայտնում հայ ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի առթիվ։

«Պանդխտություն» պատկերում բնապատկերի գերկշռությունն ակնառու է։ Սակայն դժվար չէ նկատել, որ անգամ փոքր հարաբերաչափերով նկարված հոր և որդու առկայությունն այնքան խորիմաստ նշանակություն է տալիս պատկերին և իր բովանդակությամբ այնպես է ներգործում, ինչպես թեմատիկ պատկերը։

Ինչ վերաբերում է գեղանկարչական միջոցներին, պետք է ասել, որ թվում է, թե նկարի կոլորիտում կա ինչ-որ չասված բան, գուցե և անհամարձակություն՝ առարկաների գունեղությունը հասցնելու իրենց առավել հագեցածությանը։ Դա, անշուշտ, հետևանք էր ուսման տարիներին նկարչի գունաշարի զսպվածությանը, մեղմացված գունային երանգավորումով աշխատելու միտումին, որն այս դեպքում, բավական լավ ներդաշնակում է պատկերի դրամատիկ բովանդակությանը։ Շիրմաքարերի օգնությամբ գերեզմանոցին խորհրդա-

վորությունն տալու նկատառումով նա ընտրել է նկարելու լուսագեմ դիրք, որի շնորհիվ առաջացել են տվիներների և լույսերի հակադրումներ, որոնց միջոցով շեշտված են շիրմաքարերի ծավալները, որոնք իրենց տակ ամփոփում են տխուր հիշատակներ։ Լուսավորությունը որպես դեղանկարչական միջոցի օգտագործում, կատարվում է դեռևս անհամարձակ, թեպետ, այս դեպքում, գերեզմանաքարերին ընկած մոխրավուն երանգ-նիրով սահող լույսերի մեղմությունը իմաստավորում է պատկերի բովանդակության խորհրդավորությունը։

Ըստ մամուլի «Պանդխտությունն» նկարը ցուցադրվել է Շրջիկների ընկերության 24-րդ ցուցահանդեսում 1896 թվականին, որի օգտին քվեարկել են՝ Վ. Սերովը, Ի. Լևիտանը, Ա. Վասնեցովը։ Արխիպովը, Շիշկինը, Սավիցկին, Մյասոեդովը, Կասատկինը։ Դա օրինաչափ է, քանի որ «Պանդրխտությունն» նկարը, իր գաղափարական նպատակասլացությամբ, միանգամայն համահունչ էր այդ ընկերության գաղափարներին։

1895 թվականին, գտնվելով Հայաստանում, Թադևոսյանը շրջագայել է Դարալագյազում, Արարատյան դաշտավայրի տարբեր վայրերում, կատարելով մեծ թվով էտյուդներ՝ «Իսթի սու գեղը», «Արագածր էջմիածնից», «Արարատյան դաշտը», «Ջվարթնոցի ավերակները», «Արալի լեռը», «Արարատը հունիսին», գարնանային տեսարաններ՝ ամպամած օրվա, մայրամուտի, հովվական մոտիվներով և բազմաբնույթ բնանկարներ, որոնք բնության ուսումնասիրության հիանալի միջոց են նրա համար, թափանցելու բնության հարափոփոխ գաղտնիքների մեջ, տեսնելու նրա անսահման գեղեցկությունները՝ որոնք զգացմունքներ, տրամադրություններ ստեղծող անսպառ շտեմարան են, հարստացնելու բանակարը համատարած, բնական լուսավորությամբ ու արտացոլումներով, տալով դրան կենդանի շունչ, հուզականություն։

b. Թադևոսյանի էտյուդները, որոնք նա կատարել է իր ճանապարհորդական էտյուդնիկներով, թեպետ փոքր չափի են, թեպետ հայեցողական առաջին տպավորության ընկալումներ են, բայց անկեղծ են ու սրտաբուխ, անմիջական են ու ճշմարտացի, հուզական ու արտահայտիչ, ճաշակով են ու գեղեցիկ։

Այսուհետև Թադևոսյանի ստեղծագործության մեջ էտյուդը գրավելու է նշանակալի տեղ, որին նա հատկացնելու է գծալի ժամանակ։ Մոտավոր հաշվումներով նրա էտյուդների ընդհանուր քանակը կարող է հասնել վեց հարյուրի։ Դրանք գեղարվեստական արժեքներ են, արվեստագետի հուզական նևրաշխարհով ընկալված բնության դողդոջուն տեսարաններ, բնության սիրահար նկարչի՝ բնության հետ հանդիպումներ, մտերիմ «գրույցների գրառումներ», որոնք որպես անձնական մատորումներ մնում էին նրա արվեստանոցում, անհրաժեշտության դեպքում օգտագործելու համար որպես դեղանկարչական նյութ պատկերներ ստեղծելու դեպքում։

Ահա թե ինչու սխալ է հզրկացնել, թե Թադևոսյանի համար էտյուդը համազոր էր պատկերին, թե նրա ստեղծագործության համար բնորոշ է էտյուդայնությունը։

Թադևոսյանի էտյուդները ոչ իրենց բնույթով, ոչ գեղարվեստական միջոցներով, ոչ նպատակասլացությամբ նման չեն իմպրեսիոնիստների էտյուդներին։ Բնության ընկալման իմպրեսիոնիստական մեթոդը հիմնված է թռուցիկ տպավորության վրա։ Այն բնապատկերում բացառում է դասական կոմպոզիցիայի սկզբունքը, գծային հեռանկարի կիրառումը, առարկաների ծավալների ընդգծումը, նրանց նյութական-առարկայական հատկությունը՝ ելնելով լույսը և դրա ազդեցությամբ առարկաներից ստացած գունավորումը։ Նրանք բնությունը պատկերում են անձնական զգացողության շարժառիթներով, որևէ պատահական հատվածով, հայեցողական անմիջականությամբ։ Նրանց գունաշարը բաղկացած է արեգակնային սպեկտորի դույներից։ Մինչդեռ Թադևոսյանի էտյուդներում տեսնում ենք առարկայական աշխարհի պատկերումը իր բնական հատկությամբ, հեռանկարի, նյութական հատկության, ծավալների պահպանման, առարկաների ուսումնասիրության սկզբունքը։ Թադևոսյանը երբեք իր էտյուդները չի ցուցադրել որպես ավարտված գործեր։

1934 թվականին, Հայաստանի պետական պատկերասրահում կազմակերպվող իր էտյուդների ցուցադրման առթիվ, նկարիչը արվեստաբան Ռ. Դրամբյանին գրած իր նամակում հետևյալ միտքն է արտահայտել. «Այժմ, երբ մոտենում է ցուցահանդեսը բացելու ժամանակը, ես սկսում եմ հուզվել։ Չգիտեմ, կհասկանա՞ արդյոք դուք ինձ, թե ոչ։ Քանի որ ցույց տալով իմ բոլոր էտյուդները (որոնք ես հավաքագրել մարգ-

կանց եմ ցույց տվել), կատարած ավելի քան քառասուն տարում, թվում է, թե ես բաց եմ անում իմ աստառը, ցույց տալու իմ ինտիմ կողմը՝ դեռ իմ կենդանության օրոք։ Լևիտանը կզայրանար այս փաստով։ Բայց ահա թե որն է հարցը։ Կարվարուվե՞ն արդյոք իմ ցուցահանդեսով։ Կհասկանա՞ արդյոք քննադատությունը, որ քառասուն տարի առաջ ինձ համար կատարած էտյուդները ենթակա չեն ժամանակակից խիստ պահանջներին»[8]։

Իհարկե, մեծ տարբերություն կա նրա և իմպրեսիոնիստների միջև. եթե նրանց համար արտաքին աշխարհից ստացած տպավորությունների էտյուդային մեկնաբանումը սկզբունք էր՝ թելադրված նրանց սուբյեկտիվիստական աշխարհայացքով, ապա, ռեալիստ Թադևոսյանի համար էտյուդը՝ պատկերին ծառայող ուսումնասիրության նյութ է։ Էտյուդը նրա համար միջոց է։ Նա ստեղծել է նաև ավարտված էտյուդ պատկերներ, դրանցում ներդնելով որոշակի գաղափար, հագեցնելով դրանք խոր հուզականությամբ, որպիսի հատկություն պահանջվում է ավարտված պատկերներից։

Ուսումնարանում Թադևոսյանը թեպետ շատ կարճատև է աշակերտել Վ. Դ. Պոլենովին և իր խոստովանությամբ թեպետ իր վրա տպավորություն են թողել Նեֆի, Այվազովսկու, Վերեշչագինի ստեղծագործությունները, ենթակա լինելով Ե. Դ. Պոլենովայի, Գոլովինի, Վրուբելի, Կ. Կորովինի ազդեցությանը, բայց Վ. Դ. Պոլենովն է եղել նրա ուղեցույցը դեռ աշակերտական վաղ տարիներին, նրա ազդեցությունն է կրել նաև ստեղծագործական առաջին տարիներին, մինչև իր կյանքի վերջը, համարելով նրան իր իդեալը։

Ուսումնարանն ավարտելուց հետո, 1895 թվականից, սկսվում է Թադևոսյանի ստեղծագործության բեղմնավոր շրջանը։ Ս. Դ. Կարամազյանին ուղղած իր նամակներից մեկում նա խոստովանում է, որ նկարելու եղանակով նա իրեն մոտ է համարում սիմվոլիստներին և իմպրեսիոնիստներին[9]։ Եթե իմպրեսիոնիստների հանդեպ ունեցած համակրանքը իր արտահայտությունը գտել է նրա մոտ միայն գեղանկարչական տեխնիկական միջոցների օգտագործումով, ապա, դեպի սիմվոլիստներն ունեցած համակրանքը միայն արտաքին գործոն չէր, ոչ էլ ժամանակավոր երևույթ։ Ամենայն հավանականությամբ դա բխում էր նրա համոզմունքից, կյանքի նկատմամբ նրա ըմբռնումից, նրա խառնվածքից, հոգեվիճակից, գուցե և արտաքին միջավայրի շարժառիթներից։ Այսպես դատելու հիմք են տալիս 1895 թվականից գրեթե մինչև կյանքի վերջը տարբեր տարիներին ստեղծած մի շարք պատկերներ, որոնք թափանցված են սիմվոլիկ գաղափարներով։ Թեպետ, դրանցից ոմանց թեման այլաբանորեն ներկայացնում է իրականության հետ կապված որևէ երևույթի անդրադարձումը։

Ավելի տարօրինակ է թվում, երբ իր համոզմունքով դեմոկրատ, իր աշխարհըմբռնումով ռեալիստ, կենսասեր նկարիչը, որի թե կենցաղային թեմաներով գործերը, թե՛ դիմանկարները, թե՛ բնապատկերները իրականության ճշմարտացի, ռեալ ընկալումներ են, միաժամանակ, իր ստեղծագործության մեջ տեղ է տվել կրոնական թեմաներին, ինչպես՝ «Քրիստոսի փորձությունը», «Քրիստոսը և սատանան», «Նոյը անիծում է Քամին», «Քարոզ ուղղադավանների», «Հարուստի և աղքատ Ղազարոսի առակը», «Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը», «Տիրամայրը», «Քրիստոսը», «Ս. Հռիփսիմեն», որոնք թեպետ որոշիչ դեր չեն խաղում որպես նրա ստեղծագործության ուղենիշ չափանիշ, բայց որակ են կազմում։ Ինչպես երեվում է, Թադևոսյանը, տարբեր տարիներին, զանազան առիթներով ունեցել է ստեղծագործական երկվություն, տուրք տալով սուբյեկտիվիզմին։ Կարելի է բացառել նյութական պարագաների թելադրանքով եկեղեցու համար կատարած մի քանի պատվերները։

1895 թվականին, Հայաստանում գտնված ժամանակ մտահղացված և 1896 թվականին կատարված երկու թեմատիկ ստեղծագործություններ՝ «Կեսօրյա ճաշը» և «Քարոզ ուղղադավաններին» լայն ճանաչում են բերում Թադևոսյանին։ Ներկայացված լինելով Մոսկվայի արվեստասերների 1898 թվականի մրցույթին, դրանք, միաժամանակ, արժանանում են երկու արծաթե մեդալի, որպիսի երևույթ այդ տարիներին հազվադեպ էր։ Մրցանակ շնորհող ժյուրիի մեջ եղել են Վ. Պոլենովը, Վ. Սերովը, Կ. Կորովինը և Ա. Արխիպովը։

Դժբախտաբար, այդ պատկերների բնագրերը չկան. «Կեսօրյա ճաշը» այրվել է, իսկ «Քարոզը» մնում է անհայտ։ Դրանց մասին մոտավոր պատկերացում են տալիս ավելի ուշ կատարված փոքր չափի կրկնօրինակները։

Իր թեմայով սրտաշարժ պատկեր է «Կեսօրյա

ճաշը», որը ներկայացնում է 1925 թվականին հիշողությամբ վերականգնված բնագրի փոքր չափի կրկնօրինակը։ Հավանական կարող է լինել դրա կոմպոզիցիան, բայց կոլորիտը ոչ, քանի որ այդքան երկար ընդմիջումից հետո նկարչի կոլորիտը հիմնավորապես փոխված էր։

Պատկերը ներկայացնում է գյուղական խրճիթ, որի պատի տակ նստոտած են որբեր։ Դռնից մի քանի քայլի վրա երեսնիվայր ընկած է մի փոքրիկ աղջիկ, որը որբերի համար տնից կճուճով կեռակուր դուրս բերած լինելով ընկել է. կճուճը կոտրվել է, կերակուրը թափվել և հավերը վրա են թափվել ուտելու։

Պետք է ենթադրել, որ ընտրած թեմայում նկարչին հուզողը ոչ թե առօրյայում տեղի ունեցած այդ պատահական երևույթն է, այլ հետևանքը։ Քանի՞ քաղցած բերաններ էին սպասում, հավանաբար, դժվարությամբ ձեռք բերված այդ ճաշին, և զրկվեցին այդ օրվա երանելի վայելքից։ Վայր ընկած երեխայի վախեցած վիճակն իսկ վկայում է դեպքի տխուր հետևանքի մասին, քեռլարրված խեղճությամբ, կարիքով։

Պատկերը թեպետ նկարված է Մոսկվայում, էջմիածնից մեկնելուց ամիսներ հետո, սակայն ամբողջությամբ արտացոլում է հայկական կյանքը, միջավայրը՝ երեխաների տիպարներով, նահապետական աղքատ ապրելակերպով, հողաշեն խրճիթներով։ Լուսավոր կոլորիտով են պատկերված խրճիթը, գետնին նստոտած որբերը, գետնին փռված երեխան, հավերը, կճուճը, արևով ողողված բակը։ Այդ ամենը ընկալվում է պարզ, բայց իմաստավորված կոմպոզիցիայով։

Մրցանակի արժանացած մյուս՝ «Քարով ուղղադավաններին» նկարը՝ (1897 թ.) մտահղացված է եղել Երևանում։ Մամուլի հաղորդումով նկարում պատկերված են եղել մզկիթում աղոթող մահմեդականներ, լուսավորված լուսնի լույսով. նրանց մի մասը պատկերված է սյուների մեջ։ Ետևի մասում չաղրաներով կանայք են, որոնց առկայությունը գեղանկարչական արտահայտչություն է տալիս պատկերին։ Նկարի կոլորիտում գերիշխում է մուգ կապույտը, որի սյուներոտ մասերը հասնում են սևի մգության[10],

b. Թադևոսյանի պարգևատրումը՝ միևնույն ցուցահանդեսում միանգամից երկու արժաքե մեդալով, նախանձ է առաջացնում մի քանի ոուս նկարիչների մեջ, որոնց անունից մամուլում հանդես է գալիս Գ. Մյասոեդովը, դեմ լինելով ժյուրիի որոշմանը։

Նույն թվականին է կատարված նաև բովանդակությամբ հոռետեսական «Մահվան երեսլը» նկարը, որի շարժառիթը, թերևս, անձնական տրամադրությունն է եղել, կամ գուցե Հայաստանում քաղաքական դրությունը, որը զուգադիպում էր 1895—1896 թվականների հայկական կոտորածների հետ։

Այս շրջանում են նկարված կաթողիկոսներ՝ Գևորգ Դ-ի և Մ. Խրիմյանի դիմանկարները, որոնք պահվում են էջմիածնի կաթողիկոսարանում։ Պետք է ենթադրել, որ դրանք կարող են կատարված լինել բնականից, Թադևոսյանի էջմիածնում գտնվելու տարիներին։ Այդ մասին է վկայում դրանց ռեալիստական մշակումը մինչև կերպարների կոնկրետացումը։

Դիմանկարները պատվերներ են. կաթողիկոսները պատկերված են իրենց համազգեստներով, նմանողությամբ թվում են համոզիչ, արտահայտությամբ կենդանի։ Թեպետ որպես պատվեր կատարված են պաշտոնական դիմանկարին հատուկ որոշ սահմանափակումով, այնուամենայնիվ, դրանցում պահպանված է կերպարի կենսունակ արտահայտությունը։ Կոլորիտը թարմ է, հաճելի, մշակումներն անբռնազբոս են, զերծ դպրոցի ազդեցություններից։

Դեռ ուսանողական տարիներին Թադևոսյանի մտերմությունը Վ. Պոլենովի հետ այնքան է խորանում, որ 1899 թվականին նրա հետ ճանապարհորդում է Պաղեստին, որտեղ ուսուցիչն ուղևորվում էր իր «Անառակ կինը» նկարի համար էտյուդներ անելու։ Այդ ուղևորության ընթացքում Թադևոսյանը ծանոթանում է մի քանի երկրների ու քաղաքների կյանքին, ինչպես՝ Պաղեստինը, Կոստանդնուպոլիսը, Ալեքսանդրիան, Կահիրեն, Երուսաղեմը, Բեյրութը, Աքենը, Վիեննան, այդ վայրերից կատարելով մեծ թվով էտյուդներ։

Վերադառնալով արտասահմանից վառ տպավորություններով նա կրկին մեկնում է Հայաստան, ստեղծելով բնանկարների մի շարք՝ հատկապես Սևանում, որի էպիկական գեղեցկությունը նրա վրա անջնջելի տպավորություն է թողնում։

Էջմիածնում գտնվելու առիթը բաց չթողնելով, հավանաբար, ակնեցու համար է նկարել «Ծառ տար բաժակը» և «Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը» նկարները։ Չնայած դրանց միստիկական բովանդակությանը, թե մեկ, թե մյուս նկարում սրբերի

պատկերները իդեալականացված են, բայց մարդկային են։ Դրանց դրավչությունը կոլորիտի մեջ է։

1900 թվականին Թադևոսյանը նորից է մեկնում արտասահման, այս անգամ արդեն արվեստագետների խոշորագույն կենտրոն՝ Փարիզ։ Դա որոշիչ դեր է կատարում նրա հետագա ստեղծագործական կյանքում, մասնավորապես կոլորիտի փոփոխության տարիներում։ Այնտեղ նա հնարավորություն է ունենում տեսնելու համաշխարհային ցուցահանդեսը, ծանոթանալով դարի սկզբին արվեստում տեղ գտած բազմազան փոփոխություններին հետ։

1901 թվականին վերադառնալով արտասահմանից թարմ տպավորություններով, Թադևոսյանը ձեռնամուխ է լինում նոր ստեղծագործությունների։ Նույն տարում նրա կյանքում տեղի է ունենում կարևոր փոփոխություն։ Նա ամուսնանում է Ժյուստին Ռոմանի Նեֆի հետ, այդ կինը նրա կյանքում բարի հրեշտակի դեր է կատարել, դառնալով նրա անբաժան ու անփոխարինելի ընկերը ամբողջ կյանքում, ամեն ինչով նպաստելով նրա ստեղծագործության նորմալ ընթացքին։

Նույն թվականին է նա նկարել իր նշանակալից գործերից մեկը՝ «Երկրպագում հովիվներ» կտավը։ Հովվական թեմայով աննշան թվացող այդ պատկերը, ներկայացնելով մի ծերունու խաչքարի առջև կանգնած երկրպագելիս, ունի զգաստիարական խոր նպատակասացություն։ Խաչքարը՝ քանդակագործական արվեստի այդ ինքնատիպ կոթողը, հայ իրականության մեջ ունեցել է պաշտամունքային նշանակություն։ Խորհրդանշելով Քրիստոսի խաչափայտը, խաչքարը, դարեր շարունակ ժողովրդի կողմից ընդունվել է որպես սրբություն, որպես պաշտպանության առարկա, հավատի, երկյուղածության զգացումով համակելով մարդկանց։

Եվ ահա, հիշյալ պատկերում, ոմն աղքատ ծերունի, հավատի հուշով ապավինել է խաչքարին, համբուրում, աղոթում է։ Երևույթը մտածել է տալիս այդ աղքատ ծերունու, նրան բախտակից հազարների, նրանց ուղևկցող հոգսի, թշվառության, խավարամտության և կույր հավատի մասին։

Պատկերված է բարձրաբանդակ խաչի միայն կեսը, շրջագծված հայկական զարդաքանդակ նախշերով, և ծերունին, կանգնած դրա առաջ մեջքով դեպի դիտողը։ Հատվածային ընդգրկումներով, սեղմ շրջանակում պատկերելով թե ծերունուն, թե խաչքարը, մեծապես նպաստել է պատկերի գաղափարական բովանդակության անմիջական բացահայտմանը։

Նրբանկատ նկարիչը ծերունուն կերպավորել է թեպետ մեջքով, բայց այնպիսի կեցվածքով, որ դժվար չէ նկատել անսահման հավատի նախապաշարումով և խորին երկյուղածությամբ համակված մարդու հոգեվիճակը։ Այդ է ասում նրա գլխի խոնարհ դիրքը և զգուշորեն խաչքարին հպած աշխատավոր մարդու թորշոմած, դողդոջուն ձեռքը։ Եվ թեպետ նրա դեմքը չի երևում, բայց հավատացած ես, որ նրա դիմագծերին կարկամել է հավատացյալի հափշտակությամբ կլանված հոգևկան՝ տարտամ ալյակմունքը։ Նկարում հստակորեն արտահայտված է կույր հավատով մոլորված մարդու անելանելի կացությունը։

Պատկերի կոլորիտը մինչև այդ ստեղծած նրա գործերից տարբերվում է իր միօրինակությամբ։ Պետք է ենթադրել, որ նա գիտակցորեն է ընտրել նման գույներ, նախ ելակետ ընդունելով խաչքարի հոգեզգույն կոլորիտը, դրան համապատասխանորեն ներդաշնակելով ծերունու կարմրա-օխրաչավուն զգեստը, ձեռքը և մեզմորեն արտահայտված մնացած հատվածները, որոնք միասին վերցրած ամենևին ուշադրություն չեն գրավում՝ կարծեք թե պահպանելու համար այդ արարողության լուռ խորհրդավորությունը։

1901 թվականին Թադևոսյանը տեղափոխվում է Թիֆլիս, մշտական բնակության։ Սկզբում, ստիպված է լինում դասավանդել տեղի առևտրական ուսումնարանում, ազատ ժամանակը նվիրելով ստեղծագործելուն։ Ամառվա ամիսներին նա շրջագայում է արտասահմանում, լինելով Փարիզում, Բրետանում, ապա Հայաստանում, կատարելով էտյուդներ բնության տեսարաններից։

1903 թվականին, Հայաստան կատարած շրջագայության ընթացքում բավական թվով էտյուդներից են՝ «Ամբերդի կիրճը», «Պուրակ Բյուրականում», «Արարատը Բյուրականից», «Փողոց Բյուրականում», «Բյուրականի ջրաղացը», «Բյուրականը երեկոյան» և ուրիշ տեսարաններ։ Դրանից առաջ Արևմտյան Եվրոպա կատարած շրջագայության ժամանակ համաշխարհային ցուցահանդեսում, ինչպես նաև Փարիզի քանդարաններում իմպրեսիոնիստների ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը ունեցել էր որոշակի նշանակություն, զգալի փոփոխություն առաջ բերելով նրա գունաշարում։ Դրանից հետո ստեղծած Բյուրականի էտյուդներում նկատելի է այդ բարեբար ազդե-

ցությունը։ Այդ գործերն անհամեմատ ավելի անմիջական են կատարումով, անկեղծ՝ զգացմունքների դրսևորումով, լուսավոր են, գունեղ, տրամադրությամբ հարուստ են ու բազմազան։

Բյուրականում է ստեղծել նաև իր «Կնոջ դիմանկարը» (1903 թ.), մեկը Թադևոսյանի լավագույն գործերից, որում կնոջ նկատմամբ ունեցած սերը, խանդաղատանքի վարարուն զգացմունքը իր արտահայտությունը գտել է գեղանկարի այնպիսի միջոցների կիրառումով, որպիսիք նորություն էին նրա ստեղծագործության մեջ։ Բովանդակությամբ մտերիմ, կերպարի ջերմությամբ գրավիչ, մեկնաբանումով ճշմարտացի, կոլորիտով լուսավոր ու գեղեցիկ, կատարումով ռեալիստական այդ դիմանկարը կարելի է համարել նկարչի ստեղծագործության մեջ առատորեն տեղ գտած պլեներային գեղանկարի սկիզբը։

Ժյուստինան կերպավորված է պարտեզում, ծառերի ստվերի տակ, խոտերի վրա կողքի պառկած, արմունկով հենված կապոցին, գիրք ընթերցելիս։ Նրա համակրելի դեմքին շողացող բավականության արտահայտությունը, ընթերցանությամբ կլանված մարդու խաղաղ հոգեվիճակը, հանգիստ դիրքը, շրջապատի լռությունը՝ բնության այդպիսի իդիլիկ պայմաններում, երազուն խոհերի տեղիք են տալիս։

Ժյուստինային տեղավորելով ծառերի ստվերների ներքո, Թադևոսյանը նպաստավոր պայմաններ է ստեղծել գունային աշխույժ հակադրումների օգնությամբ ակտիվորեն ընդգծելու կնոջ ֆիգուրը։ Կնոջ սպիտակ վերնաշապիկը, բաց արծաթակապտավուն շրջազգեստը և անդրադարձումներից կարմրաաղյուսագույնի վերածված դեմքը նկատելիորեն հնչում են այգու մուգ կանաչ ֆոնի վրա։ Պատկերման ռեալիստական մեթոդին միացնելով պլեներային գույնի թարմությունը, նկարիչը հասել է նոր որակի, ցուցաբերելով նրբանկատ կոլորիստի իր հիանալի կարողությունները։

Պատկերում համասփյուռ արտացոլման առկայությունը լիուլի է՝ արտահայտվելով երանգների ամենանուրբ թրթռումներով։ Արտացոլումներից գոյացող երանգի զգացողությունը նկարչի մոտ այնքան ուժեղ է, որ ստվերի պայմաններում կնոջ զգեստների վրա երևակված են բազմատեսակ երանգներ՝ բաց կապտավուն, դեղնավուն, բաց եղրևանագույն, արծաթավուն, որոնք իրար միաձուլված կարծես թե վետվետում, փողփողում են, միաժամանակ պահպանելով զգեստի հիմնական գույնը։ Միջավայր հանդիսացող այգու տեսարանը՝ արևով ողողված կանաչ հարթությունով և խորքում երևացող ծառերի բներով, գարնանային օրվա տպավորություն է ստեղծում։ Ամբողջ նկարը ողողված է սրտաբաց լուսառատությամբ, որի ֆոնի վրա երջանկության զգացումով համակված, ռոմանտիկ խոհերով տարված երիտասարդ կնոջ կերպարը կատարելապես ներդաշնակում է այդ գգվալի բնության տրամադրությանը։ Բնության այդ խաղաղ, հանգստավետ միջավայրում Ժյուստինայի հոգում մակընթացող երջանկության հուզմունքը հազիվ է զսպված՝ պատրաստ ձայնակցելու բնության քրքիջին։ Շնորհիվ լուսառատ կոլորիտի, պատկերում իշխում է կենսահաստատ տրամադրություն։

Մանր քսվածքներով կատարված մշակումը ոմանց առիթ է տվել այն նույնացնելու պուանտիլիզմի հետ, մինչդեռ նկարում դրա հետքն անգամ չկա։

Ժյուստինայի դիմանկարին հաջորդող հետագա մի քանի տարիների ստեղծագործությունները վկայում են, որ նրա հոգեկան աշխարհում որոշակի փոփոխություններ են կատարվել։ Մինչ այդ իր ստեղծագործության համար իրական կյանքը ներշնչանքի աղբյուր համարող նկարիչը, այժմ, հավանաբար կամ անձնական ապրումների կամ ժամանակի քաղաքական դեպքերի, հասարակական անցուդարձերի թելադրանքով տարվում է այլաբանական, սիրային, կրոնից, ժողովրդական առասպելներից կամ երազներից հյուսված թեմաներով, ինչ-որ չափով հեռանալով իրական կյանքից. թեպետ, պատկերման եղանակը մնում է առարկայական աշխարհի կոնկրետության շրջանակներում։

Ի դեպ, ժամանակը համընկնում էր 1905 թվականի ռուսական առաջին հեղափոխության և դրան հաջորդող ռեակցիայի մղձավանջային տարիների հետ։ Հեղափոխությունը տարաբաժանում առաջ բերեց մտավորականության շրջանում, առիթ տալով նրանց կողմնորոշվելու։ Եղան այնպիսիք, որոնք մնալով ժողովրդի նկատմամբ սրտացավ, դեմոկրատական գաղափարներով տոգորված, իրենց արվեստում արտացոլեցին ժողովրդի կյանքի հետ կապված ժամանակի դեպքերը, առօրյա կյանքը, պատկերեցին աշխատավոր մարդուն, հայրենի բնության հարազատ տեսարանները. մնացին հավատարիմ արվեստի ժողովրդայնության սկզբունքին։ Եղան և այնպիսիք, որոնք ահաբեկված հեղափոխության ցնցումներից, առավել

ևս հեղափոխությանը հաջորդող ռեակցիայի դաժանություններից, նախընտրեցին հեռու մնալ ժողովրդի սոցիալական կյանքը շոշափող խնդիրներից, տարվեցին անձնական ապրումներով, գերազանցելով խաղաղ, անվրդով, ապաքաղաքական թեմաներու: Եղան իհարկե և այնպիսիք, որոնք անձնական շարժառիթներով ոչ միայն խզեցին իրենց ստեղծագործական կապերը իրական կյանքի հետ, այլև իրենց արվեստն ի սպաս դրին բուրժուազիայի շահերին, տուրք տալով արվեստ մուտք գործած մոդեռնիստական, անկումային ուղղություններին, նախընտրելով վերացական, սիմվոլիստական միստիկական թեմաներ:

Ե. Թադևոսյանը թեպետ չընկավ այդպիսի ծայրահեղության մեջ, բայց տեղի տվեց իր անձնական ապրումներին, երբեմն տարվելով երևակայությունների աշխարհով, ընտրելով չեզոք թեմաներ:

1905 թվականի նրա ստեղծագործությունների մեջ երազուն խոհերի առիթ տվող մի պատկեր է «Իմ անուրջներից» բնանկարը, ստեղծված երազի տպավորության ներքո:

Ե. Թադևոսյանը սովորություն է ունեցել իր երազները պատկերների վերածել երբեմն գրպանի ալբոմում, երբեմն առանձին կտավների վրա: Գերազանց հիշողության և երևակայության շնորհիվ նա կարողացել է այդպիսիք պատկերել իրական դեպքերին հարազատ ճշմարտացիությամբ: Այդպիսին է և հիշատակված բնանկարը, որը նույնիսկ հիշեցնում է Երևանում ձորափի անցյալի տեսարաններից մեկը, որոշ չափով քնարական, ռոմանտիկական գունավորում ստացած:

Տեսարանը ներկայացնում է վայրի բնության մեջ, ժայռոտ ձորափին տեղավորված մի հողաշեն, պարսպապատ տնակ՝ արևկող արած խիտ ծառերի ֆոնի վրա: Առջևից դևպի պարսպի դուռն է ձգվում արահետը, որի եզրին, ինչ-որ հոգսից մտատանջ, կուչ եկած նստած է մի կին: Արահետի կողքին քարերի տակից հոսում է աղբյուր, որի զուլալ ջուրը դանդաղորեն հոսելով, կանաչների միջով երիզվելով անհետանում է քարերի տակ: Վերջալույսի պահ է. տունը շինկնել է, երկինքը դևղնել, հորիզոնում երևացող դաշտի հատվածը շղարշվել է վարդագույնով: Տեսարանը ակամա տեղի է տալիս ռոմանտիկ խոհերի, հրազանքներին: Պետք է ենթադրել, որ դանկարչի հրազած այն զոդտրիկ, լռիկ մենատունն է, որպիսի վայրում նա հրազում էր առանձնանալ, ստեղծագործել, հանգստանալ, հեռու մնալով երկրային հոգսերից:

Պլեներային գեղանկարի կիրառումը, որը տեղ էր գտել «Կնոջ դիմանկարում» այժմ հասցված է առավել կատարելության: Եթե չլիներ նկարի անունը, կարելի կլիներ դա ընդունել որպես կոնկրետ տեղանքից նկարված մի բնապատկեր. անտարակույս, այն մշակված է որևէ կոնկրետ տեղանքի ուսումնասիրությամբ, որի ապացույցը՝ մանրամասնորեն նկարված բնության տեսարանն է, բնական ձևերի, գունային ճիշտ հարաբերությունների, առարկաների մանրամասների պահպանումով:

Կոլորիտի գնահատությամբ դա կատարյալ է: Հատկապես մեծ ճաշակով, զգացմունքով, տրամաբանական համոզիչ մեկնաբանումով է մշակված պատկերի առջևի հատվածը, քարքարոտ ձորափը՝ դեղնամոխրավուն բազալտե ժայռաբեկորներով, շուրջը սփռված գունատ կանաչով, ծուլորեն հոսող աղբյուրը, որի արծաթավուն զուլալ ջուրը բարակ ակոսով հոսում է քարերի տակ, իրիկնային սահող լույսերից կապտավուն երանգով, կանաչների միջով ձգվող արահետը՝ վերջալույսի շողերից նարնջագույն դարձած, արևկող արած տնակը՝ նրբերանգ մոխրավուն ստվերներով, և այդ մեղմերանգ բնության ֆոնի վրա կարմրազգեստ կնոջ ֆիգուրը, որի առկայությունը խորհրդավորություն է տալիս այդ պապանձված բնությանը: Այսպիսով, պատկերի բովանդակությունը անխոս արտացոլում է Թադևոսյանի անդորր երազող հոգեկան աշխարհը:

Իր շատ կողմերով անրջային է և «Ջանգյուլումը», ծնունդ առած 1907 թվականին, անդորր սիրող նկարչի մտերմիկ ապրումներից: Իհարկե, դա իր ժամանակի հասարակական կյանքի հետ կապված որևէ կարևոր սոցիալական խնդիր չի շոշափում, բայց կապված է ժողովրդական կենցաղի հետ, արտացոլում է իրական կյանքը, մատուցված քնարական տրամադրությամբ:

Պատկերի սյուժեն հայ ժողովրդի կենցաղում ավանդաբար գոյություն ունեցող ծնկահավաքի մի դրվագ է, իր գաղափարով ազնիվ, մարդասիրական, իր նշանակությամբ ժողովրդի զգացմունքներին հոգեհարազատ, բովանդակությամբ քնարական: Ջանգյուլումը երիտասարդական ժամանց է, որի գործողության գլխավոր «դերակատարները» աղջիկներ են: Տոնախմբության ամենագեղեցիկ արարողությունը վիճակահանության նախա-

պատրաստությունն է, որը և նկարչի կողմից ընտրված է որպես սյուժե։

Համաձայն ավանդույթի, բնության զարթոնքի հետ, ծաղկափթիթ գարնան սկզբներին երիտասարդությունը զվարճանում էր ծաղիկներ հավաքելով, վիճակ հանելով, բախտ գուշակելով։ Ծաղկահավաքը և վիճակահանությունը կատարում էին բացառապես աղջիկները, որոնք այգիներից, դաշտերից յոթ տեսակ ծաղիկներ էին հավաքում և որևէ նշանի հետ գցում սափորի մեջ. այնուհետև յոթ աղբյուրից յոթ ափ ջուր ավելացնում դրա մեջ, որից հետո հանդիսավոր երթով տնից տուն մտնելով, զանազան ծիսակատարություններ կատարելով և ամբողջ գիշեր հսկելով այդ սափորը, հետևյալ օրը սկսում էին վիճակահանության արարողությունը, որը պետք է կատարեին փոքրիկ աղջիկները։

Ե. Թադևոսյանի «Ջանգյուլումը» ներկայացնում է երթի պահը։ Հինգ աղջիկներ, մի փոքրիկ երեխայի հետ, զուգված տոնական զգեստներով, ծաղիկների փնջերով և վիճակահանության սափորով, դանդաղաքայլ ընթանում են նշանակված վայրը, յուրաքանչյուրն իր սրտում պահած մի երանելի ցանկություն։

Համոզիչ է աղջիկների հեզանազ, դանդաղ ընթացքը, մտքերով տարված, նրանց ինքնամփոփ, հույսերով լի սպասողական հոգեվիճակը, գաղտնիքով պարուրված լռությունը, նահապետական վարվելակերպին հատուկ շարժումները և ինչ-որ չափով զսպված ուրախությունը։

«Ջանգյուլումը» նկարչի մինչև այդ ստեղծած պատկերներից առանձնանում է գեղարվեստական միջոցների յուրօրինակությամբ։ Բովանդակությամբ են թելադրված պատկերի կոմպոզիցիան՝ տպավորությամբ թեպետ հատվածային, բայց շարժուն ու ռիթմավորված, կերպարների ընտրությունը՝ որոնք գեղչական են, համեստ են ու ամոթխած. մասամբ իդեալականացված, բարձրահասակ, վայելչակազմ մարմինները ամփոփված են երկարափեշ, ծաղկավոր զգեստների մեջ, և վերջապես մեղմերանգ կոլորիտը՝ կառուցված բաց կանաչավուն, խունացած վարդագույն, մանուշակավուն երանգների վրա, որպես ֆոն ունենալով ցանցառ գործված, մաքուր քաթան, որը թողնում է գոբելենի տպավորություն։ Այդ ամենը միասին վերջրած պատկերին հաղորդում են նուրբ, քնարական ջերմություն։

Եթե հիշյալ շրջանում, երբ նա վերջնական բնակություն էր հաստատել Թիֆլիսում, նրա ստեղծագործություններում որոնցնից այնպիսիք, որոնք քաղաքական, հասարակական իրադարձությունների նկատմամբ իրենց բովանդակությամբ իրոք որ չեզոք են, ապա, այդպիսիներից ամենացայտունը «Ֆիդիասն ու Զևսը» գործն է։ Դժվար է իհարկե գուշակել, թե 20-րդ դարի նկարչին ինչն է մղել դիմելու երկու հազար չորս հարյուր տարի առաջ ապրած հույն արվեստագետի հետ կապված կիսաառասպելական թեմային, բայց, ինչպիսի դրդապատճառ էլ լինի, թեման շատ հետու է՝ նույնիսկ այլաբանորեն շոշափելու արդիական խնդիրները։

Իր ժամանակի լարված քաղաքական իրադարձությունների մթնոլորտում և սոցիալական պրոբլեմների հետ ունեցած առնչությամբ, առաջին տպավորությամբ, կարող է չեզոք թվալ նաև «Հանճարը և ամբոխը» պատկերը, ստեղծված 1909 թվականին, ռուսական առաջին հեղափոխությանը հաջորդող տարիներին, երբ երկրում դեռ մոլեգնում էր ռեակցիան։ Սակայն, ընդհանրապես վերցրած, այդ գործի թեման չի կարելի դիտել որպես ժամանակի կյանքից կտրված ինքնանպատակ երևույթ։ Դա շոշափում է դարեր ի վեր գոյություն ունեցած և դեռ մեր ժամանակների հասարակական կյանքում տեղի ունեցող հետադիմական և առաջադիմական գաղափարների բախումը։ Պատկերի իմաստը առաջադիմական է ու մերկացնող։

Դա ներկայացնում է հանճարեղ մարդուն խորհրդանշող ոմն անձնավորության՝ անելանելի հակակեցության թելադրանքով ամբոխից փախչելիս. ամբոխը վայրագորեն ծաղրում է նրան, գոռում-գոչյունով հետապնդում։

Հերոսի դիմագծերը թեպետ հիշեցնում են Բեթհովենին, բայց, ամենայն հավանականությամբ, Թադևոսյանը նկատի է ունեցել ոչ թե որևէ կոնկրետ անձնավորության, այլ երևույթը՝ ստեղծելով իր մտահղացած հերոսի հավաքական կերպարը։ Մանավանդ, որ երևույթը բնորոշ է բոլոր ժամանակներին և հերոսները եզակի չեն։ Կյանքում քիչ չեն եղել դեպքեր, երբ առաջադիմական գաղափարներ արտահայտող մարդիկ չեն հասկացվել ու գնահատվել, կամ իրենց մեծությամբ նախանձի առարկա են դարձել ու հալածվել, հաճախ նույնիսկ զոհվել։

Թադևոսյանի մոտ «ամբոխը» չի նույնացված «ժողովուրդ» հասկացության հետ։ «Ամբոխ» անվան տակ նա նկատի է ունեցել հասարակության

տգեղ, քաղբենիական, հետադիմական հայացքներ ունեցող խաժամուժը։ Նրանք քննեամիա, գոհհիկ, մարդկային արժանիքները գնահատելու անընդունակ, չարությամբ ու նախանձով լի մարդիկ են։

«Հաճախարն ու ամբոխը» կյանքի դիտողականության ծնունդ է։ Նկարիչը խորն է զգացել հերոսի տուգմունքը, նրա այլայլված, անելանելի հոգեվիճակը, որն ստիպել է նրան փախուստի դիմել, ազատվելու համար այդ խեղդող միջավայրից։ Նա սրընթաց առաջ է գալիս, այլայլմունքից աչքերը չռած, ձեռքով ականջը փակած, չլսելու ամբոխի վայնասունը։ Նրա համակրելի դիմագծերը արտահայտում են հոգու բարություն, արտացոլում են մարդկությանը ծառայելու նվիրական ձգտումները, որով տոգորված ազնիվ մարդու էությունը։ Նրա վիճակը մարդուս մեջ առաջ է բերում համակրանքի, ափսոսանքի, կարեկցանքի զգացում, մանավանդ, երբ դիտում ենք նրան հետապնդող ամբոխին՝ բազմազան արտահայտություններով տիպերի, որոնք ոչխարային բնազդով մեկը մյուսին հետևելով, չարախնդությունն գոռում, ծաղրում են իրենց զոհին, իրենց անմարդկային արարքից հաճույք ստանալով։

Դեղանկարը արված է պուանտիլիստական աշխատելաձևով, պատկերը կարելի է որակել որպես հոգեբանական գործ։

Դրա տեխնիկան ինքնանպատակ չէ և չի կարելի նույնացնել պուանտիլիզմի հետ, որի հետ առնչվող միակ տվյալը՝ մանր քսվածքներով աշխատելաձևն է։ Մինչդեռ պուանտիլիստական ուղղության գույների կիրառման սպեկտրային սկզբունքը խպաո բացակայում է։ Ըստ երևույթին, այդ աշխատելակերպը թելադրված է թեմայով։

Գնահատելի է, որ պատկերն ընդհանրացնելու Թադևոսյանի սկզբունքը պահպանված է նույնիսկ նման տեխնիկայով կատարված գործերում, երբ գույնը ինքնանպատակ խայտաղետությանը հասցրնելու վտանգը կար։ Ջնայած մայրգկանց դեմքերի դեղնաօխրավուն ու զգեստների կապտավուն, կանաչ, կարմիր, սրճագույն, մանուշակավուն գունային հակադրություններին, պատկերի կոլորիտը հետու է խայտաբղետությունից և դիտվում է ընդհանրացված։ Պատկերի որոշ պայմանականությանը նպաստում է կատարման ոչ ծավալապատկերային մեթոդը, արված գիտակցորեն։

Թադևոսյանի անձնական-հոգեկան ապրումներն ավելի լայնորեն իրենց արտահայտությունը գտել են «Սոնետ» սիմվոլիկ բովանդակությամբ էսյուդային նկարում (1909 թ.) ստեղծված, հավանաբար կամ հուշերի թելադրանքով, կամ երևակայությամբ։ Բանաստեղծական անունով այդ գործը քնարական է և իր բովանդակությամբ սիրային։

Սիրահարների մի զույգ, իրեն հանձնած անծայրածիր ալեկոծ ծովին, օրորվում է ալիքների վրա մի փոքրիկ նավակում, վայելելով առանձնության երջանկությունը։ Տղան ջութակ է նվագում, իսկ աղջիկը՝ նրան հպված լսում է։ Շուրջը ճայերն են անհնազանդ ճախրում, հեռվում ծիածանն է գոտևորել հորիզոնը։ Այդպիսի պարագայում նույնիսկ դժվար է պատկերացնել, թե զգայական ինչպիսի շարժառիթ է թելադրել նկարչին սիրահարներին նետել փոքրորակ ծովի ալիքների մեջ, որտեղ երիտասարդ զույգը կլանված է երաժըշտությամբ։

Այս դեպքում նկարիչը չի ձգտել պահպանել առարկաների նյութական կոնկրետությունը, թողնելով ամեն ինչ գրեթե անորոշ ձևի մեջ, բայց ոչ վերացական։ Նման մեկնաբանումը ավելի է ուժեղացնում նկարի սիմվոլիկ իմաստը, դիտողին էլորհել տալով գալիքի մասին։

Պետք է ենթադրել, որ վառ կոլորիտի ընտրությունը՝ կարմրավուն նավակ, աղյկա դեղին և տղայի սրճագույն զգեստները, ծովի երկնագույն-մանուշակավուն երանգները, երկնքի վարդագույնը, երկնագույնը, այդ ամենն անհրաժեշտ են եղել՝ ներդաշնակելու սիրահարների բորբոքուն երևակայությանը։

Թադևոսյանի արտասահմանյան ուղևորության, ինչպես նաև իր ժամանակի ռուս նկարիչների հետ ունեցած շփման հետևանքով, նրա գործերում սկսել էին ներթափանցել իմպրեսիոնիզմից փոխ առնված գեղարվեստական միջոցներ։ Այդ ուղղության առկայությունն ավելի շատ զգացվում է «Սոնետ»-ում։

Ե. Թադևոսյանի ստեղծագործությունների մեջ երբեմն կարելի է հանդիպել և սրբերի պատկերների. պետք է ենթադրել, որ այդպիսիք ստեղծվել են ոչ այնքան ներքին զգացմունքի թելադրանքով, որքան որպես պատվերներ, մանավանդ որ դրանց որոշ մասը գտնվելիս է եղել էջմիածնում, որտեղ նա հաճախ է այցելել։ Այդպիսիներից է «Ս. Հռիփսիմեն» (1911 թ.)։ Այդ գործերի մասին հարկ չէր լինի հիշատակել, եթե նկատի չառնվեր նկարիչ արտիստի վերաբերմունքը նույնիսկ նման բովանդակությամբ գործեր ստեղծելիս։ Այդ գործն իր գեղանկարչական արժանիքներով չի զիջում նրա

ջատ այլ գործերին. նաև չի կարելի ասել, թե դա վերացական պատկեր է։

Նկարչի տարբեր տարիների ստեղծագործությունները մտածել են տալիս, որ նա ունեցել է բարդ հոգեկան ապրումներ և դրանք բազմազան արտահայտություններով բեկվել են նրա արվեստում, երբեմն նույնիսկ մնալով անբացատրելի։ Այսպես օրինակ, դժվար է գուշակել, թե ինչպիսի հոգեկան պահանջի մղումով է որպես թեմա օգտագործված հայկական կիսաառասպելական պատմվածքներից «Ասլան աղան» (1912 թ.)։

Վիպերգից վերցված է այն պահը, երբ Գաբրիել հրեշտակապետը մենամարտի է բռնվել Ասլան աղայի հետ՝ նրա հոգին առնելու. ե՛վ հրեշտակի, և՛ աղայի դեմքերը հեռու են կոնկրետ համարվելուց։ Նույնիսկ գործողության ծավալումն, ըստ կոմպոզիցիայի, հատուկ է միջնադարյան նկարիչների ստեղծողությանը. շարժումների մեջ կա որոշ արհեստականություն, մարմինների մշակումը հարթային է, ոճավորման տարրերով, միջավայրը պայմանական է՝ տարածականության բացակայությամբ։ Նույնիսկ կատարման ոճական հատկանիշներով այն խիստ տարբերվում է մինչ այդ նաև ստեղծագործություններից և նմանեցված է հայկական հին որմնանկարների ու մանրանկարների ոճին, մշակված ներկած գիպսի ռելիեֆի տեխնիկայով։ Բայց, դրանցով մեկտեղ, Ասլան աղայի հոգու համար տեղի ունեցող պայքարը վերին աստիճանի արտահայտիչ է և հասցված է լարվածության, կեցվածքները էքսպրեսիվ են, յուրաքանչյուրն իր դերին համապատասխան շարժման մեջ է, դեմքերն արտահայտիչ են, նայվածքները՝ խիստ։

Կարելի է ենթադրել, որ վերադառնալով պատկերման միջնադարյան ոճին, նկարիչը մտադրություն է ունեցել փորձել վերականգնել անցյալի որմնանկարների և մանրանկարչության ավանդները։ Ըստ երևույթին, Թադևոսյանի համոզմամբ, պատկերման միջնադարյան արվեստի ոճը ավելի էր ներդաշնակում հին վիպերգի մեկնաբանմանը։

Ե. Թադևոսյանի բարդ հոգեկան ապրումների վկայություն է նաև այն երևույթը, որ ռուսական առաջին հեղափոխության և դրան հաջորդող շրջանում նրա ստեղծագործության մեջ նկատվում է երկվություն. երբեմն, նույնիսկ, վերացական ձևմանեռով գործերի կողքին տեսնում ենք իրականությունից վերցված բազմաթիվ էսյուդ բնանկարներ, որոնք անմիջական ընկալման արդյունք են, տեղանքի կոնկրետությամբ։ Այսպես՝ 1906—1912 թվականներին, դրեթե ամեն տարի Իվրոպա, Արևելք կամ Ռուսաստան կատարած ուղևորությունների ընթացքում նկարած էսյուդները՝ Տրապիզոնում, Պոլսում, Միջերկրական ծովի շրջակայքում, Մադրիդում, Շվեյցարիայում, Բրետանում, Փարիզում, Բելգրադում, Բրուսաղեմում, Կահիրեում, Պիրեյում, Սալամինում, Պոլենովոյում և ուրիշ վայրերում, բնական են իրենց բովանդակությամբ, քնարական են տրամադրությամբ, գեղանկարչական են ու թարմ իրենց կոլորիտով։ Այդ էսյուդների մեջ կարելի է հանդիպել իմպրեսիոնիզմի մասնակի ազդեցությանը։

Այսպիսով, Թադևոսյան-նկարչի մեջ ակնհայտ կերպով առկա են երկու աշխարհ՝ երևակայական և իրական։ Ինչպես տեսանք և դեռ հետագա գործերով էլ տեսնելու ենք, նրա մոտ երևակայականը չի հասնում վերացականի, այլ իր հիմքում ունի իրականը։

Որ ռեալիզմը Թադևոսյանի մոտ համոզմունք էր, ապացուցում են ոչ միայն նրա բազմաթիվ ստեղծագործությունները, այլև դասական արվեստագետների նկատմամբ ունեցած նրա հզակի համակրանքը։ 1906 թվականին Մադրիդում գրտնրվելու առիթն օգտագործելով նա, ուսումնասիրության նկատառումով, փոքր չափի պատճեններ է կատարել Տիցիանի «Վեներա», Վելասկեզի «Մենինա», «Ջուլհակուհիները», Օլիվարես» նկարներից, որոնք ռեալիստական արվեստի համաշխարհային գլուխ-գործոցներն են։ Այդ փոքր չափի էսյուդները, կատարված կարճատև սեանսներով, այնքան հարազատ են բնագրերին իրենց գծանկարի ճշգրտությամբ և կոլորիտի նրբությամբ, որ դիտողին անկեղծ հիացմունք են պատճառում։ Դրանք ապացուցում են Թադևոսյան գեղանկարչի դերազանց վարպետությունը։

Օժտված լինելով արվեստի գործերը ճանաչելու և գնահատելու բարձր ճաշակով, նա դասական արվեստի ներկայացուցիչներին գնահատում էր անաչառորեն՝ ըստ արժանվույն, նշելով նրանց և առավելությունները, և թերություններ։ Մադրիդում տեսած լինելով էլ Գրեկոյի գործերը, նա Պոլենովին ուղղած իր նամակում գրել է.

«Ով ինձ վերջնականապես ապշեցրեց, դա Գրեկոն է. դա ինչ տիտան էր։ Մենք նրան դրեթե չգիտենք։ Նա գարմանալի է գույների մեջ. կապույտի և դեղինի տոների ներդաշնակումը և իր բոլոր ժամանակակիցներից և ընդհանրապես Պրադոյի բո-

լոր ստեղծագործություններից ավելի լուսավոր է։ Արտասովոր հավատ կա այն բանի նկատմամբ, ինչ որ նա պատկերում է, ըստ երևույթին բոլորովին չմտածելով այն մասին, թե դա կարո՞ղ է մեկն ու մեկին դուր գալ թե ոչ։ Մի խոսքով, նկարել է. ինչը իր համար հետաքրքիր և դուրեկան է եղել։ Նա հավասարապես ուժեղ է ինչպես պատկերի մանրամասների, այնպես էլ ընդհանուր կոմպոզիցիայի, ինչպես դիմանկարներում, այնպես էլ ֆիգուրաների և բնապատկերների մեջ. նրա պատկերները միշտ պատկառելի են, դրամատիկ են ու մելամաղձոտ։ Այն, ինչ ես տեսա Մադրիդում, դրանք և՛ սիմվոլիկ են, և՛ ոճավորված։ Իսպանացիներն իրենք բավարար չափով նրան չգիտեն։ Նա շինծու է գծանկարում, և չափազանցրել է մկանների գալարումները, և դա շատերին վախեցնում է. բայց դրանում չէ նրա հետաքրքրությունը։ Նույնիսկ այնպիսի արվեստագետ, ինչպես Ռոդենն է, բոլորովին չէր հավանում էլ Գրեկոյին։ Նա բծախընդրություն էր ցուցաբերում նրա գծանկարի նկատմամբ»[11],

1913—1914 թվականներին, բնությունից նկարած էտյուդների կողքին տեսնում ենք նաև մեծ չափի պատկերներ, երբեմն ճանապարհորդությունների ընթացքում կատարած էտյուդների հիման վրա։ Իհարկե, միշտ չէ, որ այդպիսիք մշակված են պատկերից պահանջվող ավարտման մակարդակով, իսկ այս առումով նա որոշ չափով ազգակցում է իմպրեսիոնիստական դպրոցին, սակայն, չի կարելի անտեսել, որ այդ գործերը գեղեցիկ ու արտահայտիչ լինելուց բացի, բովանդակալից են ու տրամադրությամբ հագեցած։ Այդպիսիներից են՝ «Շոգենավին սպասելիս», «Բեյրութի ափերի մոտ», «Արարատը», «Օշականը»։ Գնահատելի է, որ դրանք, ինչպես առհասարակ նրա բոլոր էտյուդները, պահպանելով նկարչի նախասիրած գունաշարը, կոլորիտը, իրարից տարբեր են թե՛ ըստ տեղանքի կոլորիտի, թե՛ ըստ կլիմայական պայմանների տարբերության, թե՛ ըստ եղանակի և օրվա պահերի։ Նրա սրատես աչքից չեն վրիպել տեղանքի կոլորիտական տարբերությունները, լույսի ուժգնության չափը, բնության առանձնահատկությունները։

Նույն տարիների նրա գործերում հայտնվում են նաև մի քանի դիմանկարներ՝ Յու. Վերխովսկու, քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանի, գրականագետ Արշակ Զոպանյանի, որոնք անվերապահորեն հաստատում են Թադևոսյան-դիմանկարչի տաղանդը, որն ավելի վառ է դրսևորվելու հետագա տարիների դիմանկարներում։

Ն. Թադևոսյանի 1914—1915 թվականների ստեղծագործությունների քանակը, հաշված նաև էտյուդները, որոնք նախորդ տարիներին մեծ թվ են կազմել, անհամեմատ ավելի քիչ են, դրանք որակով էլ եզակի չեն։ Դրա պատճառը պետք է որոնել ժամանակի քաղաքական պայմաններում։ Ինչպես վկայում են Վ. Պոլենովին ուղղած նրա նամակները, առաջին համաշխարհային պատերազմը խոր ազդեցություն էր գործել նրա հոգու վրա, արգելակելով ստեղծագործական երևակայությունը։ 1914 թվականի օգոստոսի 21-ին գրած նամակում այսպես է արտահայտել իր հուզմունքը. «Մենք ապրում ենք ծանր ժամանակներ. տաղտկալի զգացումը տիրում է մեզ. ուզում ես հաղթահարել, մոռանալ, բայց հնարավոր չէ։ Սարսափելի է այդքան մտածել հոգու կործանման մասին. հակառակ Քրիստոսի պատվիրաններին, Գալիս ես այն եզրակացության, որ մարդը աշխարհում ամենավատ արարածն է։ Բայց մարդկային չարությունն ի վիճակի չէ թունավորել ամբողջ բնությունը. ի վերջո հոգին գտնվում է մխիթարությունն այս տարօրինակ աշխարհում, մարդկանց մեջ, անտառներում, լեռներում, հավերժ հանգիստ, չեզոք բոլոր գազանություններից»[12],

1915 թվականի մի այլ նամակում, նույնպիսի վշտահար տրամադրությամբ Պոլենովին գրում է. «Ուզում եմ հաղթահարել, մոռանալ, բայց հնարավոր չէ։ Սարսափը պատում է, երբ մտածում եմ այդքան մարդկանց կորուստի մասին...։ Գիտնականները ասում են, որ դա բնության օրենքն է, որ որոշ տարիների միջնադադարից հետո այդ արյունահեղությունը անհրաժեշտ է. գուցե և դա ճիշտ է, բայց զարհուրելի է. դա նշանակում է կուլտուրայի կատարյալ սնանկություն, քաղաքակրթության անկարողության, կոշմար...»[13],

Ինչպես տեսնում ենք, մեջ բերված նամակները բացահայտում են այն սուբյեկտիվ ապրումների պատճառները, որոնք առիթ են տվել նրան երբեմն տարվելու սեփական մտաշխարհով, անջատվելու համար դաժան իրականությունից։ Իհարկե, դա պայքարից խույս տալու միջոց է՝ հատուկ մտավորականության որոշ խավին։

Ժամանակի արհավիրքների ազդեցությունը փարատելու համար, նկարչին այս շրջանում նորից է դիմում իր երևակայության օգնությանը, երբեմն ստեղծելով սրբապատկերներ՝ «Տիրամայ-

իր», «Աշխատություն», երբեմն էլ նրևակայական թեմաներով գործեր՝ «Ծաղիկների սիմֆոնիա», «Թռչունների համերգ», վերջին նրկուսը թեմաներով թեպետ քնարական, չմշակվեցին իրենց խորագրին համապատասխան բովանդակությամբ, ինչպես արել են ժամանակին դասական նկարիչները։

«Ծաղիկների սիմֆոնիան» (1915 թ.) անավարտ մնացած գործ է և, ըստ երևույթին, ունի սիմվոլիկ իմաստ, մանավանդ որ համընկնում է նկարչի մղձավանջային հոգեկան ապրումների հետ, որի մասին նա նշել էր Պոլենովին գրած իր նամակում։ Նկարը ներկայացնում է բազմատեսակ ծաղիկներով ծածկված ֆոն, որի մի անկյունում պատկերված է երիտասարդ հայ կին, նրստած, արմունկը հենած ծնկին, ձեռքը երեսին, մտածմունքների մեջ։ Դա նկարչի այնպիսի մտերիմ, անձնական ապրումների թելադրանքով ըստեղծված գործ է, որն առանց հեղինակի մեկնաբանման անհնար է հասկանալ։ Մանավանդ, եթե նկատի ունենանք դրա վերնագիրը, ապա, պետք էր սպասել, որ բազմատեսակ ծաղիկներից յուրաքանչյուրը մասնակից լիներ այդ «սիմֆոնիային» իր գեղեցկությամբ, իր նրբությամբ, իր գույնով, իր նազանքով, իր պճնանքով, իր անկրկնելի յուրօրինակությամբ։ Թերևս, այդ դեպքում իմաստավոր կլիներ նաև երիտասարդ կնոջ ներկայությունը։

Նույնպիսի պահանջ կարելի է ներկայացնել նաև «Թռչունների համերգը» նկարին, որը նույնպես անավարտ է և մոտավոր պատկերացում է տալիս թռչունների գոյության մասին, որոնք գրեթե մնում են աննկատելի։ Այս անունը ակամայից հիշողության մեջ արթնացնում է ֆլամանդացի անվանի նկարիչ Ֆրանս Մնեյդերսի «Թռչունների համերգը» պատկերը, որում նա ներկայացրել է մոտ երկու տասնյակ տարբեր թռչունների՝ արծիվ, կարապ, արագիլ, սիրամարգ, թութակ, բու, ծիծեռնակ և այլն, պատկերելով ամեն մեկին իրեն բնորոշ կեցվածքով, իր անկրկնելի հատկանիշներով, ստեղծելով թռչնային համերգի կատարյալ պատրանք։ Դիտողին թվում է, թե լսելի է յուրաքանչյուրի ձայնը։

Այս առումով, Թադևոսյանի «Թռչունների համերգը» մնում է այդ թեմայի հեռավոր արձագանքումը։

Ե. Թադևոսյանի այս շրջանի գործերում իրենց որակով առաջնություն ունեն բնապատկերները, որոնք նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ ոչ միայն քանակապես, այլև որակապես գերակշիռ են։ Նա այդ ժանրում շատ ավելի լայնորեն է դրսևորել իր տաղանդը, շատ ավելի անկեղծ է եղել բնության հանդեպ, շատ ավելի մտերիմ է զգացել իրեն բնության հետ դեմ հանդիման իլ զգացմունքներն արտահայտելիս, բնության հետ քնարական լեզվով խոսելիս։ Նա օժտված էր բնության մեջ թաքնված հուզական տրամադրություններն ընկալելու բացառիկ կարողությամբ։ 20-րդ դարի հայ արվեստագետների մեջ Թադևոսյանը ամենաքնարական, ամենաքծրուղ զգացմունքների տեր նկարիչն էր։ Իր այդ հատկություններով, հատկապես բնապատկերի ժանրում, նա մոտ է Լևիտանին. միայն թե, հանգամանքների բերումով, նա չունեցավ այնպիսի հովանավոր, ինչպիսին ուներ Լևիտանը հանձին Պ. Տրետյակովի, որը, որպես մեկենաս, հսկայական չափով նպաստեց ռուս արվեստագետների, որոնց թվում և Լևիտանի ստեղծագործության զարգացմանը, նյութական մեծ օգնություն ցույց տալով նրանց։ Ե. Թադևոսյանի ոչ այնքան բարենպաստ նյութական պայմանները հնարավորություն չտվին նրան պատկերների միջոցով իրականացնելու իր մտահղացումները, թողնելով դրանք էսքիզի վիճակում, որոնցից յուրաքանչյուրը, որպես նախնական մտահղացում, իր մեջ ունի գեղանկարչական հիանալի տվյալներ։ Այնուամենայնիվ, նույնիսկ այդ փոքրաթիվ բնանկարները գրավական են նրա անվիճելի տաղանդի։

Հիշատակենք դրանցից «Օկա գետի ափերը» լևիտանյան իր մոտիվով, իր տրամադրությամբ քնարական Թադևոսյանը բնության տվյալ հատվածի մեջ բնորոշ գեղեցիկը տեսնելու իր հատկությամբ նույնպես մոտ է Լևիտանին. նա կարողանում է բնության մի աննշան տեսարանից ստեղծել հուզականությամբ հագեցած պատկեր։ Այդպիսին է հիշյալ գործը, որը ներկայացնում է գետափնյա մի աննկատելի հատված գետի բարակ շերտով և ծառերի կատարներով, վերածված գրավիչ մի բնապատկերի՝ արծաթահնչուն իր գետով, հանդիպակաց ափի կանաչ գանգվածով, հեռուն տարածվող երկնքով և դրա վրա ուրվագծված ծառերի փնջերով։ Նկարիչը շատ լավ է զգացել ռուսական բնության կոլորիտի յուրահատկությունը։

Տրամադրության արտահայտությամբ գեղեցիկ ու քնարական է նաև «Բեխովի լճակը»։ Գունեղ են ու արտահայտիչ Վրաստանում նկարած էսքիզ-

ները՝ «Քուռ», «Մամռապատ ժայռեր», «Բակուրիանիի կիրճը», «Վորոնցովի սարահարթը», «Քոռ առափնյա քարերը», ինչպես նաև Հայաստանում կատարած մի քանիսը՝ «Ղարաքիլիսայի սարերը», «Գետակը»։

Բացի բնապատկերներից, նույն թվականին նա նկարել է և մի քանի դիմանկար՝ Ժյուստինա Ռոմանովնայի, Ա. Կուսիկյանի։ Ուշագրավ է, որ նա նորից է վերադառնում սրբապատկերներին՝ «Խաչելություն», «Տիրամայր»։

Ինչպես երևում է, 1916 թվականը Թաղևոսյանի համար նույնպես արդյունավետ տարի չէ։ Նույն տարում Վ. Պոլենովին ուղղած իր նամակը գուցե որոշ լույս սփռի, իմանալու դրա պատճառը, կապված հայկական եղեռնի հետևանքների հետ։

1916 թվականին, Թիֆլիսում համախմբված հայ նկարիչների մի խումբ, կազմակերպած լինելով հայ նկարիչների միություն, որոշում է ցուցահանդեսներից և նվիրատվություններից գոյացած գումարով օգնություն ցույց տալ թուրքական յաթաղանից մազապուրծ, Արևելյան Հայաստան գաղթած հայ ժողովրդի մի հատվածին։ Թաղևոսյանը, որպես միության կազմակերպիչներից մեկը և նախագահը, դիմել էր Վ. Պոլենովին, այդ ֆոնդին նվիրաբերել որևէ գործ։ Նվ աճա, դրա ստացման առթիվ նա Պոլենովին շնորհակալական նամակ է հղել, որի մեջ արտահայտել է իր վիշտն ու կարեկցանքը՝ բնաջնջվող հայ ժողովրդի կրած տառապանքների առթիվ։

«Միությունը շնորհակալ է Ձեր ընծայի համար, մանավանդ այսպիսի ժամանակ, երբ մարդկային դաժանության պատճառով բախտի հարվածներից կործանվում է մեր ժողովուրդը։ Կարեկցությունը մեծ հրճվանք է մեզ համար, ուստի և Ձեր կարեկցությունը մեզ համար մի կայծ է, հույս, որ աշխարհը դեռևս այնքան սարսափելի չէ։ Մեզ համար եկել է մի ժամանակ, երբ մենք սկսել ենք չհավատալ ոչ մի բանի՝ ո՛չ բարեկամների, ո՛չ մերձավորների, ո՛չ խոսքի, ո՛չ էլ գործի։ Եթե իմանայիք, թե ես որքա՜ն եմ տառապում մեր հայրենիքի, անարգված ու վիրավորված եղբայրների ու քույրերի համար։ Կուզենայի, որ մեծ կայսրության, մեծ ժողովրդի բոլոր մարդիկ թեկուզ մեկ ժամով, մեկ րոպեով լինեին մեր դերում, մեր տեղը, մեր վերքերի հետ։ Օ՜, որքան սրտակեղեք կարտասվեին նրանք։ Իսկ մենք՝ նկարիչներս, թարցնելով մեր արցունքները, ջանում մեր արվեստով մխիթարել մեր մնացած եղբայրներին»[14]։

Բնական է, որ Թաղևոսյանի նման զգայուն հոգու տեր նկարչի վրա եղեռնը, իր սարսռեցուցիչ դեպքերով, ցնցող տպավորություն էր թողնելու, արգելակելով նրա ստեղծագործական երևակայությունը։

1917—1918 թվականները նույնպես նրա համար բարենպաստ, արդյունավետ տարիներ չեն, հատկապես քանակական առումով։ Այդ տարիներին նա միայն մի քանի գործ է ստեղծել, առավելապես բնության տեսարաններ, նկարված Թիֆլիսում՝ «Վարդաստան պալատի այգում», Բորժոմիում՝ «Բորժոմիի զբոսայգին», էջմիածնում՝ «Արարատը էջմիածնից», «Դաշտեր էջմիածնից», «Արաքսը», Երևանում՝ «Փողոց Հրազդանի ափին», «Հին մզկիթը», «Հրազդան», «Արագածը Երևանից», Բեյրութում՝ «Բեյրութի նավահանգիստը»։ Այս շարքում աչքի է ընկնում «Արագածը» նկարված էջմիածնից, որը կարելի է համարել նկարչի գլուխ-գործոցներից մեկը բնապատկերի ժանրում և հայկական բնապատկերի լավագույն նմուշներից մեկը 20-րդ դարում։

«Արագածը» (1917 թ.) նկարված է վաղ գարնանը։ Գարնանային մոտիվը Թաղևոսյանի սրտին սկզբից ի վեր մոտ է եղել. մինչև այդ նա բազմիցս առիթ էր ունեցել այդ մոտիվով կատարելու բազմաթիվ էտյուդներ։ Իհարկե, էտյուդներում հնարավորությունը չէր կարող մեծ լինել, լիովի դրսևորելու բնության զարթոնքի հետ կապված իր ապրումները։ Մինչդեռ հիշյալ ավարտված պատկերում նրա հորդառատ զգացմունքներն արտահայտված են քնարական մեծ շնչով։

«Արագած» պատկերն իր բովանդակությամբ բազմատարր չէ և չի ներկայացնում բնության այնպիսի ընտրովի տեսարան, որն իր պատրաստի գեղեցկությամբ շահեկան լիներ գրավելու դիտողի ուշադրությունը։ Այն ներկայացնում է դաշտի մի հատված, դաշտը պատնեշող մի նեղ պարըսպով, որի ետևից հազիվ նշմարվում են մի քանի տների ու ծառերի հատվածներ, հորիզոնում՝ Արագած լեռը։ Թաղևոսյանը կարողացել է ոչ միայն տեսնել, այլև զգալ կյանքի զարթոնքը, բնության պճնանքը, նրա նազանի քնքշությունը, սրտաբաց, լուսառատ թարմությունը, տեսողությունը շոյող բազմերանգությունը։

Այսպիսով, Թաղևոսյանը շարունակում է զարգացնել 19-րդ դարի վերջերի և 20-րդ դարի սկզբ-

րի բնապատկերին հատուկ այն ուղղությունը, որը հենվում է իրականության անմիջական ընկալման վրա, արտահայտելով որոշակի տրամադրություն, որպիսին գրականության մեջ անվանվում է «տրամադրության բնապատկեր»։ Դրա լավագույն ներկայացուցիչը ռուսական գեղանկարչության մեջ համարվում է Ի. Լևիտանը։

Եվ իրոք, «Արագած» բնապատկերը և՛ ճշմարտացի է իրականության ընկալման առումով, և՛ հուզական է իր ներգործությամբ։ Այսպես՝ դաշտում սփռված գարնանային նորածիլ դեղնավուն կանաչը իրականի տպավորություն է թողնում, լցնելով մարդու սիրտը արթնացող բնության պատճառած երջանկության զգացումով։ Վերացնելու համար կանաչ հարթության միապաղաղությունը, նա տեղ-տեղ ցույց է տվել կանաչապուրկ տեղանք, ինչպես նաև դաշտում ձգվող արահետը մեղմ, սառն երանգով, որով և բնորոշ է դարձրել տեղի յուրօրինակությունը, բազմերանգ դարձնելով դաշտի հարթությունը։

Հիանալի է մտահղացված դաշտում արածող գոմեշների ներկայությունը, որոնք թե իմաստավորում են պատկերի բովանդակությունը, թե իրենց մուգ սև ուրվապատկերներով կենդանություն տալիս շրջապատին ու գեղեցկացնում բնապատկերը։ Հնչունություն է տալիս պատկերի կոլորիտին նաև դաշտը եզերող հողե ցածրիկ պարիսպը, օխրայի տաք կոլորիտով սահմանազատելով դաշտը Արագածից։ Պարսպից այն կողմ տարածվող քաղաքը՝ երևացող հատուկենտ տներով ու ծառերով շատ լավ է ներդաշնակում թե դաշտի կանաչի, թե լեռան մանուշակավուն լանջերի հետ, միաժամանակ ստեղծելով հեռանկարային տարածականության պատրանք։

Ամբողջ պատկերը կառուցված է հակադիր հնչուն գույների ներդաշնակման վրա. երկնքի արծաթավուն կապույտը և մոխրավուն ամպերը նպաստավոր ֆոն են ծառայում լեռան սպիտակադեղնավուն գագաթի համար, լեռան լանջի կապտամանուշակավունը աչք շոյող հաճելիությամբ հակադրվում է ձյան և տաք օխրավուն պարսպի հետ, իսկ վերջինս՝ դաշտի դեղնականաչավունի հետ։

Իհարկե, պատկերում արտահայտված տրամադրությունը չի ներդաշնակում նկարչի հոգեկան տվայտանքներին, բայց հիշենք հենց իր խոսքերը։ «...Մարդկային չարությունը ի վիճակի չէ թունավորելու ամբողջ բնությունը. ի վերջո հոգին գտնում է մխիթարություն այս տարօրինակ աշխարհում, գազանություններից չեզոք բնության մեջ»։

Արդյոք չի՞ զգացվում, որ այդ գունեղ բնապատկերի խորքում թաքնված է նկարչի կսկծացող հոգու յուրօրինակ արտահայտությունը։ Արդյոք չի՞ թվում, որ բնությունը լուիկ է, որբացած, որ բնության այդ տարերային խնդությունը սփոփանքի միջոց է, եղել նկարչի դառնացած հոգին մխիթարելու։

Բնության մեջ մխիթարություն ու հանգիստ որոնող նկարչի համար, իհարկե, հոգեհարազատ էր լինելու հովվական թեման՝ «չեզոք բնության» միջոցով իր խոհերն ու երազանքներն արտահայտելու։ Ահա այդպիսին է նրա «Հովիվը և հոտը» պատկերը (1919 թ.)։

Գյուղական կյանքը հայ արվեստի տարբեր բնագավառներում՝ գրականության, երաժշտության, նկարչության, քանդակագործության մեջ հաճախ է արտացոլում գտել դեռ 19-րդ դարում։ Դեմոկրատական գաղափարներով տոգորված նկարիչներ Հ. Շամշինյանը, Գ. Գաբրիելյանը, Խ. Տեր-Մինասյանը բացառիկ համակրանքով են վերաբերվել աշխատավոր գյուղացուն, իրենց գործերում հաճախակի անդրադառնալով նրա կերպարին ու նրա աշխատանքին։ Նման վերաբերմունքի հանդիպում ենք նաև 20-րդ դարի հայ նկարիչներ Հ. Արծաթբանյանի, Ստ. Աղաջանյանի, Փ. Թերլեմեզյանի, Հ. Հակոբյանի, Ե. Թադևոսյանի, Վ. Խոջաբեկյանի, Հ. Տեր-Թադևոսյանի, Ս. Առաքելյանի, Մ. Միքայելյանի և ուրիշների ստեղծագործություններում, որպիսի երևույթը հայ նկարիչների ժողովրդասիրության երաշխիքն է։

Ե. Թադևոսյանի հիշյալ աշխատանքը ներկայացնում է հովվական կյանքից մի պատկեր։ Դաշտային տեսարան է, որտեղ ցրված արածում է ոչխարների մի փոքրիկ հոտ. առջևում մեջքով կանգնած է հովիվը, այծենակաճով։ Աշուն է, ամպամած օր, երեկո։ Շուրջը տիրում է լիակատար անդորր։ Բնությունը տրտմաշուք է, ու կարծես թախծում է։

Չնայած իրականությունը անմիջականությամբ պատկերելու սկզբունքներին, նրա գործերը զերծ են իրականության անտարբեր վերարտադրումից։ Ինչպես նախորդ բոլոր գործերին, այնպես էլ այս աշխատանքին բնորոշ է բնության հուզական-գե-

զարվեստական ընկալումը, որոշակի տրամադրության արտահայտությամբ։

Ե. Թադևոսյանի մոտ հանդիպում ենք մեկը մյուսից տարբեր տրամադրությամբ բնության տեսարանների, ինչպես գարնան մոտիվը վերջին պատկերում։ Երկու դեպքում էլ նա խորապես զգացել և ճշմարտացիորեն է ընկալել տվյալ ժամանակին համապատասխան բնության մեջ առկա տրամադրությունը, արտահայտելով այն քնարական ջերմությամբ։ Մի դեպքում զգում ենք բնության վերակենդանացումը՝ գարնան հետ կապված ցնծուն տրամադրությամբ, մյուս դեպքում՝ աշնանային բնության տրտմաշուք տրամադրությամբ։ Մի դեպքում անհրաժեշտ էր գունեղանգները հասցընել հնչուն մաքրության, արտահայտելու գարնանային զվարթ տրամադրությունը, մյուս դեպքում՝ մեղմել դրանց հնչեղությունը, արտահայտելու աշնան մելամաղձոտ տրամադրությունը։

Անշուշտ, հովվական այս պատկերը պահանջել է շատ ավելի բազմերանգ գեղանկարչական միջոցներ, քան նախորդը. առավել ևս, պատկերն անհամեմատ բազմատարր է և բացի բնությունից կան նաև կենդանիներ տարբեր կեցվածքներով, տարբեր գույներով, որոնցից յուրաքանչյուրը բացօթյա պայմաններում ենթարկվել է լուսի ու արտացոլումների բազմազան ելևէջների։ Թադևոսյանի տաղանդը նաև այս դժվարին ժանրում է կատարելապես դրսևորվել։ Կենդանիները բնության հետ օրգանապես միաձուլված են անբաժանելի միասնությամբ։ Նրանց բնական կեցվածքները, շարժումները, հովվի հանգիստ վիճակը, ամպամած օրվա տրամադրությունը, այս ամենը ստեղծում են ռեալիստորեն ճշմարտացի, համոզիչ, իրական պատկեր։

Գյուղական կյանքը ներկայացնող պատկերները նրա ստեղծագործության մեջ պատահականության արդյունք չեն։ Նա այդ կյանքը սիրել է։ Մանորներից մեկի կողմից նրան տրված այն հարցին, թե նա Եվրոպական օպերաներից որն է ավելի շատ սիրում, պատասխանել է՝ «Պ. Մասկանիի «Գեղջկական պատիվը»։ Նրա մեջ կյանքը ճշմարտացի է ներկայացված»։ Հասկանալի է, որ սիցիլիական գյուղացիության կյանքի ճշմարտացի արտացոլումը օպերայում, որում տրված են հասարակ ժողովրդի անկեղծ զգացմունքներն ու ապրումները մեղեդիական գեղեցիկ նրաժշտությամբ, մոտ էր լինելու Թադևոսյանի սրտին։ Ահա այդպիսի պարզ, անկեղծ ու անմիջական ընկալումով է պատկերված և նրա «Հովվականը»։ Գյուղական բնության անապական մաքրությունը, խաղաղ միջավայրը, անեզր երկնքի տակ գտնվելու ազատության զգացումը, դաշտի հմայքը, կանաչների ու ծաղիկների պատճառած գեղվանքը, քնկոզ և բնության ամպամած օրվա պայմաններում, մարդու մեջ արթնացնում են բնությունը վայելելու կարոտի զգացում, մարդուս համակելով գեղարվեստական հուզականությամբ։

Թադևոսյանի այդ տարիների լավագույն ստեղծագործությունը «Փողոց Վաղարշապատում» պատկերն է, որի գեղանկարչական միջոցները հասցված են կատարելության այնպիսի մակարդակի, որպիսին կարելի է համարել նկարչի նվաճումների հանրագումարը։ Այդ գործը սկսվել է 1890 թվականին և 20 տարվա ընդհատումից հետո ավարտվել 1921 թվականին։

Իր բնույթով դա կարելի է համարել քնապատկեր, փողոցով անցնող մարդկանցով։ Նկարչի վկայությամբ դա իրենց փողոցն է, ձախակողմում իրենց տունը, իսկ պատի տակ նստած ծերունին իր պապն է։ Պատկերի մշակումը հիմք է տալիս եզրակացնելու, որ դա կատարված է կամ տեղում, կամ էտյուդի հիման վրա։

Պատկերի բովանդակությունն ինչ-որ չափով առընչվում է ժողովրդի կյանքի հետ, պատկերացում տալով նրա կացութեյան, ապրելակերպի մասին։ Էջմիածնում, գավառական փոքրիկ քաղաքում, այդ ժամանակներում դեռևս պահպանված էին նահապետական սովորույթները, ինչպես՝ կանանց ծածկոց կրելը։ Քաղաքը մնում էր ամբողջապես միջնադարյան իր շենքերով, փողոցներով։ Եվ ահա, իր տեղանքով գրեթե ուշադրություն չգրավող բնության այդ տեսարանը՝ անկանոն դասավորությամբ, խիտ կերպով կողք-կողքի շարված, ծուռ ու մուռ, իրար կպած հողաշեն, միագույն տնակներով փողոցը, տաղանդավոր նկարչի վրձնով վերածվել է քնարական տրամադրությամբ լեցուն, գեղարվեստական հուզականությամբ հագեցած գեղեցիկ պատկերի։

Եթե նախորդ երկպատկերներից շատերին բնորոշ էր հատվածային կոմպոզիցիոն լուծում, որպիսի մեթոդ նա փոխ էր առել իմպրեսիոնիստներից, այս պատկերում կիրառված է դասական արվեստի կոմպոզիցիոն սկզբունքը՝ մասերի հավասարակշիռ բաշխումով, ձևերի ներդաշնակությամբ ու մշակման ավարտվածությամբ։

Նկարիչն ընտրել է իրիկնամուտը։ Արևով լու-

ժավորված է փողոցի միայն ձախակողմյան տան վերնամասը, մնացած ամբողջ հատվածը ընկղմված է ստվերի մեջ, հնարավորություն ստանալով վերացնել առարկաների փունային ուժեղ հակադրություններ, լույսի ու ստվերների հարաբերությունների շեշտվածություններ, ամբողջ պատկերը կառուցելու գույներանգների վրա։ Նրբերանգների հմուտ վարպետն այս անգամ ինքն իրեն գերազանցել է։ Պատկերի հատկապես ստվերոտ մասերում օգտագործելով արտացոլումների հնարավորությունը, նա շռայլորեն սփռել է գույներանգների անթիվ մարգարիտներ, որը նա վաստակել էր երեսուն տարիների բնության ուսումնասիրության քրտնաջան, ազնիվ աշխատանքով։

Լեոնարդո դա Վինչին առաջինն է նկատել նկարչության մեջ արտացոլման անհրաժեշտությունը. իսկ ռոմանտիկ Դելակրուան հաստատել է հանճարեղ խոսքերը, հայտարարելով՝ «Բնության մեջ ամեն ինչ արտացոլում է»։ Իմպրեսիոնիստները գործնականում լիովին ղեկավարվեցին այդ սկզբունքով։ Թադևոսյանի «Փողոց Վաղարշապատում» բնապատկերը ամբողջապես ողողված է արտացոլումներով։ Դրանք հիմնականում կենտրոնացված են պատկերի ստվերոտ մասերում, տալով առարկաներին թափանցիկություն։

Հանրահայտ է, որ գեղանկարչության մեջ ըստվերոտ մասերի մշակումը ամեն մի նկարչի համար փորձաքար է։ Ս. Աղաջանյանին տրված հարցին, թե գեղանկարչության մեջ ինչն է ամենադժվարը, նա պատասխանել է՝ «Գեղանկարչի կարողությունը պետք է որոշել նրանով, թե նա որքանով է հմուտ գեղանկարչորեն ճիշտ վերարտադրելու նկարած առարկայի ստվերոտ մասերը, պահպանելով թե գույնի հագեցածությունը, թե թափանցիկությունը, թե գեղեցկությունը, թե արտահայտչականությունը»։ Ահա թե ինչու Աղաջանյանը բարձր էր գնահատում Թադևոսյանի «Փողոց Վաղարշապատում» և նրա բազմաթիվ գործերը։ Իրոք, Թադևոսյանը ստվերներ նկարելու հմուտ վարպետ է։

Իհարկե, սա չի նշանակում, թե նա լույսից խուսափել է. նրա բնապատկերների գերազանց մասը ողողված է լույսով. լույսն է դրանց հաղորդում լավատեսական, ցնծագին տրամադրություն։ Հենց այս գործում՝ արևով ողողված փողոցի հատվածում, նարնջագույնի, դեղինի, օխրայի տարբեր երանգավորումներով տրված է լույսի գեղանկարչական հմայքը՝ սկսած նրա կիզակետից, մինչև նրա մեղմ աստիճաններ, երբ սկսել է մարմրել։ Այս դեպքում լուսավորության օգտագործումը նաև կոմպոզիցիոն գունային լրացում է, պահպանելու պատկերի մասերի հավասարակշռությունը։

Թադևոսյանը օրինակելի հատարելության է հասցրել իմպրեսիոնիզմի գեղանկարչական որոշ միջոցների համատեղումը պատկերման ռեալիստական մեթոդի հետ, հասնելով կատարման լիակատար ազատության։

Այսպես, պատկերի ոչ մի մասում չենք հանդիպում միակազմ-լոկալ գույների. ամենուրեք իշխում է բազմերանգություն, գունեներանգների այնպիսի հարևանություն, որոնց համատեղումը պահանջում է թե առարկաների ճշգրիտ տպավորությունը, թե կենդանի աշխուժություն է հաղորդում պատկերին։

Մեծ նշանակություն տալով պատկերի արտահայտչականությանը, նա չի դիմում անբովանդակ գունային էֆեկտների։ Նույնիսկ նշված պատկերում, որտեղ լուսով ողողված տան հատվածը նարնջագույնի և լույսի ուժգնությամբ խիստ հակադրվում է ստվերում ընկղմված փողոցի մյուս մասի հետ, թե գույնի ջերմությամբ, թե լուսավորության ուժգնությամբ, կատարելապես իմաստավորված է և հնչում է ներդաշնակ։

Իմաստ և գեղանկարչական արտահայտություն է տալիս փողոցում դեռևս առաջ նետած ծերունին։ Նրա սրճագույն արխալուղը և կապույտ անդրավարտիքը ներդաշնակում են հողագույն պատին։

Սքանչանալ կարելի է փողոցով անցնող սպիտակ չադրայով կանանցով, գեղանկարված դեղնա-արծաթա-երկնագույն երանգներով, որոնցով տրված է սպիտակ զգեստի պատրանքը։

Գույնի արտակարգ նուրբ զգացողության արդյունք է փողոցի և տների նրբերանգ կոլորիտը, որտեղ օխրայի, ումբրայի, մոխրավունի, կապտավունի, մանուշակավունի տեղատարափ երանգների վեհվեհտումով ստացվել է տեսողությունը զգվող կենդանի պատկեր։

Ծառերի ետևից երևացող Արարատը հավաստում է իր գոյությունը, առանց որի որբացած է թվում Արարատյան դաշտը։

Դիտելով այդ նկարը, թվում է, թե ունկնդրում ես մեղմորով կատարվող հուզաթաթավ երաժշտական պիես։

Ե. Թադևոսյանի ստեղծագործության մեջ, դեռ 1890-ական թվականներից, հանդիպում ենք Աստվածաշնչի թեմաներով մի քանի գործերի. դա շա-

րունակվել է մինչև 1920 թվականը։ Դրանք եղել են տարբեր բնույթի. երբեմն սրբապատկեր, պատվիրված որևէ եկեղեցու կողմից, ինչպես՝ էջմիածնի Մայր տաճարի, Հռիփսիմեի, Գայանեի, Ագուլիսի և ուրիշ եկեղեցիների համար. եղել են նաև կամերային բնույթի ինքնուրույն մտահղացված գործեր, որոնք գնվել են մասնավոր անձանց կողմից։ Երբեմն ավետարանական թեմաները առիթ են տվել ստեղծելու այլաբանական իմաստով գործեր՝ պատապարտելու հասարակության բացասական երևույթները։

Ժամանակակիցների վկայությամբ Թադևոսյանը ուշադիմտ, մարդասեր, ազնիվ մարդ էր. չէր հանդուրժում կեղծիք, շողոքորթություն, երկերեսանիություն և նման արատներ։ Ահա այդպիսի արատներ խարազանելու նկատառումով է մտահղացված «Քրիստոսը և փարիսեցիները» խորագրով պատկերը, որը նա նկարել է մի քանի էսքիզների և տարբերակների ձևով, սկսված 1916 թվականից։

Ծարտարապետ Մ. Մազմանյանի հաղորդմամբ, «Քրիստոսը և փարիսեցիները» նկարի նպատակն է եղել՝ դիմակազերծել մարդկանց, որոնց նա նկատել էր իր շրջապատում, տալով դրան փոխաբերական իմաստ։ Թադևոսյանը նույնիսկ նրան թարգմանել է տվել Ավետարանի որոշ հատվածներ այդ նկարի համար։ Թադևոսյանի խոստովանությամբ, ինքը պատկերել է Քրիստոսին այն միակ անգամը, երբ նա զայրացել է։ Նկարի տիպերը նա վերցրել է Քիֆլիսում ապրող եզդիներից։

Թադևոսյանի համար Քրիստոսի տիպարը մարդկային առաքինության իդեալական օրինակ է։ Մանավանդ որ նա Քրիստոսին հակադրել է փարիսեցիներին, որոնք շահամոլ էին, կեղծավոր, փողասեր, խարդախ, երդմնազանց։ Նկարիչը Քրիստոսին կերպավորել է մարդկային նկարագրի հատկանիշներով, շատ հեռու նախորդ դարերի արվեստում «կաղապարված» Քրիստոսի ազնվականացված, վայելչատես, փխրուն խառնվածքով տիպարից։ Նրա ստեղծած տիպարը հասարակ մարդու տպավորություն է թողնում, բավական խստաբարո տեսքով, զայրույթով լի արտահայտությամբ, պատապարտողի տեսքով։

Նկատվում է, որ Թադևոսյանի այդ տարիների կոլորիտը ավելի գունեղ է։ Մասնավորապես նըշված գործով նույնիսկ դժվար է ճանաչել նրբերանգի սիրահար նկարչին։ Գույները վառ են, մշուշումները կատարված են մեծ մակերևույթներով, մարդկանց հարաբերաչափերը ավելի քան մեծ են կտավի համեմատությամբ, որի հավանական պատճառը՝ մարդկանց դեմքերը մեծ չափերով ցույց տալու ձգտումն է, հոգեբանական արտահայտչությունն ուժեղացնելու նկատառումով։

Ե. Թադևոսյանի ստեղծագործությունների մեջ, ինչպես տեսանք, տարբեր շարժառիթներով տեղ են գտել երազների, անուրջների, անցյալի մասին պատկերացումների միջոցով ստեղծված պատկերները։ Այդ բնույթի մի գործ է նաև «Անտիկ տեսիլքը», որը թեպետ կատարված է 1921 թվականին, սակայն, իր թեմայով և բովանդակությամբ առնչվում է 1900-ական թվականների գործերի հետ։ Հատկանշական է, որ, չնայած դրանց վերաբացական բնույթին, նրա «երազները», «տեսիլքները» երևակայությամբ ստեղծված գործերը հիվանդագին չեն, հոռետեսական չեն, դրանք իրենց մանրամասնություններով բավականաչափ կոնկրետ են, ընկալման համար մատչելի են, հանգստացնող, գեղեցիկ զգացմունքներ են արթնացնում դիտողի մեջ և արդյունք են անդորր սիրող նկարչի փխրուն հոգեկան խառնվածքի։

«Անտիկ տեսիլքը»-ում արտահայտված տրամադրությունը եզրակացնել է տալիս, որ Թադևոսյանը քնքուշ պատկերացումներ է ունեցել անտիկայի մասին. մանավանդ որ դրա բովանդակությունը պար և երաժշտությունն է։ Սեր դեպի քնարական մոտիվը, դեպի երաժշտությունը նրա մոտ հարևանցի, անցողիկ չէր. նա ինքն էր զբաղվում երաժշտությամբ, հաջողությամբ նվագելով ֆիզհարմոնի վրա, որի մասին վկայում էր ճարտարապետ Միքայել Մազմանյանը։

«Անտիկ տեսիլքը» նկարչի երևակայության ծնունդ է։ Ինչպես երևում է, ժամը իրիկնապահ է և դա նպաստել է՝ շեշտելու պատկերի գեղանկարչական արտահայտչությունը, որին նա միշտ հատուկ ուշադրություն է նվիրել, ելնելով իհարկե պատկերի բովանդակությունից։ Դժվար է գուշակել պատկերի թեման, բայց, ըստ երևույթին, դա անցյալում Հունաստան կատարած իր ճանապարհորդական տպավորությունների ներշնչմամբ մտահղացված մի պատկեր է, վերականգնելու հին Հելլադայի անցյալից ինչ որ դրվագ։

Ըստ պատկերի բովանդակության, տեղի է ունենում ինչ-որ հանդիսավոր արարողություն։ Բարեկազմ, խիտոններով մի քանի կանայք, սրինգներ և քնարներ նվագելով, հանդարտ քայլում են, որոնց նվագի տակ հեզաճկուն պարում են մի

քանի մերկ կանայք։ Ոչ հեռու, ճաղաշարի մոտ նստած են հանդիսատես կանայք։ Պետք է ենթադրել, որ տեսիլքի տպավորությունը պահպանելու նպատակով է նա մարդկանց պատկերել բնության համեմատությամբ փոքր հարաբերաչափերով և անորոշ ուրվագծերով, արծաթակապտավուն բաց երանգներով, որոնք ոչ այնքան պարզորեն երևում են ծառերի մուգ ֆոնի վրա։

Սակայն, պատկերին ավելի շատ է արտահայտչություն տալիս բնության տեսարանը. հորիզոնը պարփակում է մի բլուր, ամբողջապես ողողված արևի նարնջագույն ճառագայթներով, որի ստորոտում հանգիստ նիրհում է ցածրիկ տներով քաղաքը։ Դա հեռավոր կերպով հիշեցնում է Աթենքի Ակրոպոլիսը։ Բայց ավելի տպավորիչը երկինքն է՝ կուտակված ամպերի հսկայական քուլաներով, որոնք արևի շողերից դեղնած, ստեղծում են փառահեղ տպավորություն, առիթ տալով բազմաթիվ մտորումների, անուրջների։ Ամպերն էլ լույսի աղբյուր են։

Չնայած պատկերում զգացվում է ինչ-որ գործողություն, բայց Թադևոսյանն այն թողել է ըստվերի մեջ, առավելապես ընդգծելով բնության տեսարանը. բնությունը շատ է տպավորիչ։ Հավանական է, որ առանձին հատվածներ նկարված են ձեռքի տակ ունեցած էտյուդներից, ամբողջ բնապատկերը հորինված է։ «Անտիկ տեսիլքը» առիթ է տալիս, թեկուզ և մոտավորապես, մտապատկերելու Հելլադայի հեռավոր անցյալը, նրա հարուստ առասպելները։

Ասվեց, որ Թադևոսյանը բազմակողմանի, բազմաժանր նկարիչ է։ Նա զբաղվել է և թատերական ձևավորումներով, որոնցից կարելի է հիշատակել Սոֆոկլեսի «Անտիգոնե» ողբերգությունը, Սեն Սանսի «Սամսոն և Դալիլա» օպերան, Ռեբիկովի «Տոնածառ» օպերան։ Այդ ձևավորումները ժամանակին արժանացել են բարձր գնահատականի։

Նկարչի սիրելի զբաղմունքներից է եղել խճանկարը, որից թեպետ շատ քիչ գործեր են հայտնի, բայց բավական յուրահատուկ են և արժանի բարձր դնահատականի։ Այդպիսիներից են՝ «Վ. Դ. Պոլենովի դիմանկարը» կատարված Օպուս բարբարիկում դժվարին տեխնիկայով՝ տարբեր գույների անմշակ քարերից։ Դիմանկարում ոչ միայն այդ տեխնիկան հաղթահարված է, այլև պահպանված է նմանողությունը, տրված է նրա ներքին նկարագիրը։ Այդ դիմանկարով կարելի է ճանաչել խոր մտաշխարհի տեր, ծանրակշիռ, պատկառելի մտավորականի։ Լավ հատկանիշներ ունի նաև նկարչի «Ինքնադիմապատկերը»՝ կատարված նույն տեխնիկայով։

Ե. Թադևոսյանի ստեղծագործության մեջ քիչ-պետ սակավ, հանդիպում ենք և նատյուրմորտների, որոնց որակը քիչ է դրանց մասին խոսելու լավագույններից է «Աստղածաղիկներ»։ Սիրով, փայփայանքով նկարված այդ նատյուրմորտը ամենից առաջ վկայում է առարկաների նկատմամբ նկարչի ունեցած ջերմ վերաբերմունքի մասին։ Նա գեղանկարչական հնարամիտ միջոցներով է շնչավորել այդ ծաղկեփունջը։ Եվ չնայած ծաղիկների բազմատարր ձևերին նկարիչն այն մատուցել է զուսպ ընդհանրացումներով, պահպանելով ծաղիկների քե ռևալ ձևերի տպավորությունը, քե գունային հարաբերություններ։ Եվ որովհետև նա ամեն ինչ ընկալել է գույնով, շեշտը դրել է գունային հարաբերությունների վրա, հետևապես դիմել է նրբերանգների օգնության, ըստեղծելով լույսերի, ստվերների, կիսաստվերների մեկը մյուսին փոխարինող թրթռուն ելևէջներ, սպիտակի ու կանաչի գեղանկարչորեն ներդաշնակված, իմաստավորված հարաբերություններ։

Ե. Թադևոսյանի գործունեության հետևյալ շրջանն ընթացել է սովետական կարգերի օրոք, նոր հասարակական պայմաններում, որոշ ժամերի նկատմամբ նրա ցուցաբերած ակտիվությամբ, ինչպես նաև բնության ու հասարակական երևույթների տարբեր ընկալումով։ Նրա ստեղծագործության այդ շրջանը լուսաբանվելու է սովետահայ կերպարվեստի պատմության նվիրված աշխատության մեջ։

Նա լայն շրջահայեցողության տեր արվեստագետ էր, զարգացած, լայն ճանաչման արժանացած քե հայ, քե ռուս, քե վրացի և այլազգի ներկայացուցիչների կողմից։ Արտասահման կատարած բազմաթիվ շրջագայությունները նրան հնարավորություն տվին բնօրինակով ծանոթանալու համաշխարհային գրեթե բոլոր ականավոր նկարիչների ստեղծագործություններին, որոնց ընթացքում նա կուտակեց խոր մասնագիտական գիտելիքներ, որոնք նպաստեցին նրա հետագա կատարելագործմանը։ Անշուշտ, այդ գործում կարևոր դեր կատարեցին և՛ հայ, և՛ ռուս արվեստագետները, որոնց հետ ունեցած շփումը նպաստեց պահպանելու ազգային արվեստի տրադիցիան։

Վինելով վերին աստիճանի աշխատասեր, թա-

դևոսյանը իր կյանքի ընթացքում ստեղծել է մի քանի հարյուր գործեր, որոնց մեջ գգալի քիվ են կազմում էտյուդները։ Դա ասիք է ասվել ոմանց նրա մասին սխալ եզրակացություն անելու, համարելով նրան էտյուդիստ։ Նախ որ, բացի էտյուդներից Թադևոսյանը նկարել է մեծ քվով ավարտված պատկերներ՝ բնապատկերներ, դիմանկարներ, թնամտիկ պատկերներ, նատյուրմորտներ, սրբապատկերներ, որոնք հայկական արվեստում ունեն պատկառելի տեղ։ Իսկ էտյուդները դուրս են գալիս այդ տասկացողության շրջանակներից, պահպանելով միայն իրենց փոքր չափը։ Մինչդեռ բովանդակությամբ և մշակումով դրանք, արդի տասկացողությամբ, պատկերի որակի գործեր են, տագնցած քնարական ջերմությամբ։ Այդ էտյուդները շատ և շատ ուսանելի են նույնիսկ կազմակերպված նկարիչների համար։

Անշուշտ, հայ արվեստի պատմության մեջ Թադևոսյանն ունի իր հաստատուն տեղը, որպես ամենակարկառուն նկարիչներից մեկը, ունենալով հետևորդներ։

ՎԱՀՐԱՄ ԿԱՅՖԵՋՅԱՆ

20-րդ դարի սկզբներին ռուսական արվեստում ծնունդ առած գեղարվեստական ուղղությունների ալդեցությանը ենթակա է եղել նաև Վահրամ Կայֆեջյանը (1879—1960), նույնպես կրթություն ստացած ռուսական դպրոցում։ Հայ նկարիչներից ոչ մեկը գարգացման այնպիսի բարդ ոլորտներով չի անցել, ինչպես նա։ Մինչև հեղափոխությունը ապրելով Ռուսաստանում, նա հրապուրվել է և՛ սիմվոլիզմով, և՛ իմպրեսիոնիզմով։ Ջնայած դրան, դեռևս ուսանող, տոգորվել է 1905 թվականի հեղափոխության գաղափարներով և նույնիսկ ցարական իշխանությունների կողմից աքսորվել, ուսանողական առաջադիմական շարժմանը մասնակցելու պատճառով։

Այս նրևույթը մտածել է տալիս, որ հավանաբար նրա երկվությունը ունեցել է շարժառիթներ։ Մասնագիտության ընտրության հարցում նա երկմտել է. սկզբում որոշել է դառնալ բժիշկ, ապա իրավաբան, հետո միայն նկարիչ, նույնիսկ անավարտ թողնելով գեղարվեստական կրթությունը։ Այնուհետև, լինելով իր հանդեպ խստապահանջ, չի կարողացել գոհացում տալ իր զգացմունքներին և միշտ մնացել է ինքն իրենից անբավական։ Եվ վերջապես, նրա ուսման տարիները համընկել են 1905 թվականի հեղափոխության և դրան հաջորդող այն տարիների հետ, երբ ռուսական արվեստում, մեկը մյուսի հետևից հայտնվում էին զանազան գեղարվեստական ուղղություններ, որոնց նկատմամբ դժվար էր կողմնորոշվել։

Վ. Կայֆեջյանը ծնվել է Ախլցխայում, քահանայի ընտանիքում[1]։ Տեղի դպրոցում նախնական կրթություն ստանալուց հետո, 1891 թվականին հայրը նրան ուղարկում է Մոսկվա, լազարյան ճեմարանում սովորելու։ Ավարտելուց հետո 1901 թվականին ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետը։ Սակայն, սեր ունենալով դեպի նկարչությունը, 1902 թվականին մասնակցում է Մոսկվայի Գունանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի ընդունելության քննություններին. ընդունվում է որպես ազատ ունկնդիր, որոշելով համատեղությամբ ուսանել թե համալսարանում, թե ուսումնարանում։ Կարճ ժամանակից հետո, չկարողանալով համատեղությամբ շարունակել ուսումը բժշկական ֆակուլտետում, թողնում է այն և տեղափոխվում նույն համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը, որն ավարտում է 1910 թվականին[2]։

Կայֆեջյանի մոտ նկարելու սերը սկսել է ի հայտ գալ դեռ մանկական տարիներին, իր ծնողների տանը՝ Ախլցխայում, որին նպաստել է հայրական տան միջավայրը՝ կահ-կարասիների, գորգերի, զարդարուն բարձերի, ասեղնագործ իրերի նկատմամբ ցուցաբերած հետաքրքրությամբ, որոնցով ընդհանրապես հարուստ էին Ախալցխայի հայկական տները։ Սակայն նրա հետաքրքրությունը դեպի նկարչությունը, արձագանք չի գտել ոչ հարազատների, ոչ էլ դպրոցի կողմից. Նրա զբաղմունքը անուշադրության էր մատնվել և կրում էր պատահական բնույթ։ Միայն հետագայում Լազարյան ճեմարանում նկարչության առարկայի առկայությունն է քիչ թե շատ նպաստել նրա ունակությունների զարգացմանը։ Նա, բացի դասարանական ժամերից, նաև ինքնուրույն է զբաղվել նկարչությամբ, օգտվելով նկարչության դասատուի խորհուրդներից։ Այստեղ է նա սկսել իր առաջին մասնագիտական պարապմունքը, սովորելով նկարչու-

թյան դասատու Բուրմիստրի մոտ, որին ճեմարանի վարչությունը հանձնարարել էր պարապելու նրա և Գ. Յակուլովի հետ որպես նկարչության մեջ ընդունակ ուսանողների։ Բուրմիստրն է առաջին անգամ նրան ծանոթացրել ներկերի գործածության հետ։

Ճեմարանում Վ. Կայֆեջյանն իր ընդունակությամբ այնքան աչքի է ընկնում, որ նրան երբեմն հանձնարարում են աշակերտական ներկայացումների համար դեկորներ նկարել, որին մասնակցում էր և նրա դասընկեր Գ. Յակուլովը։ Վերջինիս հետ մտերմությունն ունեցել է իր հետևանքները։ Նրա աշխարհայացքի ձևավորումը, որպես նկարչի, սկսվել էր դեռևս Լազարյան ճեմարանում ուսանելու տարիներին, որտեղ Գ. Յակուլովը արվեստի հարցերի մասին հաճախակի զրույցներ է ունեցել նրա հետ, պրոպագանդելով զգայապաշտության կարևորությունը։ Նա նույնիսկ երբեմն փորձեր է արել զանազան վերացական պատկերների ձևով մարմնավորելու իր սուբյեկտիվ ապրումները։

Ճեմարանական տարիների գործերից միայն մեկն է մեզ հասել՝ «Ինքնադիմանկարը» (1897 թ.)։ Յուղաներկերով կատարված այդ գործը ուսանողական էտյուդ է, որում պահպանված է նմանությունը, բայց նկարված է անհամարձակորեն, բացառապես երանգներով, որոնք դեռևս չեն հասցված հստակության։ Մասնավորապես գույնով պղտոր են ստվերոտ մասերը։

Մոսկվայի գեղարվեստի ուսումնարանում նրա ուսուցիչը եղել է նշանավոր նկարիչ Սերգեյ Իվանովը, որն այդ ժամանակ արդեն հայտնի էր դեմոկրատական նպատակասլացությամբ հագեցած, ժողովրդի ընչազուրկ խավի, բանտարկյալների, աքսորականների, թափառաշրջիկների, գաղթականների, խռովարարների կյանքն արտացոլող գործերով։ Գաղափարական ռեալիզմի ներկայացուցիչը, ուսումնարանում դասավանդած տարիներին բավական լավ հիմքերի վրա էր դրել իր դասարանի ուսման գործը։ Նա ոչ միայն գրագիտություն է ուսուցանել, այլև գաղափարապես է դաստիարակել իր աշակերտներին։ Զարմանալի է, որ այդպիսի ուսուցչի մոտ դաստիարակվելով, Կայֆեջյանը բացարձակապես հակադրվել է ուսուցչի և՛ մեթոդին, և՛ գաղափարներին։

Գեղարվեստի ուսումնարանում Կայֆեջյանը սովորում է մինչև 1906—1907 ուս. տարին։ Հիվանդության պատճառով չի կարողանում ավարտել դիմանկարի դասարանը, որն էլ բացասաբար է անդրադառնում նրա հետագա գործունեության վրա։ Ինչպես դիմանկարներ, այնպես էլ կենցաղային պատկերներ նկարելիս։

Կայֆեջյանն իր ստեղծագործության ընթացքը բաժանել է երեք շրջանների. առաջին շրջանն ընդգրկում է 1902—1906 թվականները, երբ նա տարվել է սիմվոլիզմով։ Երկրորդ շրջանն ընդգրկում է 1904—1924 թվականները, որպես իմպրեսիոնիզմով տարվելու ժամանակամիջոց, և երրորդ շրջանը՝ 1924 թվականից հետո, ռեալիզմին անցնելու շրջանը։

Ինչպես տեսնում ենք, սիմվոլիզմով տարվելու շրջանը համընկնում է ուսման տարիների հետ։ Այդ ժամանակներում նա մոտիկ հարաբերությունների մեջ էր արվեստի զանազան ուղղություններով տարված, որոնումների մեջ գտնվող մի խումբ երիտասարդների հետ, որոնց ազդեցությունը չկարողանալով հաղթահարել, տարվել էր նրանց գաղափարներով։ Եվ պետք է ասել, որ Վ. Կայֆեջյանի հակումը դեպի սիմվոլիզմը ունեցել է ավելի շուտ ձևի որոնման, քան որոշակի գաղափարի հետապնդման նպատակ։ Նրա այն խոստովանությունը, թե սիմվոլիզմի շրջանում կրել է Մ. Վրուբելի և է. Մունկի ազդեցությունները, թվում է տարօրինակ, քանի որ նրանց և իր արվեստի միջև հնարավոր չէ նույնիսկ մոտավոր նմանություն գտնել։ Նրանք իրարից տարբերվում են և՛ գաղափարների դավանանքով, և՛ գեղարվեստական մտածողությամբ։ Հնարավոր չէ որևէ կերպ զուգահեռ տանել Մ. Վրուբելի փիլիսոփայական խորությամբ հագեցած, առարկայական կոնկրետություն ունեցող ձևերով մշակված ստեղծագործությունների միջև, նույնիսկ նմանություն չկա Վրուբելի «Մարգարտահատիկի» և Վ. Կայֆեջյանի վերացական գունային բծերից բաղկացած «Գույների կոմպոզիցիա» կոչվող գործերի միջև։ Կամ չկա նաև էքսպերիմենտ է. Մունկի հոգեբանական ապրումներով կերպարների և Վ. Կայֆեջյանի անառարկայական, անհասկանալի, խճանկարանման պարզերի միջև, կատարված պուանտիլիստական մեթոդով։

Վ. Կայֆեջյանի սիմվոլիստական համարվող գործերից «Գույների կոմպոզիցիան» ներկայացնում է փոքրիկ թերթիկներ, ծածկված խիտ դասավորությամբ շարված երկրաչափական ձևերի գունային մանր բծերով, որոնք չեն արտահայտում ոչ որևէ կոնկրետ առարկայի ձև, ոչ էլ որևէ կոնկ-

րեա բովանդակություն։ Թեպետ ոմանց մեջ աղոտ կերպով նշմարվում են մարդկային ֆիգուրներ հիշեցնող ուրվագծեր։ Նա այդպիսի նպատակ չի էլ հետապնդել։ Դրանք նկարչի անհատական ապրումների սիմվոլիկ պատկերացումներ են, արտահայտված վերացական ձևերով։ Այդ ապրումները թելադրված են եղել երբեմն որևէ երաժշտական երկի ազդեցությամբ, երբեմն որևէ գրական երկից ստացած տպավորությամբ, երբեմն հոգեկան այս կամ այն ապրումներով։

Սակայն, անկախ իրենց բովանդակությունից, այդ գործերը տեսողության համար գրավիչ են, գեղեցիկ են, ճաշակավոր են գույնի զգացողությամբ, կոմպոզիցիայի ըմբռնումով, ընկալվելով որպես զարդանկար կտորներ։ Կան նաև այնպիսիք, որոնց խայտաբղետ բծերի թրթիռը արտահայտում է ինչ-որ տրամադրություն։ Գույների օգտագործումը տարբեր աստիճանի է. կան մաքուր-անխառն գույներ, կան և գունային խառնուրդներ, որոնք էական դեր չեն կատարում, բայց իրար հետ ներդաշնակորեն կապակցված են։

1906 թվականին Վ. Կայֆեջյանի ստեղծագործության մեջ բեկում է տեղի ունենում։ Նա արդեն դուրս է գալիս ուսումնարանից և սկսում ինքնուրույն ստեղծագործությամբ զբաղվել, միաժամանակ, շարունակելով սովորել համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում։ Նա այժմ սկսում է հրապուրվել իմպրեսիոնիզմով։ Ուսումնարանից դուրս գալուց հետո միայն, երբ լայն հնարավորություն է ունեցել շփվելու անվանի նկարիչների հետ, ծանոթանալու գեղարվեստական ուղղություններին, անելով համապատասխան եզրակացություն։

Դրան հաջորդող նրա հետագա ստեղծագործությունների ոճը ցույց է տալիս, որ մոսկովյան գեղարվեստական ուղղություններից նրա սրտին առավել մոտ է եղել իմպրեսիոնիզմը, որի լավագույն ներկայացուցիչ Կ. Կորովինը, իր ցայտուն անհատականությամբ, լայն ճանաչման էր արժանացել արվեստագետների շրջանում։ Կ. Կորովինին նա ընդունում է որպես մեծ հեղինակություն, որին էլ ձգտում է հետևել։

Սակայն, պետք է ասել, որ Վ. Կայֆեջյանի ստեղծագործական մեթոդը ոչ Կ. Կորովինի, ոչ ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների բյուրեղացած, դասականացած ոճին նույնատիպ չէ. այն շաղախված է ինքնուրույնությամբ, որպիսի ազդեցություն նա կրում էր մոսկովյան նկարիչներ Ս. Սուդեյկինի, Ն. Սապունովի և ուրիշների արվեստից, որոնց հետ նա ստեղծագործական ընկերակցության մեջ էր։ Մասնավորապես Ս. Սուդեյկինի թատերա-դեկորային տպավորիչ արվեստը, Կայֆեջյանի իսկ խոստովանությամբ, մեծ տպավորություն է թողել իր վրա։

Դիտելով նրա առաջին շրջանի՝ 1900-ական թվականների ստեղծագործությունները՝ «Պարահանդեսում», «Զբոսանք», «Սրճարանում», «Պարտեզում», «Տոն օր», տեսնում ենք, որ Վ. Կայֆեջյանը հեռու է եղել ժամանակի քաղաքական, հասարակական կյանքում տեղի ունեցող իրադարձություններից։ 1905 թվականի հեղափոխությունը և դրան հաջորդող ռեակցիայի մղձավանջային ժամանակների արհավիրքները կարծես թե բոլորովին չեն հուզել նրան։ Հիշատակած գործերից կարելի է ենթադրել, թե երևի Ռուսաստանում գոյություն՝ ուներ խաղաղ, անվրդով կյանք և կարծես թե մարդիկ զբաղված էին պարահանդեսներով, դիմակահանդեսներով, զբոսանքով, սրճարաններ, թատրոններ, զբոսայգիներ հաճախելով։ Մինչդեռ Ռուսաստանում տեղի էին ունենում բանվորների գնդակահարություններ, խռովություններ, բունտի, աքսորի, հալածանքի, գաղթի, բռնության բազմաթիվ դեպքեր։

Ասենք, իմպրեսիոնիստական մեթոդով հնարավոր էլ չէր պատկերել այնպիսի դրամատիկական ողբերգական բովանդակությամբ դեպքեր, որոնք արտահայտեին մարդկանց հոգեկան բարդ ապրումները, նրանց հուզական ներաշխարհը։ Նրա առաջին փորձերը դեռևս անհամարձակ են գեղարվեստական միջոցներով։ Այսպես օրինակ՝ «Եղբոր դիմանկարը» (1906 թ.) կատարված է ռուսական դպրոցի ռեալիստական մեթոդով։ Կերպարը կոնկրետ է, կառուցումը՝ պրոֆեսիոնալ, մշակումը ծավալապատկերային, գույները մեղմ են՝ ամբրայի գերիշխումով, բայց, դեռևս, վրձնի քսվածքները մեթոդիկ չեն, ստվերների բաշխումները կանոնի ենթակա չեն, նկարման հարթ, ողորկ եղանակը փոխարինված է տեսողության համար անսովոր թվացող խորդուբորդություններով, ավարտումն ավելի էտյուդային է, դիմագծերն արտահայտում են տրամադրություն, բայց հոգեբանորեն խոր չեն։

«Լվացարարուհին» (1906 թ.) արագ կատարված, անավարտ մնացած էտյուդ է, որում նույնպես ձգտում կա պահպանելու պատկերվողի նմանությունը։ Դպրոցի ուսուցման ավանդներին հա-

վատահրիմ մնալու միտումը քնքշորեն է հարազատ մնալ իրականությանը։ Առարկաների մշակումը կատարված է որոշակի կոնկրետությամբ. նկարչի դիտողականությունն ու ընկալումը անմիջական են, ճշմարտացի. կոլորիտում դեռևս էական փոփոխություն չի նկատվում։

Անցման շրջանին բնորոշ է նաև «Մալոմեն» կոչվող գործը, որում նույնպես պահպանված է նախորդ աշխատանքների զուսպ կոլորիտը։ Աստվածաշնչի այդ թեման՝ տարբեր հասարակական հարաբերությունների պայմաններում, սկսած վերածնության դարաշրջանից, մատուցվել է տարբեր տեսանկյունով, տվյալ հասարակարգի բարոյական սահմանումներով, մերթ սյուժետային մեկնաբանումով, մերթ որպես անհատական կերպար, մերթ հոգեբանական բուռն կրքոտությամբ, մերթ մերժվածի վիրավորված ինքնասիրության դառն զգացումով համակված, մերթ վրիժառության ցասումով լի, մերթ սենտիմենտալ զգայականությամբ, մերթ էրոտիկ զգացմունքների ընդգծումով։

Կայֆեջյանը Սալոմեին պատկերել է վավաշոտ մերկությամբ, պառկած, շրթունքները մոտեցրած համբուրելու մատուցարանին դրված Հովհաննես Մկրտչի գլուխը։ Կերպավորման միջոցները դեռևս չափավոր են. Սալոմեի դիմքին տրված է ցավի, ափսոսանքի արտահայտություն, թևլացրված ոչ մի մարդասիրական զգացմունքներով, այլ անձնական հաճույքից զրկված մարդու ասապաշտական շարժառիթներով։

Այդ գործի կոլորիտը մոտ է 1890-ական թվականների սկզբների գործերի կոլորիտին։

1900-ական թվականների վերջերին կատարված գործերում պատկերված են հասարակության այն դասի ներկայացուցիչները, որոնք, անտարբեր ժամանակի քաղաքական իրադարձություններին, անտարբեր հասարակական կյանքում գոյություն ունեցող սոցիալական բարդ հակասություններին, մանավանդ ռեակցիայի տարիների արհավիրքներին, իրենց ժամանակն անց էին կացնում վայելքի, զվարճության, հանգստի մեջ, մոռանալով միայն իրենց անձնական բարեկեցության մասին։

1907—1909 թվականների առավել հաջողված գործերից է՝ «Պարահանդեսում», որում ներկայացված են թերևս ունևոր դասի ներկայացուցիչներ իրենց անհոգ ժամանցի պահին։ Այդպիսի բազմամարդ նկարներում վ. Կայֆեջյանը մարդկանց չի առանձնացնում ընդհանուր խմբից, այլ բովանդակությունը զարգացնում է խմբական գործողությամբ։ Նույն բնույթի են «Զբոսանք», «Պարտեզում», «Սրճարանում», «Տուն օր» նկարները, որոնցում նրա ուշադրության կենտրոնում գույնի խնդիրն է։ Այնպես է թվում, թե նման ստեղծագործություններում սյուժեն միջոց է դեղանկարչական մտահղացումների իրականացման համար. առաջնայինը կոլորիտն է, գունային էֆեկտները են, որոնց նկարիչը հատուկ նշանակություն է տալիս, նույնիսկ թեախնդրությունն չցուցաբերելով՝ պահպանելու գծանկարի ճշգրտությունը։ Դիտելով այդ գործերը կարելի է ասել, որ նպատակը, հիմնականում, արդարացված է, բացառությամբ առանձին նկարների, որոնց գեղարվեստական մակարդակը, նույնիսկ նման սահմանափակումով, իր բարձրության վրա չէ։

Կան, իհարկե, գործեր, ինչպես «Մայիսյան առավոտը», «Ծառերի ստվերի տակ», որոնք կոլորիտով թարմ են, տեսողության համար հաճելի։ Մասնավորապես վերջինում լույսի ու ստվերների կիրառման իմպրեսիոնիստական մեթոդը տվել է գրական արդյունք, ստեղծելով վեհաշուք լույսերի պատրանք, որոնք կարծես քիչ հետո անհետանալու են։ Տպավորիչ են ծառերի սաղարթներից ներթափանցած լույսերը, որոնք քվում է, թե թռչկոտում են այս ու այնտեղ, շոյելով մարդու տեսողությունը։ Կոլորիտը հաճելի է, սահող երանգները քնքուշ, ստվերները թափանցիկ, թևպետ՝ վիճելի է կնոջ ֆիգուրի ուրվագծերի ճշտությունը։

Էֆեկտներ հետապնդելու ապացույց է նույն ժամանակներում ստեղծված «Դեկորային բնապատկերներ» կոչվող գործերի շարքը, որոնք մտահղացումներ են, նկատի չունենալով բնության որևէ կոնկրետ տեղանք։ Դրանք չեն արտահայտում ժամանակի որևէ պահ, բնության որևէ այլակերպություն, մարդու մեջ չեն արթնացնում որևէ զգացմունք, տրամադրություն, կապված բնության մեջ տեղի ունեցող այս կամ այն երեվույթի հետ՝ լինի դա քնարական, էպիկական թե ռոմանտիկական։ Այդ բնապատկերները ուղղակի տպավորիչ են գունային թծերով, ամենաշատը՝ ակնահաճո են։ Հետևապես, դրանք միջոց են ծառույել այս կամ այն ձևով մարմնավորելու նկարչի երևակայության մեջ ծնված գեղանկարչական գաղափարի պատկերացումները։

Դեկորային բնապատկերներին հաջորդում է այսպես կոչված «Դեկորային մոտիվներ» կոչվող

շարքը, կատարված 1910 թվականին, Մոսկվայում ապրած ժամանակ։ Նկարիչը թեպետ դրանք այդպես է անվանում, բայց, ըստ իրենց կատարման ոճի, ավելի շուտ դեկորային-իմպրեսիոնիստական են։

Ուշագրավ է, որ այդ մոտիվներից յուրաքանչյուրն ունի նաև հարակից անուն և մոտավոր բովանդակություն, ինչպես՝ «Փողոցում», «Զբոսայգում», «Դիմակահանդես», «Այգում» և այլն, բայց նկարիչը մի ընդհանուր անվան տակ դրանք կոչում է «Դեկորային մոտիվներ», առաջնություն տալով դեկորային էֆեկտին, փաստորեն, անտեսելով դրանց բովանդակությունը, անուղղակիորեն դրանք ծառայեցնելով գեղանկարչական խնդիրների նպատակին։ Ճիշտ է, Վ. Կայֆեջյանի այդ մտացղացումները չեն շոշափում սոցիալական պրոբլեմներ, դրանք ոչ մի առնչություն չունեն քննադատական ռեալիզմի հետ, սակայն, օբյեկտիվորեն պատկերված այդ դրվագները, հակառակ նկարչի տված որակման, պատկերացում են տալիս ունևոր դասին պատկանող մարդկանց անհոգ ժամանցի, խաղաղ հանգստի, վայելքի ու զվարճասիրության մասին։ Այդ գործերում առկա է նաև տպավորական ընկալումը, դեկորային գունեղությունը։

Մի կողմ թողնելով դրանց բովանդակության արդիականության խնդիրը, պետք է խոստովանել, որ դրանք կատարված են ուշադրության արժանի դեղարվեստական միջոցներով։ Ինչ-որ մտորկություն է նկատվում նրա այդ և 18-րդ դարի ֆրանսիացի նշանավոր նկարիչ Ա. Վատտոյի աղնվական դասի զվարճությանը նվիրված գործերի միջև՝ մասամբ թեմաների ընտրության, կոմպոզիցիոն մտահղացման, ընդհանուր գունային կազմակերպման սկզբունքի, բնության հետ մարդկանց ներդաշնակելու և սյուժեները մասսայական գործողություններով բացահայտելու տեսակետից։

Հիշատակված գործերից ամենագրավիչը՝ «Զբոսայգում» կոչվող նկարն է (1910 թ.), որը գեղարվեստական միջոցների հարստությամբ գերազանցում է մյուս գործերին։ Դա տպավորությամբ ընկալված զրոսայգու տեսարան է։ Անշուշտ, պետք էր ունենալ գեղանկարչի հասկացողություն և բարձրը ճաշակ, հատկապես գույների ներդաշնակման պրոֆեսիոնալ հմտություն և վառ երևակայություն, կարողանալու համար հիշողությամբ այդպես համոզիչ կերպով վերարտադրել իրականությունից ստացած տպավորությունները։ Այդ փոքրածավալ գործը իսկական գեղագիտական հաճույք է պատճառում իր կոմպոզիցիայի, մարդկանց և բնության օրգանական միասնության, հարաբերաչափերի պահպանման, մասսայական գործողության համոզիչ պատկերումով, բազմագույն, կոնտրաստային, բայց միասնական կոլորիտով, տաք և սառն գույների ներգաշնակ բազմապիսությամբ, որոնք լույսի ու ստվերների տրամաբանված հակադրումներով մեծ հմայք են տալիս պատկերին։ Անկասկած, գեղանկարչական էֆեկտը ուղեկցում է այդ ամենին, ստեղծելով գրավիչ տպավորությամբ գործ։ Դեկորային մոտիվներով կատարված գործերի մեջ իր տեխնիկայով, կոլորիտով, նրբությամբ դա առավել իմպրեսիոնիստական է։

Նույն բնույթի է նաև «Այգում» գործը։ Մարդիկ պատկերված են անորոշ ուրվագծերով, գունային բծերով, բայց ավելի մեծ չափերով, որի շնորհիվ ավելի նկատելի է նրանց կեցվածքը, շարժումը, սեթևեթությունը։ Դա ներկայացնում է զբոսանքի եկած ազնվականների կամ ունևոր խավի ներկայացուցիչների, որոնք զուգերով շրջում են այգում։ Նրանց երկար զգեստները, լայնեզր գլխարկները, անփույթ, նազանի շարժուձևերն արդեն ասում են այդ պարապ դասի ներկայացուցիչների մասին։ Ինչպես տեսնում ենք, պատկերի բովանդակությունը նույնիսկ ուշադրության արժանի չէ. սակայն, գեղանկարչական միջոցների շնորհիվ դա դիտվում է հաճույքով։ Գնահատելին այն է, որ առանց նախնական գծագրի, միանգամից վրձնով դրված բծերը, մոտավոր ճշտությամբ գծագրում են մարդկանց մարմնաձևերը։

Նույն մոտիվով և խորագրով է «Այգում» նկարը։ Ծառերի ֆոնի վրա պատկերված են փարթամ զգեստներով երեք կին՝ դեմ ու դեմ կանգնած զրուցելիս։ Պատկերելով նրանց մեծ չափերով, նկարիչը հնարավորություն է ունեցել ավելի որոշակի ցույց տալ նրանց մարմնաձևերը, դեմքերը։ Տպավորությամբ կամ հիշողությամբ նկարված այդ կանայք, չնայած նրանց մարմինների անորոշ ուրվագծերին, թվում են կենդանի, շարժուն, աշխույժ։ Պատկերն ամբողջապես նկարված է վրձնի մանր բսլածքներով, նյութի հատկությունը գրկել անհետացել է, կանանց լայն զգեստների մեջ նրանց մարմինների գոյությունը չի զգացվում, բայց գույների բծերի օգնությամբ հնարավոր է եղել պահպանել նրանց իրական տպավորությունը։ Դա նույնպես այն գործերից է, որոնցում իմպրեսիո-

նիստական նկարելաձևը իր առավել արտահայտչականությանն է հասցված։

Այդ շարքին պատկանող գործերում դեկորատիվությունը բնորոշ է «Դիմակահանդես» կոչվող նկարին (1910 թ.)։ Դա նույնպես մտահղացված է պարահանդեսից ստացած մոտավոր տպավորությամբ։ Նպատակ չի դրվել մարդկանց առանձնացնել, ստեղծել անհատական կերպարներ։ Իմպրեսիոնիստի հայեցողությամբ, Կայֆեջյանը մարդկանց պատկերել է ընդհանուր խմբավորումով, մոտավոր ձևերով, գունային բծերով։ Չնայած աչքի ընկնող գունային խայտաբղետությանը, պատկերն ընկալվում է կոլորիտի միասնությամբ, որում գերիշխող է տաք գունաշարը՝ կարմիրը, դեղինը, նարնջագույնը, օխրան. միայն տեղ-տեղ հայտնըվում են կապույտ-մանուշակավուն բծեր, շեշտելու գունային կոնտրաստը, ուշադրություն գրավելու։

«Պարահանդեսը» գործողության ընկալման առումով իմպրեսիոնիստական է, սակայն, առանձին մասերի նկարման մեթոդով՝ դեկորային։ Դրան պակասում է սպեկտրային գույների մաքրություն, փոխադարձ լրացուցիչ գույների առկայությունը, տաք և սառն գույների զուգորդումը լույսի ու ստվերների պայմաններում։

Այնուամենայնիվ, պատկերը կատարված է խայտաբղետ գունաբծերի ներդաշնակությամբ, կտավի հարթության պահպանումով, կոլորիտի նուրբ զգացողությամբ, ճաշակով։ Ընդհանուր տպավորությամբ այդ պատկերը պարահանդեսի է նման, միաժամանակ, պատկերացում տալիս քաղքենիական խավի ներկայացուցիչների զվարճասիրության և անհոգ ապրելակերպի մասին։

«Դեկորային մոտիվներ» շարքին է պատկանում նաև «Փողոցում» նկարը (1910 թ.)։ Դա փողոցի սովորական տեսարան չէ ներկա ըմբռնումով, այլ սուբյեկտիվորեն մտահղացված մի դիպված, կապված հուզված վիճակում բաժանվող զույգի հետ։ Ի դեպ, Վ. Կայֆեջյանը հոգեբան, դիտող, զննող նկարիչ է, և նրա աչքից չի վրիպում փողոցում տեղի ունեցող անցուդարձը։ Ինչպես տեսնում ենք, դեկորային մոտիվ կոչվող նաև այս նկարում կա կոնկրետ սյուժե, բայց նկարիչն անտեսում է այն, առաջնությունը տալով ձևին։ Սյուժեի անտեսումն էլ թելադրել է նկարչին հոգեբանական այդ իրադրությունը ներկայացնել մարդկանց շարժումների միջոցով, անտեսելով դեմքերի կարևոր դերը։

Վ. Կայֆեջյանի սուբյեկտիվ մտահղացումները այդ բնույթի գործերում երբեմն հասնում են այնպիսի չափազանցության, որ նրա որոշ պատկերներում իրականությունը վերածվում է գունային վարժությունների։ Այդպիսիք են՝ «Դեկորային մոտիվ երեք ֆիգուրով», «Գունային կոմպոզիցիա երեք ֆիգուրով» (1910 թ.), որոնք իրոք դեկորային մոտիվներ են, միայն գունային հարաբերություններ ստեղծելու ձգտումով։

Պետք է ենթադրել, որ 1910 թվականի ընթացքում «Դեկորային մոտիվների» շարքը կազմող նկարների ստեղծման շարժառիթը՝ Մոսկվայի Մեծ թատրոնում որպես նկարիչ աշխատելն էր, երբ նա, հասկանալի պատճառներով, օրգանական պահանջ էր զգում որոնումներ կատարելու։ Իհարկե, նա իր այդ գործերը նկատի չի ունեցել ցուցադրելու համար, դրանք նրա անձնական ապրումների, տպավորությունների աշխարհը ներկայացնող գործեր են, որոնք անհրաժեշտ են եղել թատերական ձևավորումների համար։ Այդպիսիների թիվը հասնում է մոտ երեք տասնյակի, որոնք հետապնդում են նույն գեղանկարչական խնդիրները։

1910 թվականից հետո նա ավելի ընդհուպ է մոտենում կյանքին. այս անգամ արդեն երևան են գալիս կյանքում դիտված, կյանքից անմիջականորեն պատկերված կենցաղային թեմաներով գործեր, բնությունից անմիջականորեն նկարված բնապատկերներ, նատյուրմորտներ։ Կոլորիտը դառնում է անհամեմատ թափանցիկ ու գունեղ, իմպրեսիոնիզմը դառնում է վերջնական ուղենիշ, բայց իրականության յուրահատուկ ընկալումով։ Իհարկե, անցումն իմպրեսիոնիզմին միանգամից չի պսակվում հաջողությամբ։ Առաջին գործերում կոլորիտը գունեղ է, երբեմն աղաղակող, օդի առկայությունը դեռ պակաս է, գույների ինտենսիվությունը որոշ գործերում կոպտացրել է պատկերի կոլորիտը, առանձին դեպքերում նույնիսկ խախտել բնագծերի հարթությունների պահպանումը, սահմանափակել տարածականության հեռանկարային պատրանքը։ Ակնհայտ է, որ սիմվոլիզմից իմպրեսիոնիզմին անցնելու նախնական պրոցեսը կապված էր լուրջ դժվարությունների հետ։ Նկարչի կողմից խորապես չէր ըմբռնված իմպրեսիոնիզմի էությունը, չէին ուսումնասիրված նրա տեսական դրույթները։

Հիշյալ թվականներին նրա պատկերների գերիշխող թեմաները կապված են սրճարաններում, պանդոկներում, պարահանդեսներում տեղի ունե-

ցող այլևայլ իրադարձությունների հետ, որոնց հերոսները ազնվականներ են կամ քաղքենիներ։ Ինչպես, չպետք է կզրկացնել, որ նկարիչը քրնեղ նպատակաբար էր վերարտադրում հասարակության այդ խավի կյանքը. ոչ ամենևին. Վ. Կայֆեջյանի ստեղծագործությունները շատ հեռու են քննադատական ռեալիզմի դիրքավորումից։

Այդ կարգի գործերից է «Պարահանդեսից հետո» (1912 թ.)։ Դա ներկայացնում է պարահանդեսից ծաղկեփնջերով դուրս եկող ազնվական կանանց մի խումբ, հավանաբար, նվեր ստացած տղամարդկանցից։ Մի կողմ թողնելով այն հարցը, թե ինչու այդ դասի վարվելակարգը չի պահպանված և այդ տիկնայք պարահանդեսից դուրս են եկել առանց իրենց սիրահետողների, նշենք, որ կանացի տիպերը՝ իրենց արտաքին նկարագրով, շարժուձևերով, դգեստներով, բավական համոզիչ են և ստեղծում են իրենց դասին համապատասխան տպավորություն։

Անդրադառնալով գեղարվեստական խնդրին, պետք է ասել, որ այդ նկարում արդեն կիրառում են գալ իմպրեսիոնիստական պատկերին բնորոշ առանձին սկզբունքներ։ Նախ՝ թեման ներկայացնում է ազնվական դասի ներկայացուցիչների կյանքի պատառիկան, վաղանցուկ մի միջադեպ, ընկալված հայեցողական թռուցիկ տպավորությամբ. այնուհետև, նկարի կոմպոզիցիան հատվածային է. կերպարները թեպետ կոնկրետ են, բայց ոչ այնքան հոգեբանական։ Պատկերելով նրանց լուսադեմ դիրքում, նկարիչն ավելի շատ ուշադրություն է նվիրել լույսի ու ստվերների տպավորությունների ընդգծմանը, քան նրանց հոգեբանական արտահայտություններին։ Մանուշակագույն և կանաչ գույները հնչում են ավելի ինտենսիվ, թեպետ ոչ այնքան մաքուր, որի պատճառով նրանց գունեղ դգեստները թվում են գունատ։

Դա իմպրեսիոնիզմին որդեգրվելու առաջին քննությունն էր։

1912—1913 թվականները կարելի է համարել իմպրեսիոնիզմի գեղանկարչական սկզբունքներին աստիճանաբար տիրապետելու ժամանակաշրջան։ Ըստ երևույթին, Վ. Կայֆեջյանին ինչ-որ բան խոչընդոտում էր հասնելու իմպրեսիոնիստական կոլորիտի հստակություններ, թափանցիկությանը, երանգների մաքրությանը, օդային պատրանք ստեղծելու հատկություններ. այն՝ ինչ իմպրեսիոնիստները տեսնում էին արևի լույսի պայմաններում կոլորիտում կատարվող փոփոխությունների ընթացքում։

Թվում է, թե խոչընդոտներից մեկը՝ Ս. Սուդեյկինի և Գ. Յակուլովի ազդեցություններն էին, որոնց քատերա-դեկորային նկարչական իր աղեցությունը թողել էր Վ. Կայֆեջյանի արվեստի վրա, իսկ նրանց հետ նա ստեղծագործական մոտ հարաբերությունների մեջ էր և ընդունում էր նրանց հեղինակությունը։

Այդ տարիների գործերից հիշատակենք մի քանիսը։ Որպես սկիզբ, բնորոշ են ինքնադիմանկարները, մեզ հասած երեք տարբերակներով։ Դրանք առաջին փորձերն են այդ ուղղությամբ։ Դրանցում, բացի դիմանկարին անհրաժեշտ նմանողության պահպանումից նաև դիմագծերն են կոնկրետ, որոշ չափով նաև ծավալային մշակումներով։ Դրանց կոլորիտն արդեն մաքրված է անորոշ, պղտոր գույներից. չափավոր կերպով տեղ գտած գունեղությունը չի խախտել ձևերի կոնկրետությունը, թեպետ, գոգները տեղ-տեղ աչքի են ընկնում որպես վարկենական տպավորության ընկալում, ոչ ըստ իրենց դերի ու նշանակության։ Տեղի է ունենում իրականության օբյեկտիվ ընկալման և տպավորության ներգործման սկզբունքների զուգորդում, որը որոնումների արդյունք էր։

Մի ուրիշ ինքնադիմանկարում՝ սպիտակ պանամայով, արդեն բացակայում են սպեկտրային պարզ գույները. դրանք երանգավորված են լույսի արտացոլումներով, որոնց շնորհիվ ստեղծված է օդային միջավայրի պատրանք. կոլորիտը թափանցիկ է։ Գլխարկը առանձին մասերում մնում է սպիտակ, որոշ մասերում կանաչ ֆոնից ստացած անդրադարձումների շնորհիվ վերածվել է բաց մոխրականաչավունի, իսկ գլխարկի և դեմքի ստվերոտ մասերը ստացել են փոխադարձ լրացուցիչ գույն՝ կապտամանուշակավուն, կանաչավունի ներթափանցումով։ Մազերը նկարված են մուգ ուլտրամարինով, առանց սևի օգտագործման։ Դա վկայում է այն մասին, որ նկարչի գունաշարում տեղ են գտել սպեկտրային գույները։ Ուրեմն նա արդեն կիրառում էր իմպրեսիոնիզմի տեսական դրույթները։

Երրորդ ինքնադիմանկարն արդեն կառուցված է լույսի անդրադարձումներից գոյացած երանգներով, ընկալված թռուցիկ տպավորությամբ։ Նկարի ֆոնը կանաչ է, հետևապես և դեմքն ստացել է կանաչավուն երանգ, իսկ սպիտակ պանաման վերածվել է կապտավունի։

Պետք է նկատի ունենալ, որ Վ. Կայֆեջյանի վրա իմպրեսիոնիզմի ազդեցության գործում զգա-

լի դեր է կատարել Կ. Կորովինը, որի ղեկավարությամբ, մինչև 1912 թվականը, նա աշխատել է Մոսկվայի Մեծ թատրոնում որպես կատարող նկարիչ։

Խախտված առողջությունը վերականգնելու համար, Կայֆեջյանը 1912 թվականին վերադառնում է իր ծննդավայրը՝ Ախալցխա։ Նույն տարվա աշնանը, մեկ տարվա պայմանով, ծառայության է մտնում փոխադարձ վարկի ընկերության հիմնարկում, մնալով մինչև 1920 թվականը։ Ազատ ժամանակը նա նվիրում է ստեղծագործական աշխատանքին և զբաղվում ուսուցչությամբ։ Նա նաև Ախալցխայում կազմակերպում է նկարչական ստուդիա, որտեղ ուսուցանում է գծանկար, գունանկար և արվեստի պատմություն։

Վ. Կայֆեջյանի դավանած իմպրեսիոնիստական մեթոդը չի բյուրեղացել։ այն երբեմն շաղախվել է դեկորային տարրերով, երբեմն գրեթե հնացել կոնկրետությունից, երբեմն մնացել չափավոր, ռեալիստորեն ճշմարտացի։ Այդպիսի գործերից են «Պարահանդեսից հետո», «Կար անողը», «Ընթերցողը» (1913 թ.)։ «Կար անողը» թեպետ իր բնույթով սյուժետային է, բայց դիմանկարային կոնկրետության հասցված կերպար է։ Մեծ տարբերություն կա դրա և 1910 թվականի նրա դեկորային մոտիվների միջև թե՛ բովանդակության, թե՛ գեղարվեստական միջոցների առումով։ Երկրորդական համարվող բովանդակությունը դարձել է առաջնային, վերացականը՝ կոնկրետ, անառարկայականը՝ նյութական, դեկորային պայմանական գունագեղությունն իր տեղը զիջել է ռեալիստական կոլորիտին։ Աշխատանքային այդ մոտիվը իրական է։ արտացոլում է աշխատավոր ժողովրդի կյանքի առօրյան։ «Կարողը» պատկերված է իր տարերքում, ուշադիր իր գործով զբաղված։ Նկարչի արվեստում գործողության այդպիսի կոնկրետությունը և կերպարի այդպիսի ջերմությունն անսովոր է։ Թեպետ Վ. Կայֆեջյանին չհաջողվեց սովորել ուսումնարանի գլխի դասարանում, սակայն Կարողի դիմանկարը կատարված է վարպետորեն։ Այդ գործում իմպրեսիոնիզմից պահպանված է միայն զգեստների ու շրջապատի նկարագածն ու կոլորիտը՝ լույսի առատությամբ, արտացոլումների հարստությամբ։

Նույն սկզբունքը կիրառված է նաև «Ընթերցողը» պատկերում (1913 թ.)։ Դա նույնպես նկարչի լավագույն գործերից մեկն է, կատարված դիմանկարի կոնկրետության պահպանումով, պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ։ Հատկապես դիմագծերն ընկալված են սուր դիտողականությամբ և այնպիսի կենդանի անմիջականությամբ, որ նմանողությունը թվում է բացարձակ ճշմարիտ։ Տիպարով գեղեցկական այդ երիտասարդ հայուհին համակրելի է թե՛ դիմագծերով, թե՛ հոգեկան հարստությամբ, թե՛ ուշադիր, կենտրոնացած վիճակով։ Պատկերելով նրան պատուհանի առաջ կիսադեմ դիրքով, նկարիչը հնարավորություն է ունեցել գլուխը պատկերել պատուհանի ֆոնի վրա, մուգ կոնտրաստով, զգեստները ծածկելով վրձնի մանր քսվածքներով, իմպրեսիոնիստական տեխնիկայով։ Նկարից ստացած տպավորությունը հաճելի է։ Կոլորիտը բաց է, թափանցիկ, լուսավորությունն առատ է, գույները՝ թարմ։

1913—1914 թվականների գործերում հանդիպում ենք սրճարանների, պանդոկների հետ կապված քնքուշ պատկերների, որոնք իմպրեսիոնիստական են իրենց սկզբունքով։ Այդպիսիներից են՝ «Սրճարանը», «Պանդոկը», «Մոտորումներ»։ Դրանք կառուցված են հակադրվող գույների և լույսի ու ստվերների վրա, որոնց մեջ գեղանկարչական էֆեկտը սկսում է դառնալ միտումն։ Կերպարների կոնկրետությունն անհետանում է, գործող անձինք, ըստ իրենց տիպարային հատկանիշների, պատկանում են քաղքենիների դասին։ Այս կամ այն պատկերի սյուժեն հասկանալի է դառնում միայն մարդկանց խմբական գործողությունների միջոցով։ Հոգեբանական արտահայտությունների փոխարեն միմիկաներն են դառնում իշխող։ Պատկերների գեղարվեստական որակը ցածր է։ Գեղոնիզմը դառնում է գլխավոր նպատակ։

Իհարկե, Կայֆեջյանն այդ գավառական քաղքենիների կյանքի առանձին դրվագները պատկերել է առանց սոցիալական միտումնավորության, հայեցողական անաչառությամբ, բայց այդ պատկերներում, գուցե և տարերայնորեն, բացահայտված է քայքայվող դասի հոգեկան սնանկությունը, անճարակությունը։

Հետագա գործերում իրականության վերարտադրումը թեկուզև թուլացած է թուլացել ընկալումով։ Նա ղեկավարվում է տպավորություններով, ոչ միայն բնությունից նկարած էտյուդներում, այլև մտաշղացած թեմատիկ պատկերներում։ Իհարկե, Վ. Կայֆեջյանի որդեգրած մեթոդը, բնության ընկալման իր յուրօրինակությամբ, համապատասխան չէ ոչ ֆրանսիական, ոչ ռուսական իմպրե-

սիոնիզմին, որովհետև այն զտված չէ դեկորայնության տարրերից։ Իմպրեսիոնիզմի նրա հասանելության սահմանակետը կարելի է համարել «Ծղրևանինների ծաղկեփունջը» նատյուրմորտը, որն ընկալված է ակնթարթային տպավորությամբ, որում թեպետ անտեսված են ձևի կոնկրետությունը, ծաղկի հատկությունը, ծավալը, միջավայրը, բայց նզրևանու տպավորությունը կարելի է ստանալ անսխալ կերպով։ Նույնիսկ ավելին, ի տարբերություն նկարչի ուրիշ գործերի, կատարված է խանդավառ տրամադրությամբ, շատ արագ, ամբողջական ընդգրկումով, կարմրավուն, մանուշակավուն, արծաթասպիտակավուն, դեղնականաչավուն գույների ներդաշնակությամբ։ Ծղրևանինների ծաղկեփունջը նկարչի առավել բնորոշ իմպրեսիոնիստական գործերից է, որում այդ ուղղության սկզբունքները հարազատորեն կիրառված են։

Այդ շրջանի գործերում կոլորիտի փարմութունն ավելի ակտիվ է դառնում բնապատկերներում։ Այդ ժանրը իմպրեսիոնիստներին մեծ հնարավորություններ է տվել կենսագործելու լույսի ու գույնի իրենց հիմնական սկզբունքները և տեսական դրույթները։ Վ. Կայֆեջյանը նույնպես, իր հնարավորությունների չափով, ստեղծել է մի ամբողջ շարք բնապատկերներ, որոնցից մի քանիսը ոչ միայն գեղանկարչական խնդիրների լուծման նպատակ են հետապնդել, այլև տրամադրություն են արտահայտում։ Այդպիսիներից են՝ «Փողոցը գիշերով» (1911 թ.), որում գիշերային լույսի էֆեկտները և գիշերվա ճնշող տպավորությունը լավ են զուգորդված, թեպետ ստվերոտ մասերում գեղանկարը չի հիացնում։

Ավելի քարմ է «Վաղ գարունը» (1913 թ.). բնության զարթոնքի հետ կապված տրամադրության պահպանումով։ Նրա դավանած մեթոդին շատ ավելի հարազատ է «Արևային օրը» (1915 թ.), որի մեջ նա հնարավորություն է ունեցել ոչ միայն լուսավորության ու ստվերի հակադրումով արտահայտիչ դարձնել արևոտ օրվա տպավորությունը, այլև սպեկտրային գույների՝ դեղինի, նարնջի և դրանց հակադիր կապույտի, մանուշակագույնի զուգորդումներով գեղանկարչորեն տպավորիչ լուծում տալ բնապատկերին։

Բնապատկերի նրա սիրած մոտիվներից են Ախալցխայի տեսարժան վայրերը, որոնք նա պատկերել է սիրով ու երախտագիտությամբ՝ հանդեպ իր ծննդավայրը։ Այդպիսիներից են՝ «Հին Ախալցխան» մի քանի տարբերակներով և այլ բնապատկերները, որոնցում պահպանված է հայկական քաղաքի ոչ միայն բնապատկերի, այլև ինչ-որ չափով նահապետական ապրելակերպի կոլորիտը։ Դրանցից մի քանիսը համեմատաբար, ավարտված գործեր են, մի քանիսն էսքիզներ են, գեղանկարված երբեմն գունային նուրբ ճաշակով, նրբերանգներով, իմպրեսիոնիստական քրքրուն լույսերի ու ստվերների մեջ հարաբերություններով։

Նրա բնապատկերներում, թեպետ սակավ, հանդիպում են նաև բնության դրամատիկ այլակերպություններ, ինչպես «Ամպրոպ» կոչված գործը, որում շեշտը դրված է ոչ այնքան մարդու տրամադրության վրա ներգործելու, որքան գեղանկարչական էֆեկտներ ստեղծելու, պատկերը տպավորիչ դարձնելու խնդրին։

Նկատելի է, որ անմիջապես բնությունից կատարած էսքիզներն ավելի կոնկրետ են, թեպետ դրանցում նույնպես գույների, լույսերի ստեղծած էֆեկտները ցայտուն են։ Այսպես՝ դրանցից մեկում, կարմիր կտուրով, սպիտակ պատերով տունը կարծես թե նկարված է լոկ լուսավորության պատրանք ստեղծելու միտումով, թեպետ իր ձևով կոնկրետ է։ Մի ուրիշ էսքիզ, դեղինի գերիշխությամբ, նկարված է պարտեզից ստացած անմիջական քարմ տպավորությամբ, որում զգացվում է ճշմարտացիություն։ Տպավորիչ։ ու նույնիսկ գեղեցիկ են թվում համատարած ծառերը, նրանց խիտ սաղարթներից թափանցած արևի լույսով տեղ-տեղ լուսավորված հատուկենտ բները, ճյուղերի մեջ վեհվեհտացող կամ գետնին թռչկոտող շողերը, բների արանքներից հեռվում երևացող տները, ծառերի տակ նստարանին նստած գույնզգույն զգեստներով կանայք, գրեթե վերածված գունավոր բծերի։ Այսուհանդերձ այդ ամենը դիտվում է որպես բնական պատկեր, թեպետ ընկալված հարևանցի, թռուցիկ տպավորությամբ, գեղանկարչական խնդիրների լուծման պատրվակով։ Ինչպես տեսնում ենք, դերերը փոխված են. նպատակը դարձել է միջոց, իսկ միջոցը՝ նպատակ։

«Մայիս» կոչված էսքիզը (1915 թ.) լիովին իմպրեսիոնիստական է իր բնույթով։ Դա իսկական բացօթյա տպավորությամբ ընկալված գործ է, որի մեջ այգին նկարված է գունեղ կանաչով, ծառերի բները՝ բաց մանուշակագույնով, լուսավորված մասերը՝ բաց դեղինով, վարդագույն նրանգներով։ Ծառի տակ կանգնած կին ստվերի մեջ է, տեղ-տեղ լուսավորված արևի շողերով։

Նրա վերնաշապիկը թվում է սպիտակ, բայց իմպրեսիոնիզմին հատուկ մեթոդի պատճառով կույտերել է իր րուն գույնը, վերածվելով մոխրավարդագույնի. շրջազգեստը ողողված է կանաչավուն, մանուշակավուն երանգներով, գլխարկը նարնջագույն է ստացել, մազերը՝ պղտոր մանուշակավուն, կանաչավուն։ Սև գույնը իսպառ վերացված էր։ Գրեթե ոչ մի առարկա չի մնացել իր նախատեղծ գույնով։

Հետագայում իմպրեսիոնիստական էյուդներում առարկայականությունը շատ հաճախ իր տեղը զիջում է գունաթծերին, տների ուրվանկարները և մարդկանց ֆիգուրները նկարված են վայրկենական տպավորությամբ։ Ընտրած մոտիվները՝ լինեն բնության տեսարաններ, տներ, ծառեր, քաղաքի հատված, պատկերված են գույների բծերով, բայց ճաշակավոն։ Չնայած սպեկտրային գույների օգտագործմանը, նրա գործերի կոլորիտը մեղմ է, գունատ, երբեմն նրբերանգ։ Այսպես՝ էյուդներից մեկը կառուցված է մոխրա-մանուշակավուն կոլորիտի վրա, մի այլ էյուդում գերիշխող է կանաչավուն կոլորիտը և այսպես տարբեր։

Նշենք նաև, որ 1910-ական թվականների նրա էյուդների թեմաները կամ, ավելի ճիշտ, մոտիվները ժամանակի վաղանցուկ պահեր են. այդպիսիք են՝ «Թեթև մառախուղի մեջ», «Աշնանային արև», «Գարնանամուտ» բնանկարները, որոնք նա ցուցադրել է Թիֆլիսում կազմակերպված Հայ արվեստագետների միության անդրանիկ ցուցահանդեսում, իսկ «Մայիսյան առավոտ», «Հարավային արև», «Տաք օր», «Դժբախտություն» գործերը ցուցադրել է 1919 թվականին Թիֆլիսում նույն միության երկրորդ ցուցահանդեսում։ Այդպիսի էյուդներում, որոնք կատարված են բնության մեջ, գույնի զգացողությունը նուրբ է, նրանգները երբեմն մարմրուն են, դողդոջուն, հաղիվ որսացվող, մինչև քնարականության աստիճան։

1910-ական թվականների գործերում կան նաև կենցաղային թեմաներով գործեր, դիմանկարներ, էյուդներ մարդկանցից, դեկորային էսքիզներ։ Թեմատիկ են՝ «Լվացք» (1918 թ.) և «Սրճառուում» (1910 թ.)։ Վերջինը նրա սիրած թեմաներից մեկն է, որում մարդկանց հանգիստ վիճակը նրա համար ավելի նպաստավոր է եղել, հիշողությամբ վերարտադրելու տեսածը, չնայած, ֆիգուրների նկարման մեջ նրա ձեռքը այնքան էլ վստահ չէր։ Գույների միջոցով էֆեկտներ ստեղծելու ձգտումը, ինչպես բնապատկերում էր, առկա է այս գործում։

«Պուրակում» (1918 թ.) գործը վկայում է նրա հարուստ երևակայության մասին։ Մի փոքրիկ էյուդում, անտառի ֆոնի վրա նկարելով բազմություն, նա թեպետ փոշիացրել է առարկաները և միայն գունային բծերի օգնությամբ ցույց տվել ժողովրդին, բայց ցուցաբերել է գեղանկարչի նուրբ ճաշակ, գույնի լավ զգացողություն և դրանց լավ ներդաշնակում, լույսի ու ստվերների դուստ էֆեկտներ։ Մի քանի էյուդներում մարդկանց գործողություններ ցույց են տրված գունդգույն զգեստների էֆեկտներով, որպես մասսայական տեսարան։ Կարմրի, դեղինի, կապույտի, նարնջագույնի հակադրումները կատարված են ճաշակով։

Այդպիսիներից են նաև «Հանգիստ» (1916 թ.) և «Դիմահանդեսը» (1919 թ.) աշխատանքները։ Չնայած այդպիսի խայտաբղետության, նկարիչը կարողացել է կոլորիտի միասնությամբ ընդհանրացման հասցնել պատկերը, որի մեջ գլխավորը շարժման մեջ գտնվող մարդիկ են։ Այդպես նշվել է, որ և՛ թեմատիկ պատկերներում և՛ բնապատկերներում նրա կոմպոզիցիաները հատվածային բնույթի են։

Դիմանկարը, կայֆեջյանի ստեղծագործության մեջ, քանակով աննշան է։ Եվ դա հասկանալի է, եթե նկատի ունենանք, որ նրան չհաջողվեց ուսումնարանում սովորել դիմանկարի դասարանում։ Մեզ հասած «Պարուհու դիմանկարը» (1910 թ.) մեկ-երկու տարբերակով և «Նկարչուհի Կ. Պետրովայի դիմանկարը» ավելի շուտ նմանողության պահպանումով գործեր են, քան այդ ժանրից պահանջվող լիարժեք կերպարներ։

«Անհայտ կնոջ գիպուր» կոչվող նկարը (1913 թ.) իր բնույթով գրեթե դիմանկար է, նկարված կոնկրետ անձնավորությունից, բայց թուղթիկ ընկալումով. պակասում է հոգեբանական դիմանկարին անհրաժեշտ անհատականացումը։ Ըստ երեվույթին, նկարչին ավելի հետաքրքրել են նրա արտաքին տվյալները և դրա հետ կապված գեղանկարչական առանձին խնդիրները։ Իհարկե, իմպրեսիոնիստական մեթոդը չէր կարող հնարավորություն տալ նկարչին ստեղծելու հոգեբանական կերպար, բայց այդ կնոջ արտաքին տվյալների, շարժուձևի, ճաշակը որոշող հագուստի ընտրության հատկանիշների ընդգծումով, նկարչին հաջողվել է ճանաչելի դարձնել նրա կերպարը։ Ամե-

նայն հավանականությամբ նա պատկանում է հասարակության ունևոր խավին. ահա թե ինչու թվում է անհոգ կյանք վարող, մոդայի սիրահար, սեթևեթ, ինքնահավան, քմահաճ ու ինքնավստահ։ Ինչպես ասվեց, վ. Կայֆեջյանը զեկավարվել է իմպրեսիոնիզմի իր նախասիրած մեթոդով։ Այդ է ցույց տալիս նկարելու ցաք ու ցրիվ եղանակը, թռուցիկ տպավորությամբ նկարված ծաղկավոր զգեստը, ֆոնը, վրձնի մանր քսվածքներով աշխատելաձևը, որոշ մասերում տպավորությամբ ընկալված նյութականության չհասած գույները։ Մասնավորապես բացօթյա պայմաններին համապատասխան կոլորիտի ընտրությունը՝ լուսավոր գույների առավելությամբ, ինչպես նաև գույների կոնտրաստներ ստեղծելու միտումը, տեղի են տվել խայտաբղետության։ Գերիշխում են սպիտակները՝ սպիտակ սփռոց, սպիտակ շալ, սպիտակ վերնազգեստ, որոնք բավարար չափով հագեցած չեն որպես գույն, բայց որոնց ստվերներում կան կոնտրաստվող երանգներ։ Գործն, ընդհանուր տպավորությամբ, համձնի է դիտվում։

Վ. Կայֆեջյանի գործերում հանդիպում ենք նաև գրական թեմաներով գործերի, այդպիսի մի շարք նա անվանել է «Մոպասանի մոտիվներով», որոնց ստեղծման շարժառիթը Մոպասանի երկերի ընթերցումն էր։ Իհարկե, դժվար է գուշակել, թե դրանք որ վեպերի կամ պատմվածքների տպավորությամբ են ստեղծվել, սակայն դրանք կատարված են տրամադրության ներշնչումով և կարող են ծառայել որպես Մոպասանի երկերի պատկերազարդում։ Ի տարբերություն ազատ թեմայով կատարված գործերի գուաշով, տուշով, յուղաներկով նկարված այդ գործերում կան ռեալիստորեն մշակված նկարներ, որոնցում հանդիպում ենք նույնիսկ հոգեբանական կերպարներ։ Դրանց մեջ կան և երկու-երեք ֆիգուրայով, և բազմամարդ կոմպոզիցիայով նկարներ։ Մոպասանի մոտիվները նրան զբաղեցրել են 1911 թվականից սկսած, որին վերադարձել է մինչև 1927 թվականը։

Վ. Կայֆեջյանի նախահեղափոխական շրջանի լավագույն ստեղծագործություններից մեկը «Ռուլվարում» կոչվող աշխատանքն է (1920 թ.)։ Պատկերված են տոնական զգեստներով ազնվական կանայք։ Նրանք ոչ այն է զրոսնում են, ոչ այն է զրուցում։ Դրա բովանդակությունը գրեթե ոչինչ չի ասում, բայց այն փոխհատուցված է այնպիսի հմայիչ գեղանկարով, որպիսին նկարչի ստեղծագործության մեջ հազվադեպ է պատահում։ Այդ փոքրիկ նկարում վ. Կայֆեջյանն իրեն դրսևորել է որպես կիրք, մեծ ճաշակով ու նուրբ զգացմունքներով օժտված, իր կարողության մինչև այդ չտեսնված հնարավորություններով։ Կա դրանում այնպիսի գունային նրբություն, որպիսին իր քրքրրուն, մեղմ երանգներով հիշեցնում է ռուս նկարիչ Բորիսով Մուսատովի գեղանկարի ոճը։ Անհավանական չէ, իհարկե, որ վ. Կայֆեջյանը փորձել է նմանվել այդ նրբազգաց, ինքնատիպ նկարչին։ Բարձր է այդ նկարի կատարողական վարպետությունը և՛ իր համոզիչ կոմպոզիցիայով, և՛ կանանց բարձրահասակ մարմինների ճկուն ձևերով ու շարժումներով, և, որ գլխավորն է, հատկապես հմայիչ կոլորիտով։ Կանանց զգեստների կարմիր, կանաչ, մանուշակավուն, սպիտակ, սև, օխրա գունային զուգորդումները կատարելապես ներդաշնակված են մեծ ճաշակով, պրոֆեսիոնալ մակարդակով, ստեղծելով տեսողության համար հաճելի տպավորություն։ Իսկ կանանց հագուստի նշմարելի դիմագծերը մշակված նրբերանգների փոխանցումներով, արտասովոր նրբություն են տալիս նրանց ազնվական դեմքերին։

Վ. Կայֆեջյանի հետագա ստեղծագործությունը շարունակվում է Սովետական Հայաստանում, որտեղ նա տեղափոխվում է 1924 թվականին։

Այսպիսով, անցնելով ռուսական արվեստ մուտք գործած տարբեր ազդեցությունների բովով, նա հետզհետե զտել է իր արվեստը սիմվոլիզմից, դեկորատիվիզմից, պուանտիլիզմից, դավանելով իմպրեսիոնիզմին, 1910-ական թվականների վերջերին չափավորելով նաև այդ ուղղության ազդեցությունը, իսկ սովետական շրջանում վերակառուցվելով՝ կանգնել է ռեալիզմի դիրքերի վրա։

ԳԱԲՐԻԷԼ ՅԱԿՈԲՅԱՆ

20-րդ դարի առաջին քառորդին հայկական արվեստում տեղ գտած նոր ուղղությունների ներկայացուցիչներից է նաև Գևորգի Յակուլովը (1884—1928), որին թեպետ վիճակվել է շատ կարճատև ժամանակով ապրել Հայաստանում, բայց իր գործունեությամբ սերտորեն կապված է նրել հայ մշակույթի որոշ բնագավառների և նրա գործիչնե-

րի հետ։ Նա բազմակողմանի գործունեության տեր նկարիչ էր։ Նվիրվելով հիմնականում քաոսնրական ձևավորման աշխատանքին, նա, միաժամանակ, զբաղվել է կամերային և մոնումենտային գեղանկարչությամբ, գրաֆիկայով, ստեղծել է դիմանկարներ, բնապատկերներ, կենցաղային քնամանկարներով պատկերներ, նատյուրմորտներ։

Գ. Յակուլովի ստեղծագործությունը աշխարհընկալումով արմատապես տարբերվում է իրեն նախորդող և ժամանակակից հայ նկարիչների ստեղծագործություններից։ Նա չի ընթացել նրանց ավանդական ուղիով, այլ ունեցել է իրականությունը պատկերելու իր ըմբռնումը, որի արմատները կապված են արևմտաեվրոպական կոնստրուկտիվիստական ուղղության հետ, շաղախված սեփական ստեղծագործական անհատականությամբ։ Անկախ այն բանից, թե նրա ստեղծագործական մեթոդը ներկա հասկացողությամբ ինչ չափով է արձագանքում սոցիալիստական ռեալիզմին, նրան կարելի է որակել որպես որոնող, փորձարար, ստեղծագործող արվեստագետի ունակություններով օժտված, հնարամիտ, վառ երևակայություն ունեցող, համարձակ մտահղացումների տեր արվեստագետ։ Դա նույնիսկ շարունակվում էր այն ժամանակ, երբ անողոք հիվանդությունը պայմանավորել էր նրա կյանքին։

Իր ինքնակենսագրության մեջ նա գրում է[1]. «Մանկությունս անցել է Թիֆլիսում՝ իմ ծնողների տունը։ Հայրս անվանի փաստաբան էր, բայց ոչինչ չթողեց ընտանիքին, բացի բարեկամներից և անունից, որոնք մեր ընտանիքի միակ նպաստն էին աղքատության ծանր պայմաններում, որոնց մեջ էլ հորս բարեկամների օգնությամբ մայրս դաստիարակեց իր զավակներին։

Դաստիարակված լեռնականների հետ պայքարի հերոսական ժամանակներում Լերմոնտովի երգած էպիկական Կովկասի հյուսիսում՝ կարողացում էր տանել բախտի փոփոխությունները և աղքատության պայմաններում աշխատում էր երեխաներիս մեջ պատվաստել գեղեցկի զգացում՝ ամեն օր մեզ հետ պարապելով երգեցողություն, նկարչություն և ընթերցանություն։

Իմ կյանքի տասներորդ տարում՝ 1893 թվին, մայրս մեր ընտանիքը փոխադրեց Մոսկվա, ուր ես ընդունվեցի Լազարյան ճեմարանի գիշերօթիկը, անցա վեց դասարան, որից հետո ինձ հարկադրեցին հեռանալ (լրիվ դասընթացը չվերջացրած)՝ գիմնազիական կյանքի պայմաններին ենթարկվել՝ կարողանալուս համար։ Մանկությունից բուռն սեր ունենալով դեպի նկարչությունը, ես վճռեցի մտնել նկարչության և քանդակագործության դպրոցը։ Իմ մեջ այդ սերը զարգացրել էր մեծ եղբայրս, որը նույնպես սիրում էր նկարչությամբ զբաղվել և տանում էր ինձ ցուցահանդեսներ ու թատրոններ։

Այն ժամանակ ընդունելության համար գոյություն ուներ մրցություն, ուստի ես պետք է պատրաստվեի քննության. և մտա նկարիչ Յուոնի դրպրոցը, որի շնորհիվ քննությունները հանձնեցի երկու ամիս պատրաստվելուց հետո (1900 թվականին)։

Այդ ժամանակից սկսվում է իմ պրոֆեսիոնալ կրթությունը կամ, ավելի ճիշտ, ինքնակրթությունը, որովհետև դպրոցական աշխատանքները չէի կատարում, այլ աշխատում էի միայն տանը, ինձ համար, որի հետևանքով երկու տարի անց հեռացրին դպրոցից՝ հաշվետու աշխատանքներ չներկայացնելու պատճառով։

Հակված լինելով իմպրովիզացիայի՝ ես ժրխտում էի ամեն տեսակ ուսուցում և չէի ցանկանում փոխ առնել ուրիշների աշխարհայացքը։ Մանկությանս օրերին երաժշտությամբ և պոեզիայով, կրքված, ես ձգտում էի հասնել այն բանին, որ նկարչության մեջ կարողանամ արտահայտել ամենից առաջ իմ էմոցիաները։

Հիմա ես կարծում եմ, որ իմ մեջ խոսում էր իմ ասիական ատավիզմը, որին անմատչելի է եվրոպական ռեալիզմը, բայց մոտ է սիմվոլիզմը, որը լայն ասպարեզ է տալիս դեկորատիվ ֆանտաստիկային։

Դեռ մանկությանս օրերին ամառային ամիսներն անցկացրի Վրաստանի լեռներում, ուր և վճռեցի իմ իմպրովիզացիաների համար մոտիվներ գտնել Կովկասյան լեռների բնության մեջ և ոչ թե ինձ օտար հյուսիսի տափաստաններում։ Այդ նպատակով գնացի Թիֆլիսի մոտ գտնվող սարերը, բայց որպեսզի արդարացնեմ գնալուս նպատակահարմարությունը, որպես զինապարտ, զինվորական ծառայությունս կրելու համար մտա Կովկասյան գնդերից մեկը, այդպիսով միացնելով նկարչի աշխատանքը զինվորի ծառայության հետ։

Այդ ժամանակները ես ծանոթ էի դեկադենտ համարվող սիմվոլիստների և իմպրեսիոնիստների գործերին, որոնց մեջ էլ նեցուկ գտա սեփական անհատական ճանապարհի համար, որը, սակայն,

համակրությամբ չընդունվեց հասարակության կողմից»[1]։

1903 թվականի աշնանը, վերադառնալով Մոսկվա, իր հետ տանում է մոտ երեք հարյուր աշխատանք, որոնք լեռնային բնության ռելիեֆի ուսումնասիրություններ են՝ հնարավորություն տալով հասնելու գծի, գույնի, լույսի կիրառման զանազան եզրահանգումների։ Իր այդ ուսումնասիրությունների համար նպաստավոր առիթ է նաև կրկին զինվորական ծառայության կանչվելը, այս անգամ Մանջուրիայում, որի ընթացքում տեղի յուրօրինակ՝ ավազաքլուրներից կազմված բնության և ժողովրդի կենցաղի ուսումնասիրությունը, միացրած հովկասի բնությունից կատարած ուսումնասիրությունների հետ, նրան թելադրում են ըզբաղվելու ոճի որոնման այն հարցով, «թե ինչ գլխավոր գործոն է դրված այդ մշակույթի հիմքում»։ Եվ նա այդ առիթով եզրակացնում է. «Երկրնքի կապույտը հուլիսի տաք ժամանակ մանջուրական տրոպիկական անձրևների շրջանում, չինացիների արվեստի գրաֆիկությունը և զգայնությունը, կենցաղային մի շարք գծեր և ճաշակը, չինացիների սերը դեպի փտող առարկաները և պեյզաժի առանձնահատկությունը իմ մեջ առաջացրին այն միտքը, թե հենց լույսի բնույթն է ոճի որոնածս հիմքը»[2]։ Համոզվելու համար իր տեսակետում, նա գործնականում բնության ուսումնասիրությամբ է ստուգում իր եզրակացությունը։ Նա գրում է. «Մի անգամ դաշտային պրիզմատիկ հեռադիտակով նայելիս, ես նկատեցի կապույտ սպեկտրալ շերտ, որը ծիածանի պես սքողում էր լեռների, ծառերի և շենքերի ստվերագծերը։ Ես այնուհետև շատ անգամ ստուգեցի այդ էֆեկտը և հետևանքը եղավ նույնը։ Այն ժամանակ իմ մեջ ծագեց այն միտքը, թե կուլտուրաներ-ի տարբերությունը կայանում է լույսերի տարբերության մեջ։ Ես սկսեցի կառուցել գծերի և լույսերի շարժման և տարբեր ժողովուրդների հիմնական տրամադրությունների առանձնահատկությունների հարաբերության տեսությունը, ինձ համար կառուցեցի ոճերի ծագման այն տեսությունը, որով և առաջնորդվում եմ իմ արվեստի մեջ մինչև այսօր»[3]։

Նկարչի այս խոստովանությունը կարևոր է ճանաչելու նրա մտաշխարհը, ըմբռնելու նրա նպատակը, հասկանալու նրա ստեղծագործությունների յուրօրինակությունը։

Իր մշակած մեթոդով կատարած առաջին աշխատանքը «Ձիարշավն» է (1905 թ.), ցուցադրված «Մոսկովյան ընկերության» ցուցահանդեսում 1906 թվականին, գնված Տրետյակովյան պատկերասրահի կողմից։ Իհարկե, դա ձիարշավի իրական պատկերը չէ, ինչպիսին տեղի է ունենում ձիարշավարանում մրցման ժամանակ, այլ ձիարշավի ու ձիավարժությունների տարբեր դրվագներից ըստացած տպավորությունների համատեղում, որպիսիք առանձին-առանձին դիտված համոզիչ են, բայց ընդհանուր խմբավորումով չեն համապատասխանում պատկերի անվանը և ավելի շուտ ձիավարժությունների տպավորություն են թողնում։ Իսկ եթե դրան միացնենք և հրապարակում զատված խմբավորումներով հավաքված բազմությունը, որն ամենևին հանդիսատեսի տպավորություն չի թողնում, ապա, կատանանք վերացական մտացածողությամբ կառուցված կոմպոզիցիա, դիտված վերևից, անտեսելով հարաբերաչափերը, հեռանկարը, միջավայրը, ինչ-որ չափով կիրառելով սիմուլտանիստական կոմպոզիցիոն մեթոդը։ Նկարիչն իր այդ մտահղացումը մեկնաբանում է այսպես. «Գնալով Մանջուրիա մի այնպիսի ժամանակ, երբ թայֆունը փչում էր ամիսներով, ես տարվեցի այն պտտվող շարժումով, որ առաջացնում էր այդ քամին։ Իսկ Մոսկվայում ներկա լինելով ձիարշավին, նկատեցի ազատից ալեկոծվող ամբոխի շարժումը, որ ինձ հիշեցրեց մանջուրական թայֆունը։ Այդ տպավորությունը միացնելով կանաչ արշավադաշտի ապակյա պարզության, ձիերի վազքի տպավորության հետ, ես կառուցեցի ձիարշավի կոմպոզիցիան— ձիարշավը մրրկային շարժման մեջ— չինական գծանկարչությամբ և Ջինաստանի խոնավ գունաշարի ակվարելային թափանցիկությամբ»[4]։

Ինչպես տեսնում ենք, նկարի մտահղացումը ծառայել է գեղ նկարչական խնդիրների հետապընդման նպատակին։ Նկարիչը նույնիսկ այն անվանում է «վերացական կոլորիստական կոմպոզիցիա»։ Իր առաջ դրած խնդրի լուծման առումով, կարելի է ասել, որ նկարիչն իր նպատակին հասել է։ Ինչպես ինքն է անվանում, պարուրաձև կոմպոզիցիայով այդ պատկերում ալեկոծվող ամբոխի շարժումն ինչ-որ չափով զուգորդվում է նկարչի պատկերացման հետ՝ թայֆունի կապակցությամբ արած համեմատությամբ։ Իրոք, տեղի է ունենում եռուզեռ. մարդիկ առանձին-առանձին խմբավորումներով տարված են մրցման մոլուցքով. գտնվելով անհանգիստ շարժման մեջ, ասես

խուճապի մատնված, Հասարակությունը, բաղկացած առավելապես ունևոր մարդկանցից, խմրված հրապարակում, ոմանք առանձին, ոմանք զույգերով, ոմանք խմբերով նստած, ոմանք աստիճանների բարձրանալիս կամ իջնելիս զբաղված են զրույցով, հավանաբար իրար հետ պայմանավորվելով գումար գրավ դնելու։ Իսկ դաշտում, կանաչ հարթության վրա, ձիարշավի պատրաստություն է տեսնվում. ձիերից մի քանիսը ծառս են եղել, մյուսները հանդարտ կանգնած են, նրբորդները սրընթաց վազում են։ Նկարիչը, թեպետ ոչ կոնկրետ գործողությամբ, բայց նրբանկատորեն է ընկալել դիտողների՝ ունևոր խավի այդ ներկայացուցիչների նկարագիրը իրենց շարժուձևերով, կեցվածքով, սեթևեթությամբ, ցուցամոլ հակումներով, ի տես դարձնելով նրանց երկար զգեստները, լայնեղր գլխարկները, ֆրակները, սպիտակ շապիկները։

Յակուլովը թեպետ այն համալրում է գրաֆիկորեն կատարված գործ, բայց այն ավելի գրավիչ է իր բաղմերանգ, նուրբ կոլորիտի գերազանց ներդաշնակությամբ։ Աչքի է ընկնում նաև ձևերի, մասնավորապես գծի պլաստիկականությամբ։ Կոմպոզիցիայի և հեռանկարչության խնդիրները, հակառակը լինելով եվրոպական գեղանկարչության սկզբունքներին, ավելի մոտ են Արևելքի ժողովուրդների վաղ միջնադարի արվեստի մեթոդին, որին և ձգտում էր նկարիչը։ Այդ է հաստատում նրա խոստովանությունը, երբ գրում է. «Ապրելով Սև ծովի կովկասյան ափերին, ես շարունակեցի ուսումնասիրել տարբերի՝ ծովի, արշալույսի, կրակի շարժումն ու երանգները, թռչունների և գազանների շարժումն ու գունափոխությունը, հենց իրենց՝ իրերի և երևույթների մեջ որոնելով պլաստիկայի և ոճի հիմունքները։ Կարդալով անտիկ կրոնների պատմությունը, ես ուզում էի թափանցել նրանց ոճի մեջ, գտնել Արևելքի առանձին ժողովուրդների մտածելու եղանակը, որպեսզի վերանկանեմ նրանց մտածողության կապը իրենց երևակայության ստեղծած պլաստիկ պատկերների և սիմվոլների հետ, փորձելով աշխարհը բացատրել տարբեր խառնվածքների պրիզմայի միջոցով»[5]։ Կարևոր է նշել, որ դա վերաբերում է 1907 թվականի նրա գործունեությանը, երբ նա, այդ ժամանակվա արվեստում «ձախ» հովերով տարված մի խումբ արվեստագետների հետ՝ Բուրլյուկ եղբայրներ, Ա. Ֆոնվիզին, Ն. Գոնչարովա, Մ. Լարիոնով, մասնակցում է «Վենոկ»-ի կազմակերպած ցուցահանդեսին։ Իհարկե, նրա մասնակցությունը հիշյալ ցուցահանդեսին գուցե չէր էլ հետապնդում նախապես ծրագրված որևէ գաղափարական նպատակ, մանավանդ որ, նրա իսկ խոստովանությամբ, ինքը երբևիցե չի պատկանել որևէ գեղարվեստական խմբավորման։ Սակայն, դիտելով այդ շրջանի նրա ստեղծագործությունները ժամանակի քաղաքական դեպքերի ֆոնի վրա, առաջադեմ հասարակայնության գաղափարական պահանջների տեսանկյունով, կարելի է ասել, որ Յակուլովի արվեստը, իր գաղափարախոսությամբ, հետու է ժամանակի առաջադեմ գաղափարների ոլորտից, մնալով որպես անձնական մտորումների, ապրումների, գեղեցիկի զգացողության արտահայտման միջոց։ Անշուշտ, նրա կապը ժամանակի ռուսական իրականության հետ խոր ազդեցություն է թողել և որոշիչ դեր է խաղացել նրա աշխարհայացքի և արվեստի ոճի ձևավորման հարցում, իսկ ռուսական միջավայրում քիչ չէին այնպիսի մտավորականներ, որոնք ռուսական առաջին հեղափոխության և դրան հաջորդող տարիներին հետու մնացին հեղափոխության աղմուկներից, գերադասելով խաղաղ, անվրդով կյանքը։

Հայտնի է, որ 1905 թվականի ռուսական առաջին հեղափոխությունը և դրան հաջորդող ռեակցիայի տարիների դեպքերը տարաբաժանում առաջ բերին մտավորականների շրջանում, առիթ ստեղծելով կողմնորոշվելու։ Գ. Յակուլովի անտարբերությունը դեպի հեղափոխությունը կարելի է որակել որպես ինտելիգենտական «հիվանդություն»։ Ասածներիս ապացույց է նրա մասնակցությունը «Վենոկ»-ի ցուցահանդեսին, որի մասնակիցների մասին ռուսական մամուլը գրել է. «Նրանց համար լուսինն ու առանձնությունը արդեն չէին հանդիսանում որպես միակ պարտադիր որակ նրանց գեղանկարչական գործերի համար. նրանք, տարբերվելով ավելի նուրբ «գեղարվեստական լսողությամբ», արդեն սկսել էին կերպարվեստի նոր ձևերի որոնումը, նրանց մասին լուրերը հասել էին մինչև Մոսկվա և Արևմուտք, ալեկոծելով այդ նկարիչների ստեղծագործական մտահղացումները, տեղի տալով իրենց վրձնակից եղբայրներից ավելի շուտ «ուշերի գալ» այն սարսափներից, որոնք ստեղծված էին 1905 թվականի հրետակոծությունների և պատժիչ զորամասերի միջոցով»[6]։

Ահա լուսնյան պաշտամունքն էր թեկադրում Գ. Յակուլովին, ընտրելու խաղաղ, անվրդով թեմաներ, իր ուշադրությունը կենտրոնացնելով, հիմ-

Նախանում, գեղարվեստական այլևայլ խնդիրների վրա։ Այդ մասին խոստովանում է և ինքը։ «Վենոկ»-ի կազմակերպած ցուցահանդեսին ներկայացնելով «Աքաղաղները», «Ձյունածածկ Սուխումին», «Էրմիտաժ այգին», «Ամբոխի մարդը», «Արաբական սիմֆոնիա» գործերը, գրում է. «Դրանք նվիրված էին կոլորիտի, գծային շարժման, նյութի և քաղաքի մասսայական տեսարանների լուծման խնդրին։ Այս շրջանը կարելի է համարել դեկորային-սիմվոլիկական, ասիական-արեվելյան։ Ես իրերն ընդունում էի որպես գունային և գրաֆիկական սիմվոլներ»[7]։

Հետևյալ շրջանը, որն ընդգրկում է 1908—1909 թվականները, Գ. Յակուլովը համարում է իրեն համար շրջադարձային, քանի որ «հարթ և գծային արևելյան արվեստից» անցնում էր «արևմտյան (իտալական) եռաչափ ձևի մշակմանը»։ Այդ պլանով է նա կատարել Պուշկինի «Ապրում է աշխարհում մի աղքատ ասպետ» և Լերմոնտովի «Հոգիս մոայլ է» բանաստեղծությունների թեմայով վիտրաժները։

Թևպետ եռաչափ տարածականությունը նրա այս թվականների գործերում պահպանվում է, բայց ոչ բծախնդիր հեռանկարչական ճշգրիտ կանոններով։ Հեռանկարային պայմանականությունը դեռևս որոշ չափով առկա է։ Նախորդ շրջանի գործերի ոճից պահպանվում է նկարների պանորամային, բարձր դիտակետից նկարելու մեթոդը։ Այդպիսիներից է «Փողոց» (1909 թ.) կոչվող պատկերը, որոշ առումով մոտ «Ձիարշավ»-ին։ Սակայն սրան պակասում է նախորդի նուրբ բազմերանգությունը։ Նրա հետ համեմատած սա նույնիսկ գունային լուծումով լոկալ է՝ կապույտ ֆոն, սև, սպիտակ և կարմիր ֆիգուրներ, նույնպես հարթային պատկերումով։ Պետք է ասել, որ գունային այդպիսի համարձակ զուգադրումներ ամենքին չէ որ բերում են հաջողություն։ Գ. Յակուլովը դրանք գերազանցորեն է ներդաշնակել, իրոք պահպանելով միջավայրի տարածականության պատրանքը։

«Փողոց» նկարը մեծ քաղաքից ստացած տպավորության վերարտադրումն է, անցկացված նրկարչի երևակայության պրիզմայով, պատկերման սեփական մեթոդով։ Այն ներկայացնում է փողոցի ամենաէական նկարագրությունը, զտված պատահական տարրերից։ Փողոցի եռուզեռը՝ մարդային շարժվող բազմությամբ և երթևեկող կառքերով, իր կիսաշրջանաձև գասավորությամբ, տրված է կոմպոզիցիոն որոշակի օրինաչափությամբ։ Պարզ գունային միջոցների կիրառումով և փողոցի համաատարած կապույտ ֆոնի վրա ընդգծված մարդկանց, կենդանիների ու առարկաների պատկերման սկզբունքով այն ավելի մոտ է արևելյան ժողովուրդների ուշ միջնադարյան արվեստին։ Նա ստեղծել է կապույտի, կարմրի, սևի, սպիտակի կոնտրաստներ, սակայն, հետամուտ չի եղել դրանց փոխազդեցությունների ընդգծմանը։ Դրա հետ մեկտեղ պատկերը դիտվում է ներդաշնակ գունային ընդհանրությամբ։ Կան գեղանկարչականորեն մշակված առանձին հատվածներ, ինչպես եաին բնագծի վրա գտնվող տները, որոնք հիացմունք են պատճառում։

Պանորամային լուծումով է մատուցված «Զրոսասերները» նկարը (1909 թ.)։ Նույնպես հեռանկարի պահպանումով։ Տները ներկայացնում է ինչ-որ երևակայական զբոսայգի, որում բազմաբնակ կառքեր և հեծյալներ ծառուղիներով պտույտ են կատարում։ Բարձր դիտակետից երևացող այդ տեսարանը հնարավորություն է տվել տեսողությամբ ընկղմելու մեծ տարածության, հեռվում շարված տներով, կենտրոնում բարձրացող ճարտարապետական մի կառույցով, որի շուրջը պատվում են կարքերը։ Սրանում, պանորամային հեռանկարի հետ միասին, պահպանված է և պարուրաձև կոմպոզիցիայի սկզբունքը, արտահայտված թե՛ զբոսայգու ծառերի շրջանաձև դասավորությամբ, թե՛ ծառուղիներով սրընթաց պտտվող կառքերով, որոնց լծված ձիերը կարծեք թե արշավի են դուրս եկել։ Այս դեպքում նույնպես այգին ծառայել է որպես ֆոն, որի վրա մուգ կոնտրաստներով ուրվագծված են և՛ կառքերը, և՛ ձիերը, և՛ մարդիկ, որոնք ստիպում են դիտողին տեսողությամբ հետևել նրանց ընթացքին։ Պատկերից ստացած տպավորությունը զուգորդվում է արևելյան ժողովուրդների, հատկապես պարսկական մանրանկարչության սկզբունքի հետ։

1909 թվականի գործերում «Բակում» աշխատանքը ամենից ավելի է համապատասխանում նկարչի այդ թվականի նպատակներին, երբ նա, շրջագարձ կատարելով, հարթ և գծային նկարեալանքից անցել է եռաչափ ծավալային ձևի մշակմանը։ Բովանդակությամբ դա մի սովորական բակի տեսարան է, շրջապատված միհարկանի հասարակ շենքերով. բակում կանգնած են սայլակներին չծած ձիեր։

Համեմատած նախորդ գործերի հետ, որոնք

կոլորիտի, գծային շարժման խնդիրների հետապնդումով, նույնիսկ առանձին դեպքերում ոճավորման մեթոդի կիրառումով երևակայության ծնունդ են, ինչպես «Ջրոսասերներ» նկարում ձիերի ֆիգուրները, վերջինում նկարիչը ղեկավարվել է բացառապես հայեցողական ընկալումով ստացած տպավորությամբ, տեսածը պատկերելով ռեալիստորեն։ Դրանում և՛ եվրոպական ավանդական հեռանկարն է պահպանված, և՛ առարկաներն են ծավալային ու բնականին հարազատ, և՛ լուսաստվերային հարաբերություններն են իրականում ստուգված, հետևելով իր ժամանակի ռուս նկարիչների մեթոդին։

Պատկերի բովանդակությունը չի հետապնդում որևէ նշանակալի նպատակ, արտահայտելու համար ինչ որ սոցիալական գաղափար։ Ամենայն հավանականությամբ, նրան հետաքրքրել են գեղանկարչական խնդիրներ, որոնց մասին իր ինքնակենսագրականում հատկապես ընդգծում է։ Սակայն, այս դեպքում չպետք է աչքաթող անել անկեղծության հասած նկարչի պարզ անմիջականությունը դեպի իրականությունը, անկախ պատկերի բովանդակության խորությունից, թեկուզ և այն դիտելով որպես քաղաքային բնապատկեր։

Դիտելով այն որպես գեղանկարչական որոշակի մտահղացում, չի կարելի անտեսել պատկերում առկա լուսավոր, արևոտ օրվա բնությունից ստացած ճշմարտացի տպավորությունը։ Նրան զբաղեցնող գույնի և լույսի խնդիրները լուծված են տրամաբանորեն, բանիմացորեն։ Արևով ողողված բակը հագեցած է լույսով, ջերմությամբ։ Նկարիչը դրան հասել է հակադիր գույների զուգորդումով, բակի նարնջագույնին հակադրելով բակում կանգնած սայլերի արծաթա-կապտավունը, ձիու մուգ կապտավուն ֆիգուրը և շրջապատի տների մանուշակավունը, այդպիսով ցայտուն դարձնելով լույսով ողողված բակի տպավորությունը։ Ստացվել է վառ կոլորիտով պատկեր, որը կամա թե ակամա ուշադրություն է գրավում, թողնելով հաճելի տպավորություն։

Յակուլովի նախահեղափոխական տարիների կամերային ստեղծագործություններում հանդիպում ենք այնպիսի գործերի, որոնցով դժվար է ստույգ պատկերացում ունենալ հեղինակի վերաբերմունքի մասին՝ ժամանակի հասարակական կյանքում տեղ գտած քաղաքական, սոցիալական երևույթների հանդեպ։ Նրա այդ շրջանի ստեղծագործություններին բնորոշ չէ սոցիալական միտումը։ Սակայն, թվում է, որ առանձին դեպքերում նա դիմում է հումորի, պատկերելով այս կամ այն խավի ներկայացուցիչներին։ Ուրիշ կերպ դժվար է ընկալել վաղ շրջանի գործերում տեղ գտած «Առևտրական կինը» նկարը (1909 թ.), որում կնոջ անձնավորությունը ներկայացված է ոչ դրական, եթե չասենք բացասական նկարագրով։ Թեպետ, դժվար է գուշակել, արդյո՞ք առևտրական խավի նկատմամբ նրա բացասական վերաբերմունքն է թելադրել ստեղծելու այդպիսի պատկեր, թե՞ պատահական մոդելի նկատմամբ հետաքրքրությունը, ներկայացնելով նրան չափազանց փքված, ոչ վայելուչ տեսքով, իր վաճառելիք իրերի կողքին նստած։ Մանավանդ որ սա այն դեպքն է, երբ չի նկատվում գեղանկարչական ինչ-որ խնդրի հետապնդում, որն առիթ տար նկարչին տարվելու այդ անձնավորության կերպարով։ Ավելին ևս, նկարի կոլորիտն էլ գորշ է, իսկ կնոջ կերպարը չի թվում կոնկրետ։

Բացի կամերային ստեղծագործություններից, Յակուլովը 1908—1909 թվականներին զբաղվել է նաև դեկորային ձևավորումներով։ Այդ առթիվ նա գրում է. «Այդ շրջանին է վերաբերում իմ առաջին դեկորային աշխատանքը (Կովկասյան պանդոկ՝ «Դուքան»)։ Այստեղ առաջին անգամ, պանորամային նկարչության փոխարեն, ես հարդարմանը տվի ճարտարապետական ձև։ Այդ երեկոյից ես դարձա բարեգործական նպատակներով կազմակերպված երեկույթների պրոֆեսիոնալ դեկորատորը, երկու տարվա ընթացքում սարքելով մոտ տասը երեկույթ»[8]։

Հավանաբար, այդ երեկույթների կազմակերպման գործնական աշխատանքը վճռական դեր է կատարել ուժեղացնելու նրա մեջ առկա հակումը և սերը դեպի թատերական ձևավորումը, որին նա վերջնականապես նվիրվել է հետագայում։

Գ. Յակուլովի ասույթները վկայում են, որ նա այդ տարիներին շարունակել է զբաղվել գեղանկարչության որոշակի ձևական խնդիրների որոնումներով։ Չնայած դրան, նրա արվեստը հեռու է մերկ ձևապաշտական միտումներից, որոնցով տառապում էին իր ժամանակի ձևապաշտ մոդեռնիստները հանուն մոդայի։ Հեռանալով ռուսական, եվրոպական և հայկական ավանդական ռեալիստական արվեստի մեթոդից, նա որոնում էր գեղարվեստական նոր արտահայտչական միջոցներ՝ իրականությունը պատկերելու ոճական բնորոշ ընդհանրացումներով։ Ահա նրա խոստովանությու-

նը. «1910 թվականին ես մեկնեցի Իտալիա, երեք ամիս ապրելով Ֆլորենցիայում, նույնքան Հռոմում մի քիչ էլ մյուս քաղաքներում՝ Սիենայում, Վենետիկում, Պադուայում։ Ուսումնասիրելով քանդակագործներին ու քաղաքները, ես ստուգեցի լույսի բնույթի վրա, ոճի բնույթի վրա արևի ունեցած ազդեցության այն եզրակացությունները, որը ես էի արել Արևելքում»[9]։

Վերադառնալով Մոսկվա մի ամբողջ շարք աշխատանքներով, նա դրանք ցուցադրում է այս անգամ արդեն «Միր իսկուստվոյի» ցուցահանդեսում, սակայն, չի հասկացվում ոչ մի նկարչի կողմից, որոնք գտնում էին, որ հրաժարվելով իր արևելյան գծից, նա մեծ սխալ է կատարել։

Պետք է ենթադրել, որ Մոսկվայի քննադատներին հետաքրքիր էր Յակուլովին տեսնել որպես օրիենտալիստ, իսկ նրա արվեստում՝ Արևելքի արվեստի ոճի յուրօրինակությունը, թեկուզ և թեմայի պայմանական բացահայտումով։ Այլ կերպ չի կարելի բացատրել Իտալիայում կատարած նրա գործերի մերժումը, երբ դրանք ավելի ռեալիստական են կատարումով, քան մինչև այդ եղածները։

Իտալական շարքից է «Քաղաքային տեսարան ձիու և սայլի հետ» (1910 թ.)։ Դա պետք է դիտել որպես փողոցի տեսարան-քնապատկեր, ընկալված ճշմարտացիորեն, որում, ըստ երեվույթին, նկարչին գրավել է հին ճարտարապետության մի հատված՝ զարդարված կամարներով, սյուներով, և դրա առջևից անցնող երկանիվ, միաձի սայլակով։

Ի տարբերություն նախորդ գործերի, որոնցում նա գեղարվեստական որոշակի խնդիրներ էր հետապնդում, կիրառելով կոմպոզիցիայի ու տարածականության պայմանականության սկզբունքը, այս գործում պահպանված են եվրոպական ավանդական գեղանկարչության կանոնները՝ հեռանկարի, ծավալների, հարթությունների, միջավայրի, առարկաների ռեալիստական ձևի և նյութականության պահպանման, գույնի, լույսի ու ստվերների կիրառման տովորական եղանակը։ Նույնիսկ կարելի է ասել, որ եվրոպական ավանդական նկարչության ազդեցությամբ մշակված այս գործում էլ առկա է Յակուլովի անհատականությունը. նրա նկարելաձևը զգացվում է և՛ ձիու հաղթանդամության ընդգծումով, և՛ իր նախասիրած կոլորիտով։

Բնական է, որ Մոսկվայում նրա այդ գործերի նկատմամբ անբարյացակամ վերաբերմունքը, ընդհուպ մինչև մերժումը, նրան հանգեցնելու էր տարակուսանքի, երկընտրանքի՝ շարունակելու կամ վերադառնալու նախկին ոճին։ Ինչպես երևում է, հասարակական կարծիքը հաղթող հանդիսացավ, և նա վերադարձավ իր նախկին ոճին։ Այդ է ապացուցում «Բար» նկարը (1910 թ.), որի մեջ «Ջիարշավ»-ի հետ զուգորդվող շատ տարրեր կան։ Բայց և ակնհայտ է իտալական դասական արվեստի ազդեցությունը, որի հետ նա շփվել էր Իտալիայում եղած ժամանակ։

Դրա մեջ կարելի է տեսնել երկու ուղղությունների համատեղում. մանրամասների մշակումով այն ազգակից է ավրոպական, սակայն իտալական ավանդական ռեալիստական դասական գեղանկարչության հետ, մինչդեռ, երկրաչափական ձևերի վրա կառուցված կոմպոզիցիոն սխեմայով՝ իր ժամանակի «մոդեռնիստական» արվեստին։

Նշենք, որ պատկերն ամբողջությամբ վերցրած, որևէ կոնկրետ միջավայրի, կոնկրետ գործողության հայեցողական ընկալման արդյունք չէ։ Դա, այդ կարգի ռեստորաններից ստացած տպավորության հավաքական ընդհանրացումով ստեղծված գործ է, որի կոմպոզիցիան զերծ չէ սիմուլտանիզմի սկզբունքներից։ Պատկերը նույնիսկ որոշ չափով նմանվում է տրիպտիխի, ոչ այնքան կոմպոզիցիոն կառուցմամբ, որքան սյուժեների տարբերությամբ։

Պատկերի գլխավոր գործողությունը տեղի է ունենում կենտրոնական մասում, որի համար որպես ֆոն է ընտրված կապտամանուշակավուն եռանկյունաձև հարթություն, գագաթով դեպի վեր։ Այդ ֆոնի վրա, խառնիխուռն վիճակում, պատկերված են տղամարդիկ և կանայք, աշխույժ շարժման մեջ. ոմանք նստած են սեղանների մոտ, ոմանք կանգնած զրուցում են, ոմանք միմիանց սիրահետում են։ Արտաքին նկարագրով՝ զգեստներով, շարժուձևով դրանք թվում են քաղքենիական խավի ներկայացուցիչներ, որոնց նկատմամբ նկարչի վերաբերմունքը մնում է անորոշ։ Անկախ այդ հասարակության նկատմամբ նկարչի ունեցած այս կամ այն վերաբերմունքից, պատկերի կենտրոնական մասն ունի գեղանկարչական բարձր արժանիքներ։ Նկարչի ընտրած նրբերանգ կոլորիտը, մանավանդ կանանց մարմինների մերկ մասերը և զգեստների մեղմ գույները կատարելապես իրար հյուսված մտովի գունդրվում են վենետիկյան դասական գեղանկարչության հետ, որին նմանվելու միտումը, Իտալիայից վերադառ-

նալուց հետո, ակնհայտ է։ Եվ ոչ միայն գույնի, այլև գծի հոսուն ճկունությունը գտնվում է անհամեմատ կատարյալ, բարձր մակարդակի վրա։ Մասնավորապես առաջին բնագծի վրա պատկերված կանանց մարմինները գծագրված են վարպետորեն, կենդանի, աշխույժ, բնական շարժումներով։ Կոլորիտի նրբերանգությունը համաղոր է նրա «Զիարշավի» կոլորիտին։

Թվում է, թե նկարչի ներկակալից պարզ, հնչուն գույները անհետացել են, փոխարինվելով նրբերանգներով, որոնք տատանվում են՝ դեղնականաչավունի, օխրայի, կարմրավունի սահմաններում, շոյելով մարդու տեսողությունը։ Իհարկե, դրան նպաստել է կապտավուն ֆոնը, որի կոնտրաստը նկարին տալիս է մեղմ հնչունություն։

Պատկերի մյուս հատվածում նկարիչը ռոմբաձև տարածության մեջ ներկայացրել է մի այլ շարունակություն՝ դիտողին տեղափոխելով ուրիշ դաշիճ, տեղծելով կանաչավուն ֆոնով միջավայր, որտեղ մարդիկ նստած խմում, զրուցում, պարում են։

Պատկերի երրորդ հատվածը ներկայացնում է նույնպես կանաչ ֆոն, վերև տանող աստիճաններով, որով բարձրանում և իջնում են կանայք, վայելչակազմ, սևթևեթ շարժումներով, շքեղ հագնված։

Պատկերում կան և ընդհանուրի հետ կապ չունեցող ուրիշ գեղանկարչական մանրամասներ։ Ընդհանուր տպավորությունն այնպիսին է, որ կարծես ռնստորանը դիտված է բազմանիստ պրիզմայով։ Կան այնպիսի հատվածներ, որոնք չունեն թեմայի հետ առնչվող ֆունկցիոնալ նշանակություն և մնում են որպես կոնստրուկտիվ ձև կամ գունային մակերես։

Յակուլովի ստեղծագործություններում սուբյեկտիվիզմը երբեմն թելադրում է ընտրել ժամանակի հետ կապ չունեցող թեմաներ։ Այդպիսին է «Ամազոնուհիների մարտը» (1910 թ.)։ Դժվար է գուշակել, թե իր ժամանակի հասարակական կյանքում ինչպիսի շարժառիթ է դրդել այդ թեմայով գործ ստեղծելու։ Գուցե այդ մտահղացումը թելադրել է անտիկ արվեստի հետ ունեցած հանդիպումը՝ ասենք Սկոպասի «Հալիկառնասի դամբարանի» հարթաքանդակները. կամ գուցե վաղ վերածնությունը՝ Պ. Ուչելլուլի ռազմանկարները։ Այնուամենայնիվ և՛ թեման, և՛ մեկնաբանումը չեն առընչվում 20-րդ դարի գաղափարական պահանջ առաջացնող արվեստի հետ։ Չնայած նկարում կան ուշադրության արժանի մարդկանց և կենդանիների բազմազան շարժումներ, դրամատիկ պահեր, և, իհարկե, կատաղի մարտի տեսարան, որը կարելի է մտովի զուգորդել ամազոնուհիների մասին եղած առասպելի հետ՝ որպես քաջ կռվողների, անձնազոհության, անհուր կամքի տեր կանանց։ Դրանում տեսնում ենք բորբոքուն կրքերով հեծյալ կանանց՝ միմյանց հարվածելիս, պաշտպանելիս, ընկած վիճակում, նաև ծառս եղած ձիերի, ինչպես տեղի է ունենում ռազմադաշտում, միայն թե դիտված դասականների աչքերով։

Յակուլովը ստեղծագործական բարդ անհատականությամբ նկարիչ է։ Կարճատև ժամանակամիջոցում ստեղծած գործերում կարելի է տեսնել իրար հակադիր մեթոդով կատարված նկարներ։ «Բակում» անմիջականորեն ընկալված բնապատկերներից հետո տեսնում ենք նրևակայությամբ ստեղծված «Բար» պատկերը, այնուհետև կոնստրուկտիվիստական «Կաֆե-շանտանը»։ Նկարիչը թեպետ գրում է, որ կոնստրուկտիվիստական ձևը նրա արվեստում սկիզբ է առել 1917 թվականից, բայց դրա արտահայտությունը տեսնում ենք «Կաֆե շանտանում» դեռ 1912 թվականին, որում իշխում են բացառապես երկրաչափական ձևեր, հիշեցնելով թատերական ձևավորման էսքիզ։ Պետք է ենթադրել, որ ելնելով այդ կարգի սրճարան-ճաշարանի բովանդակությունից, նկատի ունենալով նաև հաճախորդների ճաշակը, նկարիչը միտումնավոր է նման խաչտարղետություն տվել ներքին ձևավորմանը, տեղծելով տարբեր ձևերի ու գույների հարթություններ, որոնք նյութականացվելով, թերևս, ավելի կոնկրետ միջավայրի տպավորություն թողնեն։ Միևնույն, էսքիզում այդպիսի բազմազան ձևերի ու գույների համատեղումը չի ենթարկվում որևէ օրինաչափության։ Նույնիսկ դժվար է ասել, թե դա ինչպիսի ուղղության հետ կարելի է առնչել։ Ակնհայտ է, որ ձևական խնդիրների հետապնդումը մնում է գերադասելի։ Ինքնակենսագրության մեջ նա հաղորդում է, որ «այդ շրջանը վտանգավոր է ֆուտուրիզմի առաջին դեկլարացիաներին, առաջին ազմկալից վիճաբանություններին և Պիկասոյի հաջողությանը, որն ևս փոխարինելու Մատիսին»։ Իհարկե, Յակուլովը հարում էր ձախ ուղղություններին։ Նրան, իր խոստովանությամբ, ձախ նկարիչների շրջանում համարել են «պասեիստ»։

Հոմերոսի «Իլիականի» ու «Ոդիսականի» ըն-

թերցման տպավորության ներքո, Յակուլովը ներշնչվել և ստեղծել է «Տրոյայի ճակատամարտը» նկարը (1912 թ.)։ Երևակայությամբ հորինված այդ նկարում նա աշխատել է պարզունակ ձևով ստեղծել հին աշխարհի մարտավարության տպավորությունը, որում մարդկային բազմությունն էր դեր խաղալու։ Այդ նկատառումով նա պատկերել է տարբեր կողմերից խիտ շարքերով ընթացող զինվորների, սլացող հեծյալների, ընտրելով որպես միջավայր բուսականությունից զուրկ բնություն, խիստ ռելիեֆով, մի կողմը լեռ, մյուս կողմը ծով, անապատային դաշտավայր, մերկ բլուր, որտեղ տեղի է ունենում հեծյալների և հետևակի մարտ։ Բնության խստությունը, մուգ մռայլ դաշտավայրը, բլուրը և մուգ կապույտ մռայլ երկինքը զուգորդվում են Հոմերոսի պոեմներում հին աշխարհի նկարագրության հետ։

Գ. Յակուլովի ստեղծագործության մեջ սակավաթիվ են գրքի ձևավորման ու պատկերազարդման աշխատանքները։ Առաջիններից մեկը՝ Մարիետա Շահինյանի «Օրիենտալ» գրքի շապիկի նկարազարդումն է (1912 թ.)։ Արևելյան մոտիվներով կատարված այդ ձևավորման մեջ առատորեն օգտագործված են թռչնանկարներ, կենդանիների, մարդկանց ֆիգուրներ, ծառերի, բուսականության տարբեր տեսակների հյուսվածքներ, նկատվում է «Միր իսկուսստվայի» ոճի ազդեցությունը, որի կազմակերպած ցուցահանդեսներին նա հաճախ էր մասնակցում։

Հետևյալ տարում, Մ. Սարյանի և Ն. Միլիոտիի հետ միասին նա նկարազարդում է Վ. Էլսների «Պուրպուր-Կիֆերի» բանաստեղծությունների գիրքը։

Նույն թվականին Յակուլովը մեկնում է Փարիզ, հանդիպում Ռոբերտ Դելոնեի հետ։ Այդ առթիվ նա գրում է. «Ես գնացի Փարիզ, որպեսզի հերոսական թեմաներից («Աղքատ ասպետ», «Կռիվ», «Լոմբարդիա») իմ արվեստով շուռ գամ դեպի ժամանակակից ուրբանիստական թեմաները («Ձիարշավ», «Ամբոխի մարդը», «Էքսցենտրիկներ» և այլն)։ Փարիզում ինձ ներկայացրին Ռ. Դելոնեին, որը զբաղվում էր լույսի և գույնի ռիթմիկ ու տեմպային շարժման առեղծվածի լուծումով, որ ինքը կոչում էր «սիմուլտանիզմ» բառով։ Մենք ամառն անցկացրինք աշխատանքների և զրույցների մեջ, ես ծանոթացրի նրան արևի իմ տեսությանը և պատկերացրի մի քանի դրույթներ, որոնք հարազատ էին նրան որպես կոլորիստի։

Տեսական կարգի աշխատանքները ինձ թույլ չտվին զբաղվելու ուրբանիստական նկարչությամբ, որին կամենում էի նվիրել իմ ժամանակը. կարողացա այդ ոճով կատարել միայն երկու աշխատանք՝ «Մոնտե-Կառլո» և «Օլիմպիա բարը»[10]։

Փարիզում է նկարել «Մոնտե-Կառլոն» (1913 թ.), որն իր բազմամարդ կոմպոզիցիայով, ռեալիստորեն պատկերված մարդկանց բազմազան կերպարներով, գեղանկարի հարստությամբ, գունեղ կոլորիտով, Յակուլովի լավագույն թեմատիկ գործերից է։ Նկարիչը դա համարում է ուրբանիստական, պարզապես քաղաքային կյանքի ցուցադրման իմաստով։

Պատկերը ներկայացնում է քաղաքի նշանավոր խաղատունը՝ կազինոն, որտեղ հսկայական սեղանի շուրջ հավաքված մարդիկ զբաղված են դրամախաղով։ Խաղատունը լեփ լեցուն է բազմությամբ և դեռ շարունակում է լցվել նոր եկող մարդկանցով։ Դատելով արտաքինից, նրանք ունևոր խավի ներկայացուցիչներ են, եկած ժամանցի, ոմանք՝ դրամախաղի մոլությամբ տարված, ոմանք՝ սիրային արկածների հույսով, ոմանք՝ որպես հանդիսատես։ Սակայն, նկարիչը ուշադրության գլխավոր առարկան դարձրել է կենտրոնում խորությամբ դրված վիճակախաղի հսկայական սեղանը, որի շուրջն էլ զարգանում է գործողությունը։ Դահլիճում զբոսանքի եկող հասարակությունն է, որը սեղանից հեռու ճեմում է։

Սեղանի շուրջը, էլիպսաձև խմբված հասարակությունը այն տպավորությունն է թողնում, որ այնտեղ, հավանաբար, գումար է խաղացվում։ Բոլորը հիարանցման մեջ են. ոմանք լարված սպասողական վիճակում են, ոմանք իրար հետ աշխույժ զրուցում են, ոմանք հանգիստ անտարբերությամբ հետևում են ընթացքին, ոմանք լուրջ են, ոմանք ծիծաղում են և այսպես, խաղատունը եռուզեռի մեջ է։ Կան վայելուչ հագնված տիկիններ, պարոններ, որոնք ցուցամոլությամբ դիրք ընդունած դիտողին են նայում։

Նկարիչը թեպետ տպավորությամբ է վերարտադրել պատկերը, բայց խորաթափանցորեն է ընկալել այդ հասարակության բնավորությունը, վարվելակերպը, շարժումները։ Դրա հետ մեկտեղ, նա հեռու է մնացել պատկերին սոցիալական միտումնավորություն տալու մտքից, սահմանափակվելով երևույթը ցույց տալով։

Ինչ վերաբերում է պատկերի գեղարվեստական կողմին, պետք է նշել, որ այն ունի մեծ առավե-

ություններ։ Ընտրելով բարձր դիտակետ, նա գրեթե պանորամային լուծում է տվել պատկերին, ընդգրկելով ընդարձակ տարածություն, տեղավորելով մեծ բազմություն։ Դա նրան հնարավորություն է տվել միաժամանակ, ցույց տալու թե խաղատանը տեղի ունեցող գործողությունը, թե գրոսավայրը։ Տպավորիչ է կանաչ ծածկոցով հսկայական սեղանը, որը դարձել է կոմպոզիցիոն կենտրոնը և՛ իր ձևով, և՛ հնչուն կոլորիտով, որի ինտենսիվությունն ավելի ցայտուն է դառնում տաք կոլորիտով՝ օխրաներով, կարմիրներով, սրճագույնով նկարված բազմության շրջապատում։

Փոքրաչափ այդ նկարում (53×75 սմ), յուրաքանչյուր անձնավորությունը պատկերված է դիմանկարային կոնկրետությամբ։ Եվ, չնայած դրան, նկարիչը կարողացել է խույս տալ միօրինակությունից, ստեղծելով հարուստ, գունեղ գույներով հագեցած պատկեր։ Այդ բանում նրան օգնել է նկարի ճաշակավոր, գեղեցիկ, հարուստ կոլորիտը, իր իմաստավորված՝ լուսավոր կամ մուգ, սառն կամ տաք հակադրումներով։ Բավական խայտաբղետ այդ հասարակությունը պատկերված է բազմերանգ գեղանկարչական մշակումներով ու մեծ ընդհանրացումներով, ամեն մի մանրամաս ենթարկված է ընդհանուրին։ Մասնավորապես կանանց բազմագույն զգեստների գեղանկարչական զուգորդումը կատարյալ ներդաշնակության է հասցված, վկայելով նկարչի անվիճելի տաղանդի մասին որպես լավ կոլորիստի։ Նա ստեղծել է կերպարների մի ամբողջ պատկերասրահ, իրենց արտահայտությունների, կեցվածքների, շարժումների, զգեստների բազմազանությամբ։

Ի տարբերություն նախորդ գործերի, դրանում միջավայրը նույնպես ռեալ է իր ձևերով, կոնկրետ է հեռանկարչական տարածականությամբ, պատճառաբանված է կոլորիտով և հաճելի՝ տպավորությամբ։

Չի կարելի ասել, թե Յակուլովի նախահեղափոխական շրջանի բոլոր գործերը ժողովրդի համար մատչելի են։ Մանավանդ, որ իր խոստովանությամբ, չլինելով ոչ մի գեղարվեստական խմբավորման անդամ, ունեցել է իր առանձին մեթոդոլոգիան, որով ղեկավարվել է կամերային բնույթի գործերում։ Նա նույնիսկ խոստովանում է՝ «Իմ ստեղծագործությունը և նրա զարգացման ուղին հասկանալի չեղան քննադատության հեղինակություններին՝ Ա. Բենուային, Ի. Գրաբարին, Մուրատովին. այդ իսկ պատճառով, 25 տարում ոչ մի աշխատություն չկա իմ մասին»[11]։

Դրա պատճառը պետք է փնտրել նրա արվեստի մեթոդոլոգիայի մեջ։ Նրա մտածողությունը, հաճախ, այնքան սուբյեկտիվ է և նույնիսկ վերացական, որ հնարավոր չէ ընդգրկել իր ժամանակի գեղարվեստական խմբավորումներից ոչ մեկի շրջանակներում։ Նա գրում է՝ «Ընդհանուր առմամբ, իմ աշխատանքը կառուցել եմ արվեստի չինական մեթոդների վերլուծությամբ, ինչպես և միջնադարյան իտալական վարպետների մեթոդով, ստեղծելու համար ասիական-եվրոպական նոր մեթոդ»[12]։

Դժվար է հաստատել, թե նրան հաջողվել է այդպիսի մեթոդ գտնել. նույնիսկ դժվար է մատնացույց անել նրա որևէ գործը, որում այդ մեթոդի կիրառումը հնարավոր լինի տեսնել ավարտված վիճակում։ Նրա գործերում կամ մեկն է տեղ գտել կամ մյուսը. երբեմն էլ դժվար է գուշակել, թե որտեղ է այդ երկուսի համատեղումը։ Այդպիսին է, օրինակ, «Սրճարանը», որը նկարչի սուբյեկտիվ պատկերացման արդյունք է, տեղի ունեցող անորոշ գործողություններով, կիրառում գտած երկրաչափական գծերով, հարթություններով։ Ցավոք, այդ կարգի գործերին պակասում է գեղարվեստական ստեղծագործության անհրաժեշտ հուզականությունը։

Կամ, ասենք, «Տվերսկայա փողոցը», որը գեղանկարչորեն ուշադրության արժանի գործ է, սակայն որում, միաժամանակ, համատեղված են թե՛ ռեալիստական, թե՛ դեկորատիվիստական մեթոդները։

Այդպիսի գործերում նկարիչը հետապնդում է գեղարվեստական զանազան խնդիրներ, աչքաթող անելով ստեղծագործության համար շատ կարևոր հուզական արտահայտչականության անհրաժեշտությունը։

Սուբյեկտիվ մտածողության արդյունք է նաև «Գարնանային զբոսանք» կոչվող գործը (1915 թ.)։ Դժվար է գուշակել, թե գարնանային բնությունից ստացած ինչպիսի տպավորություններ են ներշնչել նրան, մտահղանալու այդպիսի պատկեր, մանավանդ որ դրանում բնության որևէ կոնկրետ տեսարանի գոյությունը բացառված է։ Դա ավելի շատ սիմվոլիկ բովանդակություն ունեցող պատկեր է, ըստ երևույթին, ձիարշավային մրցումներից պահպանված տպավորությունների վերհուշ։ Միակ կոնկրետը հեծյալներն են, որոնք

սրընթաց անցնում են անորոշ ուղիների ունեցող տարածության մեջ։ Հիշենք, որ Յակուլովը 1900-ական թվականներին տարված էր սիմվոլիզմով։

Այնուհանդերձ, նրա հիշյալ գործը դիտենք լոկ գեղանկարչական արժեքավորումով, չենք կարող չհաստատել Յակուլով գեղանկարչի տաղանդը, նրա փխրուն, ռոմանտիկ ներաշխարհը։ Պատկերի մեջ կան գեղեցիկ գունային հարթություններ, տրված արճագույնի, դեղինի, արծաթագույնի, կանաչավունի, կարմրավունի բաց երանգներով, որոնք դիտողին գեղագիտական հաճույք են պատճառում։ Հավանական է, որ այդ ամենի ընդհանրացումը զուգորդվում է գարնանային բնության պատճառած նկարչի սուբյեկտիվ զգացողության հետ։

Պետք է ասել, որ Գ. Յակուլովի նախահեղափոխական շրջանի արվեստի ոճը միատարր չէ։ Նրա անհանգիստ միտքը շարունակ որոնումների մեջ է, գտնելու սեփական մենոդ, որով հնարավոր լիներ, ինչպես ինքն է գրում, զուգորդել Արևելքի ու Արևմուտքի արվեստների ոճը։ Այդ է պատճառը, որ նա դիմում է տարբեր միջոցների՝ երբեմն նկարելով ռեալիստորեն, երբեմն տարվելով եվրոպական մոդեռնիզմով, երբեմն դեկորային-հարթապատկերային եղանակով, երբեմն հիմք ընդունելով կոնստրուկտիվ նկարելաձևը։

Կոնստրուկտիվիստական-կուբիստական մեթոդի կիրառումն ամբողջովին տեղ է գտել «Սայլակ» կոչվող աշխատանքում, որում ձիու ֆիգուրը վերածված է երկրաչափական բազմազան ձևերից բաղկացած մի մարմնի, որը փայտից կառուցված մանկական տպավորություն է թողնում, իսկ կառքը վերածված է երկրաչափական ձևի մի քանի անհատարկայական բծերի։ Գրեթե կուբիստական այդ պատկերը կարող է դիտվել որպես փորձնական գործ, գուցե և տեսողության համար հետաքրքրքիր, բայց ոչ որպես իրականության արտացոլում արվեստում, ոչ որպես կյանքի ճանաչողության միջոց։

Ձիշտ է, ձիու մարմինը թվում է շարժման մեջ, վազելիս, սակայն, դա միայն պատրանք է. պատկերը չունի և չի կարող ունենալ հուզական ներգործություն։ Դրանում հնարավոր չէ գտնել արվեստի արվեստի ոճի որևէ հատկանիշ. դա ամբողջությամբ Արևմուտքն է, 20-րդ դարի ձևապաշտական եղանակներից մեկի կիրառումը։ Թեպետ, չի կարելի մոռանալ, որ տեսողության համար տպավորիչ է, կոլորիտով՝ նուրբ երանգ, դինամիկ։

Յակուլովը պատրաստել է նաև ցուցանակներ սրճարանների համար, տալով դրանց գեղարվեստական ձևավորում։ Այդպիսիներից է ժամանակին Կուզնեցկի մոստ փողոցի վրա գտնվող «Պիտտոռեսկ-Կուզնեցկի» կոչվող մասնավոր սրճարանի ցուցանակը։ Դա շատ յուրահատուկ, ինքնատիպ, ուշագրավ մի ցուցանակ է, կատարված յակուլովյան արվեստի ոճով։ Յակուլովի առավելությունը, որպես արվեստագետի, այն է, որ նրա ստեղծագործական ամեն մի մտահղացում մարմնավորում է սեփական մտահղացմամբ գտնված գեղարվեստական միջոցներով, աշխատելով չնմանվել ուրիշներին։ Եվ պետք է ասել, որ այդ ցուցանակն իր տեսակում, բավականաչափ ինքնատիպ է։ Ցուցանակի վերին անկյունը զարդարում է գեղեցիկ ոճավորումով, բարձր ճաշակով, լատիներեն տառերով գրված. «Կաֆե» բառը։ Ցուցանակի կենտրոնում, վերից վար, պատկերված է ունևոր խավին պատկանող մի կնոջ ֆիգուր, սև զգեստով, շղարշով, զարդարված գլխարկով, սև ձեռնոցներով, բարձրակրունկ կոշիկներով։ Նրա կողքով վազում է այդ դասի կանանցից անբաժան շնիկը։ Աջակողմը ոճավորված լատիներեն տառերով գրված է սրճարանի անունը՝ «Պիտտորեսկ», ռուսերենով՝ «Կուզնեցկի»։ Հնարամտորեն է տեղադրված սրճարանի «5» համարը շնիկի հետ։ Սևով և կարմրով նկարված քե կնոջ ֆիգուրը, քե տեքստերը գերազանցորեն ներդաշնակված են տաք օխրայով ծածկված ֆոնի հետ, ստեղծելով գեղարվեստական գրավիչ պատկեր։ Ինչ կասված, որ այդպիսի ցուցանակ շքեղություն էր տալու սրճարանի մուտքին, գրավելով հաճախորդներին։

Նա կատարել է նաև այդ սրճարանի ներքին ձևավորումը, որի նկարագրությունը տալիս է ինքնակենսագրության մեջ։ Դա, ինչպես ինքն է նշում, վերացական ձևերով կատարված ձևավորում է, որի մեջ կերպավորման տարրերը համատեղվել են շենքի ներքին կառուցվածքի հետ, միացնելով դրանք ընդհանուր կոմպոզիցիայով, որով ծնունդ է առել մի նոր ձև, որը նկարիչն անվանում է «կոնստրուկտիվ»։ Այդ ձևն էլ հեղափոխությունից հետո լայն կիրառում է գտնում նրա թատերական ձևավորումների մեջ։

Գ. Յակուլովի նախահեղափոխական շրջանի ստեղծագործությունը, հիմնականում, սահմանափակվել է կամերային գեղանկարչության ու գրաֆիկայի բնագավառներով։ Անշուշտ, նա ստեղծել է բազմաթիվ գործեր, որոնցից առավել արժեքա-

• • •

20-րդ դարի առաջին քառորդի հայ արվեստում, գեղանկարին զուգընթաց զարգացել է նաև գրաֆիկական արվեստը՝ կերպարվեստի այդ տեսակը, անցյալի հայ իրականության մեջ, ունեցել է հարյուրամյակների ավանդույթ, մասնավորապես կապված գրքի պատկերազարդման և ձևավորման հետ։ Դրա վկայությունը՝ տասնյակ հազարներով ստեղծված հայկական մանրանկարներն են ձեռագրերում պահպանված, համաշխարհային չափանիշով բարձր գնահատականի արժանացած հայ և օտարազգի մասնագետների ու մշակույթի ամենատարբեր գործիչների կողմից։

Գրքի արվեստի այդ ավանդույթը, կապված ձեռագրի գրքի հետ, որպիսին գոյություն է ունեցել, հավանաբար, 5-րդ դարից, շարունակվելով մինչև 18-րդ դարի վերջերը, ընդհատվել է 19-րդ դարում, տպագրական գրքի լայն տարածման պատճառով, երբ նկարիչն այլևս հնարավորություն չուներ գրքում իր բնագիր գործերով հանդես գալու։ 19-րդ դարում, հասարակական կյանքի պահանջը թելադրում է գրաֆիկական արվեստի նաև այլ տեսակների զարգացում. գրքի գրաֆիկային ավելանում են՝ կամերային, պլակատային և կիրառական գրաֆիկայի տեսակները, տարածում գտնելով թե՛ բնագրերի, թե՛ տպագրության միջոցներով. կիրառում է գտնում նաև տեխնիկայի բազմազանությունը՝ գծանկար, օֆորտ, լիտոգրաֆիա, փայտագրություն, լինոփորագրություն։

19-րդ դարի հայ արվեստին նվիրված նախորդ հաղորդում խոսվել է և՛ գրքի, և՛ կամերային գրաֆիկայով զբաղվող նկարիչների մասին, որոնց թիվը շատ բիչ էր։ Իհարկե, 20-րդ դարի առաջին քառորդին հայ գրաֆիկների քանակը, անհամեմատ, մեծ է, սակայն, դրանց զգալի մասը և առավել բազմակողմանի ու տաղանդավոր մասն ապրել ու ստեղծագործել է սփյուռքում, որոնցից ոմանք նույնիսկ համաշխարհային ճանաչման են արժանացել։ Մինչդեռ նույն ժամանակներում,

ԴԱՎԻԹ ՕՔՐՈՅԱՆ

20-րդ դարի առաջին քառորդում, հայ արվեստագետների շրջանում, իր բազմակողմանի գործունեությամբ՝ որպես նկարիչ, մանկավարժ, հնագետ, արվեստի պրոպագանդման գործի կազմակերպիչ, հասարակական գործիչ, առանձնանում է Դավիթ Օքրոյանը (1874—1943)։

Ճակատագրի բերումով ապրելով ու ստեղծագործելով Վրաստանում, Ռուսաստանում, Ուկրաինայում, ինչպես նաև Հայաստանում, նա, ամենուրեք, գտնվելիս է եղել հայկական միջավայրում, կապված է եղել հայ մշակույթի ու նրա գործիչների հետ, պահպանել է իր ազգային ոգին, լեզուն ու մտածողությունը, մնացել է իր ժամանակի հայ արվեստի ռեալիստական ավանդներին հավատարիմ, իր ստեղծագործության մեջ արտացոլելով հայ կյանքը իր պատմական անցյալի դեպքերով ու ներկայով։

Մասնագիտական կրթությամբ գունանկարիչ, նա, միաժամանակ, զբաղվել է և գրաֆիկայով, ստեղծելով դիմանկարներ, պատմական և կենցաղային թեմաներով գործեր, բնապատկերներ, գրքի նկարազարդումներ և ծաղրանկարներ։ Իր կյանքի մի զգալի ժամանակահատված նվիրելով մանկավարժական, հնագիտական և հասարակական գործունեության, նա ի վիճակի չի եղել պարբերաբար զբաղվելու ստեղծագործությամբ, և թողել է քիչ թվով գործեր, որոնց մեծ մասը, ցրված տարբեր քաղաքներում, մնում է անհայտ։ Ժամանակին նա մասնակցել է շատ ցուցահանդեսների, իր համիստ լուման ներդնելով հայ արվեստի զարգացման գործում։

Հետևելով Դ. Օքրոյանի կյանքի ու գործունեության ընթացքին, տեսնում ենք, որ նա նստակյաց

կյանք քիչ է վարել, ապրելով ոչ այնքան բարեկեցիկ կյանքով, ինչպես հայ նկարիչներից շատերը։

Նա ծնվել է Թիֆլիսում, բանվորի ընտանիքում։ Հազիվ դարձած հինգ տարեկան, զրկվում է հորից, մնալով մոր խնամքի տակ, որն իր չարքաշ աշխատանքով պահում է որդուն։ Միջնակարգ կրթություն ստացել է Թիֆլիսի Ներսիսյան հոգևոր սեմինարիայում։ Նկարելու սերը և ընդունակությունն ի հայտ են եկել պատանեկան տարիներին։ Դեռ 6-րդ դասարանի աշակերտ, 16 տարեկան, 1892—1895 թվականներին սկսել է պատկերազարդումներ անել, աշխատակցելով Թիֆլիսում հրատարակվող հայկական «Տարազ» ու «Աղբյուր» և վրացական «Կվալի» ու «Ջեջիլի» ամսագրերին։ Պետք է ենթադրել, որ նրա նկարչական ընդունակությունների զարգացմանը նպաստում էին՝ նախ նկարչական առարկայի լավ դրվածքը դպրոցում, դասատուի կողմից նրա հանդեպ ցուցաբերած ուշադիր վերաբերմունքը, ապա նաև Թիֆլիսի գեղարվեստական միջավայրը։ Այդ տարիներին Թիֆլիսում ստեղծագործում էին Հ. Շամշինյանը, Գ. Բաշինջաղյանը, վրաց նկարիչներից Ա. Բերիձեն, Գ. Գաբաշվիլին, Ա. Մրևլիշվիլին, այնտեղ գոյություն ուներ նաև արվեստը խրախուսող ընկերության նկարչական ստուդիա։ Այդ ամենը խթան էին հանդիսանում պատանուն գիտելիքներ ձեռք բերելու, նկարչական իր ունակությունները զարգացնելու այն աստիճան, որ նա, ինչպես հաղորդում է նրա դուստրը, արդեն կարողանում էր դիմանկարներ նկարել. դրանցից է նույնիսկ կաթողիկոս Մ. Խրիմյանի դիմանկարը։ Նկարչության մեջ Դ. Օքրոյանի ցուցաբերած ընդունակություններն այնքան ակնառու են դառնում, որ Թիֆլիսի բարեգործական ընկերությունը նրան ուղարկում է Պետերբուրգ, գեղարվեստի բարձրագույն ուսումնարանում ուսանելու որպես պետական թոշակառու։ Սկսած երկրորդ կուրսից, ուսումնարանի պարապմունքներին համատեղ, նա հաճախում է հնագիտության ինստիտուտի դասախոսություններին, այնուհետև ունկնդրում Ակադեմիային կից մանկավարժական կուրսերին։ Ուսումնարանի գունանկարչության բաժնում նա սովորել է Ի. Ռեպինի և Պ. Չիստյակովի արվեստանոցներում։ Ավարտելով 1909 թվականին, «Պատրիարք Սահակի ետմահու խնդրանքը» դիպլոմային նկարի համար ստանում է «ազատ նկարիչ» կոչումը։

Դ. Օքրոյանը եղել է ձեռներեց, աշխատասեր, գործունյա նկարիչ։ Ուսանողական տարիներին աշխատակցել է «Աղբյուր» և «Նիվա» ամսագրերին տարբեր բնույթի զարդանկարումներով։ 1903 թվականին նախաձեռնել և հայերեն լեզվով հրատարակել է «Այվազովսկու հիշատակին» խորագրով» գեղարվեստական գրական-երաժշտական ալբոմ։ 1906 թվականին պատկերազարդել և խմբագրել է Պետերբուրգում հայերեն լեզվով լույս տեսնող հեղափոխական գեղարվեստա-երգիծական «Սափրիչ» ամսագիրը։ 1908 թվականին, դեռևս ուսանող, կազմակերպել է «Շրջիկ ցուցահանդեսների նոր միություն» ընկերությունը, բաց անելով ցուցահանդեսներ Պյատիգորսկում և Բաքվում, որոնց մասնակցել է և ինքը։ Յոթ տարի եղել է հիշյալ կազմակերպության նախագահը։ 1908 թվականին մասնակցել է Պետերբուրգում, Մոսկվայում, արտասահմանում կազմակերպված ցուցահանդեսներին։ 1910 թվականին Լոնդոնում կազմակերպել է առաջին համառուսական ցուցահանդեսը, որտեղ ցուցադրել է և իր գործերը։ 1913 թվականին ցուցահանդես է կազմակերպել Ամստերդամում, նույնպես ունենալով մասնակցություն։

Աղջկա վկայությամբ նա սիրել է նկարել կանացի դիմանկարներ՝ քողով ծածկված դեմքերով։ Ստացած լինելով հնագետի կրթություն, նա պրոֆեսոր Ն. Մառի հետ մասնակցել է Անիի պեղումներին։ Այդ ամենի հետ մեկտեղ, շուրջ 25 տարի զբաղվել է մանկավարժությամբ։ Նա իր գործունեությունը շարունակել է նաև սովետական կարգերի պայմաններում մինչև 1943 թվականը։

Դ. Օքրոյանի ճակատագիրը նման է նախահեղափոխական ժամանակաշրջանի հայ նկարիչներից շատերի ճակատագրին։ Տնտեսական դժվարին պայմաններ, գեղարվեստական գործունեության սահմանափակ շրջանակներ, պատվերների բացակայություն, սոցիալական պայմանների հետևանքով թափառական կյանք, ոչ այնքան արդյունավետ գործունեություն ըստ իրենց տաղանդի, ստեղծագործությունների ցրված վիճակ, որոշ դեպքերում և կորուստ։

Նրա բնագիր գործերից քչերն են հասել մեզ. մասնավորապես յուղաներկով կամ գուաշով կատարված բնագիր աշխատանքները քանակ են կազմում։ Մեծաքանակ են տարբեր ամսագրերում տպագրված աշխատանքները։ Եվ եթե չլինեին այդպիսիք, հնարավոր չէր լինի պատկերացում

ունենալ ուսանողական տարիների նրա կարողությունների մասին։

Ինչպես ասվել է, նրա նախաձեռնությամբ, 1906 թվականին, Պետերբուրգում, հայերեն լեզվով հրատարակվել է «Սափրիչ» կոչվող երգիծական-գեղարվեստական ամսագիրը, որի 1906—1907 թվականների բոլոր համարներում կան նրա ծաղրանկարները[2]։ Դրանք բավական ամբողջական պատկերացում են տալիս Դ. Օքրոյանի ուսանողական տարիների կարողությունների մասին։ Նկատի ունենանք, որ դրանից հետո նա սովորել է ևս 2 կամ 3 տարի։ Այդ ծաղրանկարները ծանոթացնում են նաև նրա քաղաքական առաջադիմական համոզումներին։

Ամսագրի առաջին համարում, որպես առաջնորդող, Դ. Օքրոյանը իր նպատակը շարադրել է հետևյալ խոսքերով. «Ամսագրի նպատակն է՝ հասարակության դատի առաջ դնել թե մեր և թե վարչական ընթացիկ գործերի այն մութ և բացասական կողմերը, որոնք մարդկային առողջ դատողությունը գտնելու է վնասակար, անարդարացի և դատափետելու է իր խիստ ու անաչառ քննադատությամբ, արժանացնելով իր ծաղրին, որպես հասարակական կյանքի բացասական երևույթներին»[3]։

Ինչպես տեսնում ենք, նպատակը առաջադիմական գաղափարներ է հետապնդում և խրախուսելի է նույնիսկ այսօրվա մտածողությամբ։ Սակայն, ամսագրում հրապարակված նյութերից, որոնց թվում և ծաղրանկարներից, երևում է, որ այդ գործը շատ ավելի լայն ընդգրկում է ունեցել, շոշափելով նաև միջազգային նշանակություն ունեցող խնդիրներ։

Ամսագրի առաջին համարի առաջնորդողին ձայնակցել է նրա շապկանկարը, որը ներկայացնում է սափրիչի, ինչ որ մեկին սափրելիս, հետևյալ մակագրությամբ.

«Դործս դժվար, օգուտր քիչ՝
Բայց ինչ արած, իրրև սափրիչ,
Համբերությամբ պետք է մաքրեմ
Ամեն մի կեղտ մեր այս կյանքումս»[4]։

Հասկանալի է, որ փոխաբերական մտքով է ցույց տրված սափրիչանոցը, որն այնքան սրամիտորեն համապատասխանում է ամսագրի նպատակին։

Պետք է նշել, որ Դ. Օքրոյանը դրսևորել է իրեն որպես հասուն նկարիչ, ցուցաբերելով իր և՛ վարպետությունը, և՛ քաղաքական հոտառությունը։

Դատելով հիշյալ պատկերով, կարելի է ասել, որ գործ ունենք ակադեմիական դիտերիքներին տիրապետած նկարչի հետ։ Նրա թե այս, թե այս շարքին պատկանող հետագա գործերին հատուկ են արդիականությունը, թեմաների սուր մտահղացումը, մտքի հստակությունը, կոմպոզիցիայի պարզ և իմաստավորված լուծումը, մարդկային մարմնի կառուցվածքին տիրապետելու հմտությունը, գծանկարի ճշգրտությունը, ձեռքի վստահությունը, և, որ գլխավորն է, հոգեբանական իրադրությունները ստեղծելու լավ ունակությունը։ Այդպիսի առավելություններով գործ է «Սափրիչը», որը նրա այդ ողջ շարք գործերի նախերգանքն է։ Իր նաև թեմայի խորհրդաստ մտահղացումով, կապված ժամանակի հասարակական կյանքի հետ։

Պատկերված է սափրիչ, ուշադիր ջանասիրությամբ զբաղված հաճախորդի մազերը խուզելով, մինչդեռ վերջինս նրա կամքին է հանձնվել իր ճաղատ գլուխը։ Պատկերն այնքան ճշմարտացի է, որ չի տարբերվում սովորական կենցաղային թեմաներով գործերից։ Ասենք՝ դրա երգիծական իմաստը նույնպես թեպետ հարաղատ մնալ թեմայի ճշմարտացիության պահպանմամբ։ Հատկապես սափրիչի դեմքի խորհրդաստ արտահայտությունը և ձեռքերի շարժումը, ձայնակցելով պատկերի մակագրությանը, խորապես իմաստավորում են նրա երգիծական նշանակությունը։ Հեղինակը թեպետ դեռ ուսանող էր, բայց պատկերն արդեն պրոֆեսիոնալ հասուն նկարչի ձեռքի գործ էր։

«Սափրիչ»-ում հանդիպելու ենք Դ. Օքրոյանի բազմազան թեմաներով գործերին. ըստ իրենց բովանդակության, դրանք կարելի է խմբավորել հետևյալ կերպ. իմպերիալիստական քաղաքականություն, հայկական հարց, իրավական նորմեր, կենցաղային հարցեր, երբեմն մերկացնելու, երբեմն քննադատելու, երբեմն ծաղրելու նկատառումով։

Իմպերիալիզմի դավերը մերկացնող գործերից մեկը՝ «Գերմանական քաղաքականությունը Արեւվելքում» ծաղրանկարն է։ Ընտրությունը կատարված է ճշմարտացի. Գերմանիան ներկայացված է որպես իմպերիալիզմի բնորոշ ներկայացուցիչ՝ համաշխարհային պատերազմի հրահրող, իսկ Թուրքիան՝ որպես Արևելքի ամենաագրեսիվ պետությունը և կայսերական Գերմանիայի ամենահլու կամակատարը։

Տեղի է ունենում մնջախաղ. զինվորի համազգեստով գերմանացին հրահրում է ոտաբոբիկ,

բզկտված զգեստով, կեռ սրով ու մանկական հրացանով զինված թուրքին, ագրեսիայի դիմելու ինչոր մեկի դեմ, պետք է ենթադրել՝ կամ Անդրկովկասի կամ Բալկանյան երկրների։

Դ. Օքրոյանի համար ծաղրանկարը ծիծաղաշարժ գործողություն չէ, թեպետ դա նույնպես չի անտեսվում, այլ տվյալ երևույթի խորիմաստ մեկնաբանում։ Պատկերելով մարդկանց կենդանի շարժման մեջ, բնական իրավիճակում, նա, միաժամանակ, նրանց կերպարներին տալիս է հոգեբանական արտահայտություն, խորիմաստ դարձնելու համար բովանդակությունը։ Հիշյալ ծաղրանկարում գերմանացու դիմագծերն արտահայտում են խորամանկություն, մինչդեռ թուրքի հայացքը վկայում է գազանային բնազդի տեր, արնածարավ ոճրագործի հակումներ ունեցող մարդու էության մասին։

Այդպիսի հատկությունների հետ մեկտեղ, Օքրոյանը գծանկարի ճշգրտությունը պահպանել է պահանջվող մակարդակի վրա, մանավանդ որ ծաղրանկարում գծանկարն ունի առաջնահերթ կարևորություն։ Նրա ինչպես այս, այնպես էլ հետագա ծաղրանկարներում, ծաղրանքը տեղ է գտնում ոչ ի հաշիվ ձևերի գրագետ կառուցման. նրա մոտ ամեն ինչ կառուցված է գրագիտորեն, ծաղրի ենթարկելով տվյալ անձնավորությունների ոչ թե ֆիզիկականը, այլ էությունը։

Հիշատակված պատկերի տրամաբանական շարունակությունը կարելի է համարել «Գալի՜ս եմ...» նկարը, որում պատկերված է մահը խորհրդանշող մի կմախք, իր մահաբեր գերանդին սրելիս, կատարելու իր հերթական ոճիրը։ Դ. Օքրոյանը ցուցաբերել է քաղաքական կատարյալ հասունություն, սրամտորեն արձագանքելով ժամանակի ամենաողբերգական դեպքերին, կապված Արևելքում տարվող թուրք-գերմանական ռազմամոլ քաղաքականության հետ։

Անշուշտ, հիշյալ ծաղրանկարը սրամիտ է ոչ միայն գաղափարական նպատակասլացությամբ, որպես քաղաքական մեղադրանք, այլև գեղարվեստական միջոցների հնարամտությամբ։

Կմախքը, այլաբանորեն ներկայացնելով սուլթանական Թուրքիային, պատկերված է կենդանի մարդուն հատուկ բնական գործողության մեջ, իր մահաբեր զենքը՝ գերանդին սրելիս։ Նրանից ստացած տպավորությունը սարսռեցուցիչ է, կեցվածքը ազդեցիկ, մանավանդ սրող անիվի վրա կրած դատարկ կրծքավանդակի ոսկրաշարը, անիվի կոթը պտտող ոսկրե ոտքի դրվածքը, երկարավուն անրակներին կցված թևերը, ոսկրե մատներով բռնած կոտրտված բերանով հսկայական գերանդին և վերջապես գանգի սարսափելի տեսքը՝ աչքերի ու քթի դատարկ խոռոչներով, քստմնելի ատամնաշարով, որոնց արանքից կարծես թե լսելի է «գալիս եմ...» չարախինդ բացականչությունը։ Եվ եթե դրան ավելացնենք նաև մութ, ամպամած երկինքը, որի ֆոնի վրա ընդգծված է կմախքի սարսափազդու տեսքը, ապա, խորհրդավորությունը դառնում է խիստ տպավորիչ։

Այս և նախորդ թեմաների տրամաբանական շարունակությունն է «Ապօթեոզ ոչ Վերեշչագինի» նկարը։ Իր կոմպոզիցիայով հիշեցնելով Վերեշչագինի նույնանուն հռչակավոր գործը, անշուշտ, մտահղացված է այդ իսկ գաղափարի ներշնչումով։ Դ. Օքրոյանը մասնակի փոփոխության է ենթարկել այն, գանգերի կառափի վրա կանգնեցնելով այծամարդու մարմնով, սուրը ձեռքում, այլանդակ մեկին, որը հրճվում է իր հաղթանակով։ Դա էլ ներգիծանք է՝ ուղղված սպանդի կազմակերպիչ բռնակալներին։

Սիմվոլիկ, բայց քաղաքական սուր իմաստ ունի «Տաճկաստանի բռնակալը խոհանոցում» վերտառությամբ աշխատանքը։ Նկարիչը պատկերել է խոհանոցի սալօջախ, որի վրա նստած է թուրքական հեղափոխությունը խորհրդանշող մի մարդ, մեջքին «Տաճկական հեղափոխություն» մակագրությունը։ Օջախից գոլորշիներ են բարձրանում, որոնք, ըստ իրենց մակագրությունների, խորհրդանշում են՝ «Հայկական հեղափոխության ճնշումներ», «Սով», «Հարկահանության սարսափներ», «Հայկական կոտորածներ», «Հայկական հալածանքներ»։ Սուլթան Համիդը ամանով նավթ է լցնում օջախի տակ, ասելով՝ «Փորձեմ, գուցե կարողանամ հանգցնել»։

Բնական է, որ նկարիչը մերկացնում է երկրում ծայր առած բռնկումները հանգցնելու բռնակալի կիրառած մեթոդը։

«Արևելքի հիվանդը և երեք ուրվականներ» ծաղրանկարով նա համաշխարհային հասարակության պարսավանքին է ներկայացնում Արևելքի և Արևմուտքի դարի բռնակալներին, այս անգամ արդեն անվանական, կոնկրետ կերպարներով։

Պատկերի գլխավոր հերոսը՝ դարի մեծագույն ոճրագործ, տխրահռչակ բռնակալ Սուլթան Համիդն է։ Նկարիչը նրան կերպավորել է սրտի նոպայով բռնված հիվանդի տեսքով, ձեռքը կրծ-

քին, երերալով, հազիվ կանգնած, հիվանդին հատուկ այլայլմունքի մեջ։ Ըստ Օրբոյանի մտահղացման, բռնակալի նոպան բռնել է նրան հետապնդող երեք ուրվականների հայտնվելու հետևանքով, երկուսը մարդկային ստվերների, երրորդը գանգի ձևով, որոնք խորհրդանշում են բռնակալի կազմակերպած կոտորածների միլիոնավոր զոհերի ներկայացուցիչների, ուրվականների տեսքով նրան հետապնդելիս, նրանք էլ, իբր թե խղճի խայթ են առաջացրել բռնակալի մեջ։ Պատկերի երկրորդ հերոսը՝ Վիլհելմ Երկրորդ կայսրն է, որը ցույց տալով Սուլթան Համիդին մարդու գանգ, երկերեսանությամբ նրան մեղադրում է ոճրագործության մեջ, ձևանալով անմեղսակից։

Հենց դրանում է Դ. Օրբոյանի ծաղրի քաղաքական իմաստը, երբ մի կողմից Սուլթան Համիդն է հիվանդ ձևացել, խույս տալու համար համաշխարհային հասարակայնության պարսավանքից, մյուս կողմից՝ ոճրի անմիջական մասնակից Վիլհելմ Երկրորդն է քողարկվում, հանդես գալով մեղադրողի դերում, հպարտ կանգնած, որպես անմեղ։

Որպես մարդկային ուրվականների լրացում պատկերի ներքևում, սև ֆոնի վրա նկարիչը պատկերել է մի քանի վտիտ, ոսկրացած, սովալլուկ, անտերացած կատուներ թե շներ, բերանները բացած, մլավելիս, ոռնալիս։ Սովի մղձավանջն է իշխում, որպես Սուլթան Համիդի տխրահռչակ քաղաքականության ողբերգական հետևանք։

Պատկերում ամենաարտահայտիչը Սուլթան Համիդի կերպարն է, պատկերված դիմանկարային ճշգրտությամբ, իր էությանը համապատասխան նկարագրով, որպես արևելքի տիպիկ բռնակալ։ Պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով նկարված նրա պատկերը, մանավորապես երերացող երկար ոտքերը, վկայում են մարդկային մարմնի պլաստիկական ձևերին տիրապետելու նկարչի հիանալի կարողությունների մասին։ Կատարմամբ դրան զիջում է Վիլհելմի պատկերը, նկարված թեպետ գրագետ, բայց որոշ չափով միապաղաղ գծերով. անշուշտ, պահպանված է գերմանական հզոր կայսրին վայել հպարտ կեցվածքը, նույնպես դիմանկարային նմանողությամբ։ Երկու բռնակալներն էլ ներկայացված են արքայական իրենց ազգային զինվորական համազգեստով, շքանշաններով, զինվորական տարբերանշաններով։

Կարելի է վստահորեն ասել, որ այս նկարը լավագույնն է «Սափրիչ» ամսագրում զետեղված նկարչի բոլոր գործերի համեմատությամբ։ Սրանում և կոմպոզիցիան է կուռ ու ամբողջական, և գծանկարն է ամուր, հաստատուն, ճկուն, և կերպարներն են արտահայտիչ, ներդաշնակելով պատկերի գաղափարական խոր բովանդակության հետ։

«Քաղաքական սատատ ունի «Հայ-Թուրքական համագումարի առթիվ» անունը կրող գործը։ Փողոցում իրար հանդիպած հայ և թուրք տարեց երկու տղամարդ, որպես ժողովրդի ներկայացուցիչներ, իրար գրկած համերաշխորեն զրուցում են, ըստ երևույթին, միմյանց հավաստելով փոխադարձ բարեկամության մասին։ Թուրքը մտերմորեն մի ձեռքը հայի վզին գցած, մյուսը՝ որպես երդման նշան մորուքին դրած, կարծես թե զղջումի խոստովանություն է անում, հաստատելու իր անկեղծությունը։ Հայը, դուսպ զգուշավորությամբ նրան է լսում, ծանոթ անցյալի տխուր դեպքերին։ Կերպարներն իրենց էությանը համապատասխան արտահայտություն ունեն։ Ընտրելով տիպեր հատկապես ժողովրդի ներկայացուցիչներից, որոնք իրարից ոչ մի պահանջ չունեն, Դ. Օքբոյանը ինտերնացիոնալիզմի գաղափարն է պրոպագանդում, ժողովրդին հակադրելով կառավարող կուսակցություններին, որոնք հաճախ ազգամիջյան կռիվներ են հրահրել, քավության նոխազ դարձնելով աշխատավոր ժողովրդին, որոնց դասակարգային շահերը նույնն են։ Ուշագրավ է, որ դեռ 1906 թվականին նկարչի հոգում ծնունդ է առել ժողովուրդների համերաշխության անհրաժեշտության գաղափարը՝ որպես խաղաղության գրավական։

Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, պատկերի հիմքում դրված գաղափարը միանգամայն առաջադիմական է և իմաստավորված։ Այն բարձրորակ է նաև գրաֆիկական մշակման հմուտ ձևերով, ընդհուպ մինչև մարդկանց կերպարները կոնկրետացնելու աստիճան, որի շնորհիվ թե կերպարներն են թվում կենդանի, թե նրանց հանդիպումն է տրված բնական ու անբռնազբոս։

Կարևոր գեղարվեստական միջոցներից մեկը կոմպոզիցիան է, որը նրա բոլոր պատկերներում կշռադատված, իմաստավորված է։ Ինչպես միշտ, նաև այս գործում, գլխավոր համարելով մարդկանց, նա մեծ հարաբերաչափերով է պատկերել նրանց, տեղավորելով առաջին բնագծի վրա, փողոցի ֆոնը պահելով որպես միջավայր։ Դատելով պատկերի տիպերով, գործողությունը տեղի է

ունենում Անդրկովկասում. հայի տիպարը և նրա տարազը թիֆլիսեցու է. մորթե փափախ, արխալուղ, ծաղկավոր վերնաշապիկ, գծավոր անդրավարտիք, որոնք բնորոշ են 19-րդ դարի և 20-րդ դարի սկզբի Թիֆլիսի հայ առևտրական կամ արհեստավորական դասի ներկայացուցիչներին։ Թուրքի տիպարն ու տարազը ավելի մոտ է ադրբեջանական ժողովրդին։ Դրականն այն է, որ կերպարները հոգեբանական են ու արտահայտիչ։ Առավելություն է նաև Դ. Օքրոյանի նկարելակերպը, ձևերի մշակման մեծ ընդհանրացումներով։ Պատկերի կատարման պրոֆեսիոնալ մակարդակը վկայում է նկարչի հասունության մասին։

Դ. Օքրոյանի ստեղծագործություններից շատերի մեջ ցայտուն կերպով դրսևորված է նրա հայրենասիրությունը։ Ակնհայտ է, որ նա հոգեկան ծանր ապրումներ է ունեցել հայ ժողովրդի կրած տառապանքների առթիվ, ատելությամբ լցված դեպի բռնակալությունը, առավել ևս դեպի թուրքական բռնակալությունը։ Մեկը մյուսին հաջորդող պատկերները մերկացնում են հայ ժողովրդի նկատմամբ կիրառած ոճրագործությունները։ Այդպիսի նպատակ է հետապնդում նաև «Ինքնապաշտպանության հերոսներից» պատկերը, որը տխուր խոհերի առիթ է տալիս, կապված հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարի և ինքնապաշտպանության բազմաթիվ դեպքերի հետ։ Հավանաբար, ինքնապաշտպանության թեժ կռվից հետո, գլխից և ձեռքից վիրավորված ամուսինը կնոջ հետ հոգեկան ծանր ապրումների մեջ են, կանգնած այն ամայի վայրում, որը մոտիկ անցյալում նրանց շեն օջախն է եղել։ Ամուսինը ցասումով լի հայացքը ուղղել է ամայացած օջախին, մի պահ տեղում կարկամած, մանկամարդ կինը, ապավինած ամուսնուն, նրա թևը գրկած, անելանելի հոգեկան ապրումների մեջ է։ Ամուսնու հրացայտ աչքերում վրեժխնդրության կրակն է բորբոքվում։ Նկարիչը ստեղծել է դրամատիկական հուզականությամբ հագեցած այնպիսի ռեալ պատկեր, որպիսին դուրս է գալիս «Սափրիչ» երգիծական ամսագրի պահանջի շրջանակներից. այն կարող էր վերածվել գեղարվեստական կապիտալ գործի։

Մարդու մեջ զուգորդվում են 1890-ական թվականներին հայ ժողովրդի նկատմամբ սուլթանական բռնակալության կիրառած ոճրագործությունները, երբ անզեն ժողովուրդը ինքնապաշտպանության էր դիմում փրկելու իր ժողովրդի, իր համագյուղացիների, իր ընտանիքի կյանքը։

Նկարչի նպատակն է եղել՝ ցույց տալ հայ ժողովրդի այն բեկորներին, որոնք իրենց ազատությունը ձեռք են բերել արյան գնով։ Նրա ստեղծած կերպարները մարդուս մեջ արթնացնում են և՛ կարեկցանք, և՛ համակրանք։ Նկարչի մարդասիրությունն ակնբախ է. նա իր հերոսներին օժտել է հայրենասիրական բարձր առաքինությամբ. մանավանդ կինը՝ գեղջկական իր պարզությամբ, ամուսնու հանդեպ տածած հոգատարության, նվիրվածության զգացմունքներով։ Պատկերն ունի մեծ առավելություններ. դրա սեղմ, իմաստավորված կոմպոզիցիան, վարպետորեն կատարված գծանկարը, պլաստիկորեն տրված ամուսինների շարժումները, կենդանի արտահայտությամբ վերարտադրում են նրանց հոգեխռով ապրումները, պատկերին հաղորդելով բացառիկ ջերմություն։

Եղեռնի տարիներին ազատագրական պայքարի կոչը արձագանք էր գտել հայ ժողովրդի լայն շրջաններում, որի հետևանքով ստեղծվել էին կամավորական ջոկատներ։ Հավանական է, որ «Հրաժեշտ» նկարը մտահղացվել է այդ կապակցությամբ։

Երիտասարդ գյուղացին ձի նստած, հրացանն ուսին, վերջին անգամ գրկել է իր փոքր երեխային, մեկնելու կամավորական ջոկատների հետ, պայքարելու թուրքական բռնակալների դեմ։ Կինը կանգնած մոտիկ, տխրությամբ համակված, սպասում է ամուսնու մեկնելուն։ Սրտառուչ է տեսնել շինականին, հանուն իր ժողովրդի, իր ընտանիքի փրկության, արորը փոխարինած հրացանով։

Պատկերի միջավայրը ներկայացնում է գյուղական տան բակ, խորքում պատշգամբ, փայտե ծածկով և սյուներով։ Նկարչին հաջողվել է տալ յուրաքանչյուր թեմային համապատասխան բնական, համոզիչ կոմպոզիցիոն լուծում։ Նրա մոտ մտահղացումները մարմնավորվում են պարզ, անբռնազբոս ձևերով։

Հայկական կոտորածները Դ. Օքրոյանի հոգում ցավի այնպիսի խոր հետքեր են թողել և կրքոտ ատելություն առաջացրել հանդեպ սուլթանական բռնակալությունը, որ նա ամեն առիթ օգտագործել է, կերպարվեստի լեզվով ցույց տալու անմեղ ու անզեն հայ ժողովրդի նկատմամբ կիրառվող հրեշավոր գազանությունները։ Իր մի շարք նկարներով նա, պարբերաբար, մերկացրել է այդ անարդարությունները, ուղղելով իր մեղադրանքները և՛

Արևմուտքի քաղաքագետներին, և՛ Արևելքի բոնակալներին այժմ իր հերթական նկարը նվիրել է անարդարության մերկացմանը։

«Ահա թե որտեղ է արդարությունը» թեմայով նկարում նա պատկերել է ձիուն հոշոտող առյուծներին, այլաբանորեն նկատի ունենալով հասարակության կյանքում գոյություն ունեցող ուժեղի ու թույլի պայքարը, որը միշտ ավարտվել է ուժեղի հաղթանակով։

Կերպարվեստում դա նորություն չէր։ Դ. Օքրոյանին, անշուշտ, հայտնի են եղել 19-րդ դարի կեսերին լայն ճանաչում գտած ֆրանսիացի ռոմանտիկ քանդակագործ Անտուան Լուի Բարիի կենդանական աշխարհին նվիրվածները, որոնցով նա ցույց է տվել կենդանիների միջև տեղի ունեցող գոյության կռիվը, նրանց ահավոր գոռնմարտը, այլաբանորեն նկատի ունենալով նման երևույթի առկայությունը նաև հասարակության կյանքում։

Դ. Օքրոյանի նկարի անունը խոսում է այն մասին, որ նա նույնպես Բարիի օրինակով թեմա է ընտրել կենդանական աշխարհից, այլաբանորեն ցույց տալով գոյություն ունեցող անարդարությունը հասարակության կյանքում, որը երբեմն նույնիսկ գերազանցում է կենդանական աշխարհում կատարվող գազանություններին։

Նկարիչն ընդգծել է առյուծների՝ որպես ուժեղների իսկական գազանային բնազդն իրենց զոհին հոշոտելիս և ձիու՝ որպես թույլի անօգնական վիճակը, երբ նա, գլուխը բարձրացրած, օգնություն է աղերսում։ Նույնիսկ կենդանական աշխարհում տեղի ունեցող այդ երևույթի մարդու մեջ գութ, կարեկցանք է առաջացնում զոհ գնացող կենդանու հանդեպ։

Պետք է նշել, որ Դ. Օքրոյանը թեման լուծել է համոզիչ տրամաբանությամբ, պատկերելով առյուծներին իրենց զոհի նկատմամբ ունեցած ուժի գերազանց առավելությամբ, երբ արու առյուծը կատարյալ վստահությամբ, տիրաբար կառչել է ձիու մեջքին, իր ժանիքները խրել ձիու կոկորդը։ Մյուս կողմից, երախը բաց արած, ահավոր սպառնալիքով մոտենում է նաև էգ առյուծը, իր բաժինն ստանալու։

Քաղաքական նպատակասլացություն ունի «Վերջապես ճանաչեցի՛ք թշնամուս» խորագրով գործը, որը ներկայացնում է գյուղացու աղքատիկ զգեստով մի մարդու, ոտքերի տակ ճզմած վիշապին, շուրջը սփռված մարդկային գանգեր։ Ակնհայտ է, որ բովանդակությամբ սիմվոլիկ այս գործում նկարիչը շոշափել է ոչ թե անհատի և նրա անձնական թշնամու փոխհարաբերությունը, այլ մի ամբողջ ժողովրդի շահերը։ Դժվար է կոնկրետ ասել, թե նկարիչը հասարակական կյանքի ո՛ր կոնկրետ դիպվածն է նկատի ունեցել նման այլաբանական իմաստով գործ ստեղծելիս, սակայն, հիմքեր կան ենթադրելու, որ նա, նկատի է ունեցել 1905 թվականի հեղափոխության և նրան հաջորդող ողբերգական դեպքերը։ Բնական է, որ 1906 թվականին, հեղափոխության ճնշումից մեկ տարի հետո ստեղծված այդ գործում, ցարական խիստ գրաքննության պայմաններում, նկարիչն ի վիճակի չէր թշնամուն անվանական նկարագրել, այդ իսկ պատճառով դիմել է սիմվոլիկայի։ Իրեն հատուկ պարզությամբ Դ. Օքրոյանն այնքան մատչելի է դարձրել պատկերի բովանդակությունը, որ դժվար չէ գուշակել, թե օձը ներկայացված է որպես չարի խորհրդանիշ։ Գեղչուկին պատկերելով աղքատիկ տեսքով՝ քնծեններով, փաթաթաններով, ինքնագիտակցության նկած մարդու արտահայտությամբ, նկարիչը նպատակ է ունեցել շեշտելու նախահեղափոխական ռուս գյուղացու թշվառ վիճակը։ Նրա դիմագծերին տված վայրագի արտահայտությունը միանգամայն համապատասխանում է թեմայի իմաստին։ Գյուղացին վերջապես ճանաչել է իր իսկական թշնամուն։

Գաղափարական բովանդակությամբ խորն է ու տպավորիչ «Մամոնայի առաջ» նկարը, որով Դ. Օքրոյանը կրքոտ առելությամբ, ըստ ամենայնի, մերկացնում է բուրժուազիայի համար կուռք դարձած դրամի պաշտամունքը։ Նա բավական յուրահատուկ ձևով է խարազանել այդ երևույթը։ Նա պատկերել է երկու տասնյակ կապիտալիստների, շարքերով, բերանբսխվար ծնկի եկած, գլուխները մինչև գետին խոնարհած, մոլի հավատացյալի պես երկրպագելիս երկնքում ճառագայթող «կապիտալ» մակագրությամբ դրամի տոպրակին։ Երկրպագուները պատկերված են ետևից և նրանց միայն կոշիկների տակերն ու ֆրակների բացվածքներն են երևում, դնելով նրանց չափազանց անվայելուչ վիճակում։ Մասգունդ հիշեցնող այդ մարդկանցից ստացած տպավորությունը առիթ է տալիս մտածելու նրանց ստորաքարշ ագահության, ծայրահեղ եսամոլության, բացառապես անձնական շահույթի ու կապիտալի կուտակման հակումների մասին։

Պետք է խոստովանել, որ եթե նկարին ինչ-որ

չափով պակասում է գեղագիտական տպավորությունը, ապա, գաղափարի խորությամբ, այն շատ է արտահայտիչ։ Կան մանրամասներ, մասնավորապես միայն ներբաններով երևացող կոշիկների գրվածքը, որոնք շատ լավ ներդաշնակում են այդ մարդկանց խոնարհված գլխին և բավական բազմախոս են՝ նրանց էությունը բացահայտելու առումով։

Եկեղեցու ագահ սպասավորների դրամամոլությունը մերկացնող պատկեր է «Ո՛չ ի քուն երազ և ոչ հարթնություն տեսիլ» ծաղրանկարը։ Իհարկե, հայ հոգևորականների մեջ եղել են բարձր մտավորականներ, լուսավորիչներ, գիտնականներ, անկեղծ հավատացյալներ, որոնք իրենց նվիրել են հայրենիքի, ազգի գոյության պահպանմանը, հայ ժողովրդի մշակույթի բարգավաճման գործին։ Բայց եղել են և այնպիսիք, որոնք իրենց հոգևոր պաշտոնն օգտագործել են անձնական բարեկեցության համար։ Այդպիսի փողասեր հոգևորականների է մերկացնում Դ. Օքրոյանը, իր հերոսին ներկայացնելով շարքային քահանայի տեսքով։

Քահանան պատկերված է ոսկու տոպրակների վրա փռված, կիսաքուն-կիսարթուն վիճակում և երևակայում է, որ միլիոնների տեր է դարձել եկեղեցու հասույթով։ Եկամուտի այդ աղբյուրները ցույց են տրված մակագրությունների ձևով՝ աչհամբույր, կնունք, թաղում, տնօրհնեք, պսակ, մատաղ, փողրաթ, եկեղեցու գանձանակ, ռոճիկ և այլ միջոցներ։

Չնայած ծաղրանկարային լուծման, քահանայի կեցվածքը շատ լավ է համապատասխանում նկարի խորագրին։ Այդպիսի կերպավորումը ճիշտ պատկերացում է տալիս փողամոլ հոգևորականի ագահության մասին։

Հայ բուրժուազիայի գծուծ վարքագիծն է խարազանում «Պարահանդես հայ սովյալների օգտին» ծաղրանկարը։ Կապիտալիստի կինը, այլանդակ կիսամերկ մարմնով, բազմած իր թիկնաթոռում ընթերցում է «Պետերբուրգսկայա գազետա» լրագրի կոչը՝ հայ սովյալների օգտին պարահանդես կազմակերպելու մասին։ Ամուսինը ձեռքերի չոր կարուկ շարժումով պատասխանում է. «Եթե ուզում ես սովյալներին օգնել ի՞նչ կարիք կա գրպանից փող տալ, քանի որ բարեգործական նպատակով երեկույթ կարող ենք սարքել...»։ Մինչդեռ պարահանդեսի մասնակիցների խոստովանությունն ասում է. «Պարում ենք սովյալների խաթեր»։

Եվ այսպես, հայ սովյալների ճակատագիրն է որոշվում. մի կողմում եկեղեցու զանգերն են ղողանջում «Լվարուք ամենեցուն» մակագրությամբ, մյուս կողմում պարահանդեսի մասնակիցներն են պարում, իսկ հայ կապիտալիստը բութ անտարբերություն է ցուցաբերում ազգային աղետի հանդեպ, որպիսի վերաբերմունք նկարիչը սրամիտ մակագրությամբ անվանել է. «Սուսախաբություն»։ Կապիտալիստի և նրա կնոջ կերպարները, իրենց վանող արտաքինով նրանց հանդեպ ունեցած նկարչի խիստ բացասական վերաբերմունքի գրավականն է։

Դ. Օքրոյանի ուշադրությունից չի վրիպել նույն ժամանակներում ազգայնական հայ մամուլի բռնած դիրքը հայ ժողովրդի ճակատագրի հանդեպ, որոնք այդ հարցում չկարողանալով միասնական տեսակետի հանգել, շատ անգամ զբաղված էին կուսակցական նեղ շահեր արծարծող վեճերով։

Նկարիչն այս անգամ կրակի տակ է առել «Ժամանակ» և «Մշակ» լրագրերին։ «Ժամանակը» ներկայացված է ծերունու կերպարանքով, քաղաքական ինչ որ խնդրի մասին վիճելիս իր կողքին նստած «Մշակ» թերթի ներկայացուցչի՝ ոմն կնոջ հետ։ Ակնհայտ է, որ նրանց միջև գոյություն ունի անհամաձայնություն, քանի որ «Ժամանակը» ակտիվ դիրք ընդունած աշխատում է համոզել, իսկ «Մշակը» չռած աչքերով արտահայտելով իր հուզմունքը, չի համաձայնվում նրա դիրքավորման հետ։ Բնական է, որ նկարիչը սյուժեն զարգացնելու էր հոգեբանական երկխոսության պլանով։ Տաղանդավոր նկարիչը շատ լավ է մատուցել սյուժեն, ստեղծելով նրանցից յուրաքանչյուրին համապատասխան գաղափարական կերպար։ «Ժամանակը» կրքոտ պրոպագանդիստի նման ճգնում է համոզել «Մշակին», մինչդեռ վերջինս հուզված չի համաձայնվում նրա հետ։ Ստեղծված է հոգեբանական երկխոսության բնական, համոզիչ, արտահայտիչ իրադրություն, մարդկանց կեցվածքներով, ձեռքերի շարժումներով պատճառաբանված, իմաստավորված, միահյուսված, կուռ կոմպոզիցիոն լուծում ստացած ստեղծագործություն, որը նույնպես կարելի է համարել նկարչի լավագույն գործերից մեկը, որպես նրա պրոֆեսիոնալ հասունության գրավականը։

Դ. Օքրոյանի սրատես աչքը, պրպտող միտքը նկատել է նաև հասարակության շրջանում ամեն քայլափոխին հանդես եկած կեղծ հայրենասիրու-

թյուններ, առիթ տալով այն ծաղրանկարի նյութ դարձնելու։ Ահա այսպիսի նրնսպաշտ հայրենասիրներին է խարազանում երկու խոզերի միջև տեղի ունեցող զրույցով, որոնցից բարձր աստիճանավորի պես մեկը հարցնում է իր ստորադրյալին.

— Որտե՞ղ էիր, անգամ։

— Պատրի...ի...ոքի-քական.. կան.. մա...անիֆեստա...ցիա էի սա...արքում։

Հիանալի են պատկերված խոզերը՝ յուրաքանչյուրն իր դերում։ Մասնավորապես արտահայտիչ են նրանց գլուխները, ասես թե դիմանկարներ լինեն։ Մեկի դեմքն արտահայտում է հանդիմանանք, մյուսինը՝ վախ. մեկը կանգնած է տիրապետ, հպարտ, մյուսը՝ ստորադրյալի պես, հնազանդ։ Նկարչի հմուտ ձեռքը նույնիսկ կենդանինների դեմքերին է արտահայտություն տվել։ Իսկ նրանց կեցվածքները այնքա՞ն հիշեցնում են մարդկանց շարժուձևը։ Պատկերի արտահայտչականության ուժը գծանկարի ճկունության մեջ է, որն անկրկնելի է և այս գործում։

Մի ուրիշ պատկերում, որը ներկայացնում է խոզերի փարախ, նկարիչն այլաբանորեն ծաղրում է գեր, ապահով մարդկանց։ Ճարպակալած, կուշտ խոզերը, իրենց գոյության իմաստը տեսնելով միայն ուտելու մեջ, ասում են. «Չգիտենք, ինչպե՞ս են ուրիշները, իսկ մենք շատ գոհ ենք մեր վիճակից»։

Սուր մտահղացում է «Արդարադատության դուռը» նկարը, որով նկարիչը դատապարտում է ցարական Ռուսաստանի արդարադատության մարմինների անգործությունը։ Պատկերն այնքան պերճախոս է, որ մեկնաբանման կարիք չունի։ Նա պատկերել է դեպի արդարադատության դուռը տանող աստիճաններ, որոնցով այնքան երկար ժամանակ երթևեկություն տեղի չի ունեցել, որ դրանք սարդի ոտայններով պատած են, իսկ դռնից կախված երկու կողպեքները վկայում են այդ հաստատության անգործության մասին։

Դ. Օքրոյանը հաճախ մերկացրել է նաև հասարակության կենցաղում գոյություն ունեցող ապրատավոր բարքերը։ Քաջ ծանոթ իր ծննդավայրի՝ Թիֆլիսի կենցաղին, նա, շատ դեպքերում, այդ կյանքից է թեմաներ ընտրել, երբեմն ուղղակի, երբեմն այլաբանորեն քննադատելով զանազան երևույթներ։ Այդպիսիներից է. «Ամբաստանության թուղթը» նկարը, որի նպատակասլաց գաղափարը՝ բամբասանքի, դրպարտության, ամբաստանության երևույթների մերկացումն է։ Այս դեպքում նա այդ թեման որոշ չափով այլաբանել է, պատկերելով տղամարդու և կնոջ, գաղտագողի ինչ-որ բան պատրաստելիս, որը, դատելով պատկերի տեքստից, թույն է։ Կինը թունավորում է տղամարդու միտքը, ամբաստանելով մեկին,

Սարսուլ գալիս կաց
Փեսին ընկնես
Բերախտություն
Քեզ կտեն վուր.
Աղ խալխի մեջ
Իյաչ, նամուս,
Մարդկությունդ
Կու կորցնիս հա...

Ակնհայտ է, որ նկարիչը նկատի է ունեցել այդ ժամանակներում Թիֆլիսում լայն տարածում գրաված միջնորդների-մոցիկությունների գործունեությունը, որոնք լուկ շահույթի նկատառումներով պատրաստ էին ցանկացած մարդուն վարկաբեկել կամ փառաբանել, որոնց նկարագիրը իր կատակերգություններում գնդազանցորեն տվել է Գաբրիել Սունդուկյանը։

Ամսագրում կան Դ. Օքրոյանի շատ այլ նկարներ ևս, որոնցով նա ծաղրի է ենթարկում քե քաղաքական գործիչներին, քե հասարակության ներսում բուն դրած կենցաղային արատները. կան և առանձին գործիչների ծաղրանկար դիմանկարներ, որոնք բոլորը միասին վերցրած, վկայում են ծաղրանկարի ժանրում Դ. Օքրոյանի ցուցաբերած անվիճելի տաղանդի մասին։

Անշուշտ, ուսանողական տարիներին նա, հավանաբար, կարիքից դրդված է իր ժամանակը նվիրել այդ գործին, բայց դա առիթ էր՝ դրսևորելու քաղաքական, սոցիալական հարցերին վերաբերող իր համոզմունքները, դրսևորելով ոչ միայն իր քաղաքական հասունությունը, այլև հանդես գալով որպես ձևավորված նկարիչ, կարող՝ հասարակության կյանքում տեղ գտած բացասական երևույթներն ընկալելու և հմուտ գեղարվեստական միջոցներով դրանք մատուցելու։

Այսպիսով, 1905 թվականին հաջորդող դաժան բռնության, խիստ գրաքննության տարիներին Դ. Օքրոյանին հաջողվել է, գրեթե երկու տարի տևողությամբ, հրատարակել այդպիսի երգիծական պատկերազարդ ամսագիր, մանակից դարձնելով նաև բազմաթիվ նկարիչների։ Պատկերների մեջ մարմնավորված շոշափվում էին պետական, քաղաքական, սոցիալական, կենցաղային խնդիր-

ներ։ Ամսագրի հրատարակումը թեպետ արգելվեց, բայց Դ. Օքրոյանի գործունեությունը ինչ-որ չափով ակտիվացրեց դեմոկրատական շրջաններին՝ ավելի համարձակորեն հանդես գալու կյանքի բացասական երևույթները խարազանելու։ Հիշատակված նկարները Դ. Օքրոյանի ուսման տարիների պրոֆեսիոնալ բարձր կարողությունների դրսևորման չափանիշ են։

Ուսման տարիներին դրանով չի սահմանափակվել նրա գործունեությունը։ Օքրոյանը աշխատակցել է նաև հայկական և վրացական ուրիշ ամսագրերի. նկարել է նաև բնապատկերներ ու դիմապատկերներ, ավելի շատ կանացի գլուխներ՝ բոզով ծածկված, որոնք, իր ժամանակին, երբեմն հրատարակվել են տարբեր գրքերում ու ամսագրերում։

Դ. Օքրոյանին հետաքրքրել է նաև մանկավարժության բնագավառը. այնտեղ նույնիսկ կոնկրետ հիշատակված է, որ նա 1903 թվականին վերջացրել է գեղարվեստի ուսումնարանի մանկավարժական կուրսերը։

Դ. Օքրոյանը ուսումնարանն ավարտել է 1909 թվականին, որպես դիպլոմային աշխատանք ներկայացնելով «Կաթողիկոս Սահակ Պարթևի վերջին կամքը» նկարը։ Նա թեմա է ընտրել Հայոց պատմության 5-րդ դարի առաջին կեսի մռայլ դեպքերից մեկը՝ հունական և պարսկական տարբեր կողմնորոշում ունեցող հայ նախարարների միջև ծնված երկպառակությունը և դրանից առաջ եկած տխուր հետևանքը։

Հայ փառամոլ նախարարների անմիաբանության պատճառով, երբ Հայաստանի թագավորական գահը թափուր էր, բրիստոնեությանը հավատարիմ հայ նախարարները դիմում են պարսից թագավոր Վռամին, որպեսզի Հայաստանի թագը վերադարձվի Արշակունիների տոհմի ներկայացուցիչ պատանի Արտաշիրին՝ Վռամշապուհ թագավորի որդուն։ Քաղաքական նկատառումներով դեմ լինելով այդ թեկնածուին, պարսկասեր հայ նախարարները պատրվակ բռնելով, որ Արտաշիրը կնամոլ է, դիմում են պարսից թագավորին նրան գահընկեց անելու համար, փորձելով նաև կաթողիկոսին ներգրավել այդ դավադրության մեջ։ Կաթողիկոս Սահակը հրաժարվում է մասնակցել դավադրությանը ասելով՝ «Քավ լիցի, որ ես իմ մոլորված ազգարբ մատնեմ դայլերին», որի պատճառով, Արտաշիրի հետ նա նույնպես գահընկեց է արվում պարսից շահի կողմից, որպես հունասեր։ Շարունակելով Մեսրոպ Մաշտոցի հետ իր գրական լուսավորական գործունեությունը, նա թեպետ հեռացված էր կաթողիկոսական իշխանությունից, բայց ձեռքին մնացել էին հովվապետի բարձր իրավունքները։ Եվ ահա, 436 թվականին, Բագրևանդի Բլուր գյուղում, մահամերձ վիճակում. իր մոտ է կանչում բարձրաստիճան հայ հոգևորականներին, պատվիրելով հավատարիմ մնալ Գրիգոր Լուսավորչի վարդապետությանը, ճշմարտությամբ ծառայել ու երկրպագել միակ ճշմարիտին՝ Աստծուն ու Փրկչին[5]։

Այդ նկարի համար Դ. Օքրոյանը ստացել է ազատ նկարչի կոչում։ Հայաստանի պատկերասրահում պահպանված են նկարի էսքիզը և ավարտված պատկերը։ Ընտրված է այն պահը, երբ կաթողիկոս Սահակը, մահճում պառկած, դողդոջուն ձեռքով, հայ հոգևորականներին է մեկնում մագաղաթյա փաթեթը, որում գրի է առնված իր պատվիրանը։ Գործողությունը տեղի է ունենում կամարածածկ, սյունազարդ սրահում։

Կաթողիկոսը պատկերված է հոգևորականի համազգեստով՝ փարաջա, վեղար, ծածկված է դեղնավուն ծածկոցով։ Մահճի կողքին մոմեր են վառվում։ Մոտիկ կանգնած են մերձավոր հոգևորականներ, ունկնդրելով կաթողիկոսի վերջին խոսքին։ Մահճի մոտ են նաև արաբական համազգեստով զորականներ, թեպետ, համաձայն պատմական տվյալների, դեպքը տեղի է ունեցել պարսկական տիրապետության շրջանում, հետևապես, դրանք կարող էին լինել պարսիկներ[6]։

Պատկերում ամենաարտահայտիչ կերպարները պարսիկներն են, հատկապես նրանց զորավարը, որը զայրացկոտ արտահայտությամբ, զգացնել տալով կաթողիկոսի հանդեպ իր ատելությունը, ինչ-որ հրամաններ է տալիս իր ստորադրյալներին։ Նրա հրացայտ աչքերը արտացոլում են վրեժխնդիր հոգու ցասումը դեպի քրիստոնյաները, դեպի կաթողիկոսը, որը մերժել էր պարսից թագավորին՝ մասնակցելու Արտաշիրի դեմ կազմակերպված դավադրությանը։

Դիտելով այն որպես պատմական նկար, կարելի է ասել, որ կոմպոզիցիայով ավարտված է, դուսային առումով ունի առավելություններ։ Այս գործը նկարչի գեղանկար աշխատանքներում պետք է համարել լավագույնը։

Ինչպես արդեն ասվել է, Դ. Օքրոյանից քիչ թվով գործեր են հայտնի. Տեր-Հակոբի քաղաքից քաղաք տեղափոխվելով և բազմազան բնույթի

պատվերներ կատարելով, նա իր ստեղծագործությունները ցրել է տարբեր քաղաքներում, մասնավոր անձանց մոտ կամ հիմնարկներում։ Հայաստանի պատկերասրահում գտնվող մի քանի դիմանկարներ որոշ չափով պատկերացում են տալիս նրա մասին որպես դիմանկարչի. Թեպետ, դրանք նրա լավագույն գործերից չեն։ Դրանց մեջ ամենավաղ գործը «Դերասան Սադովնիկով-Ռոստովսկու դիմանկարն» է, կատարված ավարտման տարում՝ 1909 թվականին։ Կավճաներկերով կատարված այդ գործը գրեթե ավարտված է, վկայելով նկարչի պրոֆեսիոնալ հմտության մասին։ Բացի նմանությունից, որը թվում է հավանական, դիմանկարում արտահայտված է նաև նրա ներքինը՝ դրամատիկական ամպլուայով դերասանի հոգեբանական կերպարը։ Ինչպես երևում է, Դ. Օքրոյանի համար սկզբունք է, մարդու պատկերելիս, անպայման դիմանկարին տալ հոգեբանական արտահայտություն։ Այդպես է նա վարվել և երգիծական բնույթի գործերում և ինչպես տեսնում ենք, նաև դիմանկարում։

Հիշյալ դիմանկարով ծանոթանում ենք նաև կավճաներկերով աշխատելու նրա կարողության հետ։ Երևում է, որ նա լավ տեղյակ է այդ նյութի տեխնիկային և հմտորեն կիրառում է։ Նա պահպանել է այդ ներկերի մաքրությունը, թափանցիկությունը, խուսափելով ներկվածությունից, որը կարող էր սալոնային թվալ։ Ակտիվ են գունային կոնտրաստները՝ դեմքի, սպիտակ օձիքի և կարմիր փողկապի միջև. դա օգնել է ցայտուն դարձնելու դեմքի արտահայտությունը։ Գեղանկարչական շատ լավ երանգներ են գտնված դեմքի և զգեստի որոշ մասերում. Հատկապես գրավիչ է վերարկուի օձիքի նրբերանգը։ Կոմպոզիցիան նպաստավոր է, շեշտելու դերասանի արտիստականությունը։

Տարբեր տարիներից պահպանված գործերն այնքան պատահական են, ու ընտրովի, որ դրանց հիման վրա հնարավոր չէր ճշգրիտ պատկերացում ունենալ Դ. Օքրոյանի ստեղծագործական էվոլյուցիայի մասին, մանավանդ, երբ դրանք համեմատում ենք ուսանողական տարիներին նրա ստեղծած գործերի հետ։ 1910 թվականից հայտնի է երկու դիմանկար, որոնք էտյուդներ են։ Իհարկե, դրանք որակի չափանիշ չեն, թեպետ ունեն որոշակի արժանիքներ։ Դրանցից՝ «Գյուղացու դիմանկարը» կատարված ջրաներկով, արտահայտիչ է ու հոգեբանական։ Նշենք, որ նույնիսկ էտյուդային բնույթի գործում, նրա համար մարդու կերպարի ներքինը մնում է ուշադրության կենտրոնում. մի դեպքում քիչ չափով, մի ուրիշ դեպքում ավելի խորությամբ արտահայտելով մարդու ներաշխարհը։ Այս դեպքում, նույնիսկ կարճատև նկարված էտյուդ դիմանկարում, Օքրոյանը հավատարիմ է մնացել իր սկզբունքին, մոդելի մեջ տեսնելով հասարակ գյուղացու մարդկային արժանիքներ։ Գյուղացուն նա պատկերել է իր անպաճույճ արտաքինով, անխնամ բեղ ու մորուքով, կյանքի փորձով իմաստնացած մարդու ներաշխարհով։ Նրա հոգնատանջ դիմագծերը, թախծոտ տրամադրություն արտահայտող կիսաբաց աչքերը արտացոլում են անուրախ կյանքով ապրած մարդու ներքինը, կարոտ գեթ մեկ անգամ երջանկություն ճաշակելու։

Նկարիչը խորն է զգացել այդ գեղջուկի հոգեբանությունը, դիտողին համակելով կարեկցանքի զգացումով նրա հանդեպ։

Դիմանկարի առավելություններից է նաև կերպարի ճանաչելիության հասած կոնկրետությունը։

Օքրոյանի նկարելակերպը ավելի ազատ է ջրաներկի տեխնիկայով, քան կավճաներկերով աշխատելիս։

Գեղանկարչական միջոցներով ավելի քիչ կաշկանդվածություն է նկատվում ծերունու գլխանկարում, որն, ըստ իր տարազի, պարսիկ է կամ թուրք։ Ջգնելով ազգային խտրականություն, Օքրոյանը նաև այդ ծերունուն է պատկերել իր թշվառ տեսքով, թախծոտ տրամադրությամբ, կարեկցանք առաջացնող վիճակում։ Նա նույնպես հասարակ ժողովրդի ներկայացուցիչ է, սոցիալական ծանր պայմանների հետևանքով գրեթե անօգնական դրության հասած։ Թեպետ անավարտ, բայց և՛ նմանողությունն է թվում սուր, և՛ ներքին ապրումներն են առկա։ Նրա սառած աչքերի մեջ վիշտ կա. ծերունական դեմքի վրա իր դրոշմն է թողել կարիքի մեջ գտնվող մարդու հոգեվիճակը։

Ինչպես ասվեց, նկարիչը սիրել է պատկերել շղարշով ծածկված կանացի դեմքեր, որոնք հրատարակվել են «Ռուսաստանը անցյալում և ներկայում» գրքում։ Դրանցից երկուսը, կատարված 1913 թվականին, գտնվում են Հայաստանի պատկերասրահում։ Դրանց և՛ կերպարների սենտիմենտալությունը, և՛ կատարման գեղեցկություն տալու միտումը, որպիսի հատկություններ բնորոշ չեն ռեալիստ Օքրոյանի ոճին, այդ դիմանկարներին հաղորդում են սալոնային գեղանկարի տպավորություն։ Այդ երևույթը, հավանաբար, արդյունք

է կամ պատվիրատուների պահանջի, կամ չափանիշն է 1910-ական թվականների ռուսական հասարակայնության որոշ խավի գեղագիտական ճաշակի։

Չնայած իրենց ոչ այնքան բարձր գեղանկարչական որակին, այդ դիմանկարներում պահպանված են կերպարվող կանանց նմանությունը։

Վստահ ձեռքով կատարված գծանկար է «Արտիստի դիմանկարը» (1913 թ.)։ Այդ մատիտանկարում թվում է, թե տեսնում ենք մեզ ծանոթ դեմք։ Պետք է ենթադրել, որ նա դրամատիկական ամպլուայի դերասան է։ Նա պատկերված է թեպետ կիսադեմ, հանգիստ վիճակում, բայց թվում է ինքնավստահ, տեմպերամենտով, կամքի ուժով, խոհուն, արտահայտիչ դիմագծերով՝ արծվաքիթ, խոշոր աչքեր, թավ հոնքեր, գծված շրթունքներ, շատ նման հայկական տիպարին։

1913 թվականի գործերում բացառիկ տեղ է դրավում «Նրաժշտագետ Հոմանոս Մելիքյանի դիմանկարը»՝ կատարված կավճանկարկերով։ Ռ. Մելիքյանը 20-րդ դարի առաջին քառորդի հայ երաժշտական մշակույթի խոշորագույն գործիչներից մեկն է, որի շողշողուն տաղանդը փայլուն կերպով դրսևորվել է հայ քնարական երգերում, հայկական ռոմանսի զարգացման գործում։ Դ. Օքրոյանը կոմպոզիտորին կերպավորել է նրա երեսուն տարին բոլորած, ստեղծագործական բուռն վերելքի շրջանում, ստեղծագործական անհատականությամբ ձևավորված երաժիշտ, հուզիչ քնարական երգերի ու ռոմանսների ճանաչված հեղինակ։ Նկարչի ծանոթությունը կոմպոզիտորի հետ տեղի էր ունեցել մինչ այդ՝ կամ Պետերբուրգում, կամ Թիֆլիսում, հնարավորություն տված լինելով նկարչին մոտիկից խորամուխ լինելու երաժշտի հոգեկան աշխարհին։ Քաջ ծանոթ լինելով Ռ. Մելիքյանի հոգեմտալ երաժշտությանը, նրա անձնավորության մեջ տեսնելով զգայուն հոգու տեր, երազուն, քնարական խոհականությամբ օժտված երաժշտի, գմայլված նրա հոգեպարար ռոմանսներով, Օքրոյանը նրա կերպարին ավել է ռոմանտիկական արտահայտություն։ Դա նույնիսկ նման չէ ավանդական կոմպոզիցիայով նկարած նախորդ դիմանկարներին. կոմպոզիտորը կեցվածք չի ընդունել նկարվելու. նա շարժման մեջ է, գլուխը մի փոքր խոնարհած։ Վերևից ընկած լուսավորությունը ստեղծել է լույսի ու ստվերների ուժեղ կոնտրաստ, որն ընդգծում է նրա երաժշտ, հուզերով կլանված, ստեղծագործական երկունքի մեջ գտնվող հոգեկան աշխարհը։ Նկարչի ընտրած կոմպոզիցիան ինչ-որ չափով սյուժետային խմաստ է ավել դիմանկարին, համապատասխանելով կոմպոզիտորի էությանը. Թեպետ, քիչ ավելի նուռն տեմպերամենտով մարդու տպավորություն է թողնում։ Այնուամենայնիվ, դա մտածողի, ստեղծագործողի կերպար է, համարվելով կոմպոզիտորի երիտասարդական տարիների լավագույն դիմանկարը։

«Ռ. Մելիքյանի դիմանկարը» Դ. Օքրոյանի այդ տարիների ստեղծագործական էվոլյուցիայի գրավականն է։ Կերպարի սուր նմանողությունը, որն անմիջապես ճանաչել է տալիս կոմպոզիտորին, երաշխավորում է գծանկարի ճշգրտությունը, հետևապես և նկարչի վարպետության մակարդակը։ Նկարելու ազատ, անբռնազբոս ևղանակը դիմանկարին հաղորդել է կենսականություն։ Ոչ այնքան բաղմազան գունաշարին փոխարինում են երանգները, որոնք, ոլոպես գրաֆիկական միջոց, հաճելի տպավորություն են թողնում, արտահայտիչ դարձնելով դիմանկարը։ Կավճանկարկի հնարավորություններն օգտագործված են հնարամտորեն, ստեղծելով լույսի ու ստվերների ուժեղ կոնտրաստներ, որոնք նպաստել են դիմագծերն արտահայտիչ դարձնելուն։

Այսպիսով, նկարչի որոշ թվով ստեղծագործությունների հիման վրա հնարավոր եղավ ցույց տալ նրա անցած ուղին և այն ներդրումը, որ նա է ունեցել կերպարվեստի որոշ տեսակների ու ժանրերի զարգացման գործում։ Բնագիր գործերի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս ավելի մանրամասնորեն գրելու մինչև հեղափոխությունն ունեցած նրա գործունեության մասին։

ՎՐԹԱՆԵՍ ԱԽԻԿՅԱՆ

20-րդ դարի սկզբի երկու տասնամյակների ընթացքում, Արևելյան Հայաստանում ստեղծագործած ոչ բոլոր նկարիչներն էն իրենց դրսևորել բարձր կարողությամբ, սակայն, նրանցից յուրաքանչյուրը, շատ կամ քիչ չափով, նպաստել է որևէ ժանրի զարգացմանը կամ դրա գոյության պահպանմանը։ Այդ գործում իր համեստ ներդրումն

է ունեցել նաև Վրթանես Ախիկյանը (1873—1937)[1]։ Նրա ճակատագիրը շատ նման է մի քանի հայ նկարիչների ճակատագրին, որոնք մինչև հեղափոխությունը լինելով ընչազուրկ, մեծ դժվարությամբ են կարողացել գեղարվեստական կրթություն ստանալ և հսկայական ջանքեր են գործադրել իրենց արվեստով գոյություն պահպանելու։

Վ. Ախիկյանը բազմաժանր նկարիչ է. նրա ստեղծագործությունների ցուցակում հանդիպում ենք՝ դիմանկարի, կենցաղային թեմատիկ պատկերի, բնապատկերի, նատյուրմորտի, գրքի պատկերազարդման, կիրառական գրաֆիկայի նմուշների, որպիսի երևույթ հաստատում է նրա՝ որպես բազմակողմանի ունակություններով օժտված արվեստագետի մասին։ Իր խառնվածքով լինելով վերին աստիճանի հանգիստ, խաղաղ, նույնիսկ շատ երևույթների հանդեպ անտարբեր, նա ստեղծել է գործեր, որոնց բովանդակությունն անվրդով է, երբեմն մտերիմ, զգայական։ Դրաման, ողբերգությունը, հումորը նրա ստեղծագործական խառնվածքի համար խորթ է։ Այդ է պատճառը, որ նախահեղափոխական տարիների նրա գործերում չենք հանդիպում քաղաքական, հասարակական, սոցիալական կարևորություն ունեցող նշանակալի գործերի, բացառությամբ ամսագրերում հանդիպող մի քանի գրչանկարների, կապված հայ ժողովրդի նկատմամբ թուրքերի կիրառած չարագործությունների հետ, ինչպես նաև ռուսերեն հրատարակված «Մաղրաձու» ամսագրում երկու տասնյակ պատկերների։

Վ. Ախիկյանի գործունեության մյուս բնագավառը մանկավարժությունն է, որին նա նվիրել է կյանքի գրեթե կեսը, պաշտոնավարելով թե Արևմտյան, թե Արևելյան Հայաստանում, տարբեր դպրոցներում։

Վ. Ախիկյանը ծնվել է Վան քաղաքում, աղքատ ընտանիքում[2]։ Սովորել է Վանի Կենտրոնական վարժարանում, դեռ մանկական տարիներին ներ ցուցաբերելով դեպի նկարչությունը։ 1883 թվականին վարժարանը փակվելուց հետո, մինչև 1885 թվականը աշակերտել է Վանի զանազան արհեստավորների մոտ։ Այնուհետև, նկարչական ուսման ծարավ պատանին, հակառակ ծնողների ցանկության, մի կերպ մեկնում է Կոստանդնուպոլիս, որտեղ 1890 թվականին հաջողվում է ընդունվել տեղի թուրքական նկարչական դպրոցում սովորելու։ Սակայն, չկարողանալով միջոցներ գտնել իր գոյությունը պահպանելու և ուսման ծախսերը հոգալու, վեց ամիս հետո դուրս է գալիս վարժարանից։ Ի դեպ, այդ վարժարանի հիմնադիրներից մեկը եղել է հայ նշանավոր քանդակագործ Երվանդ Ոսկանը։

Մի կերպ գումար վաստակելով նա ճանապարհորդում է Պաղեստին, լինում է Երուսաղեմում, ուրիշ քաղաքներում, ապա, վերադառնում Վան։ Այնտեղ երեք տարի ուսուցչություն է անում դպրոցներում, դասավանդելով գծագրություն և վայելչագրություն, ազատ ժամանակ զբաղվելով նկարչությամբ։ Չունենալով ոչ մի հարազատ կամ բարեկամ, նա որոշում է սեփական ջանքերով մեկնել ուսանելու։ Ոտքով հասնում է Կովկաս, բախտ որոնելու հույսով նույնիսկ մեկ ամիս թափառում է Պարսկաստանում, ապա վերադառնում Էջմիածին, խնդրելու իր հայրենակից կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկին՝ իրեն ուղարկել սովորելու։ Կաթողիկոսը 1896 թվականին նրան գործուղում է Պետերբուրգ, բայց ոչ թե սովորելու, այլ տեղի թանգարանները դիտելու և վերադառնալու։

Օգտվելով Պետերբուրգ մեկնելու առիթից, նա այլևս չի վերադառնում, այլ ընդունվում է Արվեստները խրախուսող ընկերության նկարչական դպրոցում սովորելու։ Ուսանելով այդ դպրոցում ակադեմիկոս Դմիտրիև-Կավկազսկու արվեստանոցում մինչև մոդելի դասարանը, ապա նրա միջնորդությամբ, 1899 թվականին ընդունվում է Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիային կից Գեղարվեստի բարձրագույն ուսումնարանը, պրոֆեսոր Պ. Օ. Կովալևսկու արվեստանոցում, որպես ազատ ունկնդիր, թոշակ ստանալով տեղի հայկական եկեղեցուց։

Ռուսերեն լեզվին չտիրապետելու պատճառով, Վ. Ախիկյանը 1904 թվականին ազատվում է ուսումնարանից, իսկ պրոֆեսոր Պ. Կովալևսկու մահից հետո նորից վերընդունվում է որպես ազատ ունկնդիր, այս անգամ արդեն պրոֆեսոր Ֆ. Ա. Ռուբոյի արվեստանոց[3]։ Հետագայում նույնպես շարունակելով մնալ ազատ ունկնդիր, նա սովորում է նաև Ի. Ե. Ռեպինի, իշխանուհի Տենիշևայի և ուրիշների մոտ՝ շուրջ 11 տարի. մեծ զրկանքների գնով տանելով ուսման հետ կապված դժվարությունները, որոնք ազդում են նրա առողջության վրա։

Ուսման տարիների ակադեմիական աշխատանքներից ոչինչ հայտնի չէ. և եթե չլինեին արտաակադեմիական որոշ թվով գործեր, դժվար

կլիներ պատկերացում ունենալ նրա գեղարվեստական կարողությունների մասին։ Բարեբախտաբար այդպիսիք պահպանվել են մամուլում պատկերազարդումների ձևով։ Իր ինքնակենսագրության մեջ նա այդ մասին նշում է. որ ուսման տարիներին աշխատակցել է ռուսերեն լեզվով Պետերբուրգում հրատարակվող «Շուտ» (Ծաղրածու) կոչվող գեղարվեստական ամսագրին[4]։

Ամսագրի 1906 թվականի տասնմեկ համարներում զետեղված նրա պատկերազարդումները, ուսման մի քանի տարիների ընթացքում ձեռք բերած նվաճումների գրավականն են։

Իրենց ձևով դրանք ոչ թե ծաղրանկարներ են, ինչպես պետք էր սպասել, այլ գրքի պատկերազարդման բնույթի գծանկարներ, քաղաքական բովանդակությամբ հարակից տեքստերով։ Նկատի ունենալով Ախիկյանի խառնվածքը և հետաքրքրության սահմանները, կարելի է վստահ ասել, որ այդ նկարների թեմաները տրված են եղել խմբագրության կողմից, որոնց համապատասխան նա ստեղծել է պատկերներ։ Նա իր ստեղծագործական խառնվածքով ծաղրանկարիչ չէր։ Հիշյալ պատկերները, որպես պատկերազարդումներ, շատ լավ են արտացոլում հարակից տեքստերի բովանդակությունը։

Լինելով իր ամբողջ էությամբ դեմոկրատ, Ախիկյանը նախընտրել է իր սրտին մոտ թեմաներ, որոնք, առավելապես, կապված են ժողովրդի կյանքի հետ, արտահայտում են նրա կյանքը կամ նրանց դասակարգային շահերը շոշափող դանազան երևույթներ։ Այդ պատկերներում հանդիպում ենք գյուղացիների, բանվորների, զինվորների, ոստիկանների, բուրժուաների, որոնցից յուրաքանչյուրի նկատմամբ նկարիչն իր վերաբերմունքն ունի։ Ինչպես երևում է, ամսագիրն ունեցել է դեմոկրատական նպատակասլացություն, չափավոր կերպով ծաղրի ենթարկելով ցարական Ռուսաստանի հասարակական կյանքում, առավելապես վերնախավի շրջանում գոյություն ունեցող բացասական երևույթները։

Դրանցում գործող անձերի թիվը, գրեթե միշտ, երկուսից-երեքից չի անցնում, իսկ գործողությունները սահմանափակվում են երկխոսությամբ։ Թեմաները շոշափում են քաղաքական, պետական կառավարման, գրաքննության, կենցաղի հետ կապված խնդիրներ։ Նրա նկարներում հանդես եկած ժողովրդի ներկայացուցիչները միշտ ներկայացված են իրենց բնական կացությամբ, իրավազուրկ, ռեժիմի կամայականություններին ենթակա, հնազանդ, նահապետական միամիտ, սահմանափակ աշխարհայացքով։ Այդ նկարների կոմպոզիցիան պարզ է, որի շնորհիվ բովանդակությունը հասկանալի է ու մատչելի, գործողությունները մատուցված են իրական կյանքին հարազատ, բնական անմիջականությամբ և խմաստավորված են. մարդկանց կերպարները ընտրված են իրական կյանքից, գրեթե կոնկրետ անձնավորություններից, որոնցից ոմանք նույնիսկ կրկնվում են մի քանի պատկերներում. դրանք արտահայտիչ են ու կենդանի։ Նկարիչն աշխատում է պատկերների բովանդակությունը բացահայտել հնարավորին չափ ճշմարտացի։

Անշուշտ, Վ. Ախիկյանի մասնակցությունը այդ ամսագրի պատկերազարդումներին, կարևոր երեվույթ է նրա ստեղծագործության գնահատման համար։ Դիտենք այդ պատկերներից առավել կարևորները։

Գյուղացի ամուսիններ նստած վրուցում են. ամուսինը ժպտերես, կատակով կնոջն է դիմում հետևյալ խոսքերով.

— А што, Мавруха, ежели к нам на деревню губернатор приедет да тобя высечь прикажет?

— А я не дамся: убегу.

— А ён тобя из пушки подстрелит.

Նկարում արտահայտված է ժողովրդի հանդեպ ցարական իշխանության բռնի կամայականությունը, ժողովրդի անզորությունը, խավարամոլությունը, հնազանդությունը օրենքին։

Նկարում ճշմարտացի է տրված ընչազուրկ գյուղացիների բնական նկարագիրը՝ իրենց բնավորության միամտությամբ, անխարդախ ժպիտով, անպաճուճ արտաքինով, գեղչկական աղքատիկ կացությամբ։

Բնական է ամուսնու կատակային ծիծաղը, կնոջ մեղմ ժպիտը, որի տակ կարծեք թե կա նաև վախի զգացում, ինչպես նաև հնազանդ, ճնշված վիճակ։

Մեծ չափերով պատկերված ֆիգուրներն արտահայտիչ են, գծանկարը հմուտ ձեռքի արդյունք է, կատարման միջոցները պարզ են։

Մի ուրիշ պատկեր ներկայացնում է գյուղացու և բանվորի, որոնք ցանկապատի մոտ նստած անմեղորեն լրագիր են ընթերցում։ Նրանց է մոտեցել ոստիկանը, արգելելով կարդալ.

— Расходись, земляки: не полагается здесь разсиживать!

— Да нешто мы кому мешаем?

— Мало ли, что не мешаете!.. С «Русским государством» хошь посередь Невского пришехта /читай проспект/ садись, так тебе никто слова не скажет, а эфту газету, что у тебя сичас в руках, начальство не одобряет.

Երևույթը, որն անկասկած իրողություն է, վկայում է, որ 1905 թվականի հեղափոխությունից ահաբեկված ցարական իշխանությունները, զգուշավորությունից դրդված այնքան էին խստացրել հսկողությունը, որ նույնիսկ կասկածի տակ էր առնվում երկուսով լրագիր ընթերցելու երևույթը։ Մինչդեռ և՛ բանվորը, և՛ գյուղացին վկում են այնքան միամիտ, որ կասկածի անգամ տեղիք չեն տալիս, թե ընդունակ են քաղաքականությամբ զբաղվելու։ Ախիկյանը գիտակցորեն է այդպիսի կերպարներ ստեղծել, ցույց տալու համար ցարական ռեժիմի պայմաններում մարդկանց ազատության կաշկանդվածությունը, սահմանափակվածությունը, բռնադատումը։ Նա գյուղացուն պատկերել է աղքատիկ, կարկատած զգեստներով, խարխլ քթոցներով, փաթաթաններով, տոպրակն ուսած, մեջքով դեպի դիտողը նստած, միամտորեն լրագիր ընթերցելիս. իսկ տարեց բանվորին, նույնպիսի անմեղ արտահայտությամբ, նստած դիմացն ունկնդրելիս։ Ուսուցիչին նա պատկերել է խիստ արտահայտությամբ, իր պարտականությունը կատարողի դերում, ձեռքի հրամայական շարժումով կարգադրելով նրանց հեռանալ։

Ինչպես և մյուս գործերում, կոմպոզիցիայի պարզությունը, մարդկանց բնական շարժումները ըստ իրենց դերի, լիովին իմաստավորված են, համապատասխանելով տեքստի բովանդակությանը, առանց որի էլ պատկերի միտքը հասկանալի է։ Կատարման մեթոդը ռեալիստական է, մշակման եղանակը գրաֆիկական. օգտագործված է բաց սրճագույն գրաներկը՝ մարդկանց ֆիգուրները ցայտուն դարձնելու սպիտակ ֆոնի վրա։

Նույն բնույթն ունի հետևյալը, որում պատկերված է այգում իր ընկերուհիներին լուսանկարող մի կին. նրան զգուշացնում է ընկերուհին ասելով.

— Вы, Марья Семеновна, прежде, чем заниматься фотографией испросили бы на это письменное разрешение полиции, а то, чего доброго, городовой примет ваш кодак за адскую машину и всех нас четверых отправит в охранное отделение.

Ինչպիսի՛ ծաղր, ուղղված ոստիկանության հասցեին, որոնց ամբողջ տգիտությունը դատապարտելի է։ Ըստ երևույթին, հետապնդման, վախի դպացումը առկա է եղել նաև ոմներ խավին պատկանող մարդկանց մոտ, որի ներկայացուցիչներն են նաև հիշյալ պատկերի գործող անձինք։ Դրանք մոդայով հագնված կանայք են, երկար, լայնափեշ զգեստներով, մորթե օձիքով բաճկոնակներով, գեղեցիկ, գարշարուն, լայնեղր դրյակներով, որոնք վայելուչ տեսք են տալիս նրանց արտաքինին։

Նրբանկատ նկարիչը սյուժեն մատուցել է գործող անձանց ներկայացնելով իրադրությանը համապատասխան հոգեվիճակում. նրանցից յուրաքանչյուրն իր դերում է։ Համոզիչ է ընկերուհուն զգուշացնող կնոջ կերպարը՝ կիսաժպիտ, խոսուն, ընկերուհու հանդեպ մտահոգ արտահայտությամբ. բազմախոս է կենտրոնական անձնավորությունը՝ ընկերուհիներին լուսանկարող կինը, ընկերուհու զգուշացման պատճառով վախի զգացումով համակված, տարտամ վիճակում, լուսանկարչական ապարատը ձեռքին, տեղում քարացած, որի համնստ տիպարը, գլխի խոնարհած վիճակը, հանդարտ կեցվածքը երաշխավորում են քաղաքականությունից բոլորովին հեռու նրա կանացի փխրունն անձնավորության մասին։ Անբռնազբոս դիրք են գրավել մյուս երկու ընկերուհիները, որոնք սպասում են նկարվելու։

Կարելի է հաստատել, որ հիշյալ նկարն այդ ամսագրում եղած նկարի լավագույն գործն է իր համոզիչ կոմպոզիցիայով, հիանալիորեն դասավորված մարդկանց տեղադրումով, մարմինների ճկուն գծերի արտահայտչությամբ, մատիտի տարբեր աստիճանի երանգներով կատարված մշակումներով, կանանցից յուրաքանչյուրին իր անհատական դերում պատկերելու նուրբ դիտողականությամբ։ Պատկերը գրավիչ է բոլոր մանրամասների իր ճշմարտացիությամբ։

Խոսքի ազատության բռնադատման դեմ է ուղղված «Զրույց երկաթուղու կայարանում» պատկերը, որում երկու բանվոր, երկաթուղու կայարանում սպասելիս, նկատելով, որ ոստիկանը երկու բանտարկյալների է ուղեկցում դեպի վագոն, իրար հետ խոսում են.

— Глян-ка-сь, Петруха, двоих-то господ городовой в вагон сопровождает.

— Это их на выселку, в Архангельск: я давеча спрашивал.

— За что на выселку-то?

— За ледахторство /читай редакторство/. Таперича ихняго брата--ледахтора всеме-

стно ловят: облавой, значит, вроде как бы медведей.

Բանվորներից մեկը նստած սեղանին մտածմունքի մեջ է, հավանաբար, չկարողանալով հասկանալ աքսորման պատճառը, մյուսը, որը երևի ավելի զիտակ է, մտախոհ կանգնած նայում է նրանց ետևից։ Ի դեպ, վերջինի կերպարը կրկնվում է մի քանի նկարներում ոչ միայն դիմագծերի նմանողությամբ, այլ մազերի սանրվածքով, գլխարկով, զգեստներով, սապոգներով։

Պատկերը կատարված է կենդանի դիտողականությամբ, բանվորի կերպարին տալով դիմանկարային կոնկրետություն։ Նկարման եղանակը մնում է նույնանման ինչպես մյուս գործերից շատերը, մատիտի երանգային մշակումներով։

Ի դեպ, եթե Ախիկյանի պատկերազարդումները կատարման տեխնիկայով իրար բավական նման են, ապա, կոմպոզիցիայով միանգամայն բազմազան են, համապատասխանելով թեմային։

Նշենք, որ հիշյալ ամսագրում, որին աշխատակցել է Ախիկյանը, մեծ թիվ են կազմում տարբեր երևույթներ քննադատող պատկերները, նկարված տարբեր նկարիչների մասնակցությամբ։ Սակայն, Ախիկյանի նկարները առավելապես քաղաքական թեմաներով են, համապատասխանելով ժամանակի քաղաքական իրադարձություններին։ Այդպիսին է նաև զորացրված և գյուղ վերադարձած զինվորի և գյուղացու հանդիպումը դաշտում, որոնք ճանապարհի մոտ նստած զրուցում են և նրանց մոտով, ճանապարհով անցնում է հեծյալ ոստիկանների ջոկատը.

— А вашу деревню не усмиряли?, — հարցնում է զորացրվածը։

— Для ча ж усмерять, ежели у нас беспорядков не было,— պատասխանում է գյուղացին կիսասարսափած, հարցական հայացքով։

— Мало чего не было! Начальство ежели пожелает, так при полном спокойствии усмирение производить зачнет, —ասում է զինվորը։

Ախիկյանի բոլոր այդ կարգի գործերին հատուկ է այն առավելությունը, որ դրանցում մարդիկ կերպավորված են ոչ միայն որպես այս կամ այն գործողության մասնակից, այլև հոգեբանական որոշակի արտահայտությամբ, որքան թույլ են տալիս գրաֆիկական միջոցները։ Նա միշտ թեմային համապատասխան արտահայտությամբ է պատկերում իր «դերակատար» հերոսներին, տալով նրանց դեմքերին որևէ տրամադրություն։ Այդպիսին է և նշված պատկերում գյուղացու կերպարը, մի փոքր վախեցած զինվորի խոսքերից, խեղճացած վիճակում նստած, սպասելով նրա զրույցի ավարտին։ Նկարիչը ստեղծել է միանգամայն բնական, համոզիչ հոգեվիճակ և ճշմարիտ իրադրություն տվյալ թեմայի մեկնաբանման համար։

«Լրագրավաճառը և գյուղացին» նկարում Ախիկյանը քննադատում է մի կողմից խոսքի ազատության բռնադատումը, մյուս կողմից՝ գյուղացու անտեղյակությունը քաղաքական հարցերում։ Թաղային ոստիկանը բռնագրավել է լրագրավաճառի թերթերը, հավանաբար, նրանում տպագրված ինչ-որ անթույլատրելի նյութի պատճառով. գյուղացին, հանդիպելով լրագրավաճառին դատարկ պայուսակով, նրան ասում է.

— Сказываешь, газетами торгуешь, а у самого ни одной газеты нет.

— Даве околодочный все забрал.

— На что ж это ему стольки газетов-то? Должно статься, для знакомых и средственников взял?,— ենթադրում է գյուղացին՝ անգիտակ լինելով գրաքննությանը վերաբերող խնդիրներին, կարծելով, թե ոստիկանը լրագրավաճառից լրագրերը վերցրել է, բաժանելու համար իր ազգականներին։

Հանդիպելով այս գործում գյուղացու նույն տիպարին, որին հանդիպել էինք և նախորդ պատկերներում, գալիս ենք այն եզրակացության, որ Ախիկյանը ստեղծել է գյուղացու որոշակի տիպար՝ միամիտ, քաղաքային կյանքին անսովոր, քաղաքական հարցերին անգիտակ, արտահայտած մտքերով սահմանափակ, կաշկանդված շարժուձևերով, անհամարձակ, գյուղացու զգեստներով, գրեթե միշտ խոփիկ քերծեններով, շատ հաճախ տոպրակն ուսից կախած, մի քանի գործերում նույնիսկ դեմքի, գլխի միանման կրկնողությամբ։ Այդպիսին է և հիշյալ նկարում գյուղացու անձնավորությունը։

Գյուղացու նույն կերպարին հանդիպում ենք և մի ուրիշ գործում, այս անգամ արդեն հանդես եկած որպես ծառա ոմն բուրժուայի մոտ, որն իր ձիու խնամքն է նրան հանձնում, սպառնալով.

— Ну, Ванька, смотри! Если с конем что случится, то держись у меня — под полную амнистию попадаешь—и с земли не встанешь

Պատկերի հիմքում դրված է նախահեղափոխական Ռուսաստանի շահագործվող և շահագործող

երկու դասակարգերի ներկայացուցիչների՝ տիրոջ և ճորտի փոխհարաբերություններ։

Նախորդ բոլոր նկարներում Ախիկյանը մարդկանց կերպավորում էր դեմքերի որոշակի արտահայտությամբ, ստեղծելով բովանդակությանը համապատասխան հոգեբանական տրամադրություն։ Այդ ամսագրի համարներում դնտեղված գործերի մեջ սա միակն է, որի մեջ ոչ թե դեմքերն են դեր խաղում, այլ մարդկանց շարժումը, կեցվածքը, գործողությունն է արտահայտում բովանդակության իմաստը։ Առջևի բնագծում պատկերելով ծառային ձիու հետ, նա տիրոջը պատկերել է երկրորդ բնագծի վրա, երևացնելով նրա մարմնի միայն մի մասը, առանց դիմագծերը ցույց տալու։ Այստեղ է, որ նա ցուցաբերել է վարպետություն և հմանալի նրբանկատություն, կարողանալով միայն արտաքին հատկանիշների՝ կեցվածքի, շարժման, դգեստների օգնությամբ տալ տիրոջ և ծառայի միջև գոյություն ունեցող ոչ միայն ֆիզիկական տարբերությունը, այլև բնավորությունների հակասությունը, փոխհարաբերությունների սրությունը։ Նկարիչն այնքան բացահայտորեն է ընդգծել նրանց միջև եղած կոնտրաստը, որ նույնիսկ առանց մակագրության կարելի է պատկերի միտքը հասկանալ։

Գյուղացի ծառային նա ներկայացրել է պարկեշտական հնամաշ արխալուղով, երկար, նախշուն վերնաշապիկով, մինչև ծնկները հասնող կոպիտ փաթաթաններով, խոխրից գործած անճոռնի բերձեններով, տիրոջ սպառնալիքից պապանձված, հնազանդորեն ձիու սանձն ուղղելիս։ Մինչդեռ տերը ներկայացված է դեր մարմնով, սև ֆրակով ու բաճկոնով, շլյապայով, գծավոր անպրապարտիրով, փայլփլուն կոշիկներով, սպառնալի դիրք ընդունած, հրամայաբար կարդարելիս։ Պետք է նշել, որ տիրոջ ֆիգուրը, կերպավորումով մի փոքր ծաղրանկարային, բայց պատկերի ամենատպավորիչ հատվածն է, նկարված ճկուն ձևերով, արտահայտիչ շարժման մեջ, պարզ միջոցներով։

Սովորած լինելով Պ. Օ. Կովալևսկու և Ֆ. Ա. Ռուբոյի արվեստանոցներում, որոնց ստեղծագործություններում հաճախ կարելի է հանդիպել ձիերի հետ կապված քեմատիկ գործերի, Վ. Ախիկյանը լավ էր ուսումնասիրել ձիու, կառուցվածքը, իր ստեղծագործություններում ազատորեն տեղ տալով դրան։ Ինչպես այս, այնպես էլ հետագա գործերում կրկին ենք հանդիպելու ձիերի ֆիգուրների, որոնք նկարված են դիտակ նկարչի ձեռքով։

Կազապիտարական բովանդակությամբ և կեղարվեստական միջոցների առավելությամբ լավագույն գործերից մեկը երկու տարեց գյուղացիների դրույցն է փողոցում։ Նրանց հանդիպել են կառքով անցնող ոմն պարոնի, որի կապակցությամբ նրանց միջև հետևյալ դրույցն է տեղի ունեցել։

– Лафа эфим барам: живут в полное свое удовольствие и на собственных рысаках катаются!

– Ничаво, дядя, даром што мы пешие, а, Бог дает, так шагнем, што за нами на самом быстреющем рысаке не угнаться будет.

Միանգամայն համոզիչ է և տեղին գյուղի աշխատավորների դժգոհությունը այն առթիվ, որ իրենք քրտինք են քափում բարիքներ ստեղծելու, մինչդեռ անաշխատ պորտաբույծները հանգիստ վայելում են նրանց աշխատանքի պտուղները։ Հակադրելով կապիտալիստին ու գյուղի աշխատավորության ներկայացուցիչներին, նկարիչը նպատակ է հետապնդել՝ ցույց տալ կապիտալի աշխարհում գոյություն ունեցող հակասությունը։ Վ. Ախիկյանի այս և մյուս գործերը՝ ցարական Ռուսաստանում գործող դևմոկրատական գաղափարներով տոգորված գրականության և կերպարվեստի բնագավառի գործիչների մարմնավորած, քննադատական ռեալիզմի լավ օրինակներ են, որոնց նշանակությունը խոշոր էր իր ժամանակին։

Վ. Ախիկյանը ստեղծել է իրական կյանքին հարազատ պատկեր։ Իրեն հատուկ անաչառությամբ, նա ճշմարիտ դիտողականությամբ է ընկալել իրականությունը, կերպավորելու կառքում նստած պարոնին՝ ռուսական բուրժուազիայի տիպիկ ներկայացուցչին, գործարար մարդու տպավորությամբ, ագնվատեսս, կոկիկ հագնված, մրտքերով տարված, անուշադիր դեպի շրջապատը։ Իր տիպարին հարազատ է նաև կառապանը՝ հնամաշ արտաքինով, կառապանի համազգեստով։ Ունս մուժիկին հարազատ տիպարներ են գյուղացիները կոպիտ արտաքինով, անկանոն աճած բեղ ու մորուքով, երկար վերարկուներով, վալենկաներով ու սապոգներով, նահապետական ապրելակերպին սովոր, միամիտ մտածողությամբ, տարակուսանքով կառքի ետևից նայելիս։

Տարբեր դասի պատկանող մարդկանց շահերի հակադրման ցուցադրումն է հետապնդում երկու գործազուրկ բանվորների զրույցը պարոնների մասին, որոնք հեռվում կանգնած զրուցում են։ Ան-

թարգելով, թե նրանք իրենց՝ գործազուրկների մասին են խոսում, մեկը մյուսին հուսադրում է, որ նրանք թարմանալու, զովանալու համար են պարապ թափառում։

Այստեղ հոգեբանորեն է արտահայտված գործազուրկ բանվորների մտահոգ, տխուր տրամադրությունը, անելանելի, անօգնական կացությունը։ Նրանց անպաճուճ տեսքը՝ անփութորեն աճած բեղ ու մորուքը, երկարած մազերը, խսիրե ոտնամանները, սրունքների շորե փաթեթները, վալենկանները վկայում են խնամքի բացակայության մասին։ Ըստ երևույթին, նրանց համար, միմիանց սրտամոտ փոխադարձ ըմբռնումը միակ մխիթարությունն է։ Մասնավորապես առգնում նստած ծերուկն այնպիսի հուսալքված տեսք ունի, այնպիսի մոլորված վիճակում է գտնվում, որ մարդու մեջ կարեկցանք է առաջացնում։ Իսկ սրանց հետ ինչպիսի կոնտրաստ են ստեղծում հեռվում կանգնած պարոնները իրենց տեսքով, զգեստներով, անհոգությամբ իրար հետ զրուցելիս։

Պատկերի գեղարվեստական միջոցները չեն տարբերվում նախորդներից, մնալով գրաֆիկական ռեալիստական կատարման շրջանակներում։

Վ. Ախիկյանի գործերում հանդիպում ենք նաև այնպիսիների, որոնք շոշափում են պետական պաշտոնյանների՝ մինիստրների, գեներալների, ոստիկանների գործունեության հետ կապված բացասական երևույթները։ Ահա թե մի պատկերում ինչպիսի զրույց է տեղի ունենում բանվորի և գյուղացու միջև, որոնք իրար են հանդիպել այգում.

— Сичас дядя Микафор про государственную Думу сказывал: епутаты /читай депутаты/, слышь, министров прочь гонять хотят, а те уходить не желеют.

— Ну, а епутаты што же?

— А епутаты грят: в таком разе, грят, мы вас с полицией выведем. А полиции то, слышь, выводить министров боязно, потому министры эфты самые, как есть все до одного, — епаралы. И такая по сему случаю неразбериха идет, что упаси бог.

Նկարի ոճքսոր արդեն ասում է ցարական ռեժիմի պայմաններում գոյություն ունեցող դեպուտատների իրավունքների սահմանափակության, մինիստրների և գեներալների գրաված դիրքի, ոստիկանության անզորության փաստերի մասին։

Նկարիչն այստեղ ակտիվ դերը տվել է բանվորին, որը ժպտերես դեմքով գյուղացուն իրագեկ է դարձնում կառավարման սիստեմում գոյություն ունեցող իրագրության մասին։ Երիտասարդ բանվորի բերանով փաստորեն ծաղրի է ենթարկվում ցարական կառավարական ապարատը։

Լսողի դերում է ճամփորդ գյուղացին, նկարչի մյուս գործերից արդեն ծանոթ անձնավորությունը՝ նույն դիմագծերով, գլխարկով, զգեստով, անբաժան կապոցը գոգը դրած, միամիտ արտահայտությամբ, նստած այգու նստարանին հանգստանալու, լուրջ լսելով իրեն անծանոթ քաղաքական հարցերի մասին։

Ժամանակի քաղաքական դեպքերին քաջ ծանոթ Ախիկյանը գիտեր, թե բանվորը ում է ագիտացիա անելու։

Նկարչի նպատակն է՝ գեղարվեստական միջոցների լիակատար պարզությամբ պատկերել բովանդակությունը և դրանում դրված գաղափարը հասցնել ամենալայն մասսաներին, որպիսի նպատակի ծառայում էր և «Շուտ» (ծաղրածու) ամսագիրը, վայելելով մեծ մասսայականություն։ Ահա թե ինչու, ինչպես միշտ, նրա նաև այս գործը կոմպոզիցիայով պարզ է, մարդկանց և միջավայր ստեղծող առարկաների պատկերումը կոնկրետ է և մատչելի ամենաշարքային ընթերցողի համար։

Նկատենք, որ նույնիսկ կենցաղային առօրյան պատկերող նկարչի գործերում «անմեղորեն» շոշափվում են քաղաքական հարցեր։ Այդ բնույթի գործերից մեկում բանվորը հանդիպել է ութից զրկված, հենականերով քայլող մի գյուղացու, որին, դիմելով սրտացավորեն, բարեկամաբար հարցնում է.

— Ты, этто, земляк, где же ноги-то решился: под Мухденом или еще дальче где?

— Не, паря, много поближе: здеся, у нас, за Нарвской заставой, — *պատասխանում է գյուղացին։ Ախիկյանն ավելի է հագեցրել պատկերի բովանդակությունը, ավելացնելով երրորդ անձնավորությունը՝ մոտիկից անցնող հեծյալ գինվորին, որի դեմքն արտահայտում է կարեկցանք հանդեպ անդամալույծը, որը, հավանաբար, 1905 թվականի զոհերից է։*

Նույնիսկ չափերով փոքր այդ նկարում նկարիչն աչքաթող չի արել մարդկանց հոգեբանական արտահայտությունները. գյուղացու դեմքն արտահայտում է հոգեկան դառնություն։

Ակնհայտ է Ախիկյանի ձիերի վստահությունը ոչ միայն մարդկանց, այլև կենդանիների պատկերման մեջ. շատ լավ է հեծյալի, մանավանդ կառապյալ է ձիու ֆիզուրը, նկարված գրաֆիկա-

կան պարզ միջոցներով։ Գնահատելով նրա պատկերների կոմպոզիցիոն պարզությունը որպես առավելություն, նշենք նաև, որ պարզությանը ուղեկցում է պատկերների իմաստավորված կառուցումը, լիովին զերծ ակադեմիստական բռնազբոսիկ կանոններից ու պայմանականությունից։ Նրա պատկերները կյանքից վերցված ճշմարտացի դրվագներ են։

Ինչպես տեսանք, 1905 թվականի հեղափոխությանը հաջորդող մղձավանջային տարիներին, երբ ամենուրեք մոլեգնում էր ռեակցիան, երբ նկարիչներից ոմանք, կյանքից, ժողովրդից կտրված չնչին դիրք էին գրավում քաղաքականության հանդեպ, իրենց արվեստը սահմանափակում էին սուբյեկտիվ ապրումների շրջանակներում, Վ. Ախիկյանը քաղաքացիական համարձակություն է ունեցել, իր հնարավորության սահմաններում, ցուցարերելու քաղաքական ակտիվություն, մասնակցելով «Շուտ» ամսագրին ծաղրանկարներով։

Ուսման տարիների ակադեմիական առաջադրանքների բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս պատկերացում ունենալու Ախիկյանի ուսման առաջադիմության մասին։ Բայց, նշված պատկերազարդումները պարզորոշ են դարձնում նրա կարողությունների մակարդակը, որն անշուշտ, անհամեմատ ավելի բարձր է եղել, քան կարող էր ընձեռել ծաղրանկարչությունը, մանավանդ որ նա գեղանկարիչ էր։

Ախիկյանը նշված ուսումնարանում սովորել է որպես ազատ ունկնդիր շուրջ տասնմեկ տարի, մինչև 1912 թվականը։ Ուսման ամբողջ տևողության ընթացքում դիմագրավել է կարիքին, որի պատճառով ի վիճակի չի եղել իր ունեցած հնարավորությունները դրսևորել։

1912 թվականին, այլևս ի վիճակի չլինելով մնալու ուսումնարանում որպես ազատ ունկնդիր, մեկնում է Պետերբուրգ և վերադառնում հայրենիք։ Վանում նա պաշտոնավարում է Կենտրոնական վարժարանում, Երամյանի միջնակարգ դպրոցում որպես նկարչության դասատու, ազատ ժամանակը նվիրելով արվեստին։

Մնալով Վանում մինչև 1915 թվականը, նա գաղթականների հետ գաղթում է Անդրկովկաս, բնակվում Թիֆլիսում, պաշտոնավարում Գայանյան օրիորդաց, Քանդոյան և Հավլաբարի բարձր տիպի դպրոցներում, որպես նկարչության դասատու։ Հայաստանում սովետական կարգերի հաստատումից հետո, 1921 թվականին Ախիկյանը տեղափոխվում է Երևան, պաշտոնավարում դեղարվեստի տեխնիկումում որպես դիմանկարի դասատու և Հայաստանի կերպարվեստի թանգարանում որպես նկարիչ։

Վ. Ախիկյանը առաջին անգամ ցուցադրվել է 1911 թվականին, Լոնդոնում, Իուս նկարիչների ընկերության ցուցահանդեսում, սակայն հայտնի չէ ինչպիսի գործերով։

Ախիկյանը պարբերաբար ստեղծագործել է 1912 թվականից՝ Վանում ուսուցիչ եղած տարիներից և Թիֆլիսում՝ սկսած 1915 թվականից։ Վանի շրջանից ընդամենը մեկ-երկու գործ է պահպանվել, իսկ Թիֆլիսի գործունեության շրջանից՝ կան մեզ հասած գրաֆիկական աշխատանքներ, ցրված հայկական մամուլում որպես դրբերի, ամսագրերի պատկերազարդումներ։

Վ. Ախիկյանի նամահատ ցուցահանդեսում՝ նախահեղափոխական շրջանից բիչ գործեր են ցուցադրվել։ Յուղաներկով ու պաստելով կատարված այդ աշխատանքները նաև թվականերով առանձնապես նշանակալի չեն։ Դրանք նկարկացման են բնությունից կատարած մանրանկար էյուդներ և նույնպիսի երկու-երեք դիմանկար ու երկու նատյուրմորտ։ Փոքր չափի՝ 15—20 սանտիմետր, բնորոշ է այդ տարիների նրա գործերին, անկախ ժանրից։ Հատկապես բիչ են ծննդավայրում կատարած գործերը, որտեղ նա վերադարձել էր 1915 թվականին։ Դրանք երկու փոքրիկ էյուդներ են, կատարված Վանի շրջակայքից։ Վանում նկարած գործերը անհետացել են գաղթի ժամանակ։ Փրկված երկու էյուդներից մեկը նա նվիրել է ազգագրագետ Ստեփան Լիսիցյանին, որի տեղն այժմ անհայտ է։ Նախահեղափոխական տարիների նրա գունանկար գործերի ճակատագիրն ընդհանրապես անհայտ է։ Որոշ պատկերացում կարող են տալ մասնավոր հավաքածուում պահպանված մի քանի փոքրիկ էյուդներ, որոնք ներկայացնում են բնության տեսարաններ, կանացի ֆիգուրներ, նատյուրմորտ։ Դրանք այն տպավորությունն են թողնում, որ Վ. Ախիկյանը նախապատվություն է տվել մեղմ և նուրբ երանգներին։ Նրան խորթ են եղել վառ գույներ, գունային կոնտրաստներ։ Դրանց մեջ, համեմատաբար, տանելի են կանացի ֆիգուրները, որոնք, բուն երևույթին, նկարված են որպես տարազի նմուշներ։ Դրանք ավելի գունեղ են և կատարված են վստահ ձեռքով։

Ցուցահանդեսում չեն ներկայացվել նրա գրաֆիկական աշխատանքները, որոնք իրենց և թա-

ակով, և՛ որակով գերակշռող են։ Այդպիսիններից արժեքավոր են պարբերական մամուլի համար կատարած գծանկարները երբեմն մատիտով, երբեմն գրչով։ Դրանցից մի քանիս նվիրված են 1895—1896 թվականների եղեռնին[6]։ Մեկը ներկայացնում է եկեղեցու մուտքի ճակատային մասը։ Մուտքի մոտ թափված են եկեղեցական իրեր, որոնք կողոպտվել են և որպես ավելորդ իրեր թողնված են գետնին։ Եկեղեցու մուտքից ծուխ է բարձրանում. կողոպտիչները ներսում ինչ-որ բան են հրկիզել։ Նրանց սպասում են պատի առաջ կապված ձիերը։ Այդ փոքրիկ գծանկարը ծանր հիշողություններ է արթնացնում հայերի նկատմամբ թուրք ջարդարարների գազանություններից։

Դա պարզ կատարված գործ է, հմուտ ձեռքի արդյունք, իմաստավորված կոմպոզիցիայով, ամուր գծանկարով։ Պատկերը կառուցված է առավել պարզ միջոցներով, իրականությանը հարազատ մնալու ճշմարտացիության սկզբունքով։ Պատկերի բովանդակությունը իմաստավորում են եկեղեցու առաջ թափված իրերը, եկեղեցու դռնից քուլաներով դուրս եկող ծուխը՝ գուժելով հրդեհի սկիզբը, ինչպես և պատի տակ կապված ձիերը, որոնք անհանգիստ վիճակում են, ահազանգելով ինչ-որ չարագուշակ երևույթի մասին։ Պատկերը հուզիչ է իր լակոնիկ արտահայտչականությամբ։

Դրա շարունակությունն է մեկ ուրիշը՝ «Կոտորածից փախած որբերը»։ Դա ներկայացնում է հրդեհվող գյուղից հրաշքով փրկված երկու փոքրիկ աղջիկների, որոնք գյուղից հեռու, մի ծառի մոտ, ահաբեկ դիտում են իրենց հրդեհվող գյուղը։ Դա 1890-ական թվականների կոտորածների ժամանակ տեղի ունեցող սովորական երևույթ է։ Սրտաճմլիկ է տեսնել այդ անօգնական որբուկներին բաց երկնքի տակ միայնակ, անօթևան, ընչազուրկ, քաղցի մատնված, ծնողներից զրկված, բախտի քմահաճույքին հանձնված։ Արևմտյան Հայաստանից գաղթած նկարչի աչքի առաջ տեղի ունեցած նման արհավիրքները քաջ ծանոթ էին նրան և միանգամայն բնական է, որ այն պետք է ստանար դրամատիկական մեկնաբանում։

Երրորդ պատկերը ամայացած, կողոպտված, ավերված բնակավայրն է, որտեղ դեռ շարունակվում է հրդեհը։ Ծխի քուլաները ծածկել են երկինքը, բնակավայրը նույնպես ծածկված է ծխով. տներում կենդանի շունչ չի երևում. կողոպտված տների մերկացված պատուհանների խոռոչները լուռ վկաներ են ամեն ինչի։ Նկարչին հաջողվել է ստեղծել ժամանակի ոգուն համապատասխան տխուր տեսարան։

1900-ական թվականներին, մինչև հեղափոխությունը, շատ անմխիթար վիճակում էր գտնվում հայկական գրքի ձևավորման և պատկերազարդման արվեստը։ Շատ քիչ թվով հայ նկարիչներ են նվիրվել այդ գործին։ Հայ պարբերական մամուլի խմբագրությունները շատ հաճախ ստիպված են եղել պատկերազարդման պատվերներ տալ օտարազգի նկարիչների։ Արդյունքը լինում էր այն, որ շատ հաճախ հայերեն տեքստերի հետ մամուլում մուտք էին գործում օտարների կատարած այնպիսի նկարներ և զարդեր, որոնց ոճը բացարձակորեն խորթ էր ոչ միայն հայ ազգային արվեստի ոճին, այլև նույնիսկ դարի արվեստի ոճին։ Այդպիսի օտարամուտ ոճով կատարված նկարազարդումների կարելի էր հանդիպել «Աղբյուր», «Տարազ» և «Հասկեր» ամսագրերում։ Այդ պարբերականներին մասնակցել են նաև հատուկենտ հայ նկարիչներ, որոնք նոր էին ասպարեզ եկել։ Դրանցից մեկը Վ. Ախիկյանն էր, որը շնորհակալ գործ է կատարել մանուկների գեղարվեստական դաստիարակության գործում, մանկական ամսագրերի, թերթերի, գրքերի պատկերազարդումներով։ Նա 8—10 տարի աշխատակցել է հայ պարբերական մամուլին, նկարելով պատկերներ, զարդեր, գլխագրեր։ Հայտնի են «Հասկեր» ամսագրի համար 1915—1916 թվականներին կատարած նկարները, որոնք առավելապես մանկական պատմվածքների պատկերազարդումներ են[7]։ Դրանք մատիտանկարներ են՝ վերնազարդերի, վերջնազարդերի ձևով, որոնցում պատկերված են երեխաներ, կենդանիներ տարբեր գործողություններում։

Նշենք, որ ռեալիստական ճշմարտացիությամբ պատկերված այդ նկարների բովանդակությունն այնքան մատչելի է երեխաների համար, որ առանց դժվարության կարելի է հասկանալ։ Ախիկյանը մանկական գրականությունը նկարազարդելիս ոչ թե նկարում է մանկական միամտությամբ, այլ պրոֆեսիոնալ վարպետությամբ, մանուկ ընթերցողին հնարավորություն տալով ճիշտ պատկերացում ունենալու առարկայական աշխարհի մասին։ Նրա այդ նկարները սերտորեն կապված են պատմվածքների կամ ոտանավորների հետ, պարզ անմիջականությամբ, պատկերավոր ձևով լրացնելով բովանդակությունը։ Մշակումները թե՛ գծային են, թե՛ մակերեսներով՝ լույս ու ստվերնե-

րով։ Դրանք ունեն ճանաչողական արժեք, զարգացնելով երեխաների մեջ պատկերների օգնությամբ կյանքը ճանաչելու և ընկալելու ունակություն։

Նկարների մի շարք, որպես պատկերազարդում, տպագրված է «Հասկեր» ամսագրում 1915 թվականին։ Դրանց մեջ ուշադրություն գրավող, իրականությունից անմիջականորեն նկարված կենդանի պատկեր է «Այծերի կռիվը» օգտագործված որպես վերնազարդ։ Ներանկատորեն է նկարված այդ կենդանիներին հատուկ կռվի ծիծաղաշարժ տեսարանը։ Դա ուրվանկարային եղանակով կատարված գործ է, որում ուրվագծերի անճշտությունը անմիջապես կարող է աչքի ընկնել, նսեմացնելով գծանկարից ստացած լավ տպավորությունը։ Մինչդեռ Աբիկյանը ցուցաբերել է պրոֆեսիոնալի իր հմտությունը, տեղի չտալով գծանկարի որևէ աղավաղում։ Նրա բծախնդրությունը նպաստել է բացահայտելու երեխաներին գրավող բնական, կենդանի պատկեր։

Տպավորությունն այնպիսին է, որ կենդանիներ ներկայացնող նրա նկարազարդումները կատարված են բնականից։ Դրանով պետք է բացատրել բնականին միանգամայն հարազատ դրանց ճշմարտացիությունը, կենսականությունը, ձևերի պլաստիկականությունը, շարժումների առանձնահատկությունը։ Այդպիսին էր նախորդ նկարը, այդպիսիք են նաև նույն տարվա «Հասկեր» ամսագրի համար կատարած «Սկյուռի բնանիքը», «Ջվարճալիքը» խորագրով կրիայի, գորտերի և այլ կենդանիների պատկերները, որոնք օգտագործված են որպես վերնազարդ։

Ընթերցող երեխաների մեջ գրքի հանդեպ հետաքրքրությունն ուժեղացնող նպատակ են հետապնդում «Հասկերի» այլ պատկերազարդումները, որոնք ներկայացնում են մանուկներին գրքերով, նույնպես օգտագործված որպես վերնազարդ կամ վերջնազարդ։ Այդպիսիք են՝ «Երեխան գրքով», «Վարդանիկը», «Ջվի դատաստանը», որոնցում երեխաները զբաղված են կամ ընթերցելով, կամ նկարներ նայելով։ Այդ պատկերներում նկարիչը չի ձգտել կոնկրետացնել երեխաների կերպարները. դրանք ընդհանրապես երեխաներ են, մանկական հատկանիշներով։ Այդ գործերում նույնպես նա մնացել է հավատարիմ ռեալիզմի մեթոդին։

Ամսագրում կան նաև զարդեր ներկայացնող նկարներ, որոնք կազմված են կենդանիներից, բույսերից, երկրաչափական ձևերից։

Վ. Աբիկյանը նախահեղափոխական ժամանակաշրջանի այն փոքրաթիվ հայ նկարիչներից է, որոնք իրենց նվիրել են մանկավարժական գործին, որպիսիների թիվը հայ իրականության մեջ վերին աստիճանի սահմանափակ էր կերպարվեստի դասավանդման գծով, մանուկների գեղարվեստական դաստիարակությունը կանոնավոր հիմքերի վրա դնելու համար։ Այդ գործում նրա ծառայությունը մեծ է։

Նրա նաև ստեղծագործությունն է նպաստել մանուկների գեղարվեստական դաստիարակությանը, մանավանդ որ, նա առավելապես զբաղված էր մանկական գեղարվեստական գրականությունը պատկերազարդելու գործով։

Նրա հետագա գործունեությունը, 1921 թվականից սկսած շարունակվում է Սովետական Հայաստանում։

ՎԱՆՈ ԽՈՋԱԲԵԿՅԱՆ

20-րդ դարի առաջին քառորդին, Արևելյան Հայաստանում բացառապես գրաֆիկայով զբաղվող հայ նկարիչներից է Վանո Խոջաբեկյանը (1875—1922)։ Նա այն փոքրաթիվ նկարիչներից է, որոնք, չունենալով գեղարվեստական մասնագիտական կրթություն, իրենց տաղանդի ու աշխատասիրության միջոցով, կարողացել են հայ պրոֆեսիոնալ նկարիչների շարքում գրավել պատշաճ տեղ, իրենց ժամանակի համար մնալով եզակի։

Վ. Խոջաբեկյանի դերը հայ արվեստում նշանակալի է նրանով, որ նա առաջինը կերպարվեստի միջոցով ներկայացրեց Անդրկովկասի ժողովուրդների անհետացող յուրահատուկ հին կենցաղի, ծեսերի, սովորույթների պատկերը, որպիսիք արդեն նրա կենդանության օրոք, հասարակական նոր հարաբերությունների զարգացման պայմաններում, սկսել էին անհետանալ։ Սրանից չպետք է եզրակացնել, թե նրա ստեղծագործությունը դրսևորվում է որպես անցյալի լոկ ազգագրական, փաստական անտարբեր նկարագրություն։ Նա այդ կյանքը ներկայացրել է գեղար-

վեստական պատկերավորությամբ, երբեմն հումորով, երբեմն քննադատորեն, ծաղրով, միաժամանակ, պահպանելով այդ ծեսերի պատմազգագրական ճշգրտությունը։

Նրա արվեստը արժեքավոր է նաև իր դեմոկրրատական նպատակասլացությամբ, ընդգրկելով ժողովրդի միջին և ընչազուրկ խավի կյանքը։ Իսկ նրա դեմոկրատական համոզումները ձևավորվել էին իր քչվառ կյանքի պայմաններում։ Նույնիսկ ավելին, այդ պայմանների պատճառով է, որ Խոջաբեկյանն ի վիճակի չի եղել գեղարվեստական կրթություն ստանալ, ստիպված լինելով սահմանափակվել գրաֆիկայի ամենապարզ տեսակով՝ գծանկարով։ Մինչդեռ նրա տաղանդը կարող էր փայլել և՛ օֆորտի, և՛ լիտոգրաֆիայի, և՛ փորագրության մյուս տեսակների մեջ։

Վ. Խոջաբեկյանը ծնվել է Թիֆլիսում, Մամադավիթ լեռան ստորոտում, Ծղարո (աղբյուր) կոչվող թաղամասում։ Հայրը՝ աղքատ մշակար, ի վիճակի չի եղել ութ հոգուց բաղկացած ընտանիքը պահելու, առավել ևս կրթության տալու։ Նա միջոց չի ունեցել երեխաների համար ոչ գրենական պիտույքներ գնելու, ոչ էլ ուսման հետ կապված ծախսերը հոգալու։ Եվ այսպես, մյուս երեխաների հետ Վանոն զրկվել է նույնիսկ տարրական դպրոց գնալու հնարավորությունից։

Վանոն կարող էր կյանքում մնալ աննկատ, նկարչի նրա բնածին տաղանդը կարող էր հանգիվ և չերևալ, եթե չլիներ մի բարեբախտ ուրիշ Վանոյի ավագ եղբայրը, ընտանիքին նյութապես օգնելու նկատառումով, կազմակերպում է մանրավաճառի մի փոքրիկ կրպակ, եղբորը վերցնելով իր մոտ օգնական-աշակերտ։ Վանոյի վրա, ի թիվս այլևայլ աշխատանքների, պարտականություն է դրվում հին գրքերից, ամսագրերից և լրագրերից տոպրակներ պատրաստել խանութում օգտագործելու համար։ Վանոն այդ գրքերի ու թերթերի միջոցով, ինքնաշխատությամբ սովորում է կարդալ-գրել թե հայերեն, թե ռուսերեն։

Եվ երբ մի անգամ ռուսերեն հին ամսագրի թերթերից տոպրակ է պատրաստում, նրա էջերում հանդիպում է երգիծական նկարների, որոնք նրա վրա խոր տպավորություն են թողնում տիպերի արտահայտչականությամբ, կատարման պարզ միջոցներով։

Ինչպես հետագայում պարզվում է, այդ նկարների հեղինակը ռուս տաղանդավոր ծաղրանկարիչ և գրքեր պատկերազարդող, քննադատական ռեալիզմի ներկայացուցիչ Պյոտր Միխայլովիչ Բոկլևսկին էր (1816—1897), որը Ն. Գոգոլի երկերի լավագույն պատկերազարդողն էր։ Իսկ Վ. Խոջաբեկյանին գրավող երգիծական նկարները, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, կատարված էին Ն. Գոգոլի երկերի համար։ Շատ հավանական է, որ դրանք եղել են գրողի «Մեռած հոգիների»-ի համար արված պատկերներ, որոնք իրոք տաղանդավոր ձեռքի արդյունք են։

Հետաքրքրությունը դեպի նկարչությունը պատանու մեջ աճում է օրըստօրե. աշխատանքից ազատ ժամանակ նա շարունակ նկարում է, հիշողությամբ վերարտադրելով կյանքից ստացած իր տպավորություններըւ Հավանական է, որ նա արտանկարել է նաև Բոկլևսկու պատկերազարդումներից որոշ տիպեր, որի նկարները նա ամսագրից կտրտել և պահել էր իր մոտ։

Քանի որ եղբոր կրպակում աշխատելը ընտանիքին նյութապես օգնելու նկատառումով անհրաժեշտ էր, Վանոն ստիպված համակերպվում է իր վիճակի հետ, երկար ժամանակ աշխատելով եղբոր մոտ և միայն առիթից առիթ զբաղվելով իր նրազած գործով։ Նորկեր ձեռք բերելու հնարավորությունն չունենալու պատճառով, նրա համար մատչելի էին միայն թուղթն ու մատիտը։ Նկարչի խոստովանությամբ, որը հաղորդել է նրա մտերիմ ընկեր Գրիգոր Շարբաբչյանը, ինքը սովորություն է ունեցել գործից ազատ ժամերին նստել իրենց կրպակի առաջ և ճեպանկարել անցնող մարդկանց։ Հիշատակվում է նաև, որ նրա տաղանդն այնքան է գրավել հաճախորդների ուշադրությունը, որ նրանց մեջ գտնվել են մարդիկ, որոնք Վանոյի եղբորը խորհուրդ են տվել ուղարկել նրան Մոսկվա նկարչության դպրոցում սովորելու։ Սակայն, ինչպես երևում է, ընտանիքի տնտեսական ծանր վիճակը թույլ չի տվել զրկվելու աշխատող ձեռքից։ Եվ այդպես, Վանոն մնում է անուս, հույսը դնելով իր ինքնաշխատության վրա։

Հետագայում, 1904 թվականին, մեծ ուշացումով, երբ նա արդեն 30 տարեկան էր, փորձում է սովորել Թիֆլիսի «Գեղեցիկ արվեստների խրախուսող ընկերության» նկարչական ստուդիայում, սակայն, ընտանեկան հոգսերով ծանրաբեռնված լինելով չի կարողանում պարբերաբար հաճախել, չի հասցնում տրված առաջադրանքները կատարել և հուսալքված, ճմլված սրտով թողնում է ստուդիան։

Երկրորդ անգամ, ընկերների հորդորանքով,

ընդունվում է սովորելու Թիֆլիսում ապրող նկարիչ Սկլիֆասովսկու մասնավոր ստուդիայում, որը հանձն էր առել նրան անվճար ուսուցանել, նկատի ունենալով նրա բնածին տաղանդը և չքավոր վիճակը։ Սակայն, ստիպված լինելով միաժամանակ աշխատել և «Ունիոն» սրճարանում որպես դռնապան, Վանոն ի վիճակի չի լինում հաճախել պարապմունքներին և հողնում է ստուդիայի պարապմունքները, թեպետ Սկլիֆասովսկին բարձր է գնահատել նրա ընդունակությունները։ Ի վերջո, ապագա նկարչի ուսուցիչը դառնում է կյանքը, իսկ հույսը՝ ինքնաշխատությունը։ Դժնվելով աննկարագրելի տնտեսական թշվառ պայմանների մեջ Վանոն կամքի հսկայական ուժ է գործադրել, չի հուսալքվել, ժամանակ է գտել նկարելու նույնիսկ չտեսնելով դրա մեջ գոյության պահպանմանը նպաստող որևէ հեռանկար։

Գ. Շարբաբչյանը գրում է, որ Վանոն արդեն ամուսնացած և չորս երեխաների հայր, ընտանիքի գոյությունը պահպանելու համար, ստիպված է եղել ամեն տեսակի աշխատանք կատարել։ Այսպես՝ միաժամանակ աշխատել է Ծիլախի շրջանում որպես հողագործ բանվոր, որտեղ էլ հիվանդացել է մալարիայով։ Ապա հետևել վարձվել է որպես «Ունիոն» սրճարանի դռնապան, որտեղից հեռացվել է որպես անպարտաճանաչ աշխատող, անուշադիր լինելով հաճախորդների հանդեպ, որոնց, փոխանակ գլուխ տալու, նրանց առաջ դուռը բաց անելու և փակելու, մի կողմ կանգնած շարունակ նկարել է։ Այդ անհաջողությունից հետո մտել է ծառայության Ռուսթավելու անվան և Փոքր թատրոններում նույնպես դռնապանի պաշտոնով, որտեղ միջանցուկ հոսանքների մեջ զրտնըվելու պատճառով հիվանդացել է և դեռ երիտասարդ, անկատար իղձերը հոգում, վախճանվել է 47-ամյա հասակում։

Ահա, գոյության համար մղած այդպիսի հերոսական պայքարի պայմաններում են ստեղծվել թվով մոտավորապես 250 ստեղծագործություններ, հիմնականում մատիտով կատարած գծանկարներ։ Դրանք ցրված են տարբեր քանգարաններում՝ Երևանի, Թբիլիսիի, Մոսկվայի, Վենետիկի Մխիթարյանների, ինչպես և մասնավոր անձանց՝ Գ. Շարբաբչյանի, Հ. Հազարյանի, Կ. Տեր-Ստեփանյանի, Մ. Մազմանյանի հավաքածուներում, Բերլս և ուրիշ մասնավոր անձանց մոտ, որոնք հայտնի չեն։

Վ. Խոջաբեկյանի ստեղծագործության ընդգրկման շրջանակները սահմանափակվել են Թիֆլիսի, Երևանի կամ ամենաշատը Անդրկովկասի ժողովուրդների 19-րդ դարի և 20-րդ դարի սկզբների կենցաղով։ Նա, հիմնականում, կենցաղային ժանրի նկարիչ է։ Այդ ժանրի շրջանակներում էլ նա ընտրել է տարբեր թեմաներ, որոնք բավական բազմազան են։ Թեև խմբավորենք այդ թեմաները, կստանանք հետևյալ պատկերը՝ հարսանեկան, թաղման, տոնակատարության, խրախճանքի, փողոցի և շուկայի կենցաղային տեսարաններ։ Այս թեմաներից ոմանք գծանկարներում շատ անգամ կրկնվում են բազմաթիվ տարբերակներով, կոմպոզիցիոն աննշան փոփոխություններով։ Ըստ երևույթին ինչ-որ շարժառիթ քնարերել է նկարչին այդպես վարվելու. գուցե տվյալ գործի կրկնօրինակներն ունենալու, գուցե ավելի լավը ստեղծելու։

Խոջաբեկյանը նկարել է սովորական նկարչական թղթի վրա, հասարակ սև մատիտով։ Նկարման եղանակը ուրվագծային է, առանց լույս ու ստվերի։ Նկարելու ձևային մեթոդը նորույթ չէ. վերածընության և հետագա դարերի դասական նկարչության մեջ դա լայնորեն կիրառվել է, տալով գնրագանց նմուշներ։ Միջին դարերի չինական, ճապոնական նկարչությունը առավելապես գծային է, առանց լույս ու ստվերի, և, այսուամենայնիվ, թե գեղարվեստական ճշմարտացի է, թե համոզիչ։ Դրանց հաջողության գաղտնիքը՝ գծի ճկուն հատկության մեջ է։ Ահա այդպիսի ճկուն գծի օգնությամբ է հաջողության հասել նաև Վ. Խոջաբեկյանը, որի լավագույն գծանկարները կատարված են գեղարվեստական արտահայտչության բարձր մակարդակով։

Եվ եթե նրա գծանկարները ոմանց աոիթ են տալիս նրա գործերի մեջ տեսնել պրիմիտիվություն, դրա պատճառը նրա թեմատիկ գործերում միջավայրի բացակայությունն է։ Այդ հատկությունը նրա արվեստը առնչում է վաղ միջնադարյան հայկական մանրանկարչության հետ։ Մարդիկ կամ կենդանիները մեծ մասամբ պատկերված են կոնկրետությունից զուրկ միջավայրում, դրանց համար որպես ֆոն է ծառայում թղթի հարթությունը։

Ըստ երևույթին նա այդ միջոցին է դիմել՝ նկարը գծերով չծանրաբեռնելու, դիտողի ուշադրությունը մարդկանցից չշեղելու համար։ Ուշագրավն այն է, որ նա նույնիսկ գետնի հարթությունը չի սահմանում և կարող է թվալ, թե գործողությունը տեղի է ունենում օդում։ Բայց նա մարդկանց ոտքերի դրվածքով այնպիսի տպավորություն է ըս-

տեղծում, որ համոզում է, թե մարդիկ կանգնած են ինչ-որ հարթության վրա։ Ի դեպ, այդ երևույթն առկա է նաև Եվրոպայի նախավերածնության շրջանի արվեստում, որոշ թվով նկարիչների գործերում, ինչպես և միջնադարյան հայկական մանրանկարչության մեջ, 14—15-րդ դարերի Վասպուրականի դպրոցին պատկանող ձեռագրերում։

Ինչպես վկայում է Գ. Շարբաբչյանը Խոջաբեկյանն առաջին անգամ ցուցադրվել է 1916 թվականին Թիֆլիսում, «Փառքի տաճար» կոչվող ցուցահանդեսում։ Մինչ այդ նա արդեն հաղթահարել էր գծանկարին տիրապետելու դժվարությունները, ստեղծել էր բավական թվով գործեր, ինքնաշխատությամբ հասել այնպիսի մակարդակի, որ ցուցահանդեսում իր վրա ուշադրություն էր հրավիրել։

Դիտելով Խոջաբեկյանի մեզ հասած բոլոր գծանկարները, տեսնում ենք, որ դրանց միջև եղած որակի տարբերությունը մեծ է։ Մանավանդ, երբ գիտենք, որ ինքնուս նկարիչը սնվում էր բացառապես սեփական գիտելիքներով, առանց կողմնակի միջամտության, առանց որևէ դպրոցի ազդեցության։ Եվ, այնուամենայնիվ, զարմանալի է, որ ընդամենը վեց տարվա ժամանակամիջոցում այդպիսի թռիչք է տեղի ունեցել։ Այդ տարբերությունը նկատվում է վերջին մեկ-երկու տարիների գծանկարներում՝ հատկապես ձեռքի վստահության, գծի ճկունության, կերպարների ավելի սուր արտահայտչության ուղղությամբ։ Այն ամենին, ինչին նա հասել էր, լիովին պարտական էր իր բնածին տաղանդին. կարողանալով ընչազուրկ, անասելի չարքաշության պայմաններում, հերոսական ջանքերի գործադրումով պահպանել ոգու արիություն, հասնելով նկարիչ-արվեստագետի իր սրբազան իդեալին։ Հատկապես կյանքի վերջին տարիներին, նա անհրաժեշտ չափով տիրապետում է և՛ գծանկարին, և՛ կոմպոզիցիային, և՛ մարդու մարմնի կազմությանը, պատկերելով մարդուն իր էությանը բնորոշ, սուր դիտողականությամբ ընկալված, բնական կեցվածքով, կենդանի շարժումներով, սյուժեին համապատասխան գործողության մեջ։

Կարող է այնպես թվալ, թե Վ. Խոջաբեկյանի ընտրված թեմաները չեն շոշափում սոցիալական խնդիրներ. բայց երբ խորամուխ ենք լինում նրա գործերի ուսումնասիրությանը, նրա «անմեղ» կենցաղային գծանկարներում տեսնում ենք ներթափանցված սոցիալական տարբեր խավերի պատկանող մարդկանց կյանքի, ապրելակերպի, նրանց միջև գոյություն ունեցող հակասությունների, սոցիալական չարիք հանդիսացող թշվառության, դրա կողքին վայելքի պոռթկուն հրճվանքի, անարդարության և այլ պատկերներ։ Տարօրինակ կլիներ, եթե ժողովրդի չքավոր դասի զավակ հանդիսացող նկարիչը անտարբեր մնար կյանքի սոցիալական երևույթների հանդեպ, անհավասարության հանդեպ, որի զոհերից մեկն էլ ինքն էր։

Նրա ստեղծագործություններում կարելի է տեսնել ոմանց՝ կյանքի վայելքի խինդով արբեցած, ոմանց՝ խոր վշտով համակված, թշվառության բեռը ուսերին, հողեհացի կարոտ, ոմանց՝ մթխար դեմքերին պսակազրկության հանդեսին մասնակից, ոմանց՝ մորմոքուն կսկիծով թաղման թափորին ուղեկցելիս, ոմանց՝ անհոգ խրախճանքի մեջ, ոմանց՝ հացի կարոտ, ոմանց բախտն է կրնկակոխ հետապնդում, ոմանք բախտին հասնել չեն կարողանում։ Ահա այսպիսի հակասություններով լի կյանքն է արտացոլված Խոջաբեկյանի ստեղծագործություններում։

Ինչպես ասվեց, Խոջաբեկյանի ստեղծագործությունները, ըստ թեմաների, բաժանվում են մի քանի խմբի, բայց դրանք կատարված են ոչ թե թեմաների հաջորդականությամբ, այլ տարբեր տարիներին։ Եվ որովհետև տարեթվի բացակայությունը հնարավորություն չի տալիս նրա գործերը դասակարգել ըստ տարիների, մնում է որակի համեմատությամբ որոշել վաղ կամ ուշ շրջանի գործերը։ Վաղ շրջանի գործերը, համեմատաբար, հեշտ է որոշել, քանի որ դրանք դեռ այնքան կատարյալ չեն իրենց մի քանի հատկություններով։ Ավելի դժվար է որոշել հաջորդ տարիների գործերի հաջորդականությունը, քանի որ դրանք գրեթե համանման որակի են։

Կարևոր է նշել նաև այն, որ Խոջաբեկյանը իր բոլոր գործերը ստեղծել է երևակայությամբ, վերհիշելով իրական կյանքից ստացած իր տպավորությունները։ Դրանք բոլորը իրական կյանքի հետ կապված նկարչի ստեղծագործական մտահղացումների արդյունք են, դրա համար էլ ինքնաբուխ են և ինքնատիպ։ Հավանաբար, երևակայությամբ ստեղծագործելու հանգամանքն է թելադրել Խոջաբեկյանին, անկախ այս կամ այն գործի կատարողական որակից, գործող անձանց՝ «դերակատարներին» դնել ակտիվ դերի մեջ և համապատասխան տվյալ պատկերի սյուժեի, նրանց մասնակից դարձնել տեղի ունեցող գործողությանը։ Նա չունի անտարբեր «դերակատարներ». ամեն

մեկն ինչ-որ ձևով արձագանքում է տեղի ունեցող իրադարձությանը։ Այդպիսի հատկությունը նկարչի գործերը զերծ է պահում նատուրալիստական պասսիվությունից, մանավանդ որ նաև ձևի մշակման հարցում Խոջաբեկյանը պասսիվ չէ։ Նա իր հերոսներին ներկայացնում է լական ընդհանրացումներով, խուսափելով ոչինչ չասող մանրամասնություններից։ Կերպարների ընդհանրացնելու նրա կարողությունները բարձր են։

Դրական է նաև այն, որ նրա գործերում գրեթե բացակայում է կենցաղային թեմաներով գործերին հատուկ պատմողականությունը՝ սյուժեի մեջ սյուժե ստեղծելու միտումը։ Ամեն ինչ խտացված է տվյալ նկարում մտահղացված սյուժեի շուրջը, բոլոր մասնակիցների գործողություններն ուղղված են միևնույն ընդհանուր նպատակին, օգնում են լրացնելու, բացահայտելու մեկ ընդհանուր գաղափար։ Դրա հետևանքով է, որ նրա պատկերների կոմպոզիցիան տրամաբանված է, իմաստավորված։

Ասվեց, որ Վ. Խոջաբեկյանի ստեղծագործության ընդգրկման շրջանակները, հիմնականում, սահմանափակվում են կենցաղային ժանրով. իսկ կենցաղային ժանրի թեմատիկայի ընդգրկումը բազմազան է, անշուշտ, այս կամ այն թեմայի նկատմամբ ունեցած ավելի կամ պակաս նախասիրությամբ, որով էլ պայմանավորվում է նրանց քանակն ու որակը։

Նրա ստեղծագործություններից ստացած առաջին տպավորությունից կարող է թվալ, թե նրա գործերում սյուժեները և գեղարվեստական միջոցները կրկնվում են։ Այդպիսի բացարձակ կրկնողություն նրա մոտ հազվադեպ երևույթ է, եթե չասենք չկա։ Մինչդեռ սյուժեների կրկնողությունը՝ փոփոխված կոմպոզիցիոն տարբերակներով, իրոք, գոյություն ունի։ Դա պետք է բացատրել նրանով, որ չբավարարվելով տվյալ սյուժեի նախնական գեղարվեստական մտահղացումով, նա ձգտել է ստեղծել այդ սյուժեին համապատասխան գեղարվեստական միջոցներով առավել կատարյալ ստեղծագործություն, թեպետ, այդ տարբերակները, երբեմն, նույնիսկ իրար լրացնում են, ստեղծելով որակ։

Կարելի է չտարակուսել, որ իր վիճակից ելնելով, Խոջաբեկյանը մասնակից չի եղել իր ներկայացրած կենցաղային ծիսակատարություններին. նա միայն դիտողի դերում է եղել, սրատեսորեն ընկալելով Թիֆլիսում կամ Երևանում տարածված կենցաղային սովորույթները։ Այդ առումով նա հիշեցնում է 18-րդ դարի ֆրանսիացի կենցաղանկարիչ Անտուան Վատտոյին, որը նույնպես միայն դիտողի դերում լինելով, իր տաղանդի ուժով կարողացել է այնպես հարազատորեն վերարտադրել 18-րդ դարի ֆրանսիական ազնվական դասի կենցաղի զանազան դրվագները։

Վ. Խոջաբեկյանի կիրառած գեղարվեստական միջոցները զուսպ են, լակոնիկ, ժլատ, որոշ խնդիրներում միանման, ինչպես՝ առանց լույս ու ստվերների օգնության գծային եղանակով աշխատելը, գործողության միջավայրը մեծ մասամբ անտեսելը, գլուխները միակերպ եղանակով նկարելը, բայց դրանց հետ մեկտեղ կոմպոզիցիոն մտահղացումները բազմազան են, սյուժեով նախատեսված գործողությունները իրարից տարբեր են և բնական, կերպարները հոգեբանական են և անհատականացված, պատկերների բովանդակությունը մատչելի է։ Հատկանշական է նաև, որ Խոջաբեկյանի գրեթե բոլոր պատկերները բազմամարդ են և բոլոր անձինք կատարվող գործողության մասնակից են։ Նրանց բարդ կեցվածքների, բազմատեսակ շարժումների գրեթե անսխալ վերարտադրումը վկայում է նկարչի մասնագիտական բարձր կարողությունների մասին, որի ապացույցը նրա ուշ շրջանի գծանկարներն են։

Մեզ հասած գործերի ուսումնասիրությամբ կարելի է անել այն հետևությունը, որ նրա նախասիրած վաղ թեմաներից մեկը՝ հարսանեկան ծիսակատարությունն է, որին նա նվիրել է մեծ թվով գծանկարներ։ Այստեղ նկատվում է սյուժեների բազմապիսություն. հարսանեկան նվերներ, հարսանեկան խրախճանքներ, պսակադրություն, մկրտություն, օրհնված շաքարի բաժանում և այլն, որոնցից ամեն մեկը պատկերված է մեկից ավելի տարբերակներով։

«Հարսի նվերը» կատարման որակով թվում է համեմատաբար վաղ շրջանի գործ. թեպետ, սրանում հաղթահարված են ավելի վաղ գծանկարներում տեղ գտած այնպիսի թերություններ, որպիսիք հատուկ են ինքնուս նկարիչների գործերին։ Նկարիչը տեղի ունեցող գործողությունը դեռևս զարգացնում է մարդկանց շարժումների օգնությամբ, բավականաչափ ճշգրիտ պատկերացում տալով Թիֆլիսի հնավանդ կենցաղային սովորույթների մասին։

Գործողության վայրը կահավորությունից զուրկ մի սենյակ է, գծագրված երկու հորիզոնական և մի ուղղահայաց լակոնիկ գծերով։ Սենյակ է մտել մի կինտո, ձեռքի մատուցարանում նվերներ (եո-

կու գլուխ շաքար, մոմակալներով), ծիծաղկոտ, հպարտ գոհունակությամբ կանգնած։ Նրան ընդառաջ է եկել տանտերը, մեկնելով ընդհատուկ ձեռքը։ Դռնից երևացող ուղեկցողները գոհունակությունն են արտահայտում։ Մասամբ դեռ կոտրտված ուրվագծերով, բայց արտահայտչորեն են պատկերված քահանան ու սիրացուն, որոնք շտապել են ներս, հավանաբար, օրհնելու նվերները։ Նկարիչը նույնիսկ հումորով է նրանց ներկայացրել, ցույց տալով նրանց ընդգծված փութաջանությունը։ Մի քանի գծերով պատկերված են սենյակի խորքում, սեղանի առաջ կանգնած հարսն ու երկու կանայք. նրանց շարժումներից զգացվում է հարսի ամչացված վիճակը և կանանց մտահոգ վերաբերմունքը նրան հանգստացնելու։

Նկարում քնքուշ կան քնքուշ մանրամասներ, որոնք վերաբերում են մարմնաձևերի համաչափությանը, հեռանկարի անճշտություններին, սակայն, դրանք մոռացվում են՝ արարողությունն այդպես անմիջական ընկալելու և պարոլ միջոցներով պատկերելու շնորհիվ։

Համեմատաբար վաղ կատարված գործերի չարքին պետք է դասել «Որհնված շաքարի բաժանումը» գծանկարը։ Անցյալում, հին սովորության հետ կապված այդ ծիսակատարությունն ունի ոչ միայն ճանաչողական նշանակություն, այլև հնարավորություն է տալիս պատկերացում ունենալու նկարչի աչքերով դիտված, հասարակական այդ պահանջներում տարբեր դասի պատկանող, տարբեր զբաղմունքի տեր մարդկանց կերպարների մասին։ Իր սուր դիտողականության շնորհիվ, հոյաբեկյանը սկսում է կողմնորոշվել, գործող անձերից յուրաքանչյուրին պատկերելով սյուժեին համապատասխան որոշակի դերում, իր արտաքին նկարագրով, իր տարիքում, իր շարժումով։

Հիշյալ գծանկարում, չնայած դեռ առկա որոշ քնքուշությունների, որոնք առավելապես վերաբերում են մարմնաձևերի համաչափությունների պահպանման, իսկ ավելի շատ ձեռքերին, որոնք շատ փոքր են, նկարիչը, առանց մանրամասնությունների, միայն մարդկանց կեցվածքի շարժումների և աչքերի դծագրման օգնությամբ, գծերի աննշան տատանումներով կարողացել է տալ տարբեր նկարագիր ունեցող մարդկանց կերպարներ ու նույնիսկ տրամադրություններ։

Այսպես՝ հարսը քվում է ամոթխած, մինչդեռ փեսան լուրջ է և հավասարակշռված, քահանան քվում է փութաջան իր պարտականության կատարման մեջ. երկու խոսակիցներ շաքարի կապակցությամբ վեճի մեջ են, որոնցից մեկը՝ կինտոն գրսևորել է իր կրակոտ, անզուսպ տեմպերամենտը, զուռնաչիները բարեխղճորեն նվագում են՝ հետևելով մեկը մյուսի ձայնակցությանը։

Դատելով գծանկարի որակով, «Մկրտություն» քնմալով գործը նույնպես վաղ շրջանի գործ է և շատ կողմերով հիշեցնում է նախորդ գծանկարի նկարելաձևը։ Սակայն դա չի խանգարել, գործողության բնական ծավալումով արտահայտելու մկրտության արարողությունը։ Իր ոչ այնքան կատարյալ ձևերի հետ միևտեղ այն արտաբուխ է, անկնդծ և կոմպոզիցիայի մտահղացմամբ, և՛ մասնակիցների բնական գործողությամբ, որոնցից ամեն մեկն իր դերում է, սկսած սպասողական դրության մեջ գտնվող զուռնաչիներից, մոմերը բռնած երեխայի հորից, կնքող քահանայից, աղոթագիրք ընթերցող տիրացուից, վերջացրած երեխային լողացնելու համար ջուր պատրաստող կանանցով։

Վաղ գործերից է «Հարսի օժիտը հին Թիֆլիսում»։ Սրա հիմքում նախորդ տարբերակի կոմպոզիցիայի սխեման է, բայց նոր մարդկանցով և միջավայր ներկայացնող տների հավելումով։ Սրանում զուռնաչիներն անհամեմատ արտահայտիչ են իրենց և՛ կեցվածքով, և՛ շարժումներով, և՛, որ գլխավորն է, նվագողներին հատուկ դիմագծերի լարվածությամբ։ Բեռնակիրներն ավելի մարմնեղ են և ամուր գծագրված։ Սուր է ընկալված փողոցում կանգնած ոստիկանը, ուշադրությամբ հետևելով թափորին։ Ցարական ժանդարմին բնորոշ իր խուզարկու նայվածքով, կեցվածքով ու տարազով, նա հարազատորեն է մարմնավորում իշխանության կամակատար ներկայացուցչի կերպարը։ Հիանալի է ներկայացված հին Թիֆլիսեցու մի տիպ՝ երկար արխալուղով, փափախով, ձեռնափայտով, փողոցում կանգնած դիտողի դերում։ Ճնպանկարային ձևով վստահորեն գծված նրա ֆիգուրը նկարված է պրոֆեսիոնալ մակարդակով։

Վ. Խոջաբեկյանի կատարելագործումն այնքան արագ է տեղի ունենում, որ նույնիսկ միևնույն սյուժեով կատարված իրար հաջորդող գծանկարների մեջ նկատվում է որակի մեծ տարբերություն։ Այսպես օրինակ, նախորդ սյուժեի զարգացումը անհամեմատ ավելի կատարյալ գեղարվեստական միջոցներով տեսնում ենք «Հարսի ընծաները հարում» մեկ ուրիշ նկարում։

Դործողությունը տեղի է ունենում նույնպիսի սենյակում, ինչպիսին նախորդն էր, միայն թե միջավայր ստեղծող առարկաներով՝ պատից կախված գորգ, քյամանչա, դափ, թմբուկներ։

Փաշակեն այժմ ավելի բազմամարդ է, կոմպոզիցիան թևաչա նախորդին հիշեցնող, բայց շատ ավելի հավաքված է և իմաստավորված, գծանկարը կատարելագործված է, գծերն ավելի ճկուն են ու արտահայտիչ, մարդկանց կերպարները հասցված են կոնկրետության, գործողությունները համոզիչ են, շարժումներն ավելի բնական, կենդանի։ Կատարյալ է հատկապես հարսին շրջապատող կանանց խումբը քահանայի և տիրացուի հետ, նկարված հասուն նկարչի ձեռքով։ Նախորդ նկարից այստեղ տեղափոխված հարսի կերպարն ավելի կենսլանի է, արտահայտելով համեստ, ամոթխած կնոջ հոգեվիճակ։ Հարսին շրջապատառած կանայք՝ Թիֆլիսի հին տարազով, իրենց նահապետական տարերքում, հիանալի նկրդաշնակում են միջավայրին, իմաստ են տալիս բովանդակությանը։ Գեղազանց է պատկերված նրանցից մեկը, թևերս տանտիրուհին, որն ուրախ տրամադրությամբ ընդառաջ է գնում ընծաներ բերողին. նրա բնական շարժումը զարմանալի կենդանություն է տալիս պատկերին, ստեղծում է կոմպոզիցիոն ռիթմ, որի շարունակությունը սենյակի կենտրոնում կանգնած տանտիրոջ ֆիգուրն է, նվեր բերողին հպարտորեն ընդունող մեկնելիս։ Ուշադրություն են գրավում նաև տիրացուն ու քահանան, որոնք ակնկալիքով տանտիրոջն են նայում։ Իրենց տարերքում են զուռնաչիները, դոռն մոտ կանգնած նվագելիս։ Բնական է նրանց կենդվածքը, նրանց դիմագծերի արտահայտությունը, շարժումները։ Հավանաբար, նախորդ գործից ոչ այնքան երկարատև ընդմիջումից հետո ստեղծված այս գծանկարն, իր առավել կատարելությամբ, Խոջաբեկյանի վարպետության լավագույն գրավականն է։

Նրա հարաճուն կատարելագործումը, առավել ցայտունորեն, նկատվում է միևնույն այուժեով ավելի ուշ կատարած թեմատիկ գործերում։ Կատարման որակով և բովանդակության հարստությամբ անհամեմատ կատարյալ է «Հարսանիքի նվերները»-ի մի ուրիշ տարբերակը։ Կոմպոզիցիայի հիմքում պահպանված է երթի հորիզոնական կառուցվածքի նախնական մտահղացումը, դրան ավելացնելով նվերներով բեռնավորված ուղտերի շարքը, որը միաժամանակ և՛ իմաստավորում է բովանդակությունը՝ պատկերացում տալով մեծաքանակ, հարուստ օժիտի մասին, և՛ ձևի առումով լրացնում, ամբողջացնում է նկարի կոմպոզիցիան, ավելի հանդիսավորություն տալով ժողովրդական այդ ծիսակատարությանը։ Հիրավի, առաջին շարքում զուռնաչիների, բեռնակիրների խումբն է համընթաց ռիթմով շարժվում, իսկ երկրորդ շարքում բեռնավորված ուղտերի քարավանն է հանդարտ ուղղությամբ ընթանում, ստեղծելով շարժման առավել տպավորիչ պատրանք, որպիսի մեծության կերտումը երաշխավորում է կերպարվեստի տեսական հարցերում Խոջաբեկյանի դիտելիքների մասին։

Նա նրբանկատորեն է ընկալել ծիսակատարությանը մասնակից յուրաքանչյուր անձնավորության դերը։ Նվագողները կերպավորված են անձնական խառնվածքից բխող ոգևորության, կեցվածքի, շարժման մեջ։ Փշվառ բեռնակիրները ներկայացված են ծանր բեռների տակ կրած, լարված վիճակում, ամեն մեկը յուրովի տանելով իր հոգնությունը։ Նախորդ պատկերներում արդեն հանդիպած ոսոխականի տիպարը, շատ ավելի կատարյալ գծանկարով, ներկայացված է այստեղ, փողոցում կանդնած կարգապահությանը հետևելիս։

Նախորդ տարբերակում աչքի ընկնող գեղարվեստական միջոցների՝ կոմպոզիցիայի, գծանկարի, համաչափությունների և հետանկարի կիրառման թերությունները այժմ զգալի չափով հաղթահարված են, հասցվելով նվաղագույնի։ Թևպետ, և այս գործում, գիտակցորեն անտեսված է միջավայրը, չի նշված նույնիսկ որևէ հարթություն, ցույց տալու համար տեղի ունեցող գործողության վայրը։ Բայց, շնորհիվ մասնակիցների ակտիվ, շարժուն, կենդանի գործողությունների, միջավայրի բացակայությունը մոռացվում է։

Նկարիչն արդեն սկսում է ինքնաբերաբար կիրառել հետնկարչական կանոններ, մերթ հարաբերաչափերի հակադրումով, մերթ գծերի թույլ կամ ուժեղ ընդգծումով ստեղծելով տարածականության պատրանք։ Հաղթահարված է նաև անցյալում կիրառած գծանկարի միակերպությունը, առարկաների ուրվագծերը թե՛ բազմազան են ըստ ուժի, թե՛ հստուն են ու ճկուն ըստ ձևի, կենդանի արտահայտչականությամբ տպավորելով մարմնաձևերը, նրանց բնական շարժումը։

«Մկրտություն» նկարի երկրորդ տարբերակը, որակի առավելությամբ, նույնպես գերազանցում է

նախորդին։ Նրանում տեղ գտած կոմպոզիցիայի ցրվածությունը, գծանկարի անճշտությունները, գծի ոչ այնքան ճկուն արտահայտչությունը, դեմքերի անորոշությունը, սենյակի համեմատությամբ մարդկանց հարաբերաչափերի ոչ այնքան կատարյալ ներդաշնակությունը, հեռանկարի բացակայությունը երկրորդ տարբերակում նկատելիորեն հաղթահարված են։ Շնորհիվ գեղարվեստական միջոցների կատարելագործման, թե՛ պատկերի բովանդակությունն է իմաստավորված, թե՛ մարդիկ ավելի կերպարային են ու իրենց բնական դերերում, թե՛ մկրտության ծիսակատարությունն է համոզիչ ու ջերմ։

Ինչպես հաճախ, Խոջաբեկյանը սյուժեի առանցքը հանդիսացող գլխավոր գործողությունը տեղադրել է պատկերի կենտրոնում, ստեղծելով համաչափ կոմպոզիցիա, բոլոր մասերով հավասարակշռված, ընկալման համար միանգամայն նպաստավոր։ Կենտրոնում գլխավոր դերակատարն է քահանան, երեխային մկրտելիս, աջ ու ձախ կանգնած են կնքահայրն ու տիրացուն, խորքում երկու կին, իսկ կենտրոնական խմբից աջ ու ձախ նույնպես մեկական մարդ։ Այդպիսով նա ոչ միայն ապահովել է պատկերի կոմպոզիցիոն համակարգությունը, այլև հստակ պարզությամբ բացահայտել է բովանդակությունը։ Բոլոր մասնակիցները կերպավորված են իմաստավորված գործողությամբ. նրանցից ամեն մեկը գտնվում է իր դերում, ամեն մեկը կերպավորված է իր կեցվածքով, իր շարժմունքով, իր արտահայտությամբ, իր նկարագրի առանձնահատկությամբ։ Իրենց պարտականությունները ձևական փութաջանությամբ կատարող քահանան ու տիրացուն, մոմը ձեռքում խոնարհ հնազանդությամբ սպասող կնքահայրը, պարկեշտորեն մկրտության արարողությանը հետևող կանայք, հպարտ դիրքով քայլող, մատուցարանով ուտելիքներ տանող կինտոն, պատի ետևում երկչոտորեն նրանց հետևող երիտասարդը՝ ներկայացնում են տարբեր խառնվածքի տեր մարդկանց կերպարների այնպիսի բազմազանություն, որպիսին ի վիճակի էր պատկերել սուր դիտողականությամբ օժտված, նրբանկատ, պրոֆեսիոնալ նկարիչը։

Ըստ երևույթին, Խոջաբեկյանը որոշակի վերաբերմունք է ունեցել հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչների հանդեպ։ Նկատելի է նրա բացասական վերաբերմունքը տիրացուների հանդեպ, նրանց ներկայացնելով նիհար, ճաղատ, տգեղ դիմագծերով. նախաձեռնությունից զուրկ պաշտոնակատար։ Կինտոն թվում է համարձակ, հանդուգն, քահանան՝ դերակատար։ Վայելուչ տեսք ունեն կանայք, կնքահայրը և պատի ետևում կանգնած երիտասարդը, մեղմ շարժումով գլուխը խոնարհած, ունկնդրելիս։ Նկարչի կատարելագործումն այնքան ակնհայտ է, որ դժվար է հավատալ, թե դա տեղի է ունեցել կարճ միջոցում։

«Հարսանեկան» ընդհանուր թեմայի տակ նկարչին հետաքրքրել են նաև պսակի հետ կապված զանազան ծիսակատարություններ հայ և վրաց ժողովուրդների կյանքից։

«Պսակից հետո» կոչվող նկարն իր որակով համալոր է նախորդ գործերին, ենթադրել տալով, որ դրանք նույն ժամանակներում կատարված գործեր են և պատկանում են նրա հասունության միջին շրջանի՝ ստեղծագործությունների թվին։ Պատկերից ստացած տպավորությունը մեզ մտովի տեղափոխում է այն ժամանակները, երբ նահապետական սովորույթները համատարած պահպանվում էին Անդրկովկասում։ Ժողովրդի կենցաղից հետզհետե անհետացող պսակադրության արարողությունը հիշյալ նկարում, արևելյան-անդրկովկասյան իր յուրօրինակությամբ, ներկայացված է այնպիսի պատկերավորությամբ, որ բացի իր պատճառած գեղագիտական բավականությունից, ունի և պատմա-ազգագրական արժեք։

Արարողությունը տեղի է ունենում նախորդ գործերով հայտնի նույնպիսի սենյակում, ուրվագծված երկու պատերով ու դռնով, ավելացրած միջավայր ներկայացնող մի սեղան, որի առջև նոր միայն տեղի է ունեցել պսակադրությունը։ Քահանան դեռ շարունակում է օրհնել, տիրացուն ընթերցում է. հարսն ու փեսան խոնարհված են. հարսին ընծա է մատուցում, հավանաբար, փեսայի մայրը. զուռնաչիները շարունակում են նվագել. մարդիկ զրուցում են։ Այդ ամենը տեղի է ունենում այնպես բնական ու անբռնազբոս, ինչպես իրականության մեջ։

Արարողությանը պատշաճ հանդիսավորություն տալու նկատառումով, Խոջաբեկյանը կիրառել է իր վաղ գործերին հատուկ հորիզոնական կոմպոզիցիայի ձևը, իսկ անցյալում տեղ գտած, մարդկանց իրարից անջատ վիճակը և նրանց միակերպ շարժումներն այստեղ փոխարինված են իրար հետ սերտ կապի մեջ և բազմակերպ, հակադիր շար-

ժամներով, այդ միջոցներով պատկերին հաղորդելով կենդանի արտահայտություն։

Պատկերի որակը վկայում է, թե ինչպիսի արագությամբ նա զորից զորք համատեղում է, դրանցից իր բնածին տպավորը և դրան նա հասնում է բացառապես իր աշխատասիրությամբ, անփոխարինելի ջանքերով, առանց կողմնակի միջամտության։ Զարմանում ես, թե ինչպիսի համարձակությամբ է նա կարողանում հիշողությամբ մարդկանց կերպավորել բնական կեցվածքով, խոսուն արտահայտությամբ, ինչպես, ասենք, բաշխական մոտ կանգնած երկու պրոլետկինները, կամ այնպիսի կենդանի շարժման մեջ, ինչպես նվերներ մատուցող կինը, որը սրտաբուխ ջիմնաստիկայով նետվում է դեպի հարար՝ նրան մեկնելով նվերը, և վիրջապես գուռնաչիները, որոնք ոգևորված չեն իրենց նվագով աշխուժություն տալ հանդեսին։ Նեղկա նզողներից ամեն մեկին մասնակից դարձնելով պատկերության արարողությանը, նկարիչը իմաստավորված կոմպոզիցիան լուծումով ստեղծել է գործողությունների լիակատար միասնություն։

Հարսանեկան քնմայով մեկ ուրիշ պատկերում, որը կոչվում է «Հարսն ու փեսան անցնում են սրի տակից», նույնպես հին Քրիստիսի կենցաղային ավանդական մի սովորույթ է, այն ներկայացնում է հարսանիքավորների ուղևորությամբ եկեղեցուց դուրս եկող հարսին ու փեսային, բարձր պահած սրի տակից անցնելիս։

Վ. Խոջաբեկյանի քնմասիկ գործերում գեղարվեստական միջոցները միշտ օգտագործվում են պատկերի հիմքում դրված դաղափարը հատակորեն արտահայտելու նպատակով։ Մտածողության պարզությունը, հստակությունը, որը բնորոշ է նրա ստեղծագործությանը ամբողջությամբ վերցրած, բխում է կյանքն ընկալելու նրա անմիջականությունից, անկեղծությունից։ Այդպես է ընկալված և հիշյալ արարողությունը, որը քնում է իրական կյանքի հարազատ արտացոլումը։

Իհարկե, պատկերի կառուցման այն սկզբունքը, որպիսին նա է կիրառել, վկայում է 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայկական և ռուսական կենցաղային ժանրին նրա ծանոթ լինելու փաստը։ Բայց, միաժամանակ, և տարակուսը չկա, որ այդ հարցում ավելի մեծ չափով, նկարիչը պարտական է բազմամարդ քնմատիկ պատկերներ ստեղծելու կոմպոզիտորական իր անվիճելի, բնածին տաղանդին։

Պատկարության այս սյուժեն նկարչին հնարավորություն է տվել ստեղծելու ամենատարբեր խառնվածքի մարդկանց կերպարներ։ Եվ քնում է, թե պատկերն ստեղծվել է առանց մեծ ջանք ներելու. տպավորությունն այնպիսին է, կարծես նրա մոտ քնմային համապատասխան կոմպոզիցիոն մտահղացումն արդեն պատրաստ է եղել։

Վնհատվելով կոմպոզիցիայի համաչափության կիրառման սկզբունքով, նա դիմավոր հերոսներին հատկացրել է կենտրոնական տեղ. նրանց շուրջը տեղավորելով հարսանիքավորներին, որոնց առկայությունը պատկերին հազորդում է հանդիսավորություն։

Կենտրոնում, մամլո բոնած, հարսն ու փեսան են, նրանց կողքին, հավասարաբար, հարսնեղբայրն է նույնպես մամ բոնած, ոչխարով՝ կանանց բաժնությունն է, ձախակողմը՝ գուռնաչիները են. ետևից տղամարդիկ են գալիս։ Ինչպես միշտ, այստեղ նույնպես ամեն որ իր դերում է։ Փեսայի ժպտուն դեմքը և վստահ բայլվածքը արտահայտում են դոհունակություն։ Հարսը գուսպ է, լուրջ, ինչպես պահանջվում էր այն ժամանակ։ Հարսնեղբայրն իրեն զգում է արտոնյալ, կարգապրիչի համարձակությամբ։ գուռնաչիների խումբն իր բնական տարբերում է, ամեն մեկը տարբեր կեցվածքով, մեկը՝ ձգված, մյուսը՝ ծռված՝ իրենց պարտականությունը կատարելիս։ Մեկը խռնարհաբար հարսին է մեկնել ձողե մի լապտեր. սուր բռնողը ձեռքը վեր բարձրացրած, սպասում է մինչև հարսն ու փեսան տակից անցնեն։ Պատկերին ֆոն է ծառայում եկեղեցու գավիթը, կիսակամարներով, մուտքի վերևը՝ խաչ։

Կոմպոզիցիոն հատուկ մտածելակերպը, մարդկանց իմաստավորված խմբավորումները, բովանդակությամբ ծնկալրված նրանց կենդանի շարժուձևերը, ոմանց դիմագծերի ուրույն արտահայտությունը, գծանկարի ճշգրտությունն ու ճկունությունը վկայում են նկարչի ակնհայտ վարպետության մասին։

«Հարսանեկան» ընդհանուր վերնագրի տակ կատարված գործերի շարքին է պատկանում նաև «Պսակը», որի սյուժեն բուն պսակադրության արարողությունն է։ Ի տարբերություն նախորդների, որոնք ներկայացնում էին պսակադրությունից հետո տեղի ունեցող ծիսակատարություններ՝ եկեղեցուց դուրս գալը, տուն մտնելը, ընծաներ ընդունելը և այլն, վերջինում արարողությունը կատարվում է եկեղեցում։ Մինչ հարսն ու փեսան

կանգնած են քահանայի առաջ օրհնանք ընդունելու, նրանց ուղեկցող տղամարդկանց խումբը, ազատություն տալով իր զգացմունքներին, ձեռքերը վեր բարձրացրած, հրճվալի բացականչություններով շնորհավորում է պսակվողներին։ Կանայք, առանձնացած, լռությամբ դիտում են։ Ինչպես երևում է տղամարդկանց տիպերից, նրանց հպարտ շարժուձևերից, զգեստներից, նրանք պատկանում են հասարակության ավելի ունևոր խավին։ Մարդկանց ուրախությունը ինքնաբուխ է՝ պսակվողների նկատմամբ ունեցած բարի կամեցողությամբ, նվիրական է՝ զգացմունքների պոռթկուն ցնծությամբ, սրտաբաց է՝ հոգու անկեղծությամբ։

Վ. Խոջաբեկյանը շնորհիվ իր բնածին դիտողականության, կյանքը խորապես ուսումնասիրելու ձգտումի և ճշմարիտին հավատարիմ մնալու իր սկզբունքայնության, աշխատել է հարսանիքի մասնակիցներից յուրաքանչյուրին կերպավորել պսակադրությանը ցուցաբերած իր ակտիվ մասնակցությամբ։ Ահա թե ինչու, գործող անձանց յուրաքանչյուրի կեցվածքը, շարժումը, դիմախաղը պայմանավորված են պատկերի հիմքում դրված գաղափարով և կոչված են բացահայտելու բովանդակությունը։

Գեղարվեստական միջոցները՝ կոմպոզիցիան, գծանկարը, հեռանկարի հետ կապված խնդիրները անհամեմատ կատարելագործված են։ Պատկերի մեջ կան հատվածներ, ինչպես՝ կանանց խումբը, և կենտրոնում կանգնած երեք տղամարդիկ, նկարված գերազանց վարպետությամբ։ Տրամաբանորեն է կառուցված պատկերը՝ մարդկանց բնական կեցվածքների, նրանց հակադիր շարժումների, ճկուն մարմնաձևերի, կենդանի միմիկաների, գծերի երանգավորման հմուտ օգտագործումով։ Հատկապես կանանց խմբում նկատվում է գծանկարի բարձր կուլտուրա, երբեմն արտահայտվելով ուժգին, երբեմն թույլ ընդգծումով, երբեմն անհետանալով՝ ստեղծելով կենդանի պատկերավորություն։

Ուշագրավ է, որ այս նկարում պատկերված քահանայի ու տիրացուի կերպարները նույնն են, ինչ և նախորդ պատկերներում։ Ըստ երևույթին, նրանք իր ժամանակի հայկական եկեղեցու սպասավորներն են եղել, որոնց Խոջաբեկյանը ծանոթ էր և պատկերում էր կերպարների գրեթե անփոփոխ նմանողությամբ։

Վ. Խոջաբեկյանի ստեղծագործության մեջ հանդիպում են նաև հարսանեկան արարողության հետ կապված այլ պատկերներ՝ «Նորափեսայի պարը հոր գերեզմանի վրա» խորագրով։ Ենթադրվում է, որ հին Թիֆլիսում գոյություն ունեցող այդ ծիսակատարությունը կապված է կրոնական հավատալիքի հետ, թերևս պահպանված հեթանոսական ժամանակներից։

Դա արտահայտվում է հետևյալ կերպ. երբ երիտասարդը ամուսնանում է հոր մահից հետո, որդիական երախտագիտության թելադրանքով, ի նշան հոր հանդեպ տածած հարգանքի և ինքնամխիթարման, ամուսնության հետևյալ օրը, նորափեսայի թագը գլխին, մի խումբ ընկերների հետ գնում է գերեզմանոց։ Հոր շիրիմն օրհնել տալուց հետո, զուռնայի ու թմբուկի նվագակցությամբ պար է գալիս հոր գերեզմանաքարի վրա, ապա, ընկերների հետ խմում հոր պատվին, ասած լինելով՝ «Հայր, դու էլ ուրախացիր, որովհետև շեն է մնալու օջախդ և վառ՝ ճրագդ», ապա հանգիստ սրտով տուն վերադառնում։ Այդ մասին հաղորդում է Արամ Երեմյանը, որը 1932 թվականին Թիֆլիսում, Խոջիվանքի գերեզմանատանը ականատես է եղել այդ արարողությանը[2]։

Ահա այդ ծիսակատարությանն են նվիրված հիշատակված անունը կրող պատկերները, որոնք պահպանված են մի քանի տարբերակներով։ Դրանք կոմպոզիցիայով իրար նման գործեր են, որոշ հավելումներով կամ կրճատումներով, կատարված վաղ կամ ուշ։

Նկարիչը պատկերել է գերեզմանոց, գետնին շարված գերեզմանաքարերով. մի կողմ նորափեսան զուռնաչիների նվագակցությամբ պարում է հոր գերեզմանի վրա, մյուս կողմ՝ քահանան ու տիրացուն են խմում հոր պատվին։ Եվ չնայած ծիսակատարությունը, որպես հարսանիքի շարունակություն, ուղեկցվում է նվագով, խմելով, ուրախանալով, այնուամենայնիվ, նկատվում է որոշ զսպվածություն։ Փեսան պարում է, բայց հասկանալի պատճառով, ինչ-որ չափով բռնազբոս է կատարում իր պարտականությունը, նկատի ունենալով տեղը, պարագան։ Դրա հետ մեկտեղ, պատկերը տպավորիչ է և՛ կոմպոզիցիայով, և՛ գործողությամբ, և՛ գծանկարի անհամեմատ կատարելությամբ։

Խոջաբեկյանին հետաքրքրել է նաև թաղման թեման, որին նա նվիրել է մի քանի նկար։ Կարելի է ենթադրել, որ այդ թեման թշվառ կացության մեջ ապրող նկարչի ոչ միայն տրամադրությանն էր համահունչ, այլև այդ արարողու-

թյունը դիտելու և նկարելու համար պայմաններն ավելի նպաստավոր են եղել, մանավանդ ամայի գերեզմանոցում։ Եվ եթե հաշվի առնենք նաև, որ թաղման թեման նրա գործերում բովանդակում է բացառապես աղքատի թաղման տխուր արարողությունը, որը զուգադիպում էր նկարչի նյութական ծանր կացության տարիներին, ապա ավելի համոզիչ կլինի այն երևույթը, թե ինչու այդ տարիներին, նրա սրտին ավելի մոտ է եղել հատկապես այդ թեման։

Այդ շարքին պատկանող առաջին գործերից է՝ «Աղքատի թաղումը»։ Նկարի անունն իսկ անմիջապես վկայում է նկարչի ցուցաբերած սրտացավ վերաբերմունքը հանդեպ ժողովրդի ընչազուրկ խավը, որի մի ներկայացուցիչն էլ ինքն էր։ Թեպետ նրա ընտրած սյուժեն անմիջապես աղքատի թաղման արարողությունն է, սակայն, դրանում ներդրած գաղափարը, միաժամանակ, խորհրդանշում է սոցիալական անհավասարության հետևանքով հասարակական կյանքում գոյություն ունեցող աղքատության, թշվառության հետևանքները։

Պատկերված է գերեզմանոց, անխնամ, անկանոն թափված գերեզմանաքարերով։ Քահանայի ու տիրացուի ուղեկցությամբ, չորս հուղարկավոր տանում են դագաղը։ Հուղարկավորներն էլ մեռնողի նման ընչազուրկ են և, հավանաբար, խղճի թելադրանքով են եկել մասնակցելու թաղմանը։

Սուղ միջոցներով արտահայտված է արարողության տխուր պատկերը, հուղարկավորների կարեկից վիճակը, քահանայի ու տիրացուի դժկամ մասնակցությունը և դագաղակիրների բարեգութ վերաբերմունքը։ Այդ փոքրիկ թափորը գթաշարժ տպավորություն է թողնում։ Հուղարկավորների ռիթմիկ, համընթաց շարժումը, միմյանցից բաժան խմբավորումները և նրանց միջև գոյացած ընդմիջումները նույնպես պատկերին հաղորդում են դրամատիկական հուզականություն։

Կրոնական տոներին գերեզմանոցում կատարվող ծիսակատարություններից մի դրվագ է ներկայացնում «Մեռելոց» պատկերը։

Կրոնի և եկեղեցու սպասավորների նկատմամբ Խոջաբեկյանի վերաբերմունքը բացահայտ չէ, բայց նրա մի շարք ստեղծագործություններում հանդիպած քահանայի ու տիրացուի կերպարները համակրանք չեն հարուցում։ Նրանք միշտ կերպավորված են կարծես թե ժողովրդից միայն հատուցում ստանալու հույսով, դժկամությամբ իրենց պարտականությունները կատարելիս, ոչ այնքան էլ համակրելի, եթե չասենք հակակրելի դիմագծերով։

«Մեռելոց» նկարում ծավալվում է երեք տարբեր գործողություն. մի կողմում տեղի է ունենում տոնին համապատասխան արարողություն՝ քահանան ու տիրացուն գերեզման են օրհնում. քահանան ընթերցում է, տիրացուն բուրվառ գցելով ձայնակցում, իսկ մեռելատերը գլուխը խոնարհած, հավատի երկյուղածությամբ լսում։ Մյուս կողմը մի ուրիշ քահանա սուրբ գիրքն է համբուրել տալիս հավատացյալին։ Իսկ հեռվում մի քանի կինտո նստած գետնին խմում են հանգուցյալների հիշատակին։ Ինչպես տեսնում ենք, այս նկարում ևս չքավորների կյանքն է արտացոլված։

Ի դեպ, քահանայի նույն տիպարին, որոշ չափով շարժի ձևով, արդեն մի քանի անգամ հանդիպել ենք նկարչի ուրիշ գործերում, նույնիսկ միևնույն դիմագծերով ու շուրջառով։ Արդյո՞ք սա մտածված չէ։

Նման գործերում, թեկուզ և անուղղակի, սկսում է սաղմնավորվել քննադատական ռեալիզմը, որի ավելի բացարձակ արտահայտություններին հանդիպելու ենք հետագա տարիների գործերում։

Թաղման ծեսի հետ կապված սյուժեների շարքին է պատկանում նաև քելեխի՝ հոգեհացի սյուժեն։ Բացի հարազատներից, բարեկամներից, ծանոթներից, թաղմանը մասնակցում էին նաև անծանոթ մարդիկ, որոնք, օգտվելով առիթից, հանգուցյալին ուղեկցում էին գերեզմանատուն և հուղարկավորների հետ վերադառնալով, մասնակցում էին հոգեհացին։ Քելեխ ուտողների այդ խավը բաղկացած է եղել սնանկացած վաճառականներից, պաշտոնազուրկ զինվորականներից, տարիքն առած արհեստավորներից, իրենց դարն ապրած տարբեր պաշտոնյաներից, մի խոսքով, ճաշի կարոտ մարդկանցից, որոնք, պարբերաբար, բաց չթողնելով ոչ մի առիթ, ապրում էին քելեխ ուտելով։

Սարգիս Խանոյանը, Վ. Խոջաբեկյանին նվիրած իր հոդվածում, քելեխի մասնակիցների մասին հետևյալ նկարագրությունն է տալիս. «Քելեխ ուտողների մի պատկառելի խումբ կար Թիֆլիսում։ Դրանց բոլորն էլ ճանաչում էին, իրենք էլ՝ բոլորին։ Քաղաքի աչքի ընկնող հարուստները, անվանի մարդիկ, բոլորն էլ նրանց ազգականներն էին և քելեխ ուտողներն իրար հետ այլ կերպ չէին խոսի եթե ոչ «միրը» խոսքով։

— Պիտրուս ջան, գիդի՞ս, միր Արտեմ Յակուլիչը միռիլ է։

— Ղո՞ւրթ։

Ու մի քանի արցունք կթափեին թե Պետրոսը և թե Յագորը, երկուսն էլ քելեխ ուտողներ։ Իսկույն ևեթ կերթային մեռելատիրոջը «մխիթարանքի»։ Եվ «քելեխին», այսինքն ճաշին, մասնակցելն ապահովված էր, որի ընթացքում հետևյալ խոսակցությունն էր տեղի ունենում։

— Ա՛յ տղա, էդ ղուրդիլը մի ջափա քաշի, դեսը տու,— ակնոցը քթին կառաջարկեր մեկը։— էդ բոդինկեն ինձ տու, ջվարիս մամի հացը չիմ կանա ծամի,— կասեր մյուսը և ապա կսկսեին ողորմաթասերի շարքը։

— Լավ մարդ էր, աստուծ ողորմի, մի տարի մեկի Ղարս գնացինք, վայեննի տարին բոլ փուղ աշխատեց։

— Հա, աշխատեց, բաս չէ, ղալբ փուղ էր դուս տանում, էնդով փուղ դառեց, փուղ շինեց, էյա խմ քսան թումանն էլ հաշա կերավ,— վրա կբերեր արդեն գլուխը տաքացած քելեխ ուտող Դարչոն։ Ու կսկսվեր կռիվը։ Տերտերը շտապով հոգոց կասեր, որ քելեխը վերջանա։

— Միթամ քելեխ էր էլի՞, ոչ խիդիյալ կար, ոչ էլ սարդինկա, մի ինչ-որ Մնչոյի ճաշ էր,— արդեն դանդատվում էին դուրսը քելեխ ուտողները։

— Երկու բոթլ գինի խմեցի, հինգ բոդինկա կերա, մի կտոր միս էլ ջեբս եմ դրի կնգանս համա, իրար հետ գրուցելով դուրս կգային քելեխատնից «միր» պարոնները»[3]։

Եվ ահա, Վ. Խոջաբեկյանի աչքից չեն վրիպել հասարակության այդ պորտաբույծ խավի ներկայացուցիչները, այդ «մեծապատիվ մուրացկանները», որոնց նա պատկերել է պրոֆեսիոնալ նկարչին արժանի վիրտուոզությամբ, սրամիտ հումորով, խորաթափանց հոգեբանի դիտողականությամբ, իրենց նկարագրի հարազատությամբ։

Մի քանի տարբերակով պահպանված նույն սյուժեով գործերը մեկը մյուսից գերազանց են թե՛ բովանդակությամբ, թե՛ գեղարվեստական միջոցների կատարելությամբ։

Այդ տարբերակներից մեկը ներկայացնում է քելեխից վերադարձող մի խումբ մարդկանց։ Դրանք, իրոք, հասարակության տարբեր խավերին պատկանող մարդիկ են, որոնց անողոք ճակատագիրը մի բախտի է արժանացրել։ Տաղանդավոր նկարիչն այնպիսի արտահայտիչ ու բազմապիսի կերպարներ է ստեղծել, որոնք ոչ միայն օժտված են եզակի անհատականությամբ, այլև, իրենց հոգեկան խառնվածքով, ֆիզիկական հատկանիշներով, իրենց շարժ ու ձևով, կեցվածքով և ընդհանրապես նկարագրի ամբողջությամբ ներկայացնում են հասարակության այս կամ այն խավի ընդհանրական տիպարը։ Պատկերելով նրանց ծանրաքարո, յուրաքանչյուրին իր մտքերով տարված, ծուլորեն խոսքեր փոխանակելիս, կողք-կողքի ճեմելով քայլելիս, նա ընդգծել է այդ անգործ մարդկանց ինքնագոհ վիճակը, որոնք տուն են վերադառնում այդ օրվա իրենց հերթական հաճելի պարտականությունը կատարած։

Վ. Խոջաբեկյանը ստեղծել է անկրկնելի տիպերի «պատկերաշարք»՝ անգործ մարդկանց հատուկ հոգեբանությամբ բնավորությունների հավաքածու, ոմանք գոհ, որ կշտացած են, ոմանք հուսախաբ սպասածից, ոմանք գալիքի հույսով, ոմանք ափսոսանքի զգացումով, որ երջանիկ պահն այդպես շուտ անցավ, ոմանք էլ մխիթարված այդ օրվա իրենց հաջողությամբ, մանավանդ որ սեղանի ավելցուկներից իրենց կնոջը նույնպես բաժին են տանում։ Կերպարների անհատականացումը ենթադրել է տալիս, որ պատկերված են կոնկրետ մարդիկ, մանավանդ որ քելեխի գնացողները ճանաչված են եղել։

Վ. Խոջաբեկյանի ստեղծագործությունների հիանալի առավելությունն այն է, որ սյուժեով թելադրված բովանդակությունը մատուցվում է խորիմաստ գաղափարով, գեղարվեստական միջոցների ամենաանհրաժեշտ մանրամասների օգտագործումով։ Դա արտահայտված է՝ կոմպոզիցիայի իմաստավորված լուծումով, մարդկանց բնական կեցվածքով, մարմինների ճկուն դարձվածքով, ձեռքերի կենդանի շարժումներով, գլուխների համոզիչ դիրքով, դեմքերի խոսուն արտահայտությամբ։

Հատկապես արտահայտիչ են վերջին շարքում գնացող մարդիկ, որոնցից առաջինը՝ ամեն սնանկացած ղարաչոխել, անհոգ մարդու անտարբերությամբ հպարտորեն ձեռքերը ետևը դրած, կուշտ կերածի գոհունակության ժպիտը դեմքին, վերամբարձ ձևով խոսում է կողքի մարդու հետ, որը, հավանաբար, սնանկացած առևտրական է, որը, քելեխի սեղանի առատությունը մտաբերելով, վերհիշելով իր կորցրած երբեմնի երջանիկ կյանքը, համակված է մելամաղձոտ տրամադրությամբ։ Տարբեր հոգեվիճակ են արտահայտում նրա կողքի

զարաչոխեն ու վաճառականը, որոնք ծերությունից քուլացած, կորացած մեջքերով, իրար հետ զրուցելով քայլում են, գոհ օրվա պատեհությունից։ Իրականությունից անմիջականորեն դիտված մի կենդանի պատկեր է կենտրոնի շարքի առաջին զույգի երկխոսությունը։ Որպիսի բնորոշ տիպար է դեռ ինքնագիտակ իր ինքնասիրությունը պահպանող զարաչոխենը, հպարտ դիրք բռնացնած, բեղերը ոլորելով, կողքինի հետ զրուցելիս, զգացնել տալով իր և նրա միջև եղած տարբերությունը։ Իսկ նրա խոսակից անանկացած վաճառականը, որն ինքնասիրությունը կորցրած, սեզանի ավելցուկները քաշկինակի մեջ լցրած տուն է տանում, մի պահ այնպիսի բնական դիրքով է հապաղել պատասխանելու խոսակցին, որ թվում է արձանացած։

Ամբողջ խմբում առանձնանում է սրանց կողքի մարդը, հավանաբար, գյուղական որևէ պաշտոնյա, նույնպես ծերացած, կորացած մեջքով, ձեռնափայտին հենված, մտքերով տարված, հուզված քայլելիս։

Պակաս հետաքրքիր չէ նաև առջևի զույգը՝ տնկված կուզով, ծերացած, հազիվհազ քայլող մի քշվառական զարաչոխել, նույնպես քաշկինակը լի ուտելիքի մնացորդներով, չկամությամբ կողքի ծերացած վաճառականին լսելիս, որն ինչ-որ հարցի մասին քանում է համոզել ընկերոջը։

Վ. Խոջաբեկյանի այդ սյուժեով նկարներն այն տպավորությունն են թողնում, որ նկարիչն այդ մարդկանց կարեկցում է, գիտենալով նրանց անցյալը։ Այդ կացության մեջ նրանք էլ իր նման քշվառներ են։ Այդ իսկ պատճառով նա ոչ քիչ ծաղրում, այլ խղճում է նրանց, ինչ-որ չափով զուսավորելով հումորով։

Պատկերի գեղարվեստական որակը շատ բարձր է. մանավորապես գծի ճկուն հոսունությունը՝ իր պարզությամբ և ճշմարտացիությամբ իր վրա է վերցնում արտահայտչության ծանրության մեծ մասը։

Կոմպոզիցիայի նմանողությամբ նշված պատկերին շատ նման են նույն սյուժեով երկու ուրիշ գործեր՝ «Վերադարձ քելեխից» և «Քելեխի ուսուցիչները», միայն այն տարբերությամբ, որ վերջիններիի մեջ մարդիկ պատկերված են շարժի ձևով։ Սակայն, կարևոր է նշել, որ նույնիսկ շարժի հասցված այդ կերպարները թվում են ճշմարտացի ու համոզիչ իրենց անհատական հատկանիշներով։ Դրանք, ավելի շուտ, հումորիստական մեկնաբանումով տիպաժներ են, ոմանք հարբած վիճակում, որն ավելի է սրել նրանց ծիծաղելի գրությունը։

«Վերադարձ քելեխից» պատկերում ներկայացված են գույզերով շարժվող վեց հոգի, որոնք, բացի մեկից, որը նախորդ պատկերից փոխառված կրկնօրինակ է նույն կեցվածքով, շարժումով, տարազով, մնացածները նոր կերպարներ են։ Ջնայած վերջինում մարդիկ ավելի սուր են իրենց արտահայտություններով, ավելի աշխույժ են իրենց շարժումներով, այնուամենայնիվ, հոգեբանական խորության առումով առաջինությունը պատկանում է նախորդին։ Վերջինում ավելի շեշտված է մարդկանց խղճալի ֆիզիկական կացությունը, մանավանդ եանի հարբած զույգի ծիծաղաշարժ վիճակը, որոնք ճոճվում են, հազիվ իրենց պահելով ոտքերի վրա։ Նրանցից մեկը նույնիսկ ձեռքում ունի սեզանից վերցրած ուտելիքների կապոց։ Աշխույժ զույգի մեջ է առաջին զույգը՝ ձեռքերի պատկերավոր շարժումներով, վկայելով, որ նրանք չարախոսում են քելեխի սեզանի մասին։ Շատ արտահայտիչ է նրանց հետևից գնացողը՝ բարձրահասակ, վրիտ մարմնով, նույնպես սեզանից վերցրած ուտելիքներով կապոցը ձեռքում, ձգված, լարված վիճակում, ամբողջովին ուշադրություն դարձած, առջևի զույգի խոսակցությանը ականջ դնելիս։

Վ. Խոջաբեկյանի տաղանդի ուժը՝ կյանքում տեղ գտած երևույթները ճշմարտացիորեն պատկերելու կարողության մեջ է։ Նույնիսկ շարժի բնույթի գծանկարներում, պահպանելով չափի դգացումը, նա մնում է իրականությանը հարազատ, կերպավորելով իր հերոսներին պատկերավոր արտահայտությամբ, բնական շարժումներով, խուսափելով այնպիսի չափազանցություններից, որոնք կարող են վերացական պատկերացում տալ նրանց մասին։

Երրորդ տարբերակը՝ «Քելեխ ուսուցիչներ» նույնպես պատկերված է քելեխից վերադարձողների մի խումբ, բաղկացած ծերացած այնպիսի քշվառ մարդկանցից, որոնց գոյության իմաստը մի կերպ քաղցր հավնցնելն է, որևէ տեղ գեթ մի համեղ պատառի արժանանալն է։ Նկարիչն այս գործում նույնպես հումոր է մտցրել, շարժի միջոցով կերպարներին տալով սուր արտահայտչություն։ Ջնայած նախորդ տարբերակների հետ ունեցած ընդհանուր նմանություններ, սրանում մարդկանց կերպարների բազմազանությունը արտահայտում է մարդկային բնավորությունների նոր

աշխարհ, նոր ապրումներ ու զգացումներ։ Սրանում չնայած ընդհանուր են քելեխ ճաշակելուց հետո մարդկանց մոտ ստեղծված զգացումները, տպավորությունները, հիշողությունները, բայց նրանց մեջ կան այնպիսիք, որոնց մոտ առաջացած այդ անցողիկ վայելքը տեղի է տվել դրամատիկ հուզականությամբ թափանցված հոգեկան ապրումների, տխուր հիշողությունների, մելամաղձոտ տրամադրության, հուսահատության, մղձավանջի, թախիծի, զգացնել տալով կյանքի հատակը գլորված այդ մարդկանց կատարյալ ոչնչությունը։

Գեղարվեստական հնարամիտ միջոցներով Խոջաբեկյանը ստեղծել է այնպիսի գործ, որը բովանդակությամբ թեպետ նախորդի տարբերակն է, բայց արտահայտչամիջոցներով միանգամայն նոր է։

Նրա ստեղծած տիպերն այնքան արտահայտիչ են, այնքան բազմախոս, որ նրանցից յուրաքանչյուրին կարելի է բնութագրել իր նկարագրի ամբողջական հատկանիշներով։ Տիպարների արտահայտչականությանը նա հասնում է ոչ այնքան դեմքերի մշակման օգնությամբ, չնայած, հմտորեն գծագրված դիմագծերը նույնպես նպաստում են, այլ, ավելի շատ ծերությունից ծռմռված նրանց մարմինների կառուցվածքի, նրանց խեղճացած կեցվածքի, ծանրացած շարժումների միջոցով բացառիկ վարպետությամբ կատարված։ Խոջաբեկյանի ամենազոր գիծը տոնում է իր հաղթանակը։

Միևնույն սյուժեով կատարված գծանկարներում Խոջաբեկյանն աշխատում է ստեղծել բազմազանություն, նպատակ ունենալով ամեն մի նոր տարբերակ ավելի կատարելագործել, ինչպես կոմպոզիցիայով, այնպես էլ մարդկանց գործողությամբ, շարժումներով, կերպարների արտահայտչությամբ, հոգեբանական խորությամբ։

«Քելեխի» սյուժեով կատարված գործերից առավել կատարյալը կարելի է համարել Հայաստանի պատկերասրահի մի այլ տարբերակը՝ «Քելեխից հետո» անունով։ Նախորդ տարբերակներում նկարիչը նախընտրել էր հորիզոնական կոմպոզիցիա, մարդկանց պատկերելով կիսադեմ դիրքով բայլեխս, գործողության մեջ, որպիսին չէր կարող լայն հնարավորություն տալ մարդկանց թե դիմագծերի, թե ընդհանուր նկարագրի ամբողջական ընդգրկմանը։ Վերջին տարբերակում նա մարդկանց պատկերել է դիմահայաց, ամբողջական նկարագրի տեսանելիությամբ։ Նախորդ տարբերակների համեմատությամբ առավելություն է նաև այն, որ վերջինում ընդգրկված են բազմատեսակ զբաղմունքի տեր մարդիկ՝ ղարաչոխելներ, առևտրականներ, գործակատարներ, ծառայողներ, կինտոներ, յուրաքանչյուրն իր հոգեբանությամբ, իր շարժմունքով, իր վարվելակերպով, իր գոյությամբ, իր տարազով. կերպարների մի ամբողջ հավաքածու։

Եթե նախորդ տարբերակներում Խոջաբեկյանն ինչ-որ նկատառումով, մարդկանց կերպարները գունավորում էր հումորով, պատկերելով նրանց շարժի ձևով, ապա, այս տարբերակում նա պահպանում է մարդկանց կերպարների կոնկրետ անհատականությունը։ Նկարիչն այս նկարում հավաքել է Թիֆլիսի քելեխ ուտողների բոլոր խավերի ներկայացուցիչներին։

Պատկերը շատ է տպավորիչ։ Մի հորիզոնականի վրա երկշարք կանգնած այդ ամբոխը՝ ոմանք ծերությունից կծկված, անօգնական, ոմանք թերասնումից հյուծված, մյուսները կյանքից դժգոհ, ուրիշները հուսահատ, թողնում է ծանր տպավորություն։ Դա կարծես թե թշվառների մի հավաքածու լինի, թշվառների բողոքի ցույց, ուղղված սոցիալական չարիք հանդիսացող գործազրկության դեմ, մարդու նկատմամբ կապիտալիստական աշխարհում գոյություն ունեցող անարդարության դեմ, որի մասին իր ձայնն է բարձրացրել նույնպիսի թշվառության մատնված նկարիչը։

Ակնհայտ է, թե ինչպիսի կատարելագործման է հասել Խոջաբեկյանը, կարողանալու համար այդպիսի բազմազան շարժումների, հոգեբանական ապրումների, տարիքային տարբերությունների, բնավորությունների այլակերպությամբ պատկերել մարդկանց։ Այդ թշվառներից ամեն մեկը ներկայացնում է տարբեր խառնվածքի տեր մարդ. ձախակողմյան առաջին կինտոն թվում է մաղձոտ, իր օրերն արդեն հաշված, ծերությունից ծռմռված, հազիվ ոտքերի վրա կանգնած, ձեռնափայտի օգնությամբ, բայց դեռ համառ ու ըմբոստ է նրա կողքի ծերուկը. անցած երանելի ժամանակների մասին է երազում կողքի ղարաչոխելը, իսկ նրա հետ զրուցող կինտոն դժգոհ արտահայտություն ունի, ինչ-որ բանից անբավական է։ Նրանց ետևի խեղճ ծառայողը դարձել է լիովին անտարբեր կյանքի հանդեպ, չկարողանալով կողմնորոշվել. մորուքավոր գործակատարն արդեն հաշտվել է իր ճակատագրի հետ. առջևի ծերունին նույնպես

համակերպվել է իր վիճակի հետ, գոհ օրվա քեֆով, իսկ նրա կողքի կինտոն դեռ կյանքի նկատմամբ հույսը չի կորցրել։ Նկարիչը խիստ կարևորություն է տվել նաև կերպարների ֆիզիկական անհատականացմանը, նրանց մարմնաձևերի, կեցվածքների միջոցով, հավաստիացնելով իր նուրբ դիտողականության մասին։

Վ. Խոջաբեկյանի ստեղծագործությունների մեջ մեծ թիվ են կազմում ժողովրդի կենցաղային առօրյան արտացոլող տարբեր թեմաներով պատկերները։ Դրանք վերաբերում են թե քաղաքի, թե գյուղի կյանքին, շուկայում, հրապարակում, փողոցում տեղի ունեցող կինտոների խրախճանքներին, ժողովրդական տոնահանդեսներին. նա ընդգրկել է այն ամենը ինչ որ դիտել է, յուրաքանչյուր կենցաղային երևույթի մեջ տեսնելով ամենաէականը իր առավել արտահայտիչ հատկանիշներով։ Անշուշտ, նկարչին լավ հասկանալու համար անհրաժեշտ է լավ ծանոթ լինել հին Թիֆլիսի կյանքին։ Հին թիֆլիսեցին նույնպես յուրահատուկ է իր վարվելակերպով, կեցվածքով, քայլվածքով, խոսելու ձևով, շարժումներով, տարազով և այլ հատկություններով։ Խոջաբեկյանը մեծացել է այդ միջավայրում, տեսել, ուսումնասիրել է այն ամենը, ինչ որ պատկերել է։

Վ. Խոջաբեկյանի կենցաղային թեմաներով ստեղծագործություններում, եթե անգամ դրանք քաղաքական որևէ նպատակ կամ սոցիալական խայթող միտումնավորություն չեն էլ հետապնդում, ապա, առանձին նկարներում, երբեմն ուղղակի, երբեմն անուղղակի արտահայտություն են գտել սոցիալական անարդարության դեպքերը, մատուցված որպես կենցաղային երևույթներ, որպիսի դեպքերում նրա համակրանքը միշտ ժողովրդի կողմն է։

Սոցիալական անարդարության գաղափարն է դրված «Ածխավաճառը և կենդանիների հովանավորը» նկարի հիմքում։ Դրա սյուժեն վերցված է շուկայից։ Մի չքավոր գյուղացի ավանակներին բեռնած քարածուխ է բերել վաճառելու, հանդիպելով այսպես կոչված կենդանիներին հովանավորող հսկիչին ոստիկանի հետ, որը նրան մեղադրում է կենդանիներին չափից ավելի ծանրաբեռնելու մեջ։ Ստացվում է, որ երկու կողով փայտածուխով բեռնված ավանակների դրությունն ավելի ծանր է, որոնց մասին մտահոգված է հսկիչը, քան հարկերի տակ տնքացող ընչազուրկ գյուղացու դրությունը, որի համար այդ ածուխը ընտանիքի գոյությունը պահպանելու միջոց է։ Դժվար չէ հասկանալ, որ կենդանիներին «հովանավորող» հսկիչի ցուցաբերած բծախնդրությունը գյուղացուց կաշառք կորզելու նպատակ է հետապնդում։ Իսկ անուղղակիորեն արտահայտված սոցիալական անարդարության այդ երևույթը, թեկուզ և անուղղակիորեն, մերկացնում է ցարիզմի չինովնիկական բարքերը։

Ինչպես տեսնում ենք, առաջին հայացքից անմեղ թվացող հիշյալ նկարն արտահայտում է հեռուն տանող գաղափար, որքան էլ այդ չուզենար քաղաքականությունից հեռու կանգնած Վ. Խոջաբեկյանը։ Սակայն մի բան ակնառու է, որ նկարիչն աղքատ գյուղացուն հակադրել է իշխանության ներկայացուցչին, ակնհայտորեն ցույց տալով իր համակրանքը գյուղացու հանդեպ։ Նա գյուղացուն կերպավորել է խեղճ արտաքինով, հնամաշ արխալուղով, տրեխներով, հացի կարոտ, խոնարհաբար ներողամտություն հայցելիս իր կարծեցյալ հանցանքի համար։ Մինչդեռ հսկիչը ներկայացված է պորտաբույծի նման աղայավարի կանգնած, թիկնոցով, գյուղացուն «հանցանքի» տեղում բռնած մարդու ինքնավստահությամբ։ Ոստիկանը նույնպես իր դերում է, հրամանակատարի պատրաստակամությամբ։ Ի դեպ, ոստիկանի նույն տիպարը արդեն քանիցս հանդիպում է նկարչի նախորդ գործերում։

Իրադրությունը պատկերավոր դարձնելու համար, Խոջաբեկյանը նաև լրացուցիչ միջավայր է ստեղծել, պատկերելով ավանակներին՝ հոգնածությունից ականջները կախած, ննջելիս, որը թվում է միանգամայն համոզիչ։

Մեկ ուրիշ տարբերակում, գրեթե կրկնվող կոմպոզիցիայով, կատարած փոփոխությունը կարծես նախորդ պատկերում տեղի ունեցող գործողության շարունակությունը լինի, որի մեջ ավանակները բեռնաթափված են, հավանաբար, հսկիչի գործ դրած ճնշման ներքո, գյուղացու համար ստեղծելով անելանելի կացություն։ Մինչդեռ հսկիչը հրամայաբար կարգադրություն է անում, գյուղացին խոնարհաբար աշխատում է նրան համոզել։

Թե մեկ, թե մյուս տարբերակում կենդանիների առկայությունը՝ պատկերված անշարժ կանգնած, շվարած, խեղճացած, կարծես թե անտերացած, լրացնում, իմաստավորում է իրադրությունը։

Որ Խոջաբեկյանը նաև կենդանիների վիճակը

հոգեբանորեն ընկալող նկարիչ է, ավելի վառ արտահայտությամբ կարելի է տեսնել «Դեպի չուկա» նկարում։ Գյուղացին առաջն արած լիքը կողովներով բեռնված ավանակներին, խորհելով, մրտքում ծրագրեր կազմելով քայլում է նրանց ետևից։ Նկարում տպավորիչը ավանակներն են, որոնք գլուխները իջեցրած, ականջները կախ, դանդաղ քայլում են, համակերպված իրենց վիճակին։ Քաջհմտուտ դասավորելով կենդանիներին, Վ. Խոջաբեկյանը ստեղծել է պարզ, իմաստալորված կոմպոզիցիա, ռիթմիկ շարժում, համոզիչ իրադրություն։ Գծանկարին լավ տիրապետելու շնորհիվ, կենդանիները թվում են շատ բնական, շարժուն։

Վ. Խոջաբեկյանը ետևում է թողել իր վաղ շրջանին հատուկ միակերպ գծանկարը. գիծն այժմ արտահայտիչ է, հայտուտ է բազմերանգ տատանումներով, շարժումով ճկուն է, ծավալներ և հեռանկար ստեղծող, փափուկ, սահուն անցումներով, առարկայնության կենդանությունը հաղորդող։

Նույն այժմեի շարունակությունը հանդիսացող մեկ ուրիշ պատկերում՝ «Փայտածուխ վաճառողները առևտրից հետո», որը ներկայացնում է դատարկ կողովներով բեռնված ավանակներին տուն վերադառնալիս, բոլորովին հակառակ տրամադրության է արտահայտված։ Ավանակները բեռներից թեթևացած, հանգստացած, գլուխները տընկած, ականջները ցցած, խառնիխուռն, սրընթաց վազում են, հրճվանքից տրտինդ են տալիս, կարծես թե ցնծության երթ լինի։

Այս դեպքում էլ նկարիչը ցուցաբերել է նուրբ դիտողականություն, այդպես սրատեսորեն ընկալելով կենդանիների տրամադրությունը։ Տարերային բնազդի մղումով տեղի ունեցող ավանակների վազքը այնքան սրընթաց է, որ անհնար է կասեցնել։ Խոջաբեկյանն այնքան լավ է ուսումնասիրել այդ կենդանիների մարմնի յուրաքանչյուր մասի շարժման յուրօրինակությունը վազքի ժամանակ, որ նույնիսկ ետևի շարքերում միայն գլուխներով երևացող ավանակները թվում են սրընթաց վազքի պրոցեսում։ Դրա հետ մեկտեղ, խուսափելու համար շարժման միակերպությունից, նա բացառիկ ուշադրություն է դարձրել կենդանիների մարմինների, գլուխների, ականջների բազմազան շարժումներին, որոնք բնորոշ լինելով ավանակներին, բնական են և համոզիչ, ինչպես իրական կյանքում։

Կոմպոզիցիան, ինչպես և նրա գործերից շատերում, հորիզոնական է. սակայն, հորիզոնական գծի առաջացրած միապաղաղությունից խուսափելու համար, նա այնպես բանիմացորեն է դասավորել կենդանիներին, որ ստացվել է բազմազան ելևէջների վրա կառուցված կոմպոզիցիա, որի շնորհիվ պատկերը թվում է գեղեցիկ, ճաշակավոր և միաժամանակ իմաստավորված։

Ինչպես հայտնի է, Խոջաբեկյանն ընդհանրապես չի կիրառել ստվերներով աշխատելու մեթոդը. սակայն, նշված գործը մեկն է այն նկարներից, որի մեջ զամբյուղների խիտ հյուսվածքների շնորհիվ գոյացել են մուգ և բաց մակերեսներ. Նման մշակումը նույնիսկ օգնել է պատկերի արտահայտչությանը, որակի բարձրացմանը, տեղիք տալով խորհելու՝ արդյո՞ք ստվերների օգտագործումը չէր նպաստի նրա գծանկարների առավել արտահայտչությանը։

Ժողովրդի կենցաղի հետ կապված Խոջաբեկյանի ընտրած թեմաների բազմազանությունն ասում է այն մասին, որ նա նկարելով զբաղվել է ոչ թե պատահական առիթով, այլ հատուկ ժամանակ է հատկացրել շրջելու, դիտելու կյանքի բազմապիսի երևույթներ։ Եվ եթե վերհիշենք, թե նա իր ընտանիքի գոյության պահպանման համար ինչպիսի դառնություններ է ճաշակել, կատարելով արվեստագետին ոչ վայել աշխատանքներ և դրա հետ միաժամանակ զբաղվել սիրած արվեստով, նրա կյանքը կթվա հերոսական։

Ահա և գնչուների կյանքին նվիրված մի պատկեր, որն ստեղծվել է թափառախմբին մոտիկից ծանոթ լինելու հետևանքով։ Նա գնչուներին պատկերել է երթի ժամանակ, իրենց ամենաբնորոշ հատկանիշներով, իրենց տիպաժներով, տարազով, սովորույթներով։ Առջևից գալիս են ավանակները՝ բեռնավորված վրաններով, ձողերով, ամաններով։ Դումակին ուղեկցում են ձիեր հեծած ծերունիները, իրենց տարիքին ու դերին պատշաճ հանգըստությամբ։ Թափառախմբից ոմանք առիթը բաց չեն թողել, սովորության համաձայն ողորմություն խնդրելու անցորդներից։ Գնչուներից մեկը որսի շներ է տանում, պարաններով կապած. մի գնչուհի գնում է մեջքին երեխային կապած։ Յուցից են տրված նույնիսկ փողոցի անցորդները. մի պարոն ողորմություն է տալիս, մի կինտո գնում է ահագին սինին գլխին և ուրիշներ։ Նկարում պահպանված է գնչուների թափորի կենցաղի կոլորիտը, առանձին կերպարների ցեղական տիպաժային յուրահատկություններ։ Այդ ամենը նկարված է բանիմացությամբ, կիրառելով գծի ճկունությունը,

գծի երանգային ուժի բազմազանությունը, կոմպոզիցիոն խմբավորումներով արտահայտիչ դարձնելով պատկերի բովանդակությունը։

Կենդանիների նկարման մեջ Խոջաբեկյանի ձեռքի վստահությունն իր կատարելությանն է հասել «Պատերազմի համար» նկարում։ Ըստ երևույթին 1914 թվականի համաշխարհային պատերազմի ժամանակ զինվորները գյուղերից կենդանիներ են հավաքել բանակի համար։ Ինչպես տեսնում ենք, թեման արտակարգ ոչինչ չունի, բայց այնպիսի վիրտուոզությամբ են պատկերված եզները, գծի այնպիսի ճշգրտությամբ է տրված նրանց կազմվածքը, շարժումը, մարմինների փարթամությունը, որ դիտելը հաճույք է պատճառում։ Իրենց գեղեցիկ և բնական մարմնաձևերով հատկապես աչքի են ընկնում պրոֆիլով պատկերված եզները։ Վարպետորեն է տրված նախրի առաջամասի հեռանկարը, այն էլ միայն կենդանիների եղջյուրների ցուցադրումով։ Պակաս հմտություն չի պահանջել նաև հեծյալի ֆիգուրը, որը եռեկ բնագծի վրա հեռանկարչորեն ուրվագծված, կարգադրություններ անողի դերում է։

Իրոք, բացառիկ տաղանդ էր պահանջվում, կարողանալու համար ինքնաշխատությամբ հասնել և՛ գծանկարի, և՛ հեռանկարչական կանոնների այդչափ տիրապետման։

Շուկայի կյանքը՝ այնտեղ գոյություն ունեցող հակասություններով, նույնպես չի վրիպել Խոջաբեկյանի տեսողությունից։ Տարբեր սյուժեներով կատարված գործերում հանդիպում ենք վաճառողների, կինտոների խորամանկ գործարքները ցույց տվող կամ ուղղակի առուծախի երևույթները։ Այդպիսիներից է «Կինտոն կշեռքով» գործը, որում նկարիչը հակադրել է հասարակության երկու խավի ներկայացուցիչների՝ սնանկացած նախկին վաճառականներին, որոնք հավաքված են նուռ վաճառող կինտոյի շուրջը, թերահավատությամբ հետևելով նրա կշեռքի նժարներին։ Այդ տիպերը պատկանում են Թիֆլիսի քելեխ ուտողների դասին, որոնց նկարիչը պատկերել էր նախորդ նկարներում։ Կյանքի բազում փորձություններով անցած, չարն ու բարին տեսած այդ մարդիկ պատկերված են ուշադրության արժանի հոգեբանական ապրումներով, ոմանք դժգոհ, ոմանք զարմացած, ոմանք հեգնանքով, ոմանք ծաղրով, փափուկով արտահայտելով իրենց վերաբերմունքը։ Նրանց կեցվածքները, ծերունական շարժումները, կնճռոտած դեմքերը, անցյալից մնացած հնամաշ յուբահատուկ տարազը շատ լավ ներդաշնակում են նրանց էությանը։

Ռեալիստական ճշմարտացիությամբ համոզիչ է «Մսավաճառները». մի էջի վրա պատկերված են երկու տարբեր սեփականատեր մսավաճառներ՝ յուրաքանչյուրն իր ցուցանակի ներքո աշխատելիս։ Թեպետ իր բովանդակությամբ այդ պատկերը երկու առանձին դիպված է ընդգրկում, սակայն, կոմպոզիցիայով միասնական է և դիտվում է որպես մեկ ամբողջական թեմայով ստեղծված գործ։

Թեմա ընտրելիս Խոջաբեկյանը կարևոր նշանակություն է տալիս կերպարների անհատականությանը։ Դրանով կարելի է բացատրել տարբեր գործերում հանդես եկող մարդկային կերպարների բազմապիսիությունը։ Եթե համեմատենք նախորդ նկարում միրգ վաճառողի կերպարը «Մսավաճառներ» նկարի միս վաճառողների կերպարների հետ, կտեսնենք, որ չնայած զբաղմունքի ընդհանրությանը, նրանց միջև մեծ տարբերություն կա։ Մանրավաճառ կինտոն թվում է և՛ միամիտ, և՛ պատահական. մինչդեռ մսավաճառներին կերպավորելիս նկատի են առնված այդ զբաղմունքին առավել բնորոշ նկարագիր ունեցող անձնավորությունները։ Նույնիսկ միևնույն նկարում համատեղ ներկայացված երկու մսավաճառների կերպարներն իրար հետ համեմատելիս, նորից նրանց միջև կտեսնենք միմիկայի, շարժմունքի, ֆիզիկական հատկանիշների տարբերություն։

Այսպես՝ «Դարչո Մդիվանի» ցուցանակի տակ վաճառողը թվում է բնավորությամբ խստաբարո, աղատ վարվելակերպով, համարձակ, վստահ, իսկ ֆիզիկականով ավելի առույգ, քան մյուսը, որն աշխատում է «Ուգուզով» ցուցանակի տակ. վերջինս թվում է ավելի զգուշավոր, խորամանկ, գնորդին համոզելու հարցում ճարպիկ։ Մինչ Դարչոն ոչխարի ամբողջ ազդրը ձեռքում բռնած ինքնավստահ գնորդներ է հրավիրում, նույնիսկ ուշադրություն չդարձնելով իր առջև կանգնած աղքատ կնոջ վրա, որն իր ստարբորիկ, ցնցոտիներով տղայի հետ մոտեցել է ողորմություն հայցելու, մյուսը՝ գնորդի է համոզում։

Վերին աստիճանի նրբանկատորեն է ընկալված գնորդը՝ մեջքով կանգնած դիրքում, որի կեցվածքը ասում է այն մասին, որ նա տարակուսում է ընտրություն կատարելու։

Արդյո՞ք մսավաճառի առաջ կանգնած, ձեռքերը կրծքին խաչած խեղճ վիճակում գտնվող աղ-

քատ կնոջ աղքատությունը չի վկայում հոջաբեկյանի հոգում արթուն մարդասիրական զգացմունքը դեպի չքավորությունը։ Ակնհայտ է, որ և՛ այս նկարում կարիքը պատկերելով աղքատ կնոջը մասվաճառի առաջ կանգնած ողորմություն հայցելիս, նպատակ է ունեցել ընդգծել հասարակության շրջանում գոյություն ունեցող սոցիալական անհավասարությունը, անարդարությունը։

Վ. Հոջաբեկյանն իր ստեղծագործություններում հաճախակի է հակադրում տարբեր խավի ներկայացուցիչների, զևկավարվելով դեպի մեկ կամ մյուս կողմը ունեցած համակրանքի կամ հակակրանքի շարժառիթներով, ինչպես նաև հոգեբանական բախում ստեղծելու միջոցով պատկերի բովանդակությանը գաղափարական նպատակասլացություն տալու նկատառումով։

Նվազեցրած կլինենք նրա արվեստի նշանակությունը, եթե այն որակենք որպես կենցաղային երևույթների արձանագրում։ Նույնիսկ շուկայում տեղի ունեցող առօրյա սովորական գործարքներ ներկայացնող նկարներում որոշակի նպատակ է հետապնդվում։

«Մասվաճառներ և խնսուրներ» կոչվող գործում տարբերիչ հատկանիշներով ներկայացված են երկու խավի ներկայացուցիչներ՝ լեռնական, անխարդախ, միամիտ մարդը և քաղաքի ճարպիկ, խորամանկ մասվաճառ առևտրականը։ Նրանց հանդիպման առիթը սովորական առևտրական գործարքն է։ Խնսուրները ավանակներին բեռնած ապրանք են բերել քաղաք վաճառելու և գնումներ կատարելու։ Առաջին հայացքից անմեղ թվացող այդ թեման, պատկերված միանգամայն ռեալիստորեն, առիթ է տվել նկարչին ներկայացնելու երկու տարբեր աշխարհ, տարբեր բնավորություններ, տարբեր հոգեվիճակներ, ակնհայտորեն նախապատրաստելով լեռնականներին։

Եթե նույնիսկ հիշատակված նկարում չիրնտրվեր սոցիալական միտումնավորություն, միևնույն է, մարդկանց կերպարներում ակնհայտորեն նըկատվում է գյուղի և քաղաքի որոշակի խավերի ներկայացուցիչների միջև եղած տարբերությունը։ Մինչդեռ լեռնականները կերպավորված են իրենց տարաշխարհիկ տարազով, չհղկված շարժուձևերով, պարզ վիճակով, միամիտ վարվելակերպով, մասվաճառներն ունեն քաղաքացու արտաքին, փորձված, ճարպիկ, գործիմաց, համարձակ մարդկանց շարժուձևերը։

Իհարկե, կերպարների արտահայտչականության առումով նախապատվությունը պետք է տալ մասվաճառներին, որոնք թվում են կոնկրետ անձնավորություններ, այդ զբաղմունքին հարազատ նկարագրի տեր մարդկանց հատկանիշներով։ Սակայն, նկարչի համակրանքը, ակնհայտ կերպով, լեռնականների կողմն է։ Նրանք կերպավորված են վայելուչ արտաքինով, նորմալ մարմնաձևերով, մինչդեռ մասվաճառներին նա պատկերել է գրեթե ծաղրանկարային նկարագրով՝ չափազանց գեր, փքված, հաստ վզերով, անճոռնի կազմվածքով, խորամանկ վարվելակերպով, որպես տոհմական մասվաճառների տիպարներ։ Մասվաճառի բնորոշ տիպար է խնսուրների հետ զրուցողը, իր գործում կոփված, համոզելու ընդունակ, հմուտ, չափից ավելի փքված որովայնով, հաստ վզով, որի պատճառով նրա ֆիգուրան քառակուսի տնաք է ստացել։ Կոնկրետ կերպար է նաև գառը գրկած օգնականը։ Խնսուրները հանգիստ կանգնած ուշադիր լսում են նրան։ Զանազան դիրքերով պատկերված կենդանիները համապատասխան միջավայր ու կոլորիտ են ստեղծում։

Կենդանի դիտողությամբ է պատկերված «Զատկի շուկան», որտեղ տեղի է ունենում գառների աշխույժ վաճառք։ Պատկերում կա մոտ երկու տասնյակ մարդ, որոնցից ոչ մեկի կերպարը չի կրկնվում։ Նրա համար մարդկային կերպարը որոշակի է իր ազգային, դասակարգային, զբաղմունքի, բնավորության, տարիքի անհատական հատկանիշներով։

Շուկա են եկել հարուստ վաճառականներ, զինվորականներ, չինովնիկներ, կինտոներ, ամեն մեկն իր տարազով, իր դիրքին հատուկ պատշաճավորությամբ առևտուր անելու։ Նկարիչն այնպես բնական է պատկերել շուկայի եռուզեռը, այնպիսի բազմազան միմիկայով և կեցվածքներով տպավորել մարդկանց, որ թվում է, թե գտնըվում ես շուկայում։

Վ. Հոջաբեկյանի ստեղծագործության մեջ տեղ են գտել նաև ժողովրդական տոնահանդեսները։ Դրանց շարքում, բազմամարդ մասնակիցներով, առանձնանում է «Ղեչկոբան» (բարեկենդանը), կատարված մի քանի տարբերակներով։ Դա, թերևս, ամենահետաքրքիր, քառերականացված, լայն ժողովրդականություն վայելող տոներից մեկն է եղել, այժմ արդեն մոռացության տրված։ Այդ տոնահանդեսը տարածված է եղել և՛ Վրաստանում, և՛ Հայաստանում. այն ժողովրդական ներկայացման մի տեսակ էր, որը կատարվում էր

բարեկանդանի օրերին։ Դրա դերակատարները, հիմնականում տղամարդ արհեստավորներ, ծառայողներ, գործակատարներ, կինտոներ էին, ինչպես նաև ժողովրդի այլ զբաղմունքի մարդիկ։ Տոնահանդեսի նպատակը ուրախությունն էր։ Մարդիկ զգեստավորվում էին պարսիկ խանի, թուրք փաշայի, հարևհավաքի, հարս ու փեսայի, խեղկատակի, ռուս ոստիկանի հագուստներով, հարս ու փեսային նստեցնում էին ավանակներին, խանին ու փաշային ուղտերին, փողոցներով շրջում և ուրախանում էին։ Քաղաքներում նման զվարճությունները վերածվում էին մասսայական երթերի, որոնց միջոցով ծաղրվում էին անցյալում իշխած պարսիկ խաները, թուրք փաշաները և նրանց ենթակա պաշտոնյաները, որոնք կեղեքել, շահագործել էին ժողովրդին։ Լինում էին դեպքեր, երբ զգեստավորված մարդկանց միջոցով ծաղրի էին ենթարկվում նաև ցարական չինովնիկները։ Հայկական գյուղերում նման կատակերգությունները շրջում էին գյուղերում, ուրախացնում բնակչությանը, տներից մթերքներ էին հավաքում և առանձնանալով վայելում, ուրախանում։

Վ. Խոջաբեկյանի ստեղծած այդ թեմայով պատկերները, բոլոր տարբերակներով, բազմամարդ են, բովանդակությամբ՝ հարուստ, կոմպոզիցիայով՝ հնարամիտ, հագեցած հումորով, ուշադրություն գրավող։

Բովանդակության համոզիչ մեկնաբանումով «Ղեյնոբայի» լավագույն տարբերակներից մեկը Հայաստանի պատկերասրահի օրինակն է, որի մեջ երթին տրված է պատշաճ հանդիսավորություն։ Արարողությունը թեպետ կատակերգական է, բայց նկարիչը այնքան բնական է ներկայացրել դերակատարներին իրենց դերերում, որ թվում է, թե իրական կյանքի մի կենդանի պատկեր է։

Առջևից ընթացող զուռնաչիները պատկերված են իրենց կատարյալ տարերքում, քանիցս ներկայացված տարբեր նկարներում. նրանք ինքնամոռացության չափ տարված են նվագով, ոգևորությամբ կատարելով իրենց դերը։ Նրանց հետևում են դիմակավորված խեղկատակները՝ սրածայր գլխարկներով, մորթե բաճկոններով, կինտոյի շրթներով, ծիծաղելի տեսքով։ Նրանցից հետո գնում են հարսի ու փեսայի դերակատարները՝ նստած ավանակներին. փեսայի լրջությունը և հարսի «ամոթխածությունը» շատ լավ համապատասխանում են նրանց դերերին։ Չվարճալի է հարսի առնական դեմքը, ղլխի քողը, լայն շրջազգեստը, որի տակից երևում է կինտոյի անդրավարտիքը։ Նրանց հետևում են ուղտերի վրա բազմած պարսիկ «խանները» և նրա քիկնապահը՝ զգեստավորված համապատասխան տարազով։ «Խանը» ստորագրում է ինչ-որ հրաման, իսկ քիկնապահ քարտուղարը՝ խեղկատակի գլխարկով, սուրը ուսին, հպարտ դիրք է ընդունել։ Իրենց դերում են նաև շղթայված «հանցագործն» ու նրան տանող «ոստիկաններ», որոնց նայելիս մի պահ մոռանում ես, որ դա կատակ է։ Շղթայվածի դերակատարը ներկայացված է նիհար, խեղճ մարդու տեսքով։ իսկ ետևից եկող «ոստիկանը» հպարտ քայլում է, ձևացնելով իր դերի լրջությունը։ Թափորի ետևից եկող խեղկատակը բռնել է ոմն վաճառականի ուսից՝ ձեռնափայտով սպառնալով նրան հետևանալ։ Ուշագրավ է նաև կարգ ու կանոնին հսկող ոստիկանը, որին արդեն հանդիպել ենք նախորդ նկարներում, մի կողմ կանգնած դիտելիս։

Պետք է պատշաճը հատուցել Խոջաբեկյանին, որ նա թատերականացված այդ տոնահանդեսը պատկերել է ավանդության ազգագրական հարազատությամբ, տիպարների հաջող ընտրությամբ՝ յուրաքանչյուրին իր դերին համապատասխան վիճակում, կատարողական պրոֆեսիոնալ մակարդակով։ Հիացմունք են պատճառում կուռ կոմպոզիցիան, գրագիտությամբ տրված մարդկանց բնական շարժումները, գծի արտահայտչությունը և ընդհանուր տոնակատարության տպավորությունը։

Վ. Խոջաբեկյանի գործերում կան «Ղեյնոբա» թեմայով կատարված նաև այլ տարբերակներ, մի քանիսը նույնպիսի այլաբանական բովանդակությամբ, ինչպես նախորդը, կան և այնպիսիք, որոնք լոկ կենցաղային են և իրենց բնույթով նման են դիմակահանդեսի, արտացոլելով ժողովրդի կենսուրախ տրամադրությունը։ Դրանք ներկայացնում են կենդանիների դիմակներով մարդկանց, որոնք նույնպես զուռնայի նվագակցությամբ փողոցներում շրջում են ժողովրդին ուրախացնելու։ Կենդանիների դիմակներ կրելու սովորությունը գալիս է կենդանապաշտության հնթանսական ժամանակներից, դարեր շարունակ ավանդաբար պահպանված ժողովրդի մեջ, բայց արդեն կորցրած իր նախնական նշանակությունը։ Այդպիսի մի տարբերակ է Հայաստանի պատկերասրահի օրինակը։ Մի քանի կատակասերներ՝ երկուսը այծի դիմակներով, մեկը՝ խեղկատակի, զուռնաչիների ուղեկցությամբ գնում են գվարճանալու։ Նրանց հետևում է բազմությունը։ Մի

կինտո, կարգադրիչի դերում, կատակով փայտով քշում է արարողությունը դիտող մարդկանց, որոնք նույնպես ծիծաղում, ուրախանում են։ Հիանալի է ներկայացված ոստիկանը, մի կողմ կանգնած ուշադիր հետևելով կարգ ու կանոնին։ Աշխույժ մարդկանց տպավորություն են թողնում դիտող վաճառականները, որոնց վրա կինտոն է հարձակվել. նրանց տիպերը, կեցվածքը, դիմախաղը բավական տպավորիչ են։

Անդրկովկասի մահմեդականների շրջանում տարածում գտած «Շախսեյ-վախսեյ» տոնակատարությունը նույնպես տեղ է գտել Խոջաբեկյանի ստեղծագործության մեջ, նկարված մի քանի տարբերակներով։ Ըստ Ղորանի, կենդանության օրով իրենց ֆիզիկական ուժերի չնչին դրսևորում ցույց տված հավատացյալները արժանանալու են դրախտին։ Եվ ահա, հակատագրապաշտ մարդիկ, գուցե էլն գալիս փղից կամ հրացանակից, հասարակության ներկայությամբ իրենց գանկածում էին սուր գործիքներով, վիրավորում, երբեմն նույնիսկ անձնասպանություն կատարում։ Ինքնատանջանքի բազմազան մեթոդներ էին կիրառվում. ոմանք երկաթյա հաստ շղթաներով էին հարվածում իրենց մերկ մարմնին, մինչև արյունահոսության վիճակի հասնելը, ոմանք գաշույնով էին իրենց մարմինը խոցում, ոմանք սուր էին խրում իրենց մարմնի մեջ։ Այդպիսի արարողություններ կատարվում էին գուռնայի նվագակցությամբ ընթացող թափորի աչքի առաջ։

Հայաստանի պատկերասրահի մի տարբերակում, որն այդ թեմայով կատարած գործերից լավագույնն է, ներկայացնում է մահմեդական հավատացյալների թափոր, որի առջևից, գուռնաչիների ուղեկցությամբ իրեն է գանկածում կիսամերկ տարեց մի մարդ։

Խոջաբեկյանը նպատակ չի ունեցել ցույց տալ արարողության հնեևանքը հանդիսացող դրամատիկական իրավրությունը։ Նրան հետաքրքրողը գործողության պլաստիկական կողմն է, միացած մարդկային բազմազան կերպարների հոգեբանական ապրումների հետ։

Միահամաոարության մասնակիցները, դատելով նրանց արտահայտությունից, ժողովրդի ստորին խավի ներկայացուցիչներ են՝ մշակներ, սեզոնյա բանվորներ, վարձու աշխատողներ, ընչազուրկ մարդիկ՝ կույր գործիք դարձած կրոնական նախապաշարմունքին։ Նրանք լուռ քայլում են՝ իրենց պարտականությունը կատարողի բարեպաշտ երկյուղածությամբ։

Թե որքան սուր է Խոջաբեկյանի զգացողությունը ազգային տիպարների զանազանությունը պահպանելու առումով, ցայտուն կերպով երևում է այս պատկերում, երբ համեմատում ենք հայերին, վրացիներին և պարսիկներին, որոնցից յուրաքանչյուրը ներկայացված է իր ազգային նկարագրի հատկանիշներով։ Մանավանդ, վերջիններս իրենց տիպարով, կեցվածքով, քայլվածքով, աուրազով խոստ տարբերվում են Անդրկովկասի մյուս ժողովուրդներից։ Հատկապես նրանց տարազը՝ կարճ արխալուղ, նեղ անդրավարտիկ, երկարավուն քոլոզներ, մեջքերին կապած միահանակ հաստ կտորից գոտիներ, սրածայր չուստաներ, բաց վզերով շապիկներ։

Գնահատելի է նաև, որ չնայած ամբոխը բազմամարդ է, բայց անգամ փոքր չափերով պատկերված մարդկանց դեմքերն արտահայտիչ են։ Պատկերի լավագույն հատվածը գուռնաչիներն են, որոնք, ինչպես միշտ, պատկերված են կենդանի գործողության մեջ։

Պատկերն ամբողջությամբ վերցրած, ճշմարտացիորեն է արտահայտում այդ մահագուժ ծիսակատարության խորհրդավորությունը, որին պատված, լուռ հանդիսավորությամբ հետևում է բազմությունը։

Վրաստանի պատմա-ազգագրական թանգարանի երկու այլ տարբերակներում պահպանված է նախորդ պատկերի կոմպոզիցիան, միայն գուռնաչիների ու ինքնագանակոծվողի կերպարների որոշ փոփոխությամբ. վերջինս պատկերված է ավելի վայրենի խոլապարում։

Բովանդակությամբ և կոմպոզիցիայով դրանցից զանազանվում են նույն քանգարանի նույն սյուժեով երկու ուրիշ տարբերակները։ Մեկում դրոշակակիրների ուղեկցությամբ ձիու վրա նրստեցրած տանում են ծանր վիրավոր մի մարդու։ Նրա ետևից բերում են ինչ-որ սրբազան մասունք, որի առջևից գնում է մոլլան. աջ և ձախ կողմերում աղոթող բազմությունն է։ Պատկերի բովանդակությունը միտքի է։

Մյուս տարբերակում պատգարակին պպզեցրած տանում են մարդու խրտվիլակ, որը դրկել է վագրի խրտվիլակը։ Շուրջը կանայք են, ձեռքերն աղերսական դեպի նա պարզած։ Թափորն առաջնորդում են հեծյալներ, դրոշակակիրներ, գուռնաչիներ։

Վերջին երկու գործերը չնայած կոմպոզիցիայով իմաստավորված են, զգացվում է նաև տոնակատարության տխուր հանդիսավորությունը։

Վ. Խոջաբեկյանի կենցաղային թեմաներով գործերում զգալի քանակ են կազմում խրախճանքի տեսարանները, նույնպես ըստ Թիֆլիսում գոյություն ունեցող հին սովորույթների։ Այդպիսի թեմաներով գործերում առավելապես արտացոլված է կինտոների կյանքը։ Եվ զարմանալի է, որ նկարիչը երբեք մասնակից չի եղել այդ խրախճանքներին, այլ միայն դիտողի դերում է եղել, բայց շնորհիվ իր տաղանդի ու դիտողականության, կարողացել է հարազատորեն վերարտադրել դեպքեր, երևույթներ, մարդկանց։

Խոջաբեկյանի նախասիրած սյուժեներից են՝ խոյերի և աքաղաղների կռիվը, ըմբշամարտը, կերուխումը։ Հատկապես կենդանիների կռիվը կինտոների կերուխումի ժամանակ կազմակերպված ժամանցի ամենասիրելի ու տարածված տեսակն է, երբ խրախճանքի ամենաեռուն պահին, խոյերին, աքաղաղներին գրգռելով իրար հետ կռվեցնում են։ Այդպիսի սյուժեներով նկարներում նկարիչը տվել է մարդկային բնավորությունների, տրամադրությունների, կրքերի ամենաբազմազան արտահայտություններ՝ դիմախաղերի, ժեստերի, գրգռված շարժումների օգնությամբ։

Այդ սյուժեով նկարված տարբերակներից է «Խոյերի կռվի սկիզբը», որը, դատելով որակից, կատարվել է ավելի վաղ։ Դրանում նկարիչը ոչ միայն մարդկանց է պատկերել խոյերի մենամարտը դիտելու սպասողական վիճակում, այլև խոյերի բնազդական զգացողությունն է շեշտել, այնքան հարազատորեն մեկին պատկերելով համարձակ, անվախ կանգնած, հակադրելով մյուսին, որը, զգալով դիմացինի ուժի առավելությունը, վախենում է մոտենալ։ Իրավացի է այն կարծիքը, որ Խոջաբեկյանը նաև կենդանիների հոգեբան է։

«Խոյերի կռիվը» կոչվող մեկ ուրիշ տարբերակում, որտեղ խոյերը գլուխ-գլխի տված, մարմինները պրկած թեժ կռվի մեջ են և ամեն վայրկյան կարելի է սպասել մեկն ու մեկի հաղթանակին, տեսնում ենք նաև մարդկանց ակտիվ մասնակցությունը, որոնք բաժանված երկու խմբի, հետևում են մենամարտին։ Նկարիչը հոգեբանական ապրումների նուրբ տատանումներով է տվել նրանց կերպարները. ոմանք կերպավորված են իրենց կարծիքի մեջ համոզված, վստահությամբ սպասելով ելքին, ոմանք ձեռքերի շարժումներով շտապում են կանխորոշել հաղթողին, ոմանք չեզոք դիրք գրաված, սառնասրտորեն ծիծաղում են, իսկ երկուսը նույնիսկ այնքան են տաքացել, որ իրար հետ կռվի են բռնվել։

Երրորդ տարբերակում, որում նույնպես ցույց է տրված խոյերի կատաղի կռվի տեսարանը, մարդիկ տարված են բազմազան ապրումներով՝ իրար հետ վիճելիս, այլայլմունքի մեջ, որոնցից հատկապես երկուսը պատկերված են դերազանց վարպետությամբ։ Մեկը՝ աջակողմյան տարեց մարդն է, ծխամորճը ձեռքում, շուռ եկած դեպի դիտողը, շրջանակից դուրս գտնվող ոմն անձնավորության հետ խոսելիս, ցույց տալով խոյերի կռիվը։ Նրա հպարտ, վստահ կեցվածքը, շարժումը, մի քանի գծերով տրված վերին աստիճանի արտահայտիչ դիմագծերը նրան ներկայացնում են որպես մեծահոգի, իր կշիռն իմացող մարդու, հիշեցնելով Ի. Ե. Ռեպինի զապորոժցիների կերպարները։ Նույնպիսի կենդանի մարմնավորում է ստացել և ձախակողմյան, մեջքով դեպի դիտողը կանգնած անձնավորությունը, որի կեցվածքը վստահություն է ներշնչում։

Վ. Խոջաբեկյանը մոռացության չի տվել պատկերելու նաև խոյերի կռվի ավարտը, որը վերածվել է խրախճանքի։ Մի քանի տարբերակով նկարված այդ պահը ներկայացված է սեղանի առաջ նստած բազմաթիվ մարդկանցով, իրենց խրախճանքը շարունակելիս։ Այստեղ են և կռվի հերոսները՝ խոյերը։ Պարտվածը նստած է գետնին, շշմած, գլուխը խոնարհած, մինչդեռ հաղթողը սեղանին մոտեցած, տիրոջ ձեռքից ուտելիք է ստանում որպես վարձատրություն։

Տարբերակներից մյուսը ներկայացնում է խրախճանքը խոյերի կռվից հետո. սեղանի շուրջ հավաքված մարդկանց մեջ կարելի է տեսնել բազմազան կերպարներ. մարդիկ մոռացել են քիչ առաջ տեղի ունեցածը, իրենց ապրումները, հուզմունքը և համբերաշխ զվարճանում են։ Թամադան բաժակներով մատուցարանը բռնած կենաց է առաջարկում։ Ետևից խորոված են բերում. մի կողմ զուռնաչիներն են նստած նվագում. մոտիկ կառքն է սպասում, որի կառապանը շարունակում է խմել։

Այդ ամենը ավելի քան 60—70 տարվա վաղեմություն ունի, բայց երևույթի ճանաչողական ճշմարտացիությունը այնպես հարազատորեն է ներկայացված, այնպես դիպուկ է տրված ազգա-

յին կոլորիտը, որ այսօր էլ դիտվում է մեծ հետաքրքրությամբ, որպես կյանքի իրողություն։

Իհարկե, այդ տարբերակներից գերազանցը «Խոյերի կռվից հետո քեֆ Օրթաճալայում» նկարն է։ Ամենայն հավանականությամբ այս տարբերակը ստեղծվել է ավելի ուշ, նույն սյուժեն առավել կատարյալ ձևով կերպավորելու նկատառումով։ Սրանում խտացված են մյուս բոլոր տարբերակների առավելությունները։ Այն գնահատելի է կոմպոզիցիայի կատարյալ կազմակերպվածությամբ, մարդկանց անհամեմատ ազատ դասավորությամբ, նրանց հարաբերաչափերի ճշգրտությամբ ըստ տարիական միջավայրի, կերպարների առավել կոնկրետությամբ ու արտահայտչականությամբ, մարդկանց անբռնազբոս կեցվածքներով ու աշխույժ մասնակցությամբ այդ կերուխումին։

Խրախճանքի ուրախ մթնոլորտին ավելի ցընծուն տրամադրություն են հաղորդում Քամաղան՝ սրտաբաց, բազկատարած կենաց առաջարկելիս և կինտոն՝ սրտաբուխ անկեղծությամբ մրգերով լի քասը մատուցելիս։ Պետք է մտովի պատկերացնել, թե զուռնաչիների ներկայությունը ինչպիսի հրճվալի տրամադրություն է ստեղծել, որոնք, մեկի պատվերով ինչ-որ մեղեդի են նվագում։

Այս պատկերում նույնպես պարտվող և հաղթող կենդանիների առկայությունը իմաստավորում է նկարի բովանդակությունը. պարտված խոյը պատկերված է խռովածի նման ետևով նստած, մինչդեռ հաղթողը տիրոջն է մոտեցել։

Չնայած Խոջաբեկյանի գործերում նույն սյուժեով կատարված բազմաթիվ տարբերակներ կան, բայց դրանք իրար բացարձակ նման չեն. եթե կա կոմպոզիցիայի նմանություն, ապա, անպայման տարբեր են մարդկանց կերպարները, այլազան են տրամադրությունները, ուրիշ կերպ են կեցվածքները, շարժումները։ Այդպիսիք են նաև աքաղաղների կռիվը ներկայացնող սյուժեի մի քանի տարբերակները, որոնցում, ի տարբերություն խոյերի կռիվը ներկայացնող պատկերների, մարդիկ պատկերված են ուրախ տրամադրությամբ, սրտին մոտ չընդունելով մեկի կամ մյուսի պարտությունը։ Խոյերի կռիվը դրամատիկական հուզականություն է ստեղծում, մինչդեռ աքաղաղների կռիվը՝ զվարճություն. ծիծաղաշարժ պատկեր է, մանավանդ փետուրները ղողկված, վզերը մերկացրած ու երկարած վիճակում, պատրաստ իրար կացահարելու։ Տեսարանը իրոք ծիծաղելի է և քվոմա է, քե նրանց կռվին վերջ չի լինելու։

Նման սյուժեների շարունակությունն է «Խոյերի կռվից հետո» նկարը։ Դա ներկայացնում է մի խումբ կինտոների, որոնք զուռնաչիների նվագակցությամբ տուն են վերադառնում, իրենց ետևից տանելով խոյերը։ Խրախճանքից հետո բոլորն էլ հարբած են, քայլում են դժվարությամբ, գրեթե անզգայացած վիճակում։ Ի դեպ, այն գրեթե նման է «Վերադարձ քելեխից» պատկերի կոմպոզիցիային։ Սրանում նույնպես կերպարներն անկրկնելի են։ Նկարիչը հոգեբանի խորությամբ է ընկալել հարբած մարդկանց իրենց հոգեկան և ֆիզիկական վիճակում, որոնք դրանից քիչ առաջ զգաստ վիճակում այնպես ակտիվորեն մասնակից էին կենդանիների մենամարտին։ Ոմանք կարծես կիսազգոն վիճակում վերհիշում են իրենց ապրումները, ոմանք անէության մեջ են, ոմանք քմրած վիճակում գլխիկոր քայլում են, մեքենայորեն հետևելով ընկերներին։ Միայն խոյերն են զգաստ, բնազդորեն հետևելով տերերին, անտարբեր տեղի ունեցածի նկատմամբ։

Հորիզոնական հիանալի կոմպոզիցիան, կերպարների անհատականացումը, հարբած մարդկանց հատուկ շորորվող շարժումները, զուռնաչիների վերին աստիճանի կենսուրախությունը և անթերի ճկուն, նուրբ, առանց ավելորդությունների գծանկարը իրավունք են տալիս այդ գործը նույնպես դասելու լավագույնների շարքը։

Վ. Խոջաբեկյանի մի մեծ խումբ նկարներ ներկայացնում են կինտոների կերուխումի զանազան տեսարանները, կատարված բազմաթիվ տարբերակներով։ Դրանք պատկերված են բացառապես բացօթյա պայմաններում, մեծ մասամբ գրեթե առանց միջավայրը ցույց տվող հատկանիշների, երբեմն միայն մի քանի ծառ կամ տներ ֆոն են ծառայում այս կամ այն պատկերի համար։

Խրախճանքի տեսարաններում ակնհայտ է կինտոների անբռնազբոս, ինքնաբուխ, կարգ ու կանոնի չենթարկվող կերուխումը։ Ընդհանուր տպավորությամբ Խոջաբեկյանը ճիշտ է հասկացել կինտոների շրջանում սովորություն դարձած «քեֆ անողին քեֆ չի պակսի» սկզբունքի կիրառումը, շեշտած լինելով ժողովրդի այդ կենսասեր խավի լավատեսական, մասամբ անհոգ, օրվա վաստակով ապրող մարդկանց տրամադրությունը։

Կարող է քվալ, թե նման սյուժեներով պատկերներում Խոջաբեկյանը կարող էր անտեսել ան-

հատի կերպարի պահպանման անհրաժեշտությունը, բայց ո՛չ նա և՛ այդ բովանդակությամբ պատկերներում բծախնդիր ճշմարտացիությամբ նկարում է մարդկանց իրենց կոնկրետ արտահայտչականությամբ։ Մարդ հասկացողությունը նրա մոտ միշտ կապված է կոնկրետ անհատականության հետ։ Նման մոտեցումը վկայում է նրա մարդասիրական հատկությունների մասին։

Բացի այն, որ նա կերպարի անհատականությունն է պահպանում, նա նաև տարբեր կերպով է ներկայացնում կինտոների, վաճառականների զվարճություններ։ Եթե համեմատենք դրանք իրար հետ, կտեսնենք, որ կինտոները պատկերված են իրենց առօրյա հասարակ զգեստներով, նստած կամ քավալված գետնին, անկաշկանդ վարվելակերպով, կոպիտ շարժուձևերով։ Մինչդեռ վաճառականները ներկայացված են վայելուչ հագնված, նստած սեղանի շուրջ, անհամեմատ հղկված շարժուձևերով, զուսպ վարվելակերպով, հպարտ, ինքնավստահ կեցվածքով, հանդիսավոր պայմաններում կերուխումով տարված։

Կինտոների զվարճության բնորոշ օրինակ է ներկայացնում «Քեֆը», որի մի այլ տարբերակն է «Խրախճանք Կրծանիսում»։ Դրանք քեֆեր կատարված են միանման կոմպոզիցիայով, միևնույն կերպարների օգտագործումով, մեկում միայն մի քանի մարդկանց հավելումով, բայց որոշակիորեն նկատվում է, որ երկրորդ տարբերակը ստեղծված է՝ կոմպոզիցիայով ավելի կատարելագործելու, կերպարները հոգեբանորեն ավելի արտահայտիչ դարձնելու, մարդկանց իրար հետ ավելի սերտ շփման մեջ դնելու համար։

Կինտոները պատկերված են ուղղակի գետնին կողք-կողքի ազատ նստած կամ քեֆ ընկած, յուրաքանչյուրն իրեն հարմար դիրքով, զբաղված կերուխումով, դրանում գտնելով իրենց ուրախությունն ու մխիթարությունը։

Հիշյալ պատկերում տեսնում ենք և՛ զգաստ, և՛ կիսահարբած մարդկանց, բայց մեկը մյուսից տարբեր, բավական տպավորիչ կերպարներ՝ կատարված զարմանալի ժլատ միջոցներով. գծի մի փոքրիկ տատանում և արդեն կերպարը տարբեր է նրա և՛ ֆիզիկական, և՛ հոգեբանական նկարագրի արտահայտությամբ։ Դրանցից ոչ մեկի կերպարը չի կրկնվում. ամեն մեկն իր դերում է և իր դերին համապատասխան արտահայտությամբ է պատկերված։ Դրա հետ մեկտեղ պահպանված է գործողության միասնությունը, ստեղծված է ընդհանուր այնպիսի ջերմ մթնոլորտ, որպիսին լինում է իրար նկատմամբ ներքին զգացումով համակված մարդկանց մոտ։ Ի դեպ, Խոջաբեկյանը ստեղծել է կերուխումի այնպիսի առանձնահատուկ պատկեր, որպիսին բնորոշ է հատկապես Թիֆլիսի կինտոներին։

Նկարիչը նրբանկատորեն է պատկերել մասնակիցներից յուրաքանչյուրին. լինեն դրանք խորհրդավոր պատրաստողները, որոնք գդաստ ջանասիրությամբ իրենց պարտականությունն են կատարում, կամ տկից սափորի մեջ գդալությամբ գինի լցնողը, լինեն դրանք իրար կենաց առաջարկողները, որոնք գտնվում են գինարբության վիճակում, բայց օրտաբուխ ջերմությամբ բաժակ-բաժակի են խփում, կամ շարմանշլիկին ու կառապանը, որոնք գոհունակությամբ ընդունելով հրավերը, խմում են իրար կենաց, ինչպես նաև մյուսները։

Այդ ամենը դիտվում է որպես կենդանի անմիջականությամբ վերստեղծված կյանքի հարազատ պատկեր, որին մեծապես օգնում է և՛ պատկերի կոմպոզիցիան՝ դասական նկարչության խիստ համաչափության սկզբունքով, կենտրոնում ունենալով կանգնած եռյակը և նրա շուրջը՝ կիսաղեղի վրա դասավորված մարդկանց խմբավորումները։

Կինտոների կերուխումը ներկայացնող մեկ ուրիշ տարբերակում նկարիչը մարդկանց պատկերել է նույնպես գետնին նստած, երկու առանձին խմբավորումով, դասավորված համաչափորեն, ծառերի ֆոնի վրա։ Ինչպես երբեմն, այնպես և այս դեպքում, նախորդ նկարներից առանձին ֆիգուրներ են փոխ առնված, վարպետորեն շաղկապվելով շրջապատի հետ։ Այստեղ նույնպես լավ զգացվում է կինտոների զվարճության յուրահատկությունը։ Սակայն, այստեղ պատկերի բովանդակությունը չի սահմանափակվում միայն անհոգ մարդկանց կերուխումով։ Նա պատկերել է նաև մի աղքատ, կարկատած շորերով, ձեռնափայտին հենված ծերունու, մոտեցած քեֆ անողներին՝ ողորմություն հայցելու։ Նկարիչը կրկին է վերադարձել իրեն հուզող թեմային, ցույց տալու համար հասարակության կյանքում գոյություն ունեցող սոցիալական հակասությունը։

Ի տարբերություն նախորդ նկարի, որի մեջ նկարիչը շեշտը դրել էր խրախճանքի մասնակիցների հոգեվիճակը ցույց տալու խնդրին, այս նկարում ուշադրությունը նվիրված է շարժումների օգնությամբ կատարվող գործողություններին։

Կերուխումի այուժետ լավ գործերից է «Քեֆ

Օրթաճալայում» գծանկարը։ Այստեղ մարդիկ դասավորված են սեղանի մոտ, որտեղ նվագողների մասնակցությամբ երգում, խմում, ուրախանում են։ Հորիզոնական դասավորությամբ պատկերված մարդիկ կարող էին միօրինակությունն տալ պատկերին, նթև նկարիչը չօտկոցներ ընդմիջումներ, տեղադիր շարժումներ, որոնց միջոցով նկարին տըրված է իմաստ և գեղեցիկ կառուցվածք։ Կոմպոզիցիան մի կողմից եզրափակում է սեղանի մի ծայրին նստած տրված կինոտոյի մեռրերի ժեստով, մյուս կողմից՝ գինու սափորն ու գավաթը վեր պահած մեկ ուրիշ կինոտոյի ֆիգուրայով։ Կոմպոզիցիայի հորիզոնական ուժգին շարունակելու համար, նկարիչը պատկերել է հարբածների մի եռյակ, իրար վրա հենված, գլխի սեղանը շարժվելիս։ Նկարում կան արտահայտիչ դեմքեր, բնական կեցվածքներ, կենդանի շարժումներ, որոնք գծանկարված են հասուն նկարչի ձեռքով։

Միջավայր հանդիսացող նկարի ֆոնը ներկայացնում է խանութների շարք, օղու, գինու, խաշի ցուցանակներով։ Կերուխումը տեղի է ունենում ծառերի հովանու ներքո։

Կինոտոների բուռն խրախճանքի բնորոշ պատկեր է նկարվացնում «Քրիճ Օրթաճալայում», «Մոկի հյուրեր» դուբանում» նկարը, որում խրախճանքը հասել է իր գագաթնակետին։ Նախորդ գործերում պատկերված քեֆի տեսարանները տեղի էին ունենում ավելի խաղաղ պայմաններում. մինչդեռ այս դործում ազատության ստացած կրքերի պոռթկում է, որպիսին կարող է լինել գինարբության թեժ պահին։

Նկարիչն այժմ մարդկանց պատկերել է սեղանի շուրջ։ Թամադան, մատուցարարին մի քանի բաժակ շարած, կենաց է առաջարկում։ Մեկը խորոված շշերն է բերում մատուցելու, մեկ ուրիշը մրգերով լի մատուցարանն է հրամցնում. երրորդ կիսահարբած վիճակում ձևչբը վեր բարձրացրած, կենաց է առաջարկում, երկու այլ մարդիկ առանձնացած ջերմորեն իրար կենաց են խմում, եզրոր նման իրենց սիրտր դատարկելով. երկու ուրիշ լավ հարբած կինտոներ իրար են գրկել խոսքեր փոխանակելով։ Գրեթե բոլորը գինովցած են, ոգևորված, եա չմնալով մեկը մյուսից։

Այս նկարում քնկած ոչ բոլորը, բայց կան նրբորեն ընկալված և վարպետորեն նկարված կերպարներ, նկարված հոգիբան նկարչի, պրոֆեսիոնալ մակարդակի վրա գտնվող արվեստագետի ձեռքով։ Հիանալի է ծեր թամադայի կերպարը՝ իր դերը կատարողի մտահոգությամբ, խոսուն դիմագծերով։ Նկարում չկա հանգիստ վիճակում գտնվող ոչ մի մասնակից, բոլորը շարժման մեջ են։ Նկարիչն ստեղծել է այնպիսի հուզեռև, այնպիսի աղմկոտ միջավայր, որ թվում է, թե թամադան անգամ անզոր է կարգ ու կանոն սահմանել։

Վ. Խոջաբեկյանն այս նկարում հմտորեն է լուծել և՛ շարժման պրոբլեմը, մարդկանց պատկերելով բարդ շարժումներով։ Թևպետ նկարի վերնագիրը ասում է այն մասին, որ խրախճանքը տեղի է ունենում գուքանում, բայց այն շատ ավելի բացօթյա տեղի տպավորություն է թողնում։

Ինչպես ցույց են տալիս կինոտոների քեֆը ներկայացնող Խոջաբեկյանի նկարները, նրանցում մի հիմնական նպատակ է հետապնդվում՝ պատկերել մասնակիցների ուրախանալիս ինքնամոռացության հասած անհոգ անտարբերությամբ, կյանքից գոհացում ստանալու անհող ցանկությամբ։

Այդպիսի ինքնամոռացության մեջ են գտնվում նաև «Նավակով քեֆ Քուռ գետի վրա» նկարում ներկայացված կինոտները, որոնք մի քանի ընկերներով, զուռնաչիների նվագակցությամբ զբոսնում են գետի վրա, խմում, զվարճանում են։ Նկարիչը նրանց պատկերել է իրենց բնական տարբերքում՝ հարբած վիճակում, թև-թևի գցած, օրորվելիս, շարունակելով խմել, կարծես թե ուրիշ հնաարքրքրություն չգտնելով կյանքում։ Ճիշտ է, պատկերում դրա պատճառը չենք տեսնում, բայց, սոցիալական անասելի ծանր պայմաններում գըտնըվող նկարիչը, թերևս, նկատի ունեցած լինի այդ երևույթը ծնող սոցիալական շարժառիթը։

Նկատելի է, որ Խոջաբեկյանը, յուրաքանչյուր նոր պայմաններում, գործողությունը պատկերում է բովանդակությամբ թելադրված կոմպոզիցիոն լուծումով, համապատասխան այդ պայմաններին։ Այս նկարում չի պատկերված գետը ներկայացնող որևէ միջավայր, բացառությամբ անորոշության մեջ գտնվող մի ծառի, բայց գետի սրընթացության պատրանքը տրված է թիավարողների ճիգ գործ դրած շարժումների միջոցով, որոնք երկար թիերի օգնությամբ նավակին ընթացք են տալիս։ Նկարն իրոք կինոտների անհոգ կյանքի մի բնորոշ պատկեր է։

Վ. Խոջաբեկյանի նկարներում հազվադեպ է պատահում, որ կինոտները քեֆից հետո կատար-

յալ հարբած, անզգայացած վիճակում փողոց դուրս գան։ Թվում է, թե նկարիչը չի ուզեցել նրանց արժանապատվությունը վիրավորած լինել։ Սակայն, կա մի նկար՝ «Ուղեկցություն քեֆից հետո» որում, գունաչիների նվագակցությամբ, կինտոները տուն են վերադառնում ուղեկցելով իրենց հարբած ընկերներին, որոնց թևերի վրա պահած տուն են տանում։ Եվ այս դեպքում բնականորեն պատկերելով հարբած մարդկանց, նրանց ներկայացրել է վայելուչ վիճակում։

Զվարճությանը նվիրված Խոջաբեկյանի պատկերների բովանդակությունը չի սահմանափակվում միայն կերուխումով։ Դրանց մեջ կան նաև պարերի, ըմբշամարտերի, լարախաղացների, նավակով զբոսանքի տեսարաններ ներկայացնող աշխատանքներ, որոնք ունեն իրենց գրավչությունը։

Գեղարվեստական միջոցների կատարելությամբ լավագույն գործերից է «Խրախճանքը»։ Թեմատիկ պատկերներ ստեղծելու բնածին տաղանդով օժտված, նա այժմ անհամեմատ կատարելագործել է իր նկարների կոմպոզիցիան, ցուցաբերելով մեծ ճաշակ, պրոֆեսիոնալ հասկացողություն։

Այս անգամ ևս պատկերի կառուցման հիմքում դնելով հորիզոնական կոմպոզիցիայի իր նախասիրած եղանակը, մարդկանց պատկերել է առանձին խմբավորումներով, միաժամանակ իմաստավորելով և՛ յուրաքանչյուր խմբավորման գործողությունը, և՛ պահպանելով ընդհանուր խրախճանքի ամբողջականության տպավորությունը։

Պատկերի մի կողմը տեղավորված փայտաշեն բացօթյա կրպակի առաջ հավաքվածներն ուրախանում են։ Ծածկի տակ մի քանիսը նստած խմում են, կենաց առաջարկում, կրպակի առաջ մարդկանց սպասարկում է գինեվաճառը. ոչ հեռու գունաչիների նվագի տակ երկու հոգի լեզգինկա են պարում։ Նշենք, որ պատկերն աչքի է ընկնում մանրամասների գերազանց մշակումով։ Հատկապես հիացմունք են պատճառում պարողները, պատկերված ակնթարթային շարժման մեջ, մարմինների ճկուն ձևերով, թևերի տիրական տարածումով, կրակոտ, կրքոտ, բնական վիճակում։ Կենդանի անմիջականությամբ են պատկերված գունաչիները, որոնց լարված վիճակն անգամ զգացվում է, չնայած նրանք մեջքով են դիտվում։ Շատ լավ է զգացված կրպակի առջև կանգնած հարբածի վիճակը, մեկ ուրիշը գինու բաժակը ձեռքին, նույնպես հարբած. կենդանի կերպար է գինեվաճառը։ Հեռանկարի մեջ են պատկերված կրպակի ծածկի տակ նստածները, որոնք շարունակում են խմել և զվարճանալ։

Որպես ուշ շրջանի գործ, նշված «Խրախճանքը» վկայությունն է Խոջաբեկյանի անխախտ վերելքի, որով նա գերազանցորեն է դրսևորել իր անվիճելի տաղանդը՝ մարդկային մարմինն իր բարդ շարժումներով պատկերելու մեջ, մարմնի ամեն մի մանրամասն ամենանուրբ տարբերումներով արտահայտելով որոշակի գործողություն, երբեմն նաև տրամադրություն։

Ըստ իր նախընտրած մեթոդի, մարդկանց պատկերելով շատ գուսպ, հավաքական ընդհանրացումներով, նա աչքաթող չի արել այնպիսի մանրամասներ, որոնք պատկերին հաղորդում են ճշմարտացիություն, պահպանելով նաև ազգային կենցաղային կոլորիտը։ Դրանք վերաբերում են տիպաժի, մարդու շարժուձևի, զգեստների տարազային հատկանիշների, արխալուղի, գլխարկների, գոտիների, կոշիկների, դաշույնի և ուրիշ մանրամասների պահպանմանը, որոնց առկայությունը այս նկարում օժանդակում է նաև բովանդակության հարստացմանը։

Զվարճության նույնանման մոտիվներ քիչ չեն նկարչի գործերում։ Այդպիսիներից են նաև «Երկպարի», «Շուշան պարի» նկարները, որոնք նույնպես մեկից ավելի տարբերակներով կան նկարված։ Դրանք ապացույց են, որ Խոջաբեկյանը շատ լավ է ուսումնասիրել ու շատ լավ է զգացել կինտոների պարերի յուրահատկությունը. պարելիս գլխին դրած սինի, սափոր, ափսե, գինու շիշ։ Մասնավորապես «Շուշան պարի» նկարում հարազատորեն պահպանված են կինտոների տիպարները, թե պարողի, թե մասնակցողների ցուցադրական հպարտ շարժումներով։

Ժողովրդի զվարճության, ժամանցի այնպիսի տեսակներ, ինչպիսիք են՝ ըմբշամարտը, բռնցքամարտը, նույնպես չեն վրիպել Խոջաբեկյանի ուշադրությունից, որոնց նա նվիրել է մի քանի տարբերակներով կատարած գծանկարներ։ Այդ սյուժեներով նկարներում հանդիպում ենք և՛ գյուղում, և՛ քաղաքում տեղի ունեցող զվարճությունների։ Չնայած սյուժեների նույնության, դրանք, իրենց արարողությամբ ու բնույթով, իրարից տարբերվում են։ Գյուղում տեղի ունեցող գոտեմարտը նա պատկերել է բազմության ներկայությամբ, ժողովրդական խաղերին բնորոշ պարզությամբ,

մինչդեռ քաղաքում կատարվողը՝ միայն գոտեմարտող կինտոների մասնակցությամբ։ Մեկնաբանումով, որպես իրականության ճշմարտացի արտացոլում, նախապատվությունը պետք է տալ գյուղական զվարճության այդ տեսակին։ Որպես օրինակ հիշատակենք «Վրացական կռիվ» կոչվող գծանկարը։

Կիսաշրջան կազմած մարդկանց ներկայությամբ, երկու տարիքավոր գյուղացի, հավանաբար գյուղում համբավ վայելող երկու կտրիճներ, ասպարեզ են ելել զուռնաչիների նվագակցությամբ գոտեմարտելու։ Նկարիչը համոզիչ լուծում է տվել նրանց կերպարներին, ներկայացնելով որպես ուժեղ, համարձակ, ինքնավստահ մարդիկ, որոնք արժանապատվության գիտակցությամբ դուրս են եկել մրցման, իրենց ուժը չափելու։ Այդպիսի տպավորություն է ծողնում և մեկը, որը թևերը քշտած, բազկատարած, պատրաստ է ընդունելու հակառակորդի հարձակումը, և մյուսը, որը թևերը մեկնած հակառակորդին, կարծեք թե դարանակալած, սպասում է նրա հարձակմանը։ Սպասողական լարված դրության մեջ են համագյուղացիները, ուշադիր հետևելով արդյունքին։

Նշենք, որ այս աշխատանքում՝ կերպարի հոդերանական խորությամբ կամ գծանկարի առավելությամբ, աչքի չի ընկնում որևէ մասնակից։ Սյուժեն մեկնաբանված է առավելապես գործողությունների միջոցով։

Նույն սյուժեով մեկ ուրիշ պատկերում, որն իր բովանդակությամբ նախորդի շարունակությունն է, պատկերված է գոտեմարտի հաջորդ պահը, երբ մեկը մյուսին տապալել է մեջքի վրա և աշխատում է գետին սեղմել։ Հանդիսականները ներկայացված են խիստ բոլորքրված, լարված վիճակում, ոմանք անհամբերությամբ մոտեցել են ըմբիշներին, հետևելով ընթացքին, ոմանք շտապում են վճիռ կայացնել, ոմանք հպարտացել են իրենց նախընտրածի հաղթանակով, ոմանք հրճվում են՝ գոռում-գոչյունով ձեռքերը վեր բարձրացրած, ոմանք կանգնել են դիմիկոր, լուռ։

Կերպարների այդպիսի բազմազանությունն իրոք համապատասխանում է նման զվարճության բովանդակությանը, վկայելով ինքնատիպ պատկեր ստեղծելու նկարչի լուրջ կարողությունների մասին։

Կինտոների կազմակերպած մենամարտը ներկայացնող Խոջաբեկյանի պատկերները, չնայած գծանկարի որակի առավելությանը, շարժումների անհամեմատ աշխուժությանն ու լարվածությանը և կերպարների արտահայտչությանը, այնուամենայնիվ, թվում է թատերականացված։

Այնուհանդերձ «Ռունգքամարտ» և «Գոտեմարտ» գործերը վարպետ նկարչի ձեռքի արդյունք են, որոնցում մարդկանց շարժումները ճկուն են, գծերը սահուն, վստահ, մարդկանց ֆիգուրները պատկերված են գրագետ, գործողությունները հասցված են լարվածության։

Ժողովրդական ուրախ ժամանցի մի միջոց է լարախաղացությունը, նույնպես իր արտացոլումը գտած Խոջաբեկյանի ստեղծագործության մեջ, որի մի նմուշը «Լարախաղաց» գծանկարն է։

Վ. Խոջաբեկյանի ապրած ժամանակներում լարախաղացությունը դիտվում էր որպես առանձին մարդկանց ի վերուստ տրված երկնային շնորհք։ Հայերի մեջ լարախաղացների հովանավորող սուրբը համարվում էր Մշո Սուլթան սուրբ Կարապետը, որին օգնության կանչելուց և խաչ հանելուց հետո միայն լարախաղացը բարձրանում էր պարանին՝ ցուցադրելու իր շնորհքը։ Բնականաբար, պարանի վրա կատարած նրա բարդ գործողությունները ժողովրդին թվալու էին զարմանահրաշ, սրբերի միջամտության արդյունք։ Խոջաբեկյանը հանդիսատեսներին պատկերել է ոչ միայն դիտողի դերում, այլև զարմանքի զգացումով համակված։

Իր բնույթով դա հրապարակային ժողովրդական ներկայացում է։ Որպես այդպիսին հարաբաշխության է պատկերված իրադրությունը։ Փակլեվանը, ինչպես միշտ, ժողովրդի ստորին խավին պատկանող երիտասարդ է։ Այդ մասին են վկայում նրա հնամաշ զգեստները, որոնց վրա չկա ոչ մի զարդարանք կամ նույնիսկ հմայիլ, որպիսիք պահանջվում էին ըստ գոյություն ունեցող ավանդույթի։ Նա պատկերված է ոտքերին դաշույններ կապած, ձեռքում երկար փայտ՝ քարազի, պարանի վրա ազատ շարժումներով խաղալիս։

Դիմակավորումով և դերակատարումով իր ամպրուայի մեջ է ծաղրածուն, ձեռքում ունենալով քարազի, կրկնելով փակլեանի շարժումները՝ ծիծաղ առաջացնելու նկատառումով։

Իրենց հասարակ արտաքինով, գեղչկական զգեստներով, դիտող բազմությունից տարբերվում են զուռնաչին ու թմբկահարը։

Բազմազան դիրքերով են ներկայացված հանդիսատեսները՝ բացառապես տարիքն առած, մորուքավոր, երկար արխալուղներով մարդիկ, զար-

մանրից տեղում քարացած դիտելիս. ոմանք՝ ձեռքերը կողքերին կանթած, ոմանք՝ ետև դրած, ոմանք՝ դիմացից, ոմանք՝ ետևից կամ կողքից, փահլևանի խաղը դիտելիս։

Այս ամբողջ իրադրությունը պատկերված է կյանքին քաջ ծանոթ, խորաթափանց, տաղանդավոր նկարչի ձեռքով։ Հիրավի, որպիսի սուր դիտողականություն և հմտություն է պետք եղել, այդպես հավասարակշիռ վիճակում և այդպիսի ճկուն մարմնաձևերով պատկերելու փահլևանին, որի ֆիգուրը ստացել է համոզիչ թեթևություն ու ակնթարթային շարժման տպավորություն։ Կամ որքա՜ն անցողիկ թեթև շարժման մեջ է պատկերված ծաղրածուն, մանավանդ ոտքերի բնական թեքումներով, որոնց շնորհիվ նրա շարժումը կենդանի արտահայտություն է ստանում։ Իսկ զուռնաչու կորագիծ մարմնաձևը, որն առաջացել է նվագելու լարվածությունից, որքա՜ն բնական է թվում։ Կամ հանդիսատեսները՝ յուրաքանչյուրը կերպավորված իրեն բնորոշ կեցվածքով։

Պատկերի կատարման բարձր մակարդակը ենթադրել է տալիս, որ «Լարախաղացը» նկարչի կյանքի վերջին տարիների գործերից է, որում նա գերազանցորեն է տիրապետում գեղարվեստական միջոցներին։ Ազատություն ու անկեղծություն կա մարդկանց կեցվածքներում, դեմքերին, շարժուձևերում։ Մատիտի համարձակ վազքը թղթի վրա, գծի հյութեղ, ճկուն, ընդհատվող ու շեշտվող ընթացքը, կոմպոզիցիայի հմուտ, կատարյալ համակարգումը, գծային հեռանկարի գիտակ օգտագործումը, այդ ամենը պատկերին հաղորդում են վառ արտահայտություն։

Ինչպես տեսնում ենք Խոջաբեկյանի ստեղծագործության համար որպես թեմա են ծառայել ժողովրդական առօրյայի, կենցաղի բազմազան երևույթներ։ Նկարելու անհագ ցանկություն ունեցող նկարիչը շրջել է ամենուր, թուղթ ու մատիտը ձեռքին։ Նույնիսկ սրճարանների, ճաշարանների, թատրոնների դռների առաջ նստած որպես դռնապան աշխատելիս չի թողել սիրելի զբաղմունքը, ստեղծելով տեղական կենցաղի հյութալի ժանրային պատկերներ։ Ս. Խանոյանն այսպիսի մի դիպված է պատմում Խոջաբեկյանի կյանքից.

«Հիշում եմ, թե ինչպես, իմպերիալիստական պատերազմի ժամանակ, Թիֆլիսի ճարպակալած, յուղի մեջ տրաքվող տիկինները «չաշկա չայերում» ցուցադրում էին իրենց հաստլիկ կոները, կրծքերը և բինոկլներով վերից վար նայում «չաշկա չայ» հաճախող ոչխարամիտ, բայց փքված հայ ինտելիգենտներին։ Վանոն այդ «չաշկա չայի» դռանը նստած, երևի մոռանալով դռնապանի իր պաշտոնը, իր «սիրելիներին» էր նկարում դեղնած թղթի վրա։ Հիշում եմ, թե ինչպես մի տիկին, վերցնելով Վանոյի ստեղծագործությունը ձեռքի երկու մատներով, ասաց.

— Հը, դա, էս դո՞ւք եք նկարել, ոչինչ, լավ է, մոլոդեց ստարոժ,— ապա թուղթը վերադարձնելով, դիմեց իրեն ուղեկից կավալերին.— Գընանք, Ժո՛րժ, Մարկ Իվանիչը մեզ է սպասում։

Իսկ ստորոժը անուշադիր դեպի «մադամը» գլուխն անգամ չբարձրացրեց նկարից, կարծես արհամարհելով նրա գովասանքը, շարունակելով նկարել դողդոջուն մատներով, կոտրած մատիտը ձեռքին»[4]։

Վ. Խոջաբեկյանի ստեղծագործության մեջ յուրահատուկ տեղ են գրավում երևանյան շարքի գծանկարները, որոնք նրա գործերից տարբերվում են իրենց և՛ բովանդակությամբ, և՛ կատարման եղանակով։ Այդ գործերը ստեղծվել են Երևանում։

1916 թվականին, Թիֆլիսում ապրող հայ նկարիչների նախաձեռնությամբ այնտեղ կազմակերպվում է «Հայ արվեստագետների միություն», որի ծրագրած այլևայլ միջոցառումների մեջ մտնում էր նաև ցուցահանդեսների կազմակերպումը Թիֆլիսում, Հայաստանում և հայաշատ բնակավայրերում։ Նույն տարում էլ Թիֆլիսում կազմակերպված առաջին ցուցահանդեսին մասնակցում է նաև Խոջաբեկյանը։ Նրա ստեղծագործությունները լիակատար հիմք էին տալիս նրան ընդունելու միության շարքերը, որն, ըստ երևույթին, տեղի է ունեցել 1917 թվականին։ Իսկ 1919 թվականին նա գործուղվում է Երևան, այնտեղ կազմակերպելու հայ նկարիչների ցուցահանդես։

Նկարիչ Գ. Շարբաբչյանն այդ առթիվ հաղորդում է. «Երևանում, ցուցահանդեսի համար հարկավոր էին աֆիշներ։ Տպարանական դրությունն այն օրերին հնարավորություն չէր տալիս արագ տպագրելու աֆիշները։ Այն ժամանակ օգնության է հասնում Վանոն, որը, թեև երբեք պլակատներ չէր նկարել, իր վրա է վերցնում այդ գործի գրեթե ամբողջ ծանրությունը և մի քանի ժամից հետո արշինանոց պլակատներն արդեն ծանուցում էին քաղաքին նկարչական ցուցահանդեսի մասին։ Այդ պլակատների մեջ նա պատկերել էր մեզ ծանոթ դեմքեր։ Այսպես, նրա մի պլակատը ներկայացնում էր եվրոպական հագուստով, վրը-

ձինը ձեռքին մի նկարչի։ Իր սովորական անմեղ ժպիտը երեսին նա հարցնում է ընկերներին.

— Ճանաչեցի՞ք...

Եվ ինչպես կարելի էր չճանաչել. նկարիչ Ս. Արկայնյանն էր։

— Իրեն բան չասեք... կնեղանա...

Երևանում Վանոյի վրա շատ խոր տպավորություն էր թողել գաղթականության թշվառ դրությունը։ Մի մարդ, որ իր ամբողջ կյանքում տառապել ու կիսաքաղց կյանք էր քարշ տվել, չէր կարող չհասկանալ հողից ու տնից կտրված դժբախտ թափառականի վիճակը։ Վանոն ստեղծեց գաղթականների կյանքից նկարների մի ամբողջ շարք, որոնք հարազատորեն արտացոլում են այդ ծանր շրջանը։ Վանոն՝ նստած ցուցահանդեսի մի անկյունում, նկարեց նաև ահագին քանակությամբ կարիկատուրաներ»[5]։

Այդ շարքի գործերից է «Որբանոցը դպրոցի շենքում» գծանկարը, որը ներկայացնում է գետնին խառնիխուռն նստոտած, պառկած, գրեթե իրար վրա թափված կիսամերկ, ցնցոտիների մեջ, վտիտ, քաղցից սմքած, փոքրահասակ որբերի մի մեծ խումբ, որոնց մեջ երկու խեղճ կանայք, հավանաբար, հավաքարարներ, շրջում են՝ խնամք տանելու երեխաներին ու հիվանդներին։ Նկարը բնականից կատարված գործի տպավորություն է թողնում, ճշմարիտ պատկերացում տալով որբերի թշվառ կացության մասին, որոնք թողնված են բախտի կամքին։ Հայ ժողովրդի նկատմամբ թուրքական ջարդարարների ոճրագործությունների հետևանքով որբացած, ապաստանի կարոտ այդ սովահար երեխաների կացությունը ներկայացնում է սրտաճմլիկ տեսարան։

Այստեղ նկարիչը նպատակ չի դրել առանձին կերպարների միջոցով հոգեբանական դրամա ստեղծել. այդպիսի կոնկրետ կերպարներ չկան. բայց կա դրամատիկական իրավիճակ ստեղծող տրամադրություն, արտահայտված երեխաների խղճուկ արտաքինով, նրանց կեցվածքներով, ժեստերով, խնամքի, հոգատարության կարոտ նրանց թշվառ վիճակով։

Վ. Խոջաբեկյանի բազմաթիվ գործերն այն տպավորությունն են ստեղծում, որ, նա, ըստ երևույթին, յուրաքանչյուր նկար նախ կատարել է էսքիզի ձևով, հետո այն մշակել, ապա, վերջնական ձևով տեղափոխել նոր թղթի վրա։ Մինչդեռ որբերին և գաղթականներին նվիրված գործերը անմիջականորեն բնականից են նկարված, որի շնորհիվ գծի ճկուն հոսունությունը ավելի ցայտուն է, հյութալի, հետևապես և՛ մարդկանց գործողություններն են բնական, և՛ կերպարներն են կենսունակ։

Ինչպես վկայում են նրա երևանյան գործերը, նա Երևանում գտնվելու առիթն օգտագործել է, շրջելով քաղաքի այն վայրերում, որտեղ կենտրոնացած են եղել գաղթականները, պատկերելով նրանց տարբեր պայմաններում։ Այդ պատկերների լեյտմոտիվը՝ տարաբախտ մարդկանց կյանքի թշվառությունն է, կարիքը, ծանր հոգեվիճակը։

Այդպիսիներից է «Գաղթը». սայլերին նստած են կանայք իրենց փոքրիկ երեխաների հետ, տխուր, կուչ եկած, հուսահատ։ Նրանց առաջնորդում է ընտանիքի հայրը, մի խեղճ գյուղացի, գլխիկոր, մտահոգ քայլելով, չիմանալով, թե ինչպիսի ճակատագիր է սպասում իր ընտանիքին։ Նկարիչը՝ գաղթականների հոգեվիճակին համապատասխան, պատկերել է նաև կենդանիներին։ Պատկերը հուզարկավորության երթի տպավորություն է թողնում։

Տխուր պատկեր է ներկայացնում «Հացի հերթը», որում տեսնում ենք փողոցում հերթ կանգնած գաղթական կանանց, խեղճ արտաքինով, ճնշված, գլխիկոր, հնամաշ շորերի մեջ ամփոփված վտիտ մարմիններով, մի կտոր հաց ստանալու հույսով։ Այս նկարում նույնպես նկարիչը խմբական գործողությամբ է արտահայտել բովանդակությունը, իր նախասիրած հորիզոնական կոմպոզիցիայով։ Կատարումը անբռնազբոս է, իրականի անմիջական ընկալումով։

Իր բնույթով նախորդ գործին մոտ է «Ջրի հերթ աղբյուրի մոտ» գծանկարը, որում պատկերված են տարբեր սեռի ու տարիքի մարդիկ կժերով, ամաններով հերթ կանգնած։ Տպավորությունը նույնպես սրտաճմլիկ է։

Երևանյան շարքում կան նաև փողոցի, շուկայի կյանքը արտացոլող նկարներ, որոնք ճիշտ պատկերացում են տալիս այն տարիների ժողովրդի ծանր կացության մասին։ Այդպիսիներից են «Գաղթականները», որում պատկերված են անտերացած ընտանիքներ՝ կանայք, երեխաներ՝ փողոցում, հրապարակում, գետնին նստած, անօթևան, անելանելի դրության մեջ։

Մի ուրիշ պատկեր ներկայացնում է Աստաֆյան փողոցը՝ բեռնավորված սայլերով, մարդիկ, կենդանիներ, կողք-կողքի քայլելիս։

Բնորոշ է նաև այն տարիների շուկան, որը

կոչվում է «Ղանթարի տակ» խառնիխուռն մարդկանցով, կենդանիներով՝ բեռնված ավանակներով, գոմեշներով, սայլերով, անհամար անթիվ մարդկանցով։

Ինչպես արդեն ասվել է, Խոջաբեկյանի պատկերների երևանյան շարքը կատարվել է անմիջականորեն բնականից, առանց նախնական մշակման, առանց երևակայության, և այդ պատճառով էլ նրանց մեջ պահպանված է կյանքից ընկալվող թարմություն, ճշմարտացիություն։ Կատարման միջոցներում չկա որևէ միտումնավորություն. ամեն ինչ նկարված է իր նախասահմանված վիճակում։

Ամենայն հավանականությամբ, 1918—1919 թվականներին են ստեղծվել մասսայական գործողություններ ներկայացնող մի քանի գործեր, ինչպիսիք են. «Նրանք դիմավորում են պատվավոր հյուրին», որտեղ առևտրականները զուռնայի նվագակցությամբ հանդիսավոր կերպով անցնում են ոմն պաշտոնյայի առջևով։ «Վրացական զվարճություն» ներկայացնում է զինվորներին, զուռնաչիների ուղեկցությամբ, իրենց հեծյալ հրամանատարի հետ ռազմաճակատ մեկնելիս։ Այս գործերը գեղարվեստական տեսակետից ոչինչ չեն ավելացնում նրա ստեղծագործության վրա, սակայն ուշադրության արժանի են ցույց տալու համար նկարչի թեմատիկայի ընդգրկման շրջանակները։

Բացի թեմատիկ բազմամարդ պատկերներից, Խոջաբեկյանը ստեղծել է նաև մեկ կամ երկու ֆիգուրաներով նկարներ, որոնք կատարված են ստեղծագործության հասուն շրջանում։ Այդպիսիներից է «Գյուղացի սայլվորը»՝ գյուղական կյանքն արտացոլող պատկերը։ Դրա բովանդակությունը բազմախոս չէ. գյուղացին սայլով գինով լիք տիկ է տեղափոխում։ Հարազատորեն է տրված գյուղացու միամիտ կերպարը, դանդաղընթաց քայլող եզներով, սայլի անիվների մեղմօրոր «երաժշտությամբ», սայլի ետևից հնազանդորեն քայլող շնիկով։

Արտահայտիչ պատկեր է նաև «Զրկիրը»։

Զրույցով են բռնված ռաճվեցի մշակները նույնանուն գործում։ Նրանք տպավորիչ են իրենց և՛ կերպարներով, և՛ խոսուն արտահայտությամբ, և գործարար, հասարակ մարդկանց հատկանիշներով։

Վ. Խոջաբեկյանի գործերում կան նաև մեկ-երկու ֆիգուրից բաղկացած մի քանի նկարներ, իրենց բովանդակությամբ հումորիստական, կատարումով շարժի բնույթի։ Այդպիսիներից էին «Քելեխ ուտողները» երկու-երեք տարբերակները, որոնց մասին արդեն խոսվել է. այդպիսին է նաև «Զինվորը և կինտոն պատերազմից առաջ և հետո» գծանկարը, որը բարոյախոսական նպատակ է հետապնդում։

Նկարիչը հումորով է պատկերել կյանքում տեղ գտած մի երևույթ, միմյանց հակադրելով պետական պաշտոնյային և մանրավաճառին։ Թեման բաժանելով երկու գործողության, մի մասում ցույց է տվել պատերազմից առաջ զինվորի և կինտոյի միջև տեղի ունեցած մի հանդիպում. զինվորը՝ բարենպաստ պայմաններում զինված, փքվել և անհոգ, հպարտ դիրք ընդունած, գնում է կատարում մի խեղճ, նիհարած, կարիքի մեջ գտնվող կինտոյից, որն ինչ որ բան է կշռում զինվորի համար։ Մյուս մասում ցույց է տրված պատերազմից հետո ստեղծված վիճակը, երբ դերերը փոխվել են։ Զինվորը, հավանաբար, վորացրվել է, մնացել անգործ, աղքատացել է, նիհարել, ստիպված լինելով մանրածախ առևտուր անել։ Եվ ահա, նա հանդիպել է անճանաչելի դարձած ծանոթ կինտոյին, որն այդ ժամանակամիջոցում զինվել, փքքվել է, այս անգամ արդեն ինքը հպարտ դիրք ընդունած, նախկին զինվորից գնում է կատարում իր կնոջ ներկայությամբ։

Հումորով կատարված գործերից է նաև շարժի ձևով, երկու տարբերակներով նկարված «Գրավաճառ Յաշկան» մի ձեռքում հովանոց, մյուսում՝ թերթեր, տոպրակ, թեյնիկ, շտապ գնալիս։ Արտաքուստ թշվառ երևացող այդ մարդը, որն, ըստ երևույթին, հին գրքեր վաճառելով է զբաղված, գտնվում է գոյության պահպանման համար խիստ մտահոգ վիճակում, մարդուս համակելով կարեկցանքի զգացումով։

Զարմանալիորեն արտահայտիչ և կոնկրետ է այդ ձախողակ մարդու՝ Յաշկայի կերպարը։ Շարժի հիանալի օրինակ հանդիսացող այդ պատկերը վերին աստիճանի դինամիկ է իր կոմպոզիցիայով, կատարյալ է գծանկարով։ Դրա տարբերակներից ոչ մեկը մյուսին չի զիջում իր առավելություններով։

Ծաղրանկարը նույնպես տեղ է գտել Խոջաբեկյանի արվեստում, որի առարկան կոնկրետ անհատն է, սակայն տպավորությունն այնպիսին է, որ ծաղրանկար համարվող այդ աշխատանքների բնույթը ավելի մոտ է շարժին։ Թվում է, թե նյութական ծանր պայմաններում ապրող նկարիչը

պետք է սուր ծաղրի ենթարկեր հասարակության ներսում տեղ գտած արատավոր երևույթները, բայց, ինչպես երևում է, նկարչի խառնվածքին խորթ է եղել խայթող ծաղրը, որպիսի ցայտուն օրինակների հանդիպում ենք ռուսական և արևմտաեվրոպական արվեստում։ Հոջաբեկյանն, ի-հարկե, հնդափոխական տրամադրությամբ տոգորված նկարիչ չէր և այդ պատճառով բավարարվել է չափավոր հումորով։

Վ. Հոջաբեկյանի ստեղծագործության մեջ տեղ է գտել նաև դիմանկարը, թեպետ փոքրաթիվ, բայց ընդհանուր նկարագրի հատկանիշներով արտահայտիչ, հավաստիացնելով, որ դրանք կերպարվողին հարազատ են դիմանկարին ներկայացվող պահանջի առումով։

Այսպիսով, ինչպես տեսանք, Վ. Հոջաբեկյանի ստեղծագործության մեջ, բավական հարուստորեն են արտացոլվել հին Թիֆլիսի հասարակության միջին և ստորին խավերի արտաբնտանեկան կյանքի տարբեր կողմերը։ Հավանաբար, նույն քաղաքին նվիրված իրենց գործերում, ինչ-որ կետում խաչաձևվում են հին Թիֆլիսի կյանքի մեծատաղանդ մեկնաբան Գ. Սունդուկյանի և տաղանդավոր նկարիչ Վ. Հոջաբեկյանի ուղիները։

Անշուշտ, Հոջաբեկյան նկարչի ավանդը հայկական արվեստում կարևոր է ոչ միայն հին Թիֆլիսի կյանքը հարազատորեն, ազգագրական ճշգրտությամբ և գեղարվեստական պատկերավորությամբ կերպավորելու, այլև գծանկարի՝ գրաֆիկական այդ տեսակի ավանդույթը ամրապնդելու առումով։

Վ. Հոջաբեկյանի արվեստն իր ժամանակին չգնահատվեց նրանց կողմից, ովքեր ի վիճակի էին այն հովանավորել, նկարչին խրախուսել, նրա կյանքը ապահովել, և նա, բառիս բուն իմաստով բախտի քմահաճույքին թողնված, իր կենդանության օրոք մոռացության է մատնվել։ Նրա մահից հետո միայն գիտակցվեց նրա տաղանդի մեծությունը։

Ուշադրության արժանի են նրա արվեստին տրված մեկ երկու գնահատականները, հայ և օտար արվեստագետների կողմից։

Սփյուռքում ապրող հայ ծաղրանկարիչ Ալեքսանդր Սարուխանը Արամ Երևմյանին հասցեագրած իր նամակում այսպես է բնութագրում Վ. Հոջաբեկյանին. «Այդ անուս և անգույ մարդը կատարյալ արվեստագետ մըն է։ Հրաշալի դիտող մը, թափանցող, որ գիտե տեսնել ոչ միայն արտաքին գիծեր, այլ անոնց մեջեն խորանալով հասնել կինետային հոգվույն մինչև խորքը, տալ անոնց զվարթ, ուշիմ ու խորհրդաց բնավորություններ։ Չեմ գիտեր, թե Վանո եթե ուսուած առած ըլլար՝ որքան ավելի լավ եղած պիտի ըլլար։ Իմ կարծիքովս լավ է, որ ուսուած չէ առած, որովհետև այդ պարագային իր գիծերը չպիտի ունենային մաքուր, անկեղծ, քիչիկ մը միամիտ այն հատկանիշները, որոնք կը կազմեն ըստ իս՝ իր մեծագույն արժանիքը։ Իհարկե, ես միայն հպանցիկ հիշատակ մը ունիմ իր գործերեն. անոնցմե բավական քիվ մը տեսա ասկե մոտ երեսուն տարի առաջ՝ Պոլիս Հայաստանի նկարիչներու ցուցահանդեսի մեջ— ցուցահանդես մը, որ նկատի առնելով այն ժամանակվան պայմանները և Հայաստանի ժողովուրդին աշխարհի ամենամեծ աղետին դեմ նոր հլլելուն, պատիվ կբերեր ամեն կերպով մեր երկրի արվեստագետներուն։ Այդ ցուցահանդեսեն է, որ կը կրեմ տակավին Վանոյի պատկերներուն տպավորությունը»[6]։

Արժեքավոր է նաև գեղարվեստագետ քննադատ Ս. Լորելլիի կարծիքը գԳ. Շարբաբչյանը դրեց սեղանիս վրա Վանո Հոջաբեկյանի ստեղծագործությունները, մոտավորապես 20—25 հատ, բոլորն էլ հին Թիֆլիսի անցած-գնացած իրականությունից։ Ես ապշած էի տաղանդի ինքնատիպ մեծությամբ։ Դժվարանում էի հավատալ աչքերիս, թե այդքան նախնական միջոցներով,— մի սովորական մատիտ ու հասարակ թղթի կտոր,— կարելի՞ էր ստեղծել մեկը մյուսից գեղեցիկ գլուխ-գործոցներ, վերակենդանացնող զարմանալի իրականությամբ ու հոգեկան խորությամբ՝ մի ամբողջ աշխարհ մարդկային ապրումների, հույզերի... Վանոն իր կյանքի առաջին 25—30 տարիները ապրած էր անմամբ այն հին Թիֆլիսի իրականությունը, որը հետագայում «հիշողությամբ», այսինքն ստեղծագործ երևակայությամբ պետք է պատկերացներ այնպիսի անգերազանցելի վարպետությամբ։ Նրա ամբողջ սիրտը պատկանում էր այդ հին Թիֆլիսին, որի միջավայրի ծնունդն էր նա... Մի սովորական մատիտ ու հասարակ սպիտակ թուղթ Վանոյի ձեռքում գեղարվեստական հրաշքներ ունեին գործած,— ինչպես շատ քիչ նկարիչների ձեռքում վրձինը։ Նա անմահացրել էր հին Թիֆլիսը և որպիսի իմաստունությամբ... Վանո Հոջաբեկյանի բոլոր նկարների մեջ գծված գործող անձինք ոչ միայն ունեին իրենց ապրումները, մտածումները, այլ երբ ես նայում էի նրանց՝

կարծես նրանք խոսում էին նաև ինձ հետ։ Աներևակայելի էր հոգեբանական խորությունը և ուժը, որ հաղորդված էր Վանոյի հանճարը իր ստեղծագործություններին»[7]։

Խոջաբեկյանի աշխարհայացքը երաշխավորող բազմաթիվ գործերի գաղափարական բովանդակությունը պայմանավորված է նրա դեմոկրատական համոզումներով։ Նրան գիտեցող մարդկանց պատմածով, նա որքան էլ նյութական ծանր պայմաններում է գտնվել, այնուամենայնիվ, կտրված չի եղել հասարակական կյանքից։ Նա մասնակցել է Թիֆլիսի հայ նկարիչների ընկերության աշխատանքին, կատարելով զանազան հանձնարարություններ։ Նա հետաքրքրվել է նույնիսկ Թիֆլիսի մանկատների որբերի կյանքով, սիրով ընթերցելով բանաստեղծ Ազատ Վշտունու ղեկավարությամբ 1919—1920 թվականներին Թիֆլիսում տպագրվող մանկատան լույս ընծայած «Փարոս» թերթը, որն Ա. Վշտունու հանձնարարությամբ առաքվում էր Թիֆլիսի մտավորականներին, այդ թվում նաև Վ. Խոջաբեկյանին, մանկատան սան Ցոլակ Հայկազյանի միջոցով։

Վ. Խոջաբեկյանի տնտեսական դրությունն այդպես էլ չբարելավվեց մինչև նրա կյանքի վերջը։ Վեց հոգուց բաղկացած ընտանիքի գոյությունը պահպանելու համար նա ստիպված էր կատարել այնպիսի աշխատանքներ, որոնք թե հոգեպես, թե ֆիզիկապես քայքայում էին նրա առողջությունը։ Լիովին անտերության մատնված նկարիչը վախճանվեց 47 տարեկան հասակում, ստեղծագործական վերելքի շրջանում։

ՎԱՆԴԱԿԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

ՄԻՔԱՅԵԼ ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ

20-րդ դարի առաջին քառորդում, Արևելյան Հայաստանում գեղանկարչության համեմատությամբ, քանդակագործների քանակը աննշան էր։ Ասենք դա ընդհանուր երևույթ է, կապված կերպարվեստի այդ տեսակի տեխնիկական դժվարությունների, ծախսերի, ինչպես նաև պատվիրատուներ ունենալու խնդրի հետ։ Նույն երևույթը տեսանք և 19-րդ դարի հայ կերպարվեստում։ Եվ դա, թերևս, ամենից ավելի վերաբերում է Հայաստանին, որտեղ, այդ շրջանում, քանդակագործության զարգացման համար պայմանները լիովին բացակայում էին։ Եթե անգամ եղել են առանձին դեպքեր կապված այս կամ այն քանդակագործի Հայաստանում ունեցած գործունեության հետ, այդպիսիք շատ հազվադեպ են։ Նույնիսկ Ա. Տեր-Մարությանը, լինելով Փարիզում ճանաչված արվեստագետ, ի վիճակի չի եղել ապրել ու ստեղծագործել իր ծննդավայր Երևանում։ Մեկ գերեզմանային քանդակի կամ հատուկենտ դարպասքանդակի պատվերները չէին կարող նյութապես ապահովել արվեստագետին։ Ահա թե ինչու, հայկական կերպարվեստն իր զարգացման համար նպաստավոր հող էր գտել Հայաստանի սահմաններից դուրս, ամենից առաջ Թիֆլիսում, որը, 19-րդ դարի սկզբից, նպաստել է հայկական կերպարվեստի՝ գունանկարի, դրաֆիկայի և քանդակի թեկուզ և մասնակի զարգացմանը։

Եթե հաշվի չառնենք հատուկենտ քանդակագործների, որոնք կարճատև ժամանակով այցելել են Հայաստան կամ Թիֆլիս, պատահական մի պատվեր ստանալու, ապա, հիշյալ շրջանում Թիֆլիսում մշտապես ապրել ու ստեղծագործել են միայն երկու քանդակագործներ՝ Միքայել Միքայելյանը (1879—1943) և Գրիգոր Քեփինյանը (1886—1966)։

Ուսում ստացած լինելով և ստեղծագործելով Հայաստանի սահմաններից հեռու, Մ. Միքայելյանն, այնուամենայնիվ, իր թախտը կապել է հայ իրականության հետ։ Դրան նպաստել է Թիֆլիսի հայկական միջավայրը, որտեղ նա շփվել է այնտեղ ապրող հայ արվեստագետների ու մտավորականության հետ, որոնք տոգորված էին հայրենասիրական գաղափարներով։ Միաժամանակ, շնորհիվ նաև ազգային իր խառնվածքի, նա մնացել է հավատարիմ հայ կերպարվեստի ռեալիստական ավանդություններին, իր արվեստում պահպանել է նախորդ շրջանի հայ քանդակագործության ոճական հատկանիշները, նպաստելով հայ կերպարվեստի այդ տեսակի պահպանմանը ևնդրկովկասում։ Հայտնի չէ, արդյոք նա ծանոթ եղել է Ա. Տեր-Մարությանի ստեղծագործություններին, բայց Միքայելյանի արվեստն իր ոճով կարելի է համարել Տեր-Մարությանի արվեստի շարունակությունը։

Ճիշտ է, Միքայելյանի ստեղծագործական կարողություններն ավելի համեստ են, սակայն նա

գրազրկել է Քե՛ դիմաբանդակի, Քե՛ կենցաղային, Քե՛ հուշարձանային, Քե՛ կենդանաքանդակի ժանրերով։ Տոդորված դեմոկրատական համոզմունքով, նա իր ստեղծագործության մեջ արտացոլել է աշխատավոր ժողովրդի կյանքը, նրա աշխատանքը, նրա ըղված վիճակը։

Տնտեսական նեղ պայմաններում գտնվելու պատճառով Միքայելյանն իր ամբողջ կյանքի ընթացքում շարունակ դժվարություններ է հանդիպել, չկարողանալով իրագործել հայ իրականության հետ կապված գանազան ստեղծագործական մտահղացումներ։ Կարիքը շարունակ հետապնդել է նրան։ Եվ, այնուամենայնիվ, նա ունեցել է կամք, դիմանալու կյանքի անողոք հարվածներին, ստեղծելով տարբեր ժանրերով այնքան մեծ թվով գործեր, որ դեռ 1906 թվականին պատրաստ է եղել ցուցադրելու Տարյուրի չափ աշխատանքներ։ Նա ապրել ու ստեղծագործել է մինչև 1943 թվականը, բայց առայսօր մեզ հայտնի է ընդամենը երկու-երեք տասնյակ աշխատանքներ։ Ինչպիսի ճակատագիր են ունեցել մնացածները, մնում է անհայտ։

Բուրժուական հասարակարգում, կյանքի հետ ծանր ու անհաղթահարելի զուտմամարտ բռնված հայ արվեստագետների նման վիճակը բնորոշ է եղել շատերի համար, առավել ևս ազգային փոքրամասնությունների ներկայացուցիչների համար, որոնցից շատ տաղանդներ անուշադրության մատնված կորչում էին։ Դրա հետևանքով է, որ որոշ թվով հայ արվեստագետների մասին կամ տեղեկություններ չկան և կամ եղածները շատ կցկտուր են։ Ինչևէ, Միքայելյանը իր համեստ լուման ներդրել է հայ քանդակագործության մեջ։

Մ. Միքայելյանը ծնվել է Ղափանի Ագարակ գյուղում[1], նախնական կրթություն ստացել է Շուշիում, որտեղ և անց է կացրել մանկության տարիները։ Սերը դեպի նկարչությունը նրա մեջ արթնացել է զպրոցական տարիներից, սակայն, հնարավորություն չի եղել ձգտումն իրականացնելու։

1893 թվականին նա Պետերբուրգում է, դիմում գիմնազիայի աշակերտ, որտեղ սովորել է մինչև 1897 թվականը։ Այդ գիմնազիայում էլ ուժեղացել է արվեստին նվիրվելու ձգտումը։ Գիմնազիայի 4-րդ դասարանում ծրագրել էր սովորել Գեղարվեստի ակադեմիայում, բայց նկարելու, քանդակելու կարողություններ ընդունվելու վստահություն չէին ներշնչում։ Իր մտադրության իրականացման համար, որպես նախապատրաստություն, սկզբում մտնում է սովորելու Շտիգլիցի գեղարվեստական զպրոցը։ Դա, իր բնույթով, գեղարվեստական տեխնիկական ուսումնարան էր, հիմնված մեկենաս Ա. Շտիգլիցի միջոցներով 1876 թվականին, կոչված լինելով պատրաստել գծանկարի գասատուներ և կիրառական արվեստի գեկավարներ գեղարվեստա-արդյունաբերական միջնակարգ զրպրոցների համար։ Բնական է, որ Միքայելյանը, մտադրություն ունենալով դառնալու քանդակագործ, չէր կարողանա բավարարվել այդ ուսումնասիրանի տված գիտելիքներով։ Այդ մասին է վկայում 1897 թվականի նրա մի նամակը, ուղղված Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերությանը, որում նշված է, որ նա գո՞ չի եղել Շտիգլիցի ուսումնարանի ուսման դրամագրից, որտեղ, իր խոստովանությամբ, սովորեցնում էին զարդաքանդակներ շինել, մինչդեռ իր ձգտումը մարդկային մարմին քանդակել սովորելն էր[2]։ Ահա այդ պատճառով էլ նա կարճ ժամանակից հետո սուիպված է լինում դուրս գալ այդ ուսումնարանից և ընդունվել Գեղարվեստի ակադեմիա։

Դա տեղի է ունեցել 1898 թվականին, հավանաբար, Այվազովսկու Պետերբուրգում գտնվելու ժամանակ, երբ նա մոտիկ կապ է ստեղծել նրա հետ, այցելել է նրա արվեստանոց, արժանացել փառաբանված նկարչի համակրանքին և նրա միջնորդությամբ ընդունվել Գեղարվեստի ակադեմիա։

Ահա Կովկասի բարեգործական ընկերությանն ուղղած նրա նամակը... «...Իշարկե, ես Ձեզ ասած եմ, որ ես Ակադեմիայում ընդունված եմ մեր հայ ազգի հանճարավոր նկարչի՝ Հովհաննես Այվազովսկու ձեռամբ, որ Ակադեմիայում իր ձեռով տեղ է բացել երկու պրոֆեսորի մոտ, որ ես քանի անգամ մոտը ներկա եմ եղել, ինձ սիրով ընդունել է, և ես նրա ֆիզիոգրն ընծայել եմ իրան[3]։ Նամակում հիշատակված նկարչի արձանիկը, բատ երևույթին, չի պահպանվել։

Համաձայն արխիվային նյութերի տվյալների, Միքայելյանը Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանել է ընդամենը երկու տարի։ Եվ սրն նկատի ունենանք նրա գիտելիքներըր, հավանական է թվում, որ նա եղել է ազատ ունկնդիր և ինչ-ինչ պատճառներով հեռացել է ակադեմիայից, ինչևէ, իր նամակներից մեկում, ուղղված բարեգործական ընկերությանը, որից նա թոշակ էր ստանում, գրում է, որ իր ուսումը Հայոց է ընթանում։

Ուսման ընթացքի, ինչպես նաև ուսման ըն-

քացքում կատարած առաջադրությունների մասին հնարավոր չէ գրել, քանի որ բնագիր գործերը բացակայում են։

1900 թվականին նա վերադառնում է Թիֆլիս, հուսադրված, որ կկարողանա կամ Կովկասյան բարեգործական ընկերության, կամ այլ միջոցներով գործուղվել արտասահման կատարելագործվելու։ Բայց ելք չգտնելով, դիմում է կաթողիկոս Խրիմյանին, խնդրելով միջնորդություն՝ Վենետիկի Մխիթարյան միաբանների միջոցով որևէ արվեստագետի մոտ տեղավորվելու, կատարելագործվելու համար[4]։ Այնուհետև, 1901 թվականին կաթողիկոսին ուղարկած մեկ ուրիշ նամակով պարզվում է, որ նա մեկնել է Իտալիա և բնակվել Հռոմում, Թիֆլիսեցի մի բարեբարից ստանալով ամսական 30 ռուբլի նպաստ։ Նա նշում է, որ այդ դումարը հազիվ բավականացնում է իր բնակարանի վարձին և չոր կերակուրին, բայց բացի դրանից անհրաժեշտ են միջոցներ կենդանի մարդկանց՝ մոդելներին վճարելու, ինչպես նաև պահանջվում են շատ այլ ծախսեր, կապված իր արվեստի, իր կատարելագործման հետ։ Եվ քանի որ ինքը շատերին է դիմել, բայց չարունակ մերժում է ստացել։ Եվ նա Խրիմյանին խնդրել է ամսական 30 կամ 25 ռուբլի թոշակով ապահովել իրեն երկու տարով Իտալիայում մնալու։ Մանավանդ որ ինքը Հռոմում ընդունվել էր երևելի արվեստագետների մոտ, բայց իր թշվառ կացությունը թույլ չի տալիս հանգիստ ուշադրով հետևելու իր արվեստին[5]։ Եվ նա, որպես փոխհատուցում, խոստանում է մի արձանիկ նվիրել Մայր աթոռին[6]։

Ինչպես պարզվում է նրա հետագա նամակներից, խոսքը վերաբերում է «Ջրի գնացող աղջիկը» արձանիկին, որը պետք էր բրոնզից ձուլվեր, բայց միջոց չունենալու պատճառով, ստիպված էր կաթողիկոսից խնդրել 35 ռուբլի ձուլման ծախս։

Արխիվային փաստաթղթերը հավաստում են, որ նա էջմիածնից ոչ մի օգնություն չի ստացել։ Ի՛վ Պետերբուրգից, և՛ Հռոմից գրած իր նամակներում Միքայելյանը բացեիբաց նշում է իր անասելի թշվառ կացության, իր անելանելի տնտեսական դրության մասին, շարունակ օգնություն հայցելով։

Բնական է, որ Միքայելյանի այդպիսի նեղ կացությունը չէր նպաստելու նրա կատարելագործմանը։ Ահա թե ինչու, նույնիսկ Իտալիայում ուսանելու հանգամանքը անհրաժեշտ չափով չի նպաստել նրան իր արվեստը կատարելության հասցնելուն։

Այս առումով, Միքայելյանի ստեղծագործությունների ճակատագիրը շատ նման է իր ճակատագրին։ Նրա գործերի մեծ մասի գոյությունը մնում է անհայտ. իսկ նրա մահից հետո նրա արվեստանոցում մնացած մոտ երկու տասնյակ տարբեր ժանրերով քանդակներ ուրիշների ձեռքով թաղվել են նրա արվեստանոցի պատի մեջ, մինչև որ պատահականորեն գտնվել են[7]։

Մ. Միքայելյանի գործերի մեծ մասը, որոնց ընդհանուր քանակը կարող է 200-ի հասնել մնում է անհայտ ոչ միայն բնագրերով, այլև ժամուլում արտատպված նկարների հետ միասին։ Բնագրերով պահպանվել են հազիվ երկու տասնյակ գործեր, այն էլ ոչ այնքան լավ վիճակում, մոտավորապես այդքան էլ անուններով հիշատակվում են մամուլում։ Պետք է ենթադրել, որ որոշ թվով լավ գործեր ժամանակին գնվել են մասնավոր անձանց կողմից, որոնց գոյությունը նույնպես մնում է անհայտ։ Մնում է հենվել այն գործերի վրա, որոնք հայտնի են կամ բնագրերով կամ լուսանկարներով։

Մամուլի հաղորդման համաձայն, Միքայելյանի վաղ գործերից մեկը Հ. Այվազովսկու ամբողջ հասակով փոքր չափի արձանիկն է, որը նա պատրաստել է 1897—1898 թվականների միջև ընկած ժամանակամիջոցում, երբ ինքը գտնվելիս է եղել Պետերբուրգում, նվիրելով այն նկարչին։ Եթե Այվազովսկին գոհունակությամբ է ընդունել նվերը, կարելի է եզրակացնել, որ այն ունեցել է գեղարվեստական որակ։ Այդ գործը չի պահպանվել։

Հայտնի վաղ գործերից է նաև «Ջրի գնացող աղջիկը» մեկ հասած լուսանկարով։ Ինչպես հեղինակն է գրում, այն կատարվել է Հայաստանում 1900 թվականին Արաքսի մոտ, ըստ երևույթին, Արարատյան դաշտի գյուղերից մեկում։ Այդ արձանի պահպանված լուսանկարը բավարար չափով պատկերացում է տալիս Միքայելյանի այդ տարիների ստեղծագործության որակի մասին, մանավանդ որ ինքը իր ժամանակին այդ աշխատանքը առաջարկել է էջմիածնին որպես նվիրաբերություն։

Արձանը ներկայացնում է 7—8 տարեկան գյուղացի աղջկա, սափորն ուսին ջրի գնալիս։ Այն կատարված է եղել մինչև Իտալիա մեկնելը։ Այս հանգամանքը աներկրայորեն խոսում է Միքայելյանի ընդունակությունների մասին։ Եվ չնայած

իր մասնակի թերություններին, որպիսիք աչքի են ընկնում մասնավորապես մարմնի համաչափությունների մեջ, ինչպես և որոշ չափով միամիտ մշակման ձևերում, այնուամենայնիվ, արձանի մեջ նկատվում է կենդանի իրականության շունչը, ընկալման անմիջականությունը և անկեղծությունը։ Կենցաղային մեկնաբանումով կերպավորված այդ աղջկա կերպարով ճանաչվում է գեղուկ, նահապետական ընտանիքում մեծացած աղջկա հոգու մաքրությունը, անմեղությունը, միամտությունը, պարզությունը։ Միքայելյանը, դեմոկրատ արվեստագետի իր խոր համակրանքով դեպի ընչազուրկ մարդը, մտածված է ընտրել նման կերպար՝ կարեկցանք առաջացնող արտաքինով, անհամարձակ արտահայտությամբ, ամոթխած, սահմանափակ, աշխարհից անտեղյակ, անուրախ կյանքով ապրող հայ գեղջուկ աղջկա կերպարը։ Իր նկարագրերի ամբողջականությամբ այդ արձանիկը նույնիսկ կարելի է դիտել որպես 19-րդ դարի և 20-րդ դարի սկզբի հայ գեղչկուհու տիպար։

Վաղ շրջանում կատարված այդ գործը իր ոճալիստական մեթոդով մնաց որպես ուղենիշ նրա հետագա ամբողջ ստեղծագործության համար, որին հավատարիմ մնաց իր ամբողջ կյանքում։

Գեղարվեստական արժանիքներ ունի նաև «Կանացի մերկ իրանը»՝ քանդակված Հռոմում, հավանաբար որևէ դեկավարի հսկողությամբ որպես մերկ մարմնի ուսումնասիրություն։ Մարմնի մասերի մշակումները կատարված են ազատ ծեփվածքով, ձևերի կենդանի ընկալումով, ծավալների բնական ընդգծումով։ Կարելի է եղրակացնել, որ դա հեղինակին դուր է եկել, որ նա Հռոմից իր հետ է բերել Թիֆլիս։ Դա արտասահմանում կատարված գործերից միակն է, որ մեզ է հասել։ Այնտեղ նա պատրաստել է Գ. Շանշյանի մահարձանի էսքիզը, որի նկարագրությունը հայտնի է «Մշակ» լրագրի միջոցով։ Դիմացը Շանշյանի կիսարձանն է, վերևից ազգի ներկայացուցիչը նրան է մատուցում ծաղկեփունջ՝ ի նշան երախտագիտության ազգին մատուցած ծառայությունների համար։ Ներքևը պատկերված է առյուծ, որպես խորհրդանիշ այն բանի, որ հայ գրականությունը դառնա հզոր ինչպես առյուծը։ Առյուծի դիմաց գրվելու էր պատշաճ երկտող։ Աջակողմյան անկյունում կերպավորված են մի խումբ որբեր, ձեռքերում վառվող մոմեր բռնած, որոնք այցելել են իրենց բարի «հոր» գերեզմանին։ Ձախակողմը պատկերված է նրա տաղանդը քնած[8], Ակնհայտ է, որ էսքիզն իր գաղափարի մատնդացմամբ ու նկարագրականությամբ կրում է 18-րդ և 19-րդ դարերում ֆրանսիական և ռուսական դամբարանային քանդակագործության մեջ մուտք գործած խորհրդապաշտական մոտիվների ազդեցությունը։

Գրեթե ոչ մի տեղից չստանալով նյութական օգնություն և այլևս անկարող լինելով շարունակել ապրել արտասահմանում, Միքայելյանը 1902 թվականին վերադառնում է Թիֆլիս, մեկընդմիշտ հաստատվում այնտեղ ու շարունակում ստեղծագործել։ Թե նա ինչպիսի գործեր է ստեղծել այդ շրջանում, քիչ է հայտնի, բայց որ 1903 թվականին ցուցահանդեսի է մասնակցել 18 աշխատանքներով, ասում է այն մասին, որ նա աշխատել է ժրաջանորեն։

Նկատի ունենալով ցուցադրած գործերից երկուսը, կարելի է ենթադրել, որ նա 1902—1903 թվականների միջոցում եղել է Շուշիում։ Դրանցից մեկը կոչվում է «Շուշեցի հայրը», որի ո՛չ բնադիրը, ո՛չ լուսանկարը չի պահպանվել, մյուսը՝ «Ժամկոչ Սաքանը» փոքր չափի մի արձանիկ է, ներկայացնում է Շուշիի եկեղեցու ժամկոչին։ Այդ մասին իր ժամանակին հավաստիացրել է շուշեցի հայ մեծատաղանդ նկարիչ Ստ. Ագաջանյանը, ասելով, թվում է, թե իր առաջ կանգնած է ինքը՝ ժամկոչ Սաքանը։ Եվ իրոք, ժամկոչի կերպարը, գոնե արտաքին նկարագրով, ճանաչելիության չափ կոնկրետ է։ Սաքանը իր նկարագրին համապատասխան տարերքում է։ Նա հանդարտ է, ծանրաբարո, դանդաղաշարժ, աշխուժությունը կորցրած՝ ինչպես իր տարիքի մարդիկ, նահապետական, շուշեցու տարազով՝ երկար արխալուղ, արծթթյա գոտի, անբաժան ձեռնափայտով։ Մշակման ռեալիստական մեթոդը մնում է բնորոշ և այս գործին, որն, անհամեմատ, ավելի կատարյալ է իր համաչափություններով, քան «Ջրի գնացող աղջիկը». Քեպետ, և այս գործում պակասում է ստեղծագործական պոռթկումը։

Նույն թվականի գործ է նաև «Կինտո» ներկայացնող արձանիկը, կատարված Թիֆլիսում։ Հավանաբար հիշողությամբ ստեղծված այդ գործը, առաջին իսկ տպավորությամբ, բավականաչափ հարազատորեն է արտացոլում կինտոյի կերպարը՝ իր աշխույժ, եռանդուն, անհոգ, ազատ ապրելակերպով, կերուխումին սովոր բնավորությամբ, մանավանդ տիպարի հատկանիշներով և այդ խավին բնորոշ տարազով։

Ի դեպ, այդպիսի փոքր չափի արձանիկներ

Միքայելյանը մշակել է բծախնդիր մանրամասնությամբ, միշտ հարազատ մնալով կերպարի նկարագրին։

Հավանաբար, նույն տարվա գործ է և «Բեռնակիրը» արձանիկը, նույնպես ստեղծված հիշողությամբ։ Իր թեմայով Միքայելյանին սրտամոտ այդ գործը ավելի տպավորիչ է իր սյուժեով, դիտողի մեջ առաջացնելով կարեկցանք հանդեպ աշխատավոր մարդը, որը քայլում է ծանր բեռի տակ կքած։ Ինչպես նախորդը, այնպես և այս արձանիկը, կատարման առումով, զերծ չէ որոշ միամտությունից, պարզունակությունից, մանավանդ մարմնաձևերի կլորացումից, և նրա փոքր արձանիկների մեջ նկատվող մի ընդհանուր թերությունից՝ մարմնամասերի անհամաչափությունից։

Պետք է ենթադրել, որ այդ ժամանակ է կատարված «Գյուղացին սայլի վրա» կենցաղային թեմայով գործը։ Թերևս այդ թեման այնքան էլ նպատակահարմար չհամարվի կլոր քանդակի համար, մանավանդ նյութի մեջ մարմնավորված, ոչինչ չասող սայլն իր անիվներով, ճաղերով։ Սակայն, որպես գյուղական աշխատանքային կյանքի պատկեր, որին լրացնում է սայլի ետևից գլխիկոր քայլող շունը, արձանախումբն ունի ինչ-որ ջերմություն։ Բնական է հնչում աշխատանքի ծանրությունից հոգնած, դանդաղաշարժ գոմեշների վիճակը. խեղճ գյուղացու տպավորություն է թողնում սայլապանը՝ աղքատիկ զգեստով, մորթյա փափախով, դժվարությամբ գոմեշներին քշելիս։ Խմբաքանդակի առավելությունը կյանքի հարազատությունն է, կերպավորված մեծ ընդհանրացումով, արտացոլելով նահապետական գյուղի աղքատիկ կյանքի բնորոշ պատկերը։

1903 թվականին, Թիֆլիսում ցուցադրած գործերում եղել են նաև «Գերմանացի նկարչի դիմաքանդակը», «Վրացուհու դիմաքանդակը», «Տիկին Նոելի դիմաքանդակը», որոնք բոլորն էլ մնում են անհայտ։

Հայկական հին մամուլում հիշատակված 1904 թվականի գործերից հայտնի են՝ «Ծեր վրացուհին», «Պառավը գործելիս», «Դայակը մանկան հետ», որոնց բնագրերը նույնպես չկան։ Դիմաքանդակի ժանրի նրա ունակությունների մասին որոշ պատկերացում կարող է տալ կենդանիներ վարժեցնող «Ա. Լ. Դուրովի գլխաքանդակը», որը գտնվելիս է եղել Միքայելյանի բնակարանի պատի մեջ. դա բնականից կերտված գործ է, հավանական նմանողությամբ, ըստ տպավորության կենսուրախ մարդու կերպար։ Դուրովի գեղեցիկ դիմագծերին հաճելի արտահայտություն է տալիս նրա դեմքին սահող հազիվ նկատելի ժպիտը։ Կերպարի ընկալումն այնքան հարազատ է, որ այն թվում է համապատասխան նրա զբաղմունքին։ Դիմաքանդակը կատարված է, գրագետ ձեռքով. թողնում է կենդանի մարդու տպավորություն։

Նույն թվականին նա քանդակել է ևս 5 գործ, ներկայացրած կովկասյան նկարիչների ցուցահանդեսում, որոնց անունները չեն հիշատակվում, բայց վկայում են քանդակագործի աշխատասիրության մասին։

Մ. Միքայելյանի հետագա տարիների ստեղծագործությունները գեղարվեստական միջոցներով ավելի ու ավելի կատարյալ են դառնում։ Լավ տպավորություն է թողնում «Ասեղ թելող կինը» (1906)։ Նրա փոքրածավալ արձանիկներից մի քանիսը թեև բաղկացած են մեկ անձից, բայց որովհետև նրանք գործողության մեջ են, դիտվում են որպես սյուժետային գործեր։ Այդպիսին է և հիշյալ արձանիկը, որը ներկայացնում է պառավ կնոջ, կանգնած ասեղ թելելիս։ Ընտրված բնական կեցվածքը, ձեռքերի կենդանի շարժումը, հոնքերի կծկված վիճակը, աչքերի կկոցված դրությունը ստեղծել են այնպիսի տպավորություն, որ կարծես թե այդ պառավը ամբողջովին լարված ուշադրություն է։ Դրանում ոչ այնքան կարևոր է սյուժեն, որքան կենդանի ընկալումը, կատարված ներշնչումով, դիտողականությամբ, ձևերի, ուրվագծերի ճկունության պահպանումով, որոնց շնորհիվ այնպես լավ զգացվում է վայրկենական շարժման պատրանքը։ Ինչպես տեսնում ենք և այս դեպքում Միքայելյանի ուշադրության առարկան աշխատավոր ժողովրդի ներկայացուցիչն է, դեպի որը նա տածում է մարդասիրական զգացում ու հարգանք։

Լինելով դեմոկրատական համոզումների տեր արվեստագետ, Միքայելյանն, այնուամենայնիվ, ի վիճակի չէր իր գոյությունը պահպանել ստեղծագործական աշխատանքով և դատապարտված էր չարքաշության։ Բարեգործական ընկերությունից ստացած ամսական ընդամենը տասը ռուբլի նպաստը, որով ապրում էին ինքը և իր ծեր մայրը, անբավարար էր։ Ելք փնտրելով դուրս գալու անելանելի կացությունից, նա 1906 թվականին փոխարքայից թույլտվություն է խնդրում Թիֆլիսում կազմակերպելու ցուցահանդես-վիճակախաղ՝ իր 100 գործերը վաճառելու 2000 ռուբլով, խոստա-

նալով եկամուտի 4,25 տոկոսը հատկացնել Թիֆլիսի հայկական բարեգործական ընկերություններ։

Մ. Միքայելյանի հումանիստական գաղափարները առավել ցայտունությամբ դրսևորված են «Ուժից կոտրած աղջիկը» արձանում։ Դա նույնպես անհատի արձան է, բայց սյուժետային է իր բովանդակությամբ, որի հիմքում դրված է աշխատավոր ժողովրդի ազատության գաղափարը։ Անձնավորությունը 14—15 տարեկան գյուղացի աղջիկ է, որը աղբյուր չրի գնալիս կուժը կոտրել է և սկսած նստած, անելանելի կացության մեջ է. ի՞նչ պատասխանել ծնողներին, որոնց նյութական դրությունն, ըստ երևույթին, այնքան ծանր է, որի պատճառով աղջիկը այդպիսի հուզմունքի մեջ է։

Միքայելյանն աղչկան կերպավորել է հնամաշ գգնատով, ոտաբորիկ, աշխատանքից կոշտացած ձեռներով, չարքաշության կնիքը դեմքին, այնպիսի տխուր, հուսահատ վիճակում, որպիսին կարող էր տեղի ունենալ մեծ բան կորցրած մարդու հետ։ Նրա քալվածոտ կերպարը, մտամոլոր կացությունը դիտողի մեջ խոր կարեկցանք է առաջ բերում, մտածել տալով դարերով կեղեքված, բնավեր արված, կարիքի մեջ հյուծվող հայ աշխատավոր ժողովրդի բախտի մասին, որի մի ներկայացուցիչն էլ այդ թշվառ աղջիկն է։

Արձանը կատարված է ռևալիստորեն, համապիշ կերպով բացահայտված է կերպարի հոգեբանական նկարագիրը։ Այն կարելի է դասել հեղինակի լավագույն ստեղծագործությունների շարքին իր և՛ ձևի, և՛ բովանդակության առավել կատարելությամբ։

Մ. Միքայելյանի լավագույն դիմաքանդակներից մեկը պետք է համարել «Կանացի դիմաքանդակը»։ Նրա գլխի հպարտ դիրքը, դեմքին արտացոլված ոգևորուն արտահայտությունը, մտավորականին բնորոշ հոգեվիճակը, մազերի մոդալիկ սանրվածքը, զարդարուն զգեստները հիմք են տալիս ենթադրելու, որ անձնավորությունը, հավանաբար, արտիստուհի է։ Այդպիսի ենթադրության համար կա և մեկ այլ նպաստավոր հանգամանք. անձնավորության դիմագծերը հիշեցնում են հայ մեծատաղանդ արտիստուհին՝ Սիրանույշին։ Շատ հավանական է, որ դա Սիրանույշի դիմաքանդակը լինի, կատարված 1908—1909 թվականների միջև, մանավանդ հայտնի է, որ 1909 թվականին արտիստուհին գտնվել է Անդրկովկասում, երբ Թաքվում նշվել է նրա բեմական գործունեության 35-ամյակը։ Սիրանույշի դիմագծերը նույնպես նման են այդ տարիների նրա լուսանկարներին, որոնք կատարված են արտիստուհու կյանքի 52-րդ տարեմուտին։ Նման են աչքերը, հոնքերի ձևն ու դրվածքը, քիթը, բերանը, սրվող ծնոտը, մազերի սանրվածքը, նրան հատուկ գլխի դիրքը։ Ի դեպ, մեր ժամանակներում լուսանկարից կա ստեղծված արտիստուհու ևս մի դիմաքանդակ, որը կերտել է ժողովրդական նկարիչ Սուրեն Ստեփանյանը, այն իր ընդհանուր գծերով նույնպես նման է Միքայելյանի գործին։ Թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը համապատասխանում են արտիստուհու նույն տարիքային տարիքին։ Այսպիսով, միանգամայն հավանական է, որ հայ քանդակագործը մեծ արտիստուհուն պատկերած լինի բնականից, մանավանդ որ նա ընդհանրապես ձգտում է ունենալ կերպավորել հայ անվանի գործիչների դիմաքանդակները, որի մասին կան հավաստիացնող արխիվային փաստաթղթեր։ Նշենք, որ Սիրանույշին կերպավորող առաջոր հայտնի դիմաքանդակների մեջ Միքայելյանի գործը լավագույններից է, նթե ոչ լավագույնը։ Քանդակագործը իրավացի է վարվել, կերպավորելով նրան արտիստական կեցվածքով, հաստատելով արտիստուհու գերազանցիկությունը, որն, իրավամբ, իրավունք է տալիս նրան իր տաղանդով հպարտանալու։ Չնայած արտիստուհու ավելի քան կեսդարյա տարիքին, Միքայելյանի ստեղծած կերպարը թվում է կենսահաստատ, եռանդով լի, նոր հեռանկարներով, ըստ արժանավույն իր տաղանդի հպարտ ինքնագիտակցությամբ համակված։ Դիմաքանդակի մշակումը կատարված է անհամեմատ ավելի բարձր վարպետությամբ, ծեփվածքն ավելի վստահ է, անկաշկանդ և եռանդուն։

Մ. Միքայելյանի հայրենասիրական նկրտումները մղում են նրան մի շատ խրախուսելի նախաձեռնության։ 1909 թվականին նա դիմում է Կովկասի հայոց բարեգործական ընկերություններ, առաջարկելով պատրաստել հայ ազգային անվանի գործիչների դիմաքանդակների մի շարք առաջին հերթին նրանց, որոնք դեռ կենդանի են, հնարավորություն ունենալու համար նրանց կերպավորելու անմիջապես բնականից։ Ցավոք, բարեգործական ընկերություններ, միջոցներ չունենալու պատճառով, մերժում է նրա առաջարկը, չնայած պահանջվող համեստ գումարին[10]։ Սակայն, Միքայելյանը չի հուսահատվում։ Դեռ մինչև բարեգործական ընկերությունը դիմելը, նպատակ հետապնդելով ստեղծելու հայ գրողների դիմաքանդակ-

նները, նա Ղ. Աղայանի, Դ. Սունդուկյանի, Ալ. Շահազիզյանի, Ալ. Քալանթարի մահից անմիջապես հետո հանել էր նրանց դեմքերի կաղապարները, հետագայում նրանց դիմաքանդակների համար օգտագործելու նպատակով։ Եվ ինչպես հաստատում է արխիվային մի փաստաթուղթ, 1919 թվականին, նյութական ծանր դրության պայմաններում, նկարիչ Ե. Թադևոսյանից, քանդակագործ Դ. Քեփինջյանից և պրոֆեսոր Դ. Ջավրիևից բաղկացած հանձնաժողովի երաշխավորությամբ նա այդ կաղապարները առաջարկում է Հայաստանի քանդարանին[1]։

1910 թվականի գործերից մեզ է հասել «Վերք Հայաստանի» վեպի ընթերցումը գյուղում» փոքրածավալ բարձրաքանդակը։ Այն ներկայացնում է գյուղական տան օդա։ Գետնին, գորգերի վրա ծալապատիկ նստած են ծերունիներ, նրանց ետևում կանգնած են փոքրիկ երեխաներին գրկած կանայք։ Ամենքը լարված ուշադրությամբ ունկնդրում են Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպն ընթերցող Երիտասարդին։

Միքայելյանի ստեղծագործությունների մեջ դա, առայժմ հայտնի, միակ թեմատիկ, բազմամարդ գործն է, որը կարող է պատկերացում տալ Ղեղինակի կոմպոզիցիոն մտածողության մասին։ Չնայած որ բարձրաքանդակը բազմացնելու հետևանքով, ձուլման ընթացքում այն մաշվել է, բայց դրա կոմպոզիցիայի, մարդկանց շարժումների, որոշ անձանց դեմքերի թեկուզև գուսպ արտահայտությունների օգնությամբ կարելի է ստանալ լավ տպավորություն։ Ունկնդիրներից յուրաքանչյուրը պատկերված է տարբեր դիրքով, տարբեր շարժման մեջ, ոմանք ոգևորված, ոմանք մտքերի մեջ խորասուզված, ոմանք տխուր տրամադրությամբ, բայց ամենքը կլանված հետաքրքրությամբ լսում են ընթերցողին։

Թևեթ բարձրաքանդակում առանձին մանրամասների մեջ նկատում է կատարման պարզունակություն, կան և մեղանչումներ, սակայն, ընդհանուրը դիտվում է որպես միասնական գործողություն։ Ունկնդիրները Ասրարատյան դաշտի բնակիչների տարազով են՝ հագած այրխալուղ, փափախ, ոմանք համրիչով։ Միջավայրը համոզիչ է, կահավորությունից զուրկ, ցածրիկ առաստաղով օդա, կտուրին երդիկ, պատի մեջ որմնախորշ։ Բարձրաքանդակի մշակման սկզբունքը պահպանված է. այն տարածական է, խորացող պլաններով, մարդկանց հարաբերաչափերի պահպանումով։ Այն շրջափակված է կիսակամարաձև հայկական բուսական զարդաքանդակներով։

Պարզ նկատվում է, որ բնագիրը եղել է անհամեմատ կատարյալ, դեմքերի ավելի պարզ ուրվագծումներով և արտահայտություններով, մանրամասների մշակումով, կերպարների ավելի հոգեբանական արտահայտությամբ։ Ի դեպ, դա այն օրինակն է, որը 1911 թվականի մայիսի 22-ին դվվիրվել է Ալ. Շահազիզին՝ նրա հոբելյանի առթիվ և այժմ պահվում է գրականության թանգարանում։

Հիմք ընդունելով 1912 թվականին «Տարազ» շաբաթաթերթում հրապարակված հաղորդումն այն մասին, որ Միքայելյանը պատրաստվում է քանդակել հայ գրողների կիսանդրիները, կարելի է եզրակացնել, որ Ղ. Աղայանի, Խ. Աբովյանի, Շիրվանզադեի՝ նրա հոբելյանի առթիվ և այժմ պահվում է գրականության թանգարանում։

Հիմք ընդունելով 1912 թվականին «Տարազ» շաբաթաթերթում հրապարակված հաղորդումն այն մասին, որ Միքայելյանը պատրաստվում է քանդակել հայ գրողների կիսանդրիները, կարելի է եզրակացնել, որ Ղ. Աղայանի, Խ. Աբովյանի, Շիրվանզադեի, Մ. Նալբանդյանի արձանները շինվել են 1911 թ. Ե տարածվել հայկական դպրոցներում, որոնք, ցավոք սրտի, չեն պահպանվել։ Ղ. Աղայանի մի փոքրիկ արձանի պահպանված լուսանկարը վկայում է, որ Միքայելյանը մտադրություն է ունեցել պատրաստել գրողի մեծադիր արձանը, բայց այդ մտահղացումը, ըստ երևույթին, մնացել է անկատար։

1963 թվականին Թիֆլիսում հայտնաբերված արձանների մեջ գտնվել է նաև կանացի մի փոքրիկ արձան-դիմաքանդակ՝ «Օլգա Ֆեոդորովնա» մակագրությամբ։ Ինչպես պարզել է արվեստաբան Մ. Սարգսյանը, անձնավորությունն իր միջոցներով Թիֆլիսում Օլգինյան հիվանդանոց-ծննդատան կառուցող, մեծահարուստ Օլգա Ֆեոդորովնան է, որի գերեզմանի համար Միքայելյանը հուշարձան է պատրաստել։ Դրա էսքիզը հանդիսացող հիշյալ արձանիկը կատարված է հմուտ ձեռքով, կերպարային հատկանիշների պահպանումով։ Հուշարձանը չի պահպանվել։

Մ. Միքայելյանի ոչ բոլոր տարիների գործերն են մեզ հասել։ Նա ամեն տարի ստեղծել է մեծ թվով գործեր, ունեցել է բեղմնավոր գործունեություն, բայց մեզ հասել են հատուկենտ աշխատանքներ։

Նրա 1915 թվականի գործերից է «Սիծաղող աղջիկը», որն առանձնանում է նրա գործերի մեջ իր բովանդակությամբ։ Լինելով դեմոկրատական կայուն համոզումների տեր նկարիչ, միաժամանակ և սեփական անձի վրա զգալով կյանքի դառնությունները, ինչպես տեսանք, Միքայելյանը

առավելապես գերադասել է հասարակության ընչազուրկ խավի անուրախ կյանքը, երբեմն և քըշվառությունը ներկայացնող թեմաները, որպիսիք այնպես համահունչուն էին նրա հոգեկան ապրումներին ու տրամադրություններին։ Ահա թե ինչու, ուրախության, ծիծաղի թեման մնում է եղակի նրա ստեղծագործական թեմատիկայում։

Պետք է ենթադրել, որ ինչ որ շարժառիթ եղել է նրա կյանքում, տրամադրելով ընտրել հիշյալ թեման։ Անձնավորությունը, որին նա նախընտրել է որպես մոդել, պատկանում է անուրախ կյանքով ապրող ժողովրդի աշխատավոր խավին։

Հիշյալ գործը կարելի է դիտել և որպես դիմաքանդակ, և որպես սյուժետային ստեղծագործություն։ Սյուժետային է և նշված գործը, որը ներկայացնում է 3—4 տարեկան աղչկա՝ ժպտուն արտահայտությամբ։

Նոր կազմակերպվող երեխայի դիմագծերի այդպիսի շարժուն, անցողիկ վիճակը, որի կերպավորումը կապված է դժվարության հետ, հենդինակը հաղթահարել է։ Երեխան թվում է բնական տարերքում։ Նրա ծիծաղն անկաշկանդ է, անկեղծ, մանկական անմեղ հոգուց բխող, զուսպ և չափավոր։ Միքայելյանին մշտապես ուղեկցող իրականության ճշմարտացի ընկալումը նաև այս դեպքում է ուղեկցել նրան, օգնելով պահպանել մանկական նկարագրի հարազատությունը։

Սավալներով անմիջականորեն ծեփված դեմքը, ֆակտուրայով մշակված մազերը և ընդհանրապես իր ընդհանրացումներով ավարտի հասցված դիմաքանդակը հաճելի տպավորություն է թողնում դիտողի վրա։

Մ. Միքայելյանի գրեթե բոլոր գործերը կատարված են կամերային քանդակի սկզբունքով, ձևերի մանրամասն մշակումներով և ավարտուն ընդհանրացումներով։ Այդպիսիք են լինելու նաև մամուլում անուններով հիշատակված մի քանի գործեր, որոնց բնագրերն առայժմ չեն հայտնաբերված՝ «Տաճկահայ դյուղացին», «Փոթրիկ խոհարարը», «Լողացող կինը», «Երկու աղչիկ», «Տղան ու աղչիկը ձու խաղալիս», «Երեխայի դլուխ», «Ժորինկա» և ուրիշներ։

Մ. Միքայելյանի ամրողջ գիտակցական կյանքըն ընթացել է գույության համար մղած պայքարում։ Իր ժամանակին նա մասնոգվել է հայ ժողովրդի, նրա մշակույթի ու գործիչների բախտով, իր խորհուրդներով առաջարկելով բարելավել բարեգործական ընկերության աշխատանքները՝ գեղարվեստական արժեք ներկայացնող իրերի օդնությամբ կազմակերպելու վիճակախաղը, որով կարելի կլիներ բարելավել նաև արվեստագետների նյութական վիճակը։ Նա ակտիվ մասնակցություն է ունեցել «Հայ արվեստագետների միության» կազմակերպմանը։ 1916 թվականին, հայ ազգային ճարտարապետության ոճի պահպանման նկատառումով կաթողիկոսին առաջարկել է էջմիածնի վերանորոգման ղեկավարությունը հանձնել Վ. Սուրենյանին։ Հայաստանում սովետական իշխանության հաստատման առթիվ ոչ միայն շնորհավորել, այլև 10 բանդակ է նվիրել Հայաստանի կառավարությանը՝ վաճառքից գույացած դրամն օգտագործելու համար սովյալների օգնության ֆոնդին։ Խորհուրդ է տվել ազգագրական թանգարանի համար՝ մանկակներ պատվիրել միայն մասնագետներին, բարձրացնելու համար դրանց որակը, բարելավելու հայ արվեստագետների նյութական վիճակը։

Անարդարացի կերպով մոռացության մատնված Միքայելյանը թեպետ համեստ, բայց, այնուամենայնիվ, իր լուման ներդրել է հայկական նախասովետական շրջանի կերպարվեստում, ինչոր չափով օգնելով դիմաքանդակի ու կենցաղային ժանրի պահպանմանը։

Նա վախճանվել է 1943 թվականին Թիֆլիսում, գրեթե անուշադրության ու մոռացության մատնված։

ՆԱՆՈՒԹԱԴԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅՈՒՆ

1 «Հայ զեպանության պատմություն», Երկրորդ գիրք, Երևան, 1951 թ., էջ 304:

2 «Հայ զեպանության պատմություն», Երկրորդ գիրք, Երևան. 1951 թ., էջ 306:

3 «Հայ զեպանության պատմություն», Երկրորդ գիրք, Երևան, 1951 թ., էջ 307:

4 «Հայ զեպանության պատմություն», Երկրորդ գիրք, Երևան, 1951 թ., էջ 313:

5 Կանոնագրություն «Հայ առվնստագետների միության», Քիֆլիս, 1916 թ.:

ՀՄԱՅԱԿ ԱՐԾԱԲԱՆՅԱՆ

1 Նկարչի կենսագրական տվյալները հղված են աշխատության համար նկարչի աղջկա՝ Մարիամ Արծաբրանյան-Մեղվենեայի զրած հուշերից:

2. Н. Дмитриева, «Московское училище живописи, ваяния и зодчества». «Искусство». Москва, 1951 г., стр. 142-143.

3 Մոսկվայի Դուռնոկարչության, հանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի արխիվ, ֆոնդ 680, ց. № 2, պ. 1288, թ. 2, անկետա:

4 Նույնը, թ. 13:

5 Նույնը, թ. 16, 17, 18:

6 Նույնը, թ. 13:

7 Հ. Արծաբրյանցի ավազ աղջկա՝ Մարիամ Արծաբանյանի վկայությամբ, «Հիվանդի մոտ» պատկերում մոր կերպարը նկարված է նկարչի կնոջից՝ Վարդուհուց, իսկ հիվանդ երեխան՝ նկարչի եղբոր աղջկանից: Սենյակը, հավանաբար, նկարչի սենյակն է Նախիջևանում:

8 Ժամանակակիցների հաղորդմամբ. 1919 թվականին Ռոստովը գտնվում էր հաղաքացիական կռիվների բովում. հաղաքում վխտում էին սպիտակգվարդիականները, որոնով կոմունիստներին: Այդ կապակցությամբ տների խուզարկելիս հանդիպել են Հ. Արծաբրանյանի տանը և պահանջել զուտը բայց տեղ: Սրը նա հրաժարվել է, զոհ նեղից կրակել են և սպանել նկարչին:

ՍՏԵՓԱՆ ՂԱԶԱՐՅԱՆ

1 Ստ. Ազաբանյանի կյանքի ու գեղարվեստական գործունեության շարադրանքի համար հիմք են ծառայել 1956 և 1958 թվականներին Երևանում և Մոսկվայում հայերեն և ռուսերեն հրատարակված իմ աշխատությունները:

2 Նկարչի ինքնատիպ ցուցահանդեսներից մեկի կատալոգում «Ակադեմիական կյուզոր» վերաբերվածքով է «Ծանոթի գլուխ»: Անձնավորությունը ժյուլիենի ակադեմիայի մոդելներից է, որին հանդիպում ենք նկարչի ակադեմիական այլ աշխատանքներում: Վերաբերումը մտացածին է:

3 Այդ մասին վկայում է ռոստովցի հայ նկարիչ, Ստ. Ազաբանյանի մտերիմ բնկեր Հ. Հովհաննիսյանը, աշխատության համար զրած իր հուշերում:

4 Մեջ է բերված նկարչի եղբոր՝ Տիգրանի մոտ պահված ձեռագիր նամակից:

5 Մեջ է բերված նկարչի եղբոր մոտ պահված նամակից:

6 Մեջ է բերված աշխատության համար զրած ռոստովցի նկարիչ Հ. Հովհաննիսյանի ձեռագիր հուշերից Ստ. Ազաբանյանի մասին:

7 Մեջ է բերված նկարչի ձեռագիր նամակից:

8 «Կազկազսկի տելեգրաֆ», 1916 թ., մայիսի 17, Մ. Շահինյանի հոդվածը:

9 Նկարչի գործերի վրա կատարման տարեթվերի բացակայությունը դժվարություն է ստեղծում զրանք պարբերավորելու րստ տարեթվերի: «Նկարչի կնոջ դիմանկարի» կատարման տարեթիվը 1956 թվականին հրատարակված իմ գրքում, նկարչի կնոջ հաղորդմամբ, սխալմամբ նշվել է 1918 թ.: Հետագայում, ուսներեն հրատարակությունում այն ճշտվել է, նշվելով որպես 1916 թվականի գործ:

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆ

1 Փ. Թերլեմեզյանի կյանքի և գեղարվեստական գործունեության շարադրանքի համար հիմք է ծառայել 1964 թվականին նրևանում լույս ընծայված, նկարչի ստեղծագործություններ ընդգրկած իմ աշխատությունը:

2 Նկարչի կենսագրական տվյալներ ըաղված են նկարչի իրենականեսագրություններից:

3 1941 թ. իմ հրատարակած Փ. Թերլեմեզյանի մենագրության վերջում կցված նկարչի գործերի ցուցակում «Հավատարմեհիչը» սխալմամբ թվագրված է որպես 1908 թվականի գործ:

4 «Հայուհու դիմանկարը», նկարչի կենդանության օրոք, լուսանկարի հիման վրա, համարվել է 1930 թվականի գործ, մինչդեռ 1913 թվի գործ է:

5 Ծ. Աբայան, «Համակերներ պատմում են...», «Սովետական արվեստ», Երևան, 1967 թ., էջ 41:

6 «Կանոնադրություն հայ արվեստագետների միության», Թիֆլիս, 1916 թ.:

ՆՈՒՈՐ ՆԱՂԱՐՅԱՆ

1 «Պետրոս Ադամյանի դիմանկարը զոզազում» գնահատի բնագիրը մնում է աճեայտ. նրա առաստիպը հրատարակված է «Քատրոն» ամսագրի 1895 թ., № 3, գիրք Ա, համարում: Դիմանկարը նկարված է գերեզման իջեցնելու պահին:

2 Ե. Նազարյանի Ալեխանդրապոլում ապրած տարիների ապրելակերպի և ստեղծագործության մասին, իմ խնդրանքով հույներ է հավաքել տեղի ճանաչված ուսուցիչ, իմ բարեկամ Յոլակ Հայկազյանը՝ Աշոտ Ներիմյանից, Ա. Սահոյանից և ուրիշներից:

3 Ժողովրդական գերասաններ, ամուսիններ Աբմենյաններ գույդ դիմանկարները մինչև 1924 թվականը ցուցադրված են եղել Ալեքսեևյան դրամատիկական թատրոնի ճեմասրահում: Ոմանց ենթադրությամբ դրանք այրվել են թատրոնի հրդեհի ժամանակ: Որոնումներս մնացել են անհետևանք:

ՀՄԱՅԱԿ ՀԱԿՈԲՅԱՆ

1 Նկարչի կենսագրական տվյալների համար հիմք է ծառայել 1948 թ. Հայաստանի պատկերասրահի հրատարակած նկարչի ցուցահանդեսի կատալոգի նախաբանը, որի հեղինակ Ծ. Լոռիս-Մելիքյանը նկարչի կյանքին հպատակյալ էր:

2 «Զեռագրերով նատյուռմորտ» 1892 թ. նկարչը ընծայել է կարդալիկոս Մ. Խրիմյանին: Դա մինչև 1930-ական թվականները գտնվում էր Մատենադարանում, հայ նկարիչների ուրիշ գործերի հետ միասին: Ավ. Իսահակյանի ձեղյան 80-ամյակի առիթով, Մատենադարանի կողմից ընծայվել է գոռդին և այժմ պահվում է նրա տուն-թանգարանում:

3 Տեղեկություններ հաղված են Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմություն» գրքի համար Ստ. Մալխասյանի գրած նևրածականից: Հայպետհրատ, Երևան, 1961 թ.:

ՄԱՆՈՒԿ ԱԼԱՋԱԼՈՎ

1 Մ. Ալաջալովի կենսագրությանը վերաբերող տվյալները վերցված են Մոսկվայի Դունճանկարչության, ճաշդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի արխիվից. ֆ. 680, գ. 2, № 161:

2 Նույն արխիվը, թ. 16:

3 Նույն արխիվը, թ. 16:

4. Армянский сборник. С. Г. Кара-Мурза. «Армяне в искусстве», Москва, 1911 г., стр. 219.

5 Նույնը:

6. В. М. Лобанов, «Художественные группировки» Москва, 1930 г., стр. 40.

ՆՂԻՆԵ ՊԱՇԵՎՈՍՅԱՆ

1 Նկարչի կենսագրությանը վերաբերող տվյալները ըաղված են նրա իրենականեսագրություններից: Հայաստանի պատկերասրահի նկարչի անձնական գործ. ֆ. 29, ինվ. 336, 3056:

2 Մոսկվայի Դունճանկարչության, ճաշդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի արխիվ. ֆ. 680, գ. 2, № 679, թ. 20:

3 Նույնը, թ. 8:

4 Ծ. Մ. Սուրենյանը նշանավոր նկարիչ Վ. Սուրենյանի եղբոր կինն է:

5 Մոսկվայի ուսումնարանի նույն արխիվը, թ. 25:

6 «Աստվածաշունչ. Հին և Նոր կտակարանից»— Ֆիրմ ղատավորաց. Պոլիս, 1913 թ., էջ 271:

7 Մոսկվայի Ուսումնարանի նույն արխիվը, թ. 25:

8 Ծ. Դեմիրյան, «Նղինե Պաշևոսյան», Երևան, 1955 թ., էջ 75:

9 Հայաստանի պատկերասրահի արխիվ, նկարչի անձնական գործ, ֆ. 29, ինվ. 3096:

10 Ծ. Դեմիրյան, նույն գիրքը, էջ 40:

11 Հայաստանի պատկերասրահի նույն արխիվը, ինվ. 323:

12 Նույնը, ինվ. 1981:

13 Ծ. Դեմիրյան, նույն գիրքը, էջ 65:

14 Նույնը, էջ 66:

ՎԱՀՐԱՄ ԿԱՅՖՇՅԱՆ

1 Նկարչի կյանքին վերաբերող անդեկություններ ըաղված են նրա իրենականեսագրություններից, տարիներ առաջ գրված աշխատության համար:

2 Մոսկվայի Ղեղարվեստի ուսումնարանի արխիվ. ֆ. 680, գ. 2, № 1873, թ. 1:

ԻՎՈՐԻ ՅԱԿՈՒԼՈՎ

1 Նկարչի կյանքի ու գործունեության մասին տվյալները ըաղվածքներով մեզ են բերված նկարչի իրենականեսագրականներից՝ հրատարակված Մոսկվայում առանձին գրքով, 1925 թվականին:

2 Նույն գրքից:

3 Նույն գրքից:

4 Նույն գրքից:

5 Նույն գրքից:

6. В. М. Лобанов, «Художественные группировки», Москва, 1930 г., стр. 49.

7 Նկարչի իրենականեսագրականից.

8 Նույն գրքից:

9 Նույն գրքից:

10 Նույն գրքից:

11 Նույն գրքից:

12 Նույն գրքից:

ԴԱՎԻԹ ՕՔՐՈՅԱՆ

1 Նկարչի կյանքին ու գործունեությանը վերաբերող տվյալներն առնված են նկարչի աղջկա՝ Մ. Կ. Օքրոյանի գրած նոր կենսագրությունից:

2 «Սափրիչ», գրական, սատիրական, պատկերազարդ ամսաթերթ. Պետերբուրգ, 1906—1907 թթ.:

3 Նույնը, 1906 թ., № 1, էջ 2:

4 Նույնը, էջ 1:

5 Լեո, «Ս. Մեսրոպ», Թիֆլիս, 1904 թ., էջ 209—227:

6 Թեոդիկի «Ամենուն տարեցույցի», 1911 թվականի համարում, էջ 394, արաբական տարազով զինվորականների ներկայությունը տեղիք է տվել կարծելու, թե դրանք թաթարներ են և դրա հիման վրա նկարն անվանված է՝ «Սահակ Պարթևի խնդիրքը դազաղի մեջ, շրջապատյալ թաթար խանե և հայ եպիսկոպոսներե»: Մինչդեռ, ժամանակը համընկնում է պարսկական տիրապետության շրջանի հետ: Հետևապես զորականները պարսիկներ են և ոչ թե թաթարներ: Տարազի անճշտությունը պատճառ է դարձել պատմական անճշտության:

ՎԻԹԱՆԵՍ ԱԽԻԿՅԱՆ

1 Նկարչի ծննդյան տարեթվում կա անճշտություն: 1937 թվականին Երևանում հրատարակված նրա անհատական ցուցահանդեսի կատալոգում նշված է 1872 թվական, իսկ ինքնակենսագրականում՝ 1875 թվական: Մինչդեռ, Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի արխիվում պահպանված Վանի Հանկավաններ թաղամասի եկեղեցու կողմից տրված ծննդյան վկայականում նշված է 1873 թվական, որը և պետք է համարել ամենահավաստին: Տես ֆ. 789, գ. 12, № Ի. 17, թ. 8:

2 Նկարչի կյանքի ու գործունեության մասին փաստական տվյալները վերցված են նկարչի ինքնակենսագրությունից:

3 Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի արխիվ, ֆ. 780, գր. 12, № Ի—17, թթ. 1—18:

4. «Шут», художественный журнал с карикатурами, Петербург, 1906 г., №№ 6-б, 10-б, 11-б, 13-б, 14-б, 20-б, 21-б, 22-б, 23-б, 25-б.

5 Վ. Ախիկյանի ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1937 թ.:

6 «Արցունքներ»— ժողովածու, Պետերբուրգ, 1907 թ.:

7 «Հասկեր»— ամսագիր, Թիֆլիս, 1915—1916 թթ.:

ՎԱՆՈ ԽՈՋԱԲԵԿՅԱՆ

1 Նկարչի կենսագրական տվյալները վերցված են նկարիչ Գրիգոր Շարբաբչյանի հոդվածից. «Արվեստ» ամսագիր, № 5—6, Երևան, 1927 թ., էջ 4—7:

2 Ա. Երեմյան «Վ. Խոջաբեկյան», Վենետիկ, Ս. Ղազար, 1935 թ., էջ 21:

3 Ս. Խանոյան... «Ժողովրդի միջից դուրս եկած տաղանդը», «Նոր ուղի», Թիֆլիս, 1927 թ., էջ 309:

4 Ս. Խանոյան, նույնը, էջ 310:

5 Գ. Շարբաբչյան, նույն աշխատությունից:

6 Ա. Երեմյան, նույն հոդվածից:

7 Ա. Երեմյան, նույն հոդվածից:

ՄԻՔԱՅԵԼ ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ

1 Հայկական մամուլում Մ. Միքայելյանն անվանվում է շուշեցի, բայց, արխիվային տվյալներով համարվում է Զանգեզուրի շրջանի Ագարակ գյուղից: Տես՝ «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», № 2, Երևան, 1965 թ., էջ 131:

2 Հայկական ՍՍՀ, ՊԿՊԱ, ֆ. 28, գ. 288, թ. թ. 65—66:

3 Նույնը, ֆ. 28, գ. 811, թ. թ. 3—4:

4 Նույնը, ֆ. 56, գ. 132, թ. 1:

5 Նույնը, ֆ. 56, գ. 134, թ. 44:

6 Նույնը, ֆ. 319, գ. 254, թ. թ. 1—3:

7 Մ. Միքայելյանի գործերը հայտնաբերելու ուղղությամբ շնորհակալ աշխատանք է կատարել արվեստաբան Մ. Ս. Սարգսյանը, որը Թիֆլիսում եղած Մ. Միքայելյանի բնակարանի փակված ուրմնախորշից գտել է մոտ երկու տասնյակ արձաններ, տեղափոխելով դրանք Երևանի պետական պատկերասրահ, այնուհետև գրականագետ Գ. Հարությունյանի հետ Մ. Միքայելյանի մասին հոդված հրապարակել, որն առաջին ընդարձակ հաղորդումն է նկարչի մասին արխիվային նյութերի հրապարակումով: Տես՝ «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», Երևան, 1965 թ., № 2:

8 «Մշակ», Թիֆլիս, 1902 թ., հուլիս 28, № 164, էջ 2:

9 «Բանբեր Հայաստանի արխիվների», Երևան, 1965 թ., № 2, էջ 130—131:

10 «Մշակ», 1908 թ., № 245, էջ 3—4:

11 ЦГИА, Арм. ССР, ф. 207, д. 218, л. 288.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑՈՒՑԱԿ

1. Հայ գրականության պատմություն, երկրորդ գիրք, Երևան, 1951 թ.։
2. Կանոնադրություն հայ արվեստագետների միության, Թիֆլիս, 1916 թ.։
3. Ե. Մարտիկյան, Ստեփան Աղաջանյան, Երևան, 1956 թ.։
4. Ե. Մարտիկյան, Փանոս Թերլեմեզյան, Երևան, 1964 թ.։
5. «Թատրոն»—ամսագիր, Թիֆլիս, 1895 թ.։
6. Ռ. Լորիս-Մելիքյան, Հ. Հակոբյանի ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1948 թ.։
7. Մ. Խորենացի, Հայոց պատմություն, Ս. Մալխասյանի ներածականը. Երևան, 1961 թ.։
8. Աստվածաշունչ Հին և Նոր կտակարանաց, Գիրք դատավորաց, Պոլիս, 1915 թ.։
9. Ռ. Դրամբյան, Եղիշե Թադևոսյան, Երևան, 1955 թ.։
10. «Սափրիչ»— գրական, սատիրական պատկերազարդ ամսաթերթ, Պետերբուրգ, 1906—1907 թթ.։
11. Լեո, Ս. Մեսրոպ, Թիֆլիս, 1904 թ.։
12. Թեոդիկ. Ամենուն տարեցույց, Պոլիս, 1911 թ.։
13. Վ. Ախիկյանի ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1937 թ.։
14. «Արցունքներ»— ժողովածու, Պետերբուրգ, 1907 թ.։
15. «Հասկեր»— ամսագիր, Թիֆլիս, 1915—1916 թթ.։
16. «Արվեստ»— ամսագիր, № 5—6, Երևան, 1927 թ.։
17. Ա. Երեմյան, Վ. Խոջաբեկյան, Վենետիկ— Ս. Ղազար, 1955 թ.։
18. «Նոր ուղի»— ամսագիր, Ս. Խանոյան, «Ժողովրդի միջից դուրս եկած տաղանդը», Թիֆլիս, 1927 թ.։
19. Բանբեր Հայաստանի արխիվների, № 2, Երևան, 1965 թ.։
20. Կատալոգ հայ արվեստագետների միության, Թիֆլիս, 1917 թ.։
21. «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1917 թ.։
22. «Գեղունի», Վենետիկ, 1901—1902 թթ.։
23. «Տարազ», Թիֆլիս, 1912 թ.։
24. «Մուրճ»— ամսագիր, № 10, Թիֆլիս, 1897 թ.։
25. «Մշակ», Թիֆլիս, 1902 թ., № 164, 1908 թ., № 245, 1910 թ., № 164, 1915 թ., № 78—81, 1916 թ., № 134, 1917 թ., № 42, 48։
26. Հայաստանի պետական պատկերասրահի ձեռագրամեմորիալ բաժնի նյութերը.
27. **Н. Дмитриева,** Московское училище живописи, ваяния и зодчества, «Искусство», Москва, 1951 г.
28. Армянский сборник, С. Г. Кара-Мурза, «Армяне в искусстве», Москва, 1911 г.
29. **В. М. Лобанов,** Художественные группировки, Москва, 1930 г.
30. **Георгий Якулов,** Автобиография, Москва, 1925 г.
31. **Георгий Якулов,** Каталог выставки, Москва, 1975 г.
32. «Шут», Художественный журнал с карикатурами, Петербург, 1906 г.

ԱՆՎԱՆԱՑԱՆԿ

Աբելյան Հովհաննես (1865—1936), 6, 66, 74, 80
Աբովյան Խաչատուր (1805—1848), 216
Ադամյան Կարապետ (1872—1947), 9
Ադամյան Պետրոս (1849—1891), 77, 219
Աթայան Ռոբերտ (ծնվ. 1915), 65, 219
Ալաջալով Մանուկ (1863—1934), 109, 110, 111, 112, 113, 115, 116, 219
Ալիխանյան Իսահակ (1876—1946), 6, 66
Ալխազյան Հովհաննես (1881—1958)., 67
Ախիկյան Վրթանես (1872—1936), 66, 170, 171, 172, 173 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180
Աղայան Ղազարոս (1840—1911), 6, 216
Աղաջանյան Ստեփան (1863—1940), 9, 15, 17, 24, 27, 31 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45 46, 47, 48, 49, 54, 67, 69, 85, 108, 133, 135, 213, 218
Ամին. նկարչության պրոֆեսոր. 32
Այվազովսկի Հովհաննես (1817—1900), 32, 51, 73, 74, 122, 211
Առաքելյան Սեդրակ (1884—1942), 67, 116, 133
Ավետյան Գրիգոր (1870—1946), 6
Ատրպետ (1850—1937), 81
Արծաթբանյան Հմայակ (1876—1919), 9, 10, 11, 12, 13, 14 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28 29, 30, 31, 42, 50, 67, 69, 85, 108, 111, 116, 133
Արխիպով Աբրամ (1862—1930), 121, 122
Արծրունի Ա. (1847—1898), 92, 93
Արծրունի Գրիգոր (1849—1892), 52
Արմենյան Արմեն (1871—1965.), 80, 219
Արտաշիր. 168
Արփիարյան Արփիար (1851—1908), 6
Բագրատունի Ս. 95
Բախ Յոհան Սեբաստյան (1685—1750), 55
Բաշինջաղյան Գևորգ (1857—1925), 7, 51, 53, 61, 66, 73, 109, 160
Բատիկյան Հայկ (1876—1950), 9
Բարխուդարյան Սարգիս (1887—1973), 7, 66
Բենդերյան Հրանտ (1876—), 9
Բենուա Ալեքսանդր (1870—1960), 157
Բերիձե Ա. 160
Բոյաջյան Զապել (1872—1957), 67
Բոկլևսկի Պ. 180
Բորիսով—Մուսատով (1870—1905), 67, 148
Բուրլյուկ Դավիդ. 151
Գարաշվիլի Գիգո (1862—1936), 160
Գաբրիելյան Գրիգոր (1862—1898), 53, 85, 87, 133
Գիբերտի Լորենցո (1378—1465), 70
Գիլիս. 87
Գյուրջյան Հակոբ (1881—1948), 9, 36, 67, 130
Գոգոլ Նիկոլայ (1809—1852), 180
Գոլովին Ալեքսանդր (1869—1930), 67, 122
Գոնչարովա Նատալիա (1881—1962), 151
Գրաբար Իգոր (1871—1960), 157
Գրեկո Էլ (1541—1614), 129, 130
Գուլազյան Օլգա (1886—1970), 6, 66
Գևորգ Դ կաթողիկոս (1813—1882), 123
Դամադյան Հայկ (1839—1920), 73
Դելակրուա Էժ. (1798—1863), 133
Դեյնեն Ռ. (1890), 156
Դեմիրճյան Երվանդ (1870—1938), 9

Դեմոկրիտ (460—370 մ. թ. ա.), 95
Դեֆրեգեր Ֆ. (1835—), 87
Դիոգեն (404—323 մ. թ. ա.), 95
Դմիտրիև-Կավկազսկի. 171
Դյուրան Կարոլյուս (1837—), 56
Դյուրեր Ալբրեխտ (1471—1528), 95
Դոմյե Հոնորե (1808—1879), 29
Դոնատելլո Նիկոլո (1386—1466), 70.
Դուրյան-Արմենյան (1885—1969), 84
Դուրյան Պետրոս (1851—1872), 77.
Եզովպոս (6-րդ դ. մ. թ. ա.), 95
Երուխան (1870—1915), 6
Եսայան Տիգրան (1874—1921), 54
Երեմյան Արամ. 188—220
Երկանյան Սարգիս (1870—1951), 9, 85, 206
Զարիֆյան Հովհաննես (1879—1937), 6, 66, 74, 80
Զաքարյան Զաքար (1849—1923), 9
Զոհրաբ Գրիգոր (1861—1915), 6, 63
Էյսներ Վ. 156
Թադեոսյան Եղիշե (1870—1936), 9, 60, 66, 85, 98, 99, 107, 110, 111, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138
Թերլեմեզյան Փանոս (1865—1941), 9, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 85, 98, 133, 219
Թեքեյան Վահան (1878—1945), 6
Թումանյան Հովհաննես (1869—1923), 6, 8, 60, 66, 67, 77
Ժասմեն (1894—1978), 6
Իսահակյան Ավետիք (1875—1957), 6, 219
Լարիոնով (1881—1964), 151
Լեոնարդո դա Վինչի (1452—1519), 70, 135
Լիսիցյան Ստեփան (1865—1947), 177
Լորանով Վ. արվեստաբան. 113
Լորանս Ժան Պոլ (1839), 32, 54, 57
Լևիտան Իսահակ (1861—1900), 10, 27, 110, 111, 112, 114, 116, 121, 131, 132, 133
Խանոյան Սարգիս (1877—1937), 89, 320
Խաչատրյան Հակոբ (1884—1960), 48, 49, 50
Խաչատրյան Սարգիս (1886—1947), 9
Խոջաբեկյան Վանո (1875—1922), 9, 133, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 220
Խորենացի Մովսես (410—493), 95, 96, 219
Խրիմյան Մկրտիչ (1820—1907), 53, 54, 56, 58, 89, 123, 160, 171, 219
Ծատուրյան Ալեքսանդր (1865—1917), 6
Ծերենց (1822—1888), 216
Կայֆեջյան Վահրամ (1884—1960), 68, 116, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 219
Կասատկին Նիկոլայ (1859—1930), 116, 121
Կարամազյան Ս. Գ. 122
Կարա-Մուրզա Քրիստափոր (1853—1902), 119, 219
Կարա-Մուրզա Սերգեյ (1878—1956), 111
Կարպո Ժան Բատիստ (1827—1875), 62
Կոմիտաս (1869—1935), 7, 63, 64, 65, 119
Կոնստան Բենժամին (1845—1902), 32; 54
Կոջոյան Հակոբ (1883—1959), 87
Կովալևսկի Պ. 171
Կորովին Կոնստանտին (1861—1939), 10, 33, 38, 39, 50, 116, 122, 140, 145
Կուսիկյան Ա. 132
Կուսիկյան Ք. 42
Կուրբե Գյուստավ (1819—1877), 34
Կուրղինյան Շուշանիկ (1876—1927), 6
Հազարյան Հ. 181
Հակոբյան Հակոբ (1866—1937), 6
Հակոբյան Հմայակ (1871—1939), 9, 60, 66, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 109, 133, 219
Հասմիկ (1878—1947), 6, 66
Հարությունյան Գրիգոր. 220
Հովհաննիսյան Հովակիմ (1883—), 15, 41, 43, 50, 69, 218
Հովհաննիսյան Հովհաննես (1864—1929), 6, 116
Հովնաթանյան Հակոբ (1809—1882), 9, 78, 109
Ղազարյան Դանիել (1883—1959), 7, 66
Մազմանյան. Միքայել (1899—1971), 136, 181
Մալխասյան Ստեփան (1857—1947), 219
Մալյուտին Սերգեյ (1859—1937), 116
Մախոխյան Վարդան (1872—1937), 73, 87
Մակովսկի Վլադիմիր (1846—1920), 110, 116
Մահդեսյան Մանուկ (1857—1908), 73
Մայիլյան Անտոն (1880—1942), 7
Մայսուրյան Օլգա (1871—1931), 6
Մանվելյան Միքայել (1877—1944), 6, 66, 83
Մանուկյան Ազատ (1878—1958), 7
Մառ Նիկողայոս (1864—1934), 160
Մասկանյի Պյետրո (1863—1945), 133
Մատթեոս Ա կաթողիկոս (1802—1865), 115
Մելիքյան Արմինե. 65
Մելիքյան Լորիս. 88
Մելիքյան Ռոմանոս (1882—1935), 7, 66, 170
Մելիքյան Սպիրիդոն (1880—1933), 7, 66
Մեծարենց Միսաք (1886—1908), 6
Մեշկով (1893—), 116
Մեստր. պրոֆեսոր. 32
Մեսրոպ Մաշտոց (361—440), 90
Միգանաջյան Հովակիմ (1883—1938), 116
Միլիոտի Ն. 156
Միքայելյան Միքայել (1879—1943), 133, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 220
Միրաքյան Վահան (1866—1942), 107
Մյասոյեդով Գրիգորի (1835—1911), 121, 123
Մոպասան Գի դը (1850—1893), 148
Մրևլիշվիլի Ալեքսանդր (1866—1933), 160
Մունկ Էդվարդ. 139
Մուրացան (1856—1908), 6
Մուրացան Ռուզան. քանդակագործ. 9
Յաղուբյան Լութֆի (1885—1949), 9
Յակուլով Գեորգի (1884—1928), 67, 116, 139, 144, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 219
Նազարյան Ենոք (1868—1929), 9, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 219
Նալբանդյան Միքայել (1829—1866), 52, 83, 84, 216

Նար-Դոս (1867—1933), 6, 66
Ներսես արքեպիսկոպոս. 115
Ներսիսյան Ստեփանոս (1807—1884), 9, 85, 109
Նեֆ Ժյուստինա Ռոմանովնա. 124, 125
Նիկոլաուս. 87
Շաբանյան Արսեն (1864—1949), 73
Շահին Էդգար (1873—1947), 9, 67
Շահինյան Մարիետա (1888—1982), 47, 48, 49, 218
Շահմուրադյան Արմենակ. 74
Շամչինյան Հարություն (1856—1914), 7, 85, 86, 87, 109, 133, 160
Շահնազարյան. 53
Շանթ Լևոն (1869—1951), 6
Շահրիմանյան. 84
Շավան Պյուվի (1824—1898), 55
Շանշյան Գ. 213
Շարբաբչյան Գրիգոր (1884—1948), 62, 180, 181, 208, 220
Շարդեն Ժան Բատիստ (1698—1776), 100, 106
Շիլդյան Գրիգոր (ծնվ. 1900), 9
Շիշկին Իվան (1832—1898), 121
Շիրվանզադե Ալեքսանդր (1856—1935), 6, 8, 62, 63, 66, 67, 216
Շմերլինգ. 60
Ոսկան Երվանդ (1855—1914), 171
Ոսկան Էֆենդի. 64
Ոսկանյան Արուս (1891—1943), 6, 66
Որբերյան Ռուբեն (1874—1931), 6
Չերեպախին. 10
Չիստյակով Պավել (1832—1919), 160
Չիրախյան Կարապետ (1877—1914), 9
Չոպանյան Արշակ (1872—1954), 130
Պասկալ Բլեզ (1623—1662), 100
Պիկասո Պաբլո (1881—1973), 155
Պոլատ Տիգրան (1874—1950), 9
Պոլենով Վասիլի (1844—1927), 10, 116, 117, 119, 120, 122, 123, 130, 131, 132, 137
Պոլենովա Ելենա (1850—1898), 122
Պոստանի Էլ. 64
Պռոշյան Պերճ (1837—1907), 6
Պրյանիշնիկով Իլլարիոն (1840—1894), 110, 116
Պրյուդոն Պյեր (1758—1823), 56
Պուշկին Ալեքսանդր (1799—1837), 152
Պուկիրյով Վասիլի (1832—1890), 22
Ջիվանյան Մկրտիչ (1848—1905), 73
Ռաֆայել Սանտի (1483—1520), 76
Ռեմբրանդտ վան Ռեյն (1606—1669), 35, 41, 47, 56, 95, 102
Ռեպին Իլյա (1844—1930), 160, 171
Ռիբերա Խոսե (1591—1652), 95
Ռիբին. 36
Ռուբենս Պաուլ (1577—1640), 53
Ռուբո Ֆրանց (1856—1928), 171
Սադովնիկով—Ռոստովսկի. 169
Սահակ Պարթև. կաթողիկոս. (387—439), 160, 168, 220
Սապունով Նիկոլայ (1880—1912), 140
Սավիցկի Կոնստանտին (1844—1905), 121
Սավրասով Ալեքսեյ (1830—1897), 110, 111, 114
Սարգսյան Մինաս. 216, 220
Սարյան Մարտիրոս (1880—1972), 9, 12, 15, 17, 43, 67, 69, 116, 156
Սերով Վալենտին (1865—1911), 10, 11, 14, 15, 16, 18, 19, 22, 24, 27, 31, 48, 110, 111, 114, 121, 122
Սիամանթո (1878—1915), 6, 63
Սիսարա. 118
Սիրանույշ (1857—1932), 6, 66, 215
Սկոպաս (4-րդ դար մ. թ. ա.), 155
Սնեյդերս Ֆրանս (1579—1657), 100
Սպենդիարյան Ալեքսանդր (1871—1927), 7
Ստեփանյան Սուրեն (1895—1971), 215
Սրապյան Պետրոս. 90
Սուդեյկին Սերգեյ (1882—1946), 140, 144
Սունդուկյան Գաբրիել (1825—1912), 208
Սուրբարան Ֆրանցիսկո (1598—1662), 95
Սուրենյան Վարդգես (1860—1921), 7, 31, 66, 67, 85, 87, 116, 219
Սևակ Ռուբեն (1885—1915), 6
Սևումյան Հովհաննես (1878—1920), 6
Վասիլև Ֆեոդոր (1850—1873), 117
Վասնեցով Վիկտոր (1848—1926), 121
Վատտո Անտուան (1684—1721), 142
Վարուժան Դանիել (1884—1915), 6, 63
Վելասկես Դիեգո (1599—1660), 129
Վերեշչագին Վասիլի (1842—1904), 122
Վերխովսկի Յու. 130
Վերոնեզ Պաոլո (1528—1588), 56, 71
Վիլհելմ 2-րդ, 162
Վրուբել Միխայիլ (1856—1910), 122, 139
Տարագրոս (1878—1953), 67
Տեր Թադևոսյան Հովհաննես (1889—1974), 67, 116, 133
Տեր Հակոբյան. 115
Տենիշևա, 171
Տեր Ղևոնդյան Անուշավան (1887—1961), 7
Տեր Մարտիրոսյան Մ. 83
Տեր Մարուքյան Անդրեաս (1871—1919), 9, 210
Տեր Մինասյան Խաչատուր (1870—1906), 53, 85, 113
Տեր Պետրոսյան Գ. 84
Տերյան Վահան (1885—1920), 6
Տեր Ստեփանյան Կ. 181
Տիգրանյան Արմեն (1879—1950), 7, 66
Տիգրանյան Նիկողայոս (1856—1951), 7, 66
Տիտով Իվան (1876—1941), 115
Տիցիան Վեչելիո (1477—1576), 56, 62, 71, 129
Տրետյակով Պավել (1832—1898), 191
Րաֆֆի (1835—1888), 51, 58
Ուչելլո Պաոլո (1397—1475), 155
Փափազյան Վահրամ (1888—1968), 6, 66
Փուշման Հովսեփ (1878—1966), 9
Քյուրքչյան Սերոբ (1872—1924), 9
Քեփինյան Գրիգոր (1886—1966), 210
Օտյան Երվանդ (1869—1926), 6, 63
Օրրոյան Դավիթ (1874—1943), 53, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 220
Ֆեթվաճյան Արշակ (1866—1947), 9
Ֆոնվիզին. 151
Ֆոգել. 60
Ֆրեմյե Էմանուել (1824—), 62

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	3	Վ. Կայֆեչյան	
Նվիրածություն	5	Գ. Յակուլով	
Գեղանկարչություն և գրաֆիկա		Դ. Օքրոյան	
Հ. Արծաթքանչյան	9	Վ. Ախիկյան	
Ստ. Աղաջանյան	31	Վ. Խոշաբեկյան	
Փ. Քերլեմեզյան	50	Քանդակագործություն	
Ն. Նազարյան	76	Մ. Միքայելյան	
Հ. Հակոբյան	84	Նանոթագրություններ	
Մ. Ալայալով (Ալայալյան)	109	Օգտագործած գրականության ցուցակ	
Ե. Թադևոսյան	115	Անվանացանկ	

ՂԻՇԵ ԱՎԵՏԻՍԻ ՄԱՐՏԻԿՅԱՆ, Հայկական կերպարվեստի պատմություն
Գիրք Գ, XX դ., I մասդ

ЕГИШЕ АВЕТИСОВИЧ МАРТИКЯН История армянского изобразительного искусства, Книга 3-ья, 1-ая четверть XX в. (На армянском языке)
Издательство «Советакан грох», Ереван, 1983

Խմբագիր՝ Վ. Լ. Վարդանյան, նկարիչ՝ Ռ. Ս. Բեդրոսով, գեղ. խմբագիր՝ Օ. Ա. Աստրյան, տեխ. խմբագիր՝ Ս. Մ. Սիմոնյան, վերատուգող սրբագրիչ՝ Ք. Վ. Բաբսեղյան

ИБ 3113

Հանձնված է շարվածքի 30. 08. 82, Ստորագրված է տպագրության 14.02.1983 թ.։ ՎՖ. 09426։ Ֆորմատ 84×108 1/16, Թուղթ՝ տպագր. № 1։ Տառատեսակ՝ «Գիրքի սովորական»։ Տպագրություն՝ բարձր, 23,52 պայմ. տպ. մամ., 43,26 պայմ. ներկ. քիրթ., 27,3 հրատ. մամ.+34 ներդիր։ Տպաքանակ՝ 10.000։ Պատվեր՝ 1643։ Գինը՝ 3 ռ. 30 կոպ.։
«Սովետական գրող» հրատարակչություն, Երևան—9, Տերյան 91։
Издательство «Советакан грох», Ереван-9, ул. Теряна, 91.
ՀՍՍՀ հրատարակչությունների, պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի պետական կոմիտեի № 1 տպարան, Երևան, Այլավերդյան փող. № 65։
Типография № 1 Госкомитета по делам издательств, полиграфии и книжной торговли Арм. ССР, Ереван, ул. Алавердяна, 65.

Ա. Ս. ՉԱՔԱՐՅԱՆԻ
№ 2Ր-141
ԳՐՔԵՐԻ