

**XIX ԴԱՐԱՎԵՐՁԻ ԵՎ XX ԴԱՐԱՍԿԶԲԻ ՀԱՅ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐՆ ՈՒ ՌՈՒՄ ՊԵՐԵԴՎԻԺՆԻԿՆԵՐԸ**

XIX դ. կերպարվեստը դառնում է ազգի կազմավորման գործընթաց ապրող հայ ժողովրդի ինքնագիտակցության արտահայտություններից մեկը: Կերպարվեստի հայկական դպրոցի ձևավորումը նախևառաջ կապված էր բնանկարի ժանրի հետևողական զարգացման և առաջին պատմական թեմաներով կոմպոզիցիաների երևան գալու հետ: Այն պայմանավորված էր նաև դիմանկարի ավանդույթների վերափոխմամբ և նրանում բուրգովին նոր որակների դրսևորմամբ: Չպետք է մոռանալ, որ մինչև XIX դ. առաջին կեսը հայկական կերպարվեստը չուներ հայրենի բնությունը պատկերող բնանկարային նկարչություն. մինչև 60-ական թթ. բնանկարը կապված էր գերազանցապես կենցաղային նկարչության, սյուժետային պատկերների ու դիմանկարչության հետ:

Հայ նկարչության համար, որն անցել էր պատմական զարգացման հսկայական ճանապարհ, բնանկարը դարձավ ոչ միայն բնության գեղագիտական բացահայտման, նրա՝ որպես գեղեցիկի հաստատման միջոց, այլև հայրենասիրության, հայրենի երկրի ու ժողովրդի հանդեպ սիրո դրսևորման ձև: Բնության ընկալումը, որպես հայրենիքի մարմնավորում, ձևավորեց հայկական բնանկարի կարևոր հատկանիշներից մեկը՝ այն ավելի մեծ պլանով, մասշտաբային, մոնումենտալ տեսնելու ձգտումը: Իհարկե, դրան նպաստում էր նաև հայկական բնաշխարհն իր անկրկնելի գեղեցկությամբ. իր վեհանիստ լեռներով, անդնդախոր ձորերով, ալպիական մարգագետիններով ու արագահոս գետերով: Այստեղից էլ՝ հայկական բնանկարի ժանրի ձգտումը դեպի կոմպոզիցիոն պատկերային ձևերը, որոնք նկատելի են մուլյանկայից պարզ էտյուդների մեջ: Հայկական բնանկարը իր զարգացումը սկսում է որպես էպիկական բնանկար և իր այս հատկանիշով էլ դառնում է ոչ միայն իր ժողովրդի հայրենասիրական զգացումների, իր հայրենիքի նկատմամբ ունեցած վեհ պատկերացումների, այլև դարերի խորքից եկող ազգային բարձր գեղարվեստական ավանդների կրողը:

Իր կայացման ճանապարհին հայկական բնանկարը անխուսափելիորեն պետք է ազդվեր բնանկարի այլ դպրոցներից, հատկապես ռուսականից: IX դ. հայ նկարիչների գերակշիռ մասը իր մասնագիտական կրթությունը ստանում էր Մոսկվայում և Պետերբուրգում: Այդ ժամանակաշրջանը համընկնում էր ռուսական մշակույթում գեղարվեստական հոսանքներից մեկի՝ Պերեդվիժնիկության գործունեության հետ, որը մեծ ավանդ ունի դեմոկրատ ստեղծագործական ուժերի զարգացման և ազգային շատ գեղարվեստական դպրոցների ստեղծման գործում: Չլավորվելով որպես Մոսկվայի ու Պետերբուրգի մշակույթային առաջավոր մտքի դարբնոց՝ Պերեդվիժնիկների ընկերությունը կարճ ժամանակում վերածվում է համառուսաստանյան կազմակերպության, որի գործունեությունը պատմության մեջ առաջին անգամ նպատակաուղղված էր ոչ միայն ռուս, այլ նաև Ռուսաստանի մյուս ժողովուրդների գեղագիտական զարգացմանը:

Պերեդվիժնիկների համար գլխավոր և միակ թեման ժողովրդի կյանքն էր՝ իր հասարակական պատմական ու բարոյագեղագիտական բազմապիսի կողմերով: Անգնահատելի է նրանց գործունեությունը ժողովրդական կրթության ասպարեզում: Պերեդվիժնիկների մանկավարժական հայացքները, որոնցով դաստիարակվել է նկարիչների ոչ մեկ սերունդ, արտահայտում էին նրանց գեղագիտական ծրագրերի էությունը և դրա անբաժանելի մասն էին կազմում՝ ձևավորվելով և ամրանալով սալոնային ակադեմիզմի դեմ պայքարում, «մուլյանկ Ակադեմիայի հետ բացահայտ ընդհարումներով»:<sup>1</sup>

Երիտասարդ նկարիչներին քննադատական ռեալիզմի ոգով դաստիարակելը պերեդվիժնիկների ծրագրի անկյունաքարն էր: Դա իր ձևակերպումն է ստացել բնության ռեալիստական վերարտադրման ուսուցման մեթոդների Չիստյակովի տեսական մշակումների մեջ, ինչը, ըստ Ռեպինի՝ «բարձր և հաստատուն դպրոց էր»:<sup>2</sup> Պերեդվիժ-

<sup>1</sup> Н. Е з е р с к а я, *Передвижники и национальные художественные школы народов России*. М., 1987, стр 9.

<sup>2</sup> И. Р е п и н, *Далекое и близкое*. М., 1953, стр 421.

նիկները բնությունը համարում էին ոչ թե գուտ ուսուցողական մոդել, այլ գտնում էին, որ այն կյանքն է՝ իր բազմակողմանիությանը, իր դրսևորման առանձնահատկություններով ու հակասություններով: Մակայն կողմնորոշումը դեպի կյանքի կոնկրետ, իրական դիտարկումները չէր նշանակում չոր փաստագրում, տեսածի ճշգրիտ վերարտադրում, որը սպառնում էր աշակերտին դարձնել տեսածի ստրուկը, այլ որպես առաջնակարգ պահանջ առաջադրվում էր նյութի գիտակցական, ստեղծագործական իրացումը, նրանում համեմատաբար տիպականի, սեփական ընկալման բացահայտումը: Վերջինս ապահովում էր ուսանողի ինքնուրույն գեղարվեստական մտածողության զարգացումը, ձևավորում էր վերաբերմունք շրջապատող իրականության նկատմամբ: Այս ամենը պետք է նպաստեր ռեալիստ, դեմոկրատ նկարչի դաստիարակմանը: Այս հայացքներից էին ելնում առաջին մանկավարժ պերեդվիժնիկները, որոնք 1870-1890-ական թթ. դասավանդում էին Մոսկվայում ու Պետերբուրգում, որտեղ էլ իրենց նկարչական մկրտությունն են ստացել հայ անվանի նկարիչներից շատերը՝ Ե. Թադևոսյանը, Վ. Սուրենյանցը, Դ. Օքրոյանը, Հ. Արծաթբանյանը, Ս. Առաքելյանը և այլք:

Հայ կերպարվեստում բնանկարի ազգային դպրոցի ստեղծման գործում իր անգնահատելի ներդրումն ունի Գևորգ Բաշինջաղյանը: Նրան էր վիճակված հարթել այն ուղին, որով հետագայում անցնելու էր հայ բնանկարիչների մի ամբողջ սերունդ: Բաշինջաղյանը հայրենի երկրի բնանկարը իր համար դարձրեց ոչ թե սոսկ թեմա, այլ գեղագիտական խնդիր: Հայ կերպարվեստում մինչև անցյալ դարի վերջին տասնամյակը բնանկարը գոյություն ուներ որպես ուղեկցող դեկորատիվ մոտիվ պլուրալիստիկ պատկերներում և դիմանկարներում: Բաշինջաղյանը վերջ տվեց այդ պայմանականությանը՝ հայկական նկարչության մեջ նորարար դառնալով իր բնանկարչության «բովանդակության» ու ռճական առանձնահատկություններով:<sup>3</sup>

Բաշինջաղյան նկարչի ստեղծագործական ուղու ձևավորման վրա նշանակալից է եղել Պետերբուրգի ակադեմիայում նախ պերեդվիժնիկ Կ. Կրոդտի, ապա Ա. Կուինջիի ազդեցությունը: Վերջինիս հետ է կապվում նրա գործերում լուսնյակ գիշերների մոտիվների ի հայտ գալը: Հազիվ թե նկարիչը տեսած չլիներ Կուինջիի «Լուսնյակ գիշերը Դնեպրի վրա» բնանկարը: Բաշինջաղյանի «Սևանը գիշերին», «Արովյանի տունը», «Գիշեր Օրթաճաղայում»-ը արված են Կուինջիի աշխատանքների անմիջական տպավորության տակ: Հայրենի բնությունը նկարելու նրա անհագուրդ ծարավը ստիպում էր հայրենիքից հեռու սպրոդ նկարչին աշխատելու հիշողությամբ, որը մի կողմից կարծես հեշտացնում էր հայրենի բնաշխարհի պատկերման հնարավորությունը, մյուս կողմից՝ զգալիորեն սահմանափակում էր նրա ստեղծագործական թեմատիկան՝ հիմնականում Սևանով ու Արարատով: Առաջինը հենց նրա արվեստում են երկգագաթ Արարատն ու կապուտայա Սևանը դառնում կորցրած ու վերագտած հայրենի երկրի խորհրդանիշները և նրա ստեղծագործություններում («Արարատը մշուշապատ օրը», «Արարատը և Արաքսը», «Արարատը և Հրազդանի ձորը» և այլ) հայտնվում բազմաթիվ տարբերակներով՝ թեև դրանք ստեղծելիս նկարչին հաճախ դժվար է եղել պահպանել գեղարվեստական ամիրաժեշտ որակը: Բաշինջաղյանը առաջին հայ նկարիչներից էր, որը բնանկարը դիտեց ոչ որպես սոսկ ինտիմ, անձնական տրամադրությունների, գուտ բնության մի անկյունի լոկալ արտահայտություն, այլ բնության՝ որպես կենսական երևույթի, գեղարվեստական ընկալման ու արտահայտման հնարավորություն:

Գ. Բաշինջաղյանի գեղարվեստական հայացքների շարունակողն ու զարգացնողը եղավ Եղիշե Թադևոսյանը: Իր գործերի գեղարվեստական նպատակասլացությամբ և գունանկարչական որոնումներով Թադևոսյանը հարում էր պերեդվիժնիկների «երիտասարդ նկարիչների խմբին»:<sup>4</sup> Եվ դա օրինակալի էր. այն տարիներին, երբ նա սովորում էր Մոսկվայի Գեղարվեստի ուսումնարանում, տեղի դասախոսական կազմում առավելապես պերեդվիժնիկներ էին՝ Պոլենով, Մակովսկի, Պրյանիշնիկով<sup>5</sup> և ուրիշներ:

Թադևոսյանի ստեղծագործական ուղու հետագա ձևավորման վրա լուրջ ազդեցություն ունեցավ Վ. Պոլենովը: «Պոլենովը եղել է նրա ուղեցույցը դեռ աշակերտական

<sup>3</sup> Н. Б а ш и н д ж а г я н, Г. Башинджаган избранные произведения, М., 1986, стр. 5.

<sup>4</sup> Ա. Դրամբյան, Եղիշե Թադևոսյան, Եր., 1955, էջ 25:

<sup>5</sup> Н. Д м и т р и е в а, Московское училище живописи, ваяния и зодчества, М., 1951, стр. 140.

վաղ տարիներին, նրա ազդեցությունն է կրել նաև ստեղծագործական առաջին տարիներին՝ մինչև իր կյանքի վերջը համարելով նրան իր իդեալը»:<sup>6</sup> Բարեկամությունը Վ. Պոլենովի հետ, նպաստեց նկարչի ոչ միայն մասնագիտական, ստեղծագործական անհատականության, այլև կյանքի նկատմամբ նրա հայացքների, նրա արվեստի ձևավորման, նրանում հայրենիքի, իր հարազատ ժողովրդի հանդեպ սիրո զգացմունքի դաստիարակման գործում: «Պոլենովը շատ բան տվեց իր կրտսեր բարեկամին, տվեց թերևս ամենագլխավորը՝ աշխատասիրություն, աներերություն, սաստիկ հետաքրքրասիրություն ոչ միայն աշխատանքի, այլ այն հուզիչ երևույթի նկատմամբ, որ կյանք է կոչվում» - գրում է Ռ. Դրամբյանը:<sup>7</sup>

Հայրենիքն անսահման սիրող նկարչին չէր կարող չհուզել 1890-ական թթ. Թուրքիայի հայահալած քաղաքականությունը: Նրա «Դեպի պանդխտություն» նկարը դրա լավագույն ասպարեցն էր: Հեղինակը ստեղծել է դրամատիզմով լի մի պատկեր՝ հայր և որդի օտարություն մեկնելուց առաջ եկել են հրաժեշտ տալու հարազատ շիրիմներին: Նրանց տանջում է ոչ միայն հարազատ շիրիմներին այցելելու հնարավորությունից զրկվելու, այլև հայրենիքից ընդմիջտ հեռանալու ցավալի փաստը: Այս աշխատանքը իր բովանդակությամբ ու արծարծած խնդիրներով լիովին համահունչ էր Ընկերության առաջադրած գաղափարներին: Պոլենովի հետ հաղորդակցվելը դրական ազդեցություն ունեցավ նաև Թադևոսյանի՝ որպես բնանկարչի կազմավորման գործում: Նրա էություններն ու բնանկարները դարձան ավելի հյութեղ, ոգեշնչված, լույսով ու գույնով հագեցած, հարուստ գունաշարով («Արագածը Էջմիածնից», «Արարատյան դաշտ», «Չվարթնոցի ավերակները», «Արայի լեռը», «Արարատը հունիսին» և այլն):



Ե. Թադևոսյան, «Դեպի պանդխտություն»

Եթե Մոսկովյան տարիները արգասաբեր էին նկարչի համար և նպաստում էին նրա գեղարվեստական ակտիվ գործունեությանը, ապա Թիֆլիսում նրա նկարելաձևը «անհանդուրժելի նորույթ էր»:<sup>8</sup> Նկարիչը բախվեց տղիտության պատմեշին, շուրջը ստեղծված հեղձուցիչ միջավայրը խեղդում էր նրա: «Հանճարն ու ամբոխը» նկարում պատկերված է այդ անտանելի միջավայրից փախուստ տվող հանճարը, որին հետապնդում է ամբոխը: Կոմպոզիցիայի հիմքում նկարիչը դրել է անհատի (հանճար) և շրջապատի (ամբոխ) ողբերգական հակամարտությունը, որից միակ փրկությունը հանճարի հուսահատ փախուստն է: «Հանճարն ու ամբոխը» հոգեբանական խորը դրամատիզմով հագեցած սյուժետային պատկեր է: Ռուսական առաջադեմ մտավորականության հետ Թադևոսյանի հաղորդակցվելն ու արտասահմանում հաճախ շրջագայելը, պետք է նպաստեին նրա արվեստում իմպրեսիոնիստական ու սիմվոլիստական գեղարվեստական միջոցների ի հայտ գալուն. «Մոնետ», «Չանգյուլում» աշխատանքները այդ տեսակետից դարձան նրա անձնական ապրումների արտահայտությունները:

<sup>6</sup> Ե. Մ ա թ տ ի կ յ ա ն, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, հ. 9, Եր., 1983, էջ 22:

<sup>7</sup> Ռ. Դ ռ ա մ բ յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 31:

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 111:

Չնայած տրամադրության վայրէջքներին ու վերելքներին՝ նկարիչը մի բանում մնաց անասան. նա անսահման սիրում էր իր հայրենիքը, երազում էր ստեղծագործել իր հայրենի երկրում և հավատում էր, որ հայրենի արվեստի հնադարյան սերմերը կծլարձակեն և նոր ծաղիկներ կտան: Եվ չէր սխալվում, որովհետև նրա գեղարվեստական ավանդները պետք է շարունակեին նրա հետևորդները՝ գեղանկարիչներ Կայֆաջյանը, Օքրոյանը, Սարյանը, որոնք, շարունակելով մեծերից ժառանգած պատգամները, իրենց նոր խոսքն էին ասելու և նոր որակ էին բերելու հայ կերպարվեստում:

Խոսել XXդ. առաջին կեսի հայ նկարիչների մասին և չանդրադառնալ չէ. Արծաթբանյանին, նշանակում է անտեսել մի շատ կարևոր փաստ՝ հայկական դիմանկարի ժանրում ունեցած ձեռքբերումները: Արծաթբանյանի ուսանողական տարիները համընկան Մոսկվայի Գեղարվեստի ուսումնարանում Վ. Մերովի դասավանդման շրջանի հետ: Այնպիսի տաղանդավոր նկարիչ, ինչպիսին Մերովն էր, չէր կարող իր ազդեցությունը չթողնել Արծաթբանյանի ստեղծագործական ուղու ձևավորման վրա, նամանավանդ, որ Արծաթբանյանը նախընտրել էր դիմանկարի ժանրը: Մերովի ստեղծագործությունների անմիջական տպավորությամբ են արված նրա լավագույն «Մ. Սարյանի դիմանկարը», «Աղջիկը դաշնամուրի մոտ», «Երիտասարդ աղջկա դիմանկարը» կտավները: Չնայած սրանցում ակնհայտ է ոճական մանրությունն ուսուցչին, այնուամենայնիվ նրան հաջողվել է պահպանել իր անհատականությունը թե կոմպոզիցիայի և թե գունային կոլորիտի կառուցման հարցում՝ օժտելով դրանք ազգային հատկանիշներով:

Արծաթբանյանը իր աշխատանքներում շարունակում է կյանքի արտացոլման պերեդվիժնիկյան ավանդույթները: Կասկած չի հարուցում այն փաստը, որ Արծաթբանյանի «Կնոջ դիմանկարը պարտեզում» աշխատանքը մտահոգված է Մերովի «Արևով լուսավորված աղջիկը» նկարի մանրությամբ և համարյա հետապնդում է նույն նպատակը: Նկարիչը վրձնել է այգում մտած, արևի շողերով ողողված մի կերպար: Նկարչի նպատակը հավանաբար, ոչ թե պարզապես կանացի դիմանկար ստեղծելն է, այլ բացօթյա պայմաններում լույսի ու ստվերի, լույսի ու գույների խաղը: Լույսի ու գույնի, կոլորիտի որոնումները նկարչին ուղեկցեցին նրա ողջ ստեղծագործական կյանքում: Դակատագրի քմահաճույքով ստեղծագործելով հայրենիքից հեռու՝ իր ստեղծագործություններում («Հրդեհ հայկական գյուղում», «Հիվանդի մոտ», «Արցունքի հովիտ», «Ավերակների մեջ», «Օրորոցի մոտ») կարողացել է վերարտադրել տառապած ու հայածված, սոցիալական ծանր պայմաններում իր գոյությունը մի կերպ պահպանող բազմաշարժար հայ ժողովրդի կյանքը: Արծաթբանյանը ստեղծագործել է շատ քիչ՝ ընդամենը երկու տասնամյակ, այնուամենայնիվ մեզ ժառանգություն հասած նրա նկարներից կարելի է եզրակացնել, որ նրա արվեստը նոր էջ էր հայ կերպարվեստում իր նկարելաձևով, գեղանկարչական մտածելակերպով ու ոճարտահայտչամիջոցներով:

XIX դ. երկրորդ կեսի հայ կերպարվեստում երևույթ եղավ Վ. Մուրենյանցի գեղարվեստը, «խոշորագույն գրաֆիկ ու գեղանկարիչ, որը մեր կերպարվեստը հարստացրեց ոչ միայն նոր ժանրերով, ձևերով ու հնարավորություններով, այլև ավելի շատ քան իր ժամանակակից հայ նկարիչներից որևէ մեկը, ընդգրկեց հայ ժողովրդի ներկայի ու անցյալի թեմաները, մեկնաբանելով դրանք մեծ ու նորարար արվեստագետին վայել խորությամբ ու ստեղծագործական վարպետությամբ»:<sup>9</sup> Նա առաջինն էր Անդրկովկասում, որ դարձավ (1910թ.) Ընկերության անդամ:<sup>10</sup> Մուրենյանցը անընդհատ հաղորդակցվում էր պերեդվիժնիկների հետ, ներքաշված էր նրանց որոնումների ու գիտափորձերի մեջ: Բայց այս բոլորը ամենևին չէին խանգարում, որ նկարիչը իր ստեղծագործական որոնումների թեմա դարձներ ազգայինը, իր ժողովրդի պատմությունը, նրա հոգսերն ու խոհերը: Մուրենյանցը պարբերաբար մասնակցում էր Ընկերության ցուցահանդեսներին և ներկայացնում էր այնպիսի գործեր, որոնք իրենց բովանդակությամբ, առաջ քաշած խնդիրներով ներդաշնակ էին նրանց գաղափարներին: Ընկերության կազմակերպած 22-րդ ցուցահանդեսում Մուրենյանցը մասնակցում է «Լքվածը» գործով: Այն անմիջապես գրավում է հանրության ուշադրությունը և արժանանում մամուլի

<sup>9</sup> Վ. Հ ա ղ ը ի թ յ ը ը յ ա ն, Վարդգես Մուրենյանց, Եր., 1960, էջ 49:

<sup>10</sup> Н. Е з е р с к а я, Передвижники и национальные художественные школы народов России, М., 1987, стр 239.

դրվատանքին: «Լքվածը» պատկերում Սուրենյանը կարողացել է դնել այնպիսի խոր ու անմիջական մարդկային կարեկցանք, այնքան սեր ու սիրտ, որ չի կարելի այն դիտել ու չհուզվել, չպարուրվել նկարչին համակամ վշտագին զգացմունքներով: Եկեղեցու փակ դռան առջև, ոտաբոբիկ, գլուխը կրծքին հակած՝ նստած լալիս է մի փոքրիկ աղջիկ: Ուրբերի մոտ ընկած է գլխաշորի մեջ փաթաթված նրա ամբողջ հույսը: Սա այն հայ որբուհին է, որն անցել է սովի ու կրակի միջով ու չի գտել մի կարեկից սիրտ: Անգամ եկեղեցու դուռը զոց է նրա առաջ: Որբուհու կերպարում խտացված է հայ ժողովրդի դառը ճակատագիրը: Ժամանակակիցներից մեկը «Լքվածը» աշխատանքի համար գրում է. «Նկարելու ձևի մանրակրկիտությունն ու յուրօրինակությունը այս նկարչի մոտ վկայում են գեղանկարի մեծ վարպետին»:<sup>11</sup>

Ընկերության 23-րդ ցուցահանդեսի ուշագրավ գործերից մեկը դարձավ «Ուռնահարված սրբություն» նկարը: Սուրենյանի այս գործը ներգործման խոշոր ուժով օժտված մի վավերագիր է հայ ժողովրդի ողբերգության մասին: Թուրք ջարդարարները մտել են հնամենի վանքը, կողոպտել ու ավերել, սպանել վանականին ու հեռացել՝ վանքում թողնելով իրենց ստակալի ոճրագործության հետքերը: Նկարիչը հանդիսատեսի ուշադրությունը հրավիրում է ոչ թե սպանված վանականի, կողոպտված եղեկեցու, այլ



Վ. Սուրենյան, «Ուռնահարված սրբություն»

կոմպոզիցիայի կենտրոնում թափված գրքերի ու մագաղաթների՝ դարերի ընթացքում հայ ժողովրդի ստեղծած մտավոր հարստության խորհրդանիշների վրա: «Ուռնահարված սրբություն» նկարում Սուրենյանի նպատակը սուլթանական Թուրքիայի կողմից հայ ժողովրդի մշակութային ժառանգության ոչնչացման փաստի արձանագրումն է: Երբ պերեդվիժնիկների 24-րդ ցուցահանդեսում երևաց «Պատանի Հաֆիզը» գործը, Ռեպինը գրեց. «Տարօրինակության հասնող օրիգինալություն, չորության հասնող զսպվածություն, կրքոտ սեր հագիվ նշմարելի դետալների նրբության հանդեպ, որոնք նկարը դարձնում են առաջացող նոր դպրոցի տիպար»:<sup>12</sup>

Վ. Սուրենյանի «Շամիրամը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» մեծադիր պատմական կոմպոզիցիան ցուցադրվեց Ընկերության 27-րդ ցուցահանդեսում և մեծ աղմուկ հանեց արվեստասերների միջավայրում:

Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելը նկարչին անհրաժեշտ է եղել պատկերելու

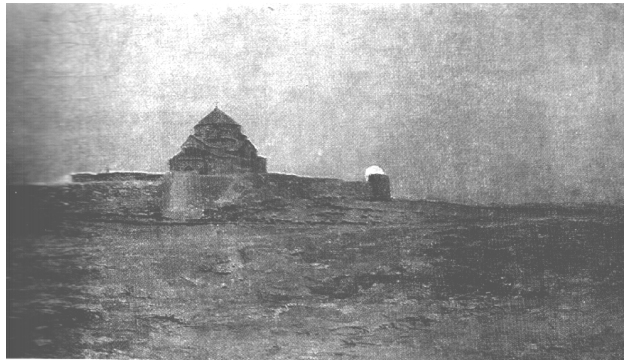
հայ ժողովրդի նկատմամբ օտար բռնակալների վարած ջարդահայած քաղաքականությունը, որի հետևանքը 1890-ական թվականների աղետալի չափերի հասած կոտորածներն էին: Նկարը հագեցած է խորը դրամատիզմով: Շամիրամը նստած է Արայի դիակի մոտ: Հատկապես հաջողված է Շամիրամի բարդ ու հսկասական կերպարը: Նրա հայացքը, կեցվածքը, ջղաձիգ մի շարժումով մերկացած ուսն ու կուրծքը և, վերջապես, ետ ընկած ձախ ձեռքը մատնում են զգացմունքների մի ամբողջ փունջ՝ հարության հույս, ավստասանք, անգործություն, անհույս սեր, կորցրած երջանկություն և վերջապես՝ քաղաքական-նվաճողական ծրագրերի խափանում...: Չնայած ջարդերի անմիջական ազդեցության տակ ստացած իրենց անվանումներին «Ուռնահարված սրբություն», «Անարգվածը», «Ջարդ», «Լքվածը» կտավները դիտվում են որպես պատմական ժանրի գործեր. այդ ստեղծագործություններում Սուրենյանը կարողացել է հասնել խորը

<sup>11</sup> В. М и х е е в, Двадцать вторая передвижная выставка товарищества передвижных выставок, "Артист", N 37, М., 1894.

<sup>12</sup> И. Р е п и н, Нужна ли школа искусств в Тифлисе, "Кавказ", N 78, 1897.

ընդհանրացումների, կոնկրետ փաստերի տակ տեսնելով հայ ժողովրդի պատմական դրամատիզմը: Մուրենյանցի ստեղծագործական նկարագիրը անավարտ կմնա, եթե չանդրադառնանք նրա լավագույն պատմական «Հռիփսիմնի եկեղեցին» բնանկարին: Սա հայ կերպարվեստում առաջին պատմական բնանկարն է (ռուսական կերպարվեստում արդեն կար Լևիտանի «Վլադիմիրկա գյուղի մայրուղին» նկարը): Նկարիչը փորձել է տալ հնագույն հուշարձանի և ժողովրդի պատմական ճակատագրերի միջև եղած կապը: Կտավի համարյա կենտրոնում վեր է խոյանում հայկական ճարտարապետության ինքնատիպ կառույցներից մեկը՝ Հռիփսիմնի եկեղեցին: Շատ փորձությունների է ենթարկվել հայ ժողովուրդը, շատ կոթողներ են ավերվել, բայց Հռիփսիմնի եկեղեցին իր ժողովրդի նման անսասան դիմակայել է բոլոր արհավիրքներին և իր ժողովրդի տառապանքներին ու տանջանքներին ակնհայտ, հպարտ ու անկոտրում կանգնած հայրենի հողին՝ վկայում է ժողովրդի ու նրա մշակույթի հավերժությունն ու հարատևությունը: «Մուրենյանցի «Հռիփսիմնի վանքը» մի խստաշունչ էպիկական ասք է՝...մեր հարուստ ու բազմաբնույթ արվեստում»:<sup>13</sup>

Մուրենյանցի պատմական գործերի և ընդհանրապես նրա արվեստի ինքնատիպությունը նրանում է, որ նկարիչը ժողովրդի պատմությունը ընկալում է ոչ այնքան փաստերի ու իրողություններն, որքան նրա արվեստի, մշակույթի բարձր գեղարվեստական արժեքների ավանդույթների միջոցով: Այստեղից էլ՝ ճարտարապետական դեկորի, հուշարձանների, զարդանախշերի առատությունը նրա գործերում, որոնք նա վրձնում է հանճարեղ վարպետությամբ:



Վ. Մուրենյանց, «Հռիփսիմնի վանքը»

## АРМЯНСКИЕ ХУДОЖНИКИ КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX вв. И РУССКИЕ ПЕРЕДВИЖНИКИ.

\_\_\_\_\_ Резюме \_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_ Л. Атанесян \_\_\_\_\_

На формирование армянской школы изобразительного искусства XIX века велико было влияние русских передовых художников-передвижников, в среде которых, в Москве и Петербурге, свое художественное крещение получила значительная часть армянских художников XIX-XX веков - Башинджагян, Тадевосян, Окроян, Суренянц, Аракелян, Арцатбаниян и другие.

<sup>13</sup> Վ. Հ ա ղ ո թ յ ո լ ն յ ա ն, նշվ. աշխ., էջ 53: