ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՀԱԿՈԲՅԱՆ ԱՐԱ ՀՐԱՎԱՐԴԻ

ԾՈՎԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ԺԱՆՐԸ XIX-XX ԴԱՐԵՐԻ ՀԱՅ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

ԺԷ. 00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական արվեստ, դիզայն» մասնագիտությամբ արվեստագիտության դոկտորի գիտական աստիճանի համար

ԵՐԵՎԱՆ - 2017

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՌԱՋԱԲԱՆ 3

ԳԼՈՒԽ I

ԾՈՎԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ 11

1.1 Ծովը միջնադարյան հայ կերպարվեստի մեջ 18

1.2 Ծովանկարը որպես առանձին ժանր 25

ԳԼՈՒԽ II

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻՆ ԵՎ ՆՐԱ ԱՐՎԵՍՏԻՆ ՀԱՎԱՏԱՐԻՄ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ 34

2.1 Հովհաննես Այվազովսկի (1817-1900) 34

2.2 Մկրտիչ Ճիվանյան (1848-1906) 75

2.3 Էմանուել (Մանուկ) Մահտեսյան (1857-1908) 87

ԳԼՈՒԽ III

ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԾ ՄԵԾԱՆՈՒՆ ԾՈՎԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐ 103

3.1 Ֆելիքս Ձիմ (1821-1911) 106

3.2 Արսեն Շաբանյան (1864-1949) 114

3.3 Վարդան Մախոխյան (1869-1937) 132

3.4 Կարապետ (Շառլ) Ադամյան (1872-1947) 162

ԳԼՈՒԽ IV

ԾՈՎԱՆԿԱՐԻՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁԱԾ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏՆԵՐԸ 184

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ 222

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ 224

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ 272

ՀԱՎԵԼՎԱԾ 288

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

«Ծովանկարչության ժանրը XIX-XX դարերի հայ գեղանկարչության մեջ» ատենախոսությունում, ըստ էության, մեզանում առաջին անգամ փորձ է կատարվում հնարավորինս ամբողջական կերպով ներկայացնել այդ ժանրի պատմությունը:

Ծովի նկատմամբ հայ մարդու հակումները դրսևորվել են վաղ ժամանակներից: Օժտված լինելով գիտական իմացության հատկանիշներով՝ մարդը բնության նկատմամբ իր վերաբերմունքը արտահայտել է նաև գեղագիտական և հոգեհուզական զգացմունքային եղանակով, ձգտելով մոտենալ և ճանաչել բնությունը և այն յուրովի վերարտադրել արվեստում:

Դեռևս վաղ միջնադարից բնության առանձին դրվագներ ներառվել են կերպարվեստի ստեղծագործությունների մեջ, սակայն դա ուրույն դեր չի ունեցել, ասել է թե՝ առանձին ժանր չի ներկայացվել: Եղել են ընդամենը թեման լրացնող պարագաներ՝ ցույց տալով այս կամ այն իրադրության կամ գործողության միջավայրը. փաստորեն կրել է ճանաչողական-տեղեկատվական բնույթ:

X-XI դարերից հետո բնանկարի նկատմամբ մոտեցումը ձեռք է բերում արտահայտման նոր իմաստ: Գեղարվեստապատկերային հնարքները, մարդու անձնական տրամադրության, միջավայրից ստացած նրա ապրումների արտացոլումը թույլ են տալիս վարպետներին հասնելու բովանդակության ամբողջականությանը, բոլոր տարրերով հանդերձ ստեղծել ազդեցիկ տպավորություն:

XVI-XVII դդ. սկսած Եվրոպայում բնանկարի նկատմամբ նոր մոտեցումը պայմանավորված էր ժամանակի հասարակական-քաղաքական կյանքում կատարվող արմատական տեղաշարժերի հետ, շրջադարձային մի երևույթ, որը չէր կարող իր ազդեցությունը չթողնել այլ ժողովուրդների վրա՝ այդ թվում նաև հայերի: Արդեն XVII-XVIII դարերում հայ արվեստի հուշարձաններում հանդիպում են ծովի պատկերման ավելի իրատեսական ու տպավորիչ օրինակների: Ահա այդ խորքի վրա XIX դարում ձևավորվում է ծովանկարչության ժանրը հայ արվեստում, որին նվիրված է մեր ատենախոսությունը:

Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, չորս գլուխներից, որոնցից

երեքը բաժանված են առանձին ենթաբաժինների, եզրակացությունից, օգտագործված գրականության ցանկից և հավելվածից:

Ատենախոսության մեջ մեր խնդիրն է եղել՝

ա. Ուսումնասիրել հայազգի այն գեղանկարիչների ստեղծագործությունները, որոնք հիմնականում զբաղվել են ծովանկարչությամբ:

Ծովի նկատմամբ հայ մարդու հետաքրքրությունն ու կապվածությունը ցույց տալու համար համառոտ էքսկուրս է կատարված հայ արվեստի պատմության վաղ ժամանակները: Որպես ծովի հանդեպ ունեցած սիրո և կենսական պահանջմունքի արտահայտության վկայություն բերված են ծովի պատկերման օրինակներ սկսած Գառնիի տաճարին կից բաղնիքի խճանկարից մինչև միջնադարյան հայկական ձեռագիր մատյաններում հանդիպող տեսարաններ: Դրանք կապված են դիցաբանական և աստվածաշնչյան թեմաների հետ, որոնք մեկնաբանել ենք այդ գաղափարներին հարիր ընկալումներով ու հասկացողություններով՝ պայմանականության ու պատկերային սիմվոլիկայի շրջանակներում:

բ. Մեր նյութը համաշխարհայինի պատմությունից չկտրելու համար անհրաժեշտ ենք համարել համառոտ անդրադարձ կատարել եվրոպական հետվերածնության արվեստի, մասնավորապես ծովանկարի ժանրի ձևավորմանն ու դրա ընդհանրական բնույթին:

գ. Հնարավորինս ամբողջական կերպով ընդգրկել ենք XIX- XX դարերի հայազգի բոլոր ծովանկարիչներին: Պարտադիր ենք համարել նոր շրջանի քննությունը սկսել ծովանկարչության փայլուն աստղերից մեկի՝ Հովհաննես Այվազովսկու ստեղծագործություններից: Այվազովսկու կտավներում դրսևորում ստացան համաշխարհային բարձրագույն արժեքները՝ միախառնված ազգային բնավորության համարձակ բռնկումներով: Մատնանշել ենք հանճարեղ ծովանկարչի ստեղծագործական մեթոդին հատուկ հիմնական հատկանիշները: Որպես թարմ միտք նկատի ենք ունեցել նաև աշխատանքի երբեմնի պլեներային մոտեցումը, կարևոր պարագա, որը նոր որակ ու զարգացում ստացավ բարբիզոնցիների, հետագայում նաև իմպրեսիոնիստների մոտ:

դ. Այվազովսկուց հետո ծովանկարչության լավագույն որակները պահպանվեցին նրա հաջորդներ Մկրտիչ Ճիվանյանի, Էմանուել Մահտեսյանի, Արսեն Շաբանյանի, Վարդան Մախոխյանի, Կարապետ Ադամյանի մոտ: Աշխատել ենք այդ վարպետներից յուրաքանչյուրին ներկայացնել նրանց ստեղծագործական արվեստի առավել բնորոշ հատկանիշներով, վեր հանելով դրանց գլխավոր արժեքները:

ե. Մեր հետազոտական պրպտումների արդյունքում հաջողվել է հայտնաբերել հիշյալ վարպետների նոր աշխատանքները, որոնք ծանոթ չեն եղել արվեստասեր լայն հասարակությանը: Ընդհանրապես այդ նկարիչների մասին խոսելիս նոր փաստերի հիման վրա կատարել ենք կարևոր հավելումներ, ճշգրտել որոշ փաստեր և հատկապես լրացրել նրանց աշխատանքների տեխնիկական-տեղեկատվական կողմերը՝ տարեթվերը, նյութը, չափը, գտնվելու վայրը: Ավելին, մեզ հաջողվել է ի հայտ բերել և հայ ծովանկարիչների դաշտում ընդգրկել մի քանի նոր անուններ, որոնցից է նաև համաեվրոպական ճանաչում ունեցող Ֆելիքս Ձիմը (1821–1911): Նա հայտնի չի եղել հայ արվեստասեր շրջաններին: Հատկապես կարևորում ենք այն, որ Ֆելիքս Ձիմը եվրոպական միջավայրում առաջիններից մեկն ընդգրկվեց Բարբիզոնյան դպրոցի նորարարական խմբի մեջ, ավելի ուշ՝ կապող յուրահատուկ օղակ դարձավ այդ դպրոցի և իմպրեսիոնիստների միջև:

զ. Ատենախոսության եզրափակիչ բաժինը նվիրված է XIX դարի երկրորդ կեսում և XX դարում, հատկապես սփյուռքում, ապրած և ստեղծագործած նկարիչներին, որոնք անդրադարձել են ծովին: Այդ համապատկերում խոսք է գնում նաև Հայաստանում և ընդհանրապես Անդրկովկասում ապրած և ստեղծագործած երևելի վարպետներին՝ Գևորգ Բաշինջաղյան, Փանոս Թերլեմեզյան, Սեդրակ Առաքելյան: Հայաստանի լճերն ու գետերը պատկերած նրանց կտավները հիրավի գեղանկարչության մարգարիտներ են:

է. Չափազանց կարևոր ենք համարել մատնանշել հայ վարպետների ստեղծագործությունների արժեքավորումը և ընդհանուր արձագանքը համաշխարհային ասպարեզում: Դեռևս XIX դարի երկրորդ կեսից, մանավանդ XX դարում հանդես եկան եվրոպացի մի շարք արվեստաբաններ, որոնք հիացմունքի անկեղծ տողեր նվիրեցին վրձնի հայ վարպետներն՝ ընդունելով նրանց մեծությունը:

Այվազովսկին վաղուց գեր մեծություն է համարվել համաշխարհային չափանիշներով: Այդ մասին փաստացի վկայությունները շատ են. ընթերցողին հիշեցնենք միայն մեկը՝ անվանի արվեստաբան Օլգա Լյասկովսկայայի ճշմարիտ խոսքերը. «Այվազովսկին անվիճելիորեն եղավ XIX դարի համաշխարհային նկարչության ամենախոշոր ծովանկարիչը»[1]:

Մեծ համբավ ու ճանաչում են ստացել Այվազովսկուն հաջորդած հայազգի ծովանկարիչներ Մկրտիչ Ճիվանյանը, Էմանուել Մահտեսյանը, Արսեն Շաբանյանը, Վարդան Մախոխյանը, Կարապետ (Շառլ) Ադամյանը... Նրանց մասին կարդում ենք եվրոպական մշակութային խոշոր կենտրոններում հրատարակված գրքերում ու հոդվածներում. Ֆրեդերիկ Մակլեր (La France et l'Arménie, à travers l'Art et l'Histoire, Paris, 1917), Նիկոլայ Բարսամով (Иван Константинович Айвазовский, Симферополь, 1953, Айвазовский в Крыму, Симферополь, 1970 և այլն), Օննիկ Ավետիսյան (Peintres et Sculpteurs Arméniens, Le Caire, 1959), Մարչելլո և Ռոզալբա Տաբանելլիներ (Catalogue de l'oeuvre gravé d'Edgar Chahine, Milan, 1975), Լուկյա Մահտեսյան (Эммануил (Манук) Магдесян, Ереван, 1982), Լուկյա Մահտեսյան, Բորիս Զուրաբով (Эммануил Магдесян, Москва, 1987), Հայր Արիստակէս Պօհճալեան (Ակնարկ մը հայ նկարչութեան վրայ, Վիեննա, 1989), Ալիս Նաւասարգեան (Իրան-Հայաստան. Ոսկի կամուրջներ, 20-րդ դարի իրանահայ նկարիչներ, Գլենդել, 1997), Ջաննի Կաֆֆիերո և

արին (Seas, Cities and Dreams: The Paintings of Ivan Aivazovsky, London, 2001 և Light, Water and Sky: The Paintings of Ivan Aivazovsky, London, 2013), Գարո Քյուրքման (Armenian Painters in the Ottoman Empire (1600-1923), Volume I, II, Istanbul, 2004), Իրինա Կասացկայա (Художник–маринист Алексей Ганзен. Потомки И. К. Айвазовского: жизнь, воспоминания, Брянск, 2005), Մայդա Սարիս (Armenian Painting: From the Beginning to the Present, Istanbul, 2005 և Megerdich Jivanian. A Painter of Istanbul, Istanbul, 2006), Մոդ Բիանքի-Ադամյան (Charles Atamian, Peintre (1872-1947), Saint-Gilles Croix de Vie, 2006), Մաքսիմիլիան դը Լաֆայետ (Armennian Painters and Art from the Medieval Age and Diaspora to the Present: study and critique: philosophy, psychology, esthetics and techniques of Armenian artists, Volime I, II, New York, 2011) և այլն:

Վերոհիշյալ աշխատությունները, նաև տարբեր ժամանակներում հրատարակված գրքերն ու հոդվածները (մանավանդ արտասահմանում) մեծապես օգնել են մեզ հնարավորինս լայն պատկերացում կազմելու հայազգի ծովանկարչների, նրանց կենսագրական փաստերի մասին, առավել ևս՝ ճիշտ կողմնորոշվելու ժամանակի գեղարվեստական բարդ խմորումների մեջ: Առանց այդ հարուստ նյութի իմացության մենք չէինք համարձակվի ստանձնելու այս աշխատանքի պատասխանատվությունը:

Ֆրանսիայի կառավարության բարձրագույն շնորհին՝ «Պատվո լեգեոն» ասպետի կոչմանը արժանացել են ծովանկարիչներ Արսեն Շաբանյանը ու Վարդան Մախոխյանը, իսկ Ադամյանին էր վստահվում Ֆրանսիայի խոշորագույն հրատարակչատների պատվերները:

Այդ նկարիչների մասին խոսելիս կատարել ենք որոշակի լրացումներ, ճշգրտումներ, նույնիսկ բացահայտել նորույթներ: Օրինակ՝ արվեստագիտական շրջաններին հայտնի չի եղել, որ Արսեն Շաբանյանը զբաղվել է նաև որմնանկարչությամբ: Պարզել ենք այդ աշխատանքների տեղն ու ժամանակը:

Քչերը գիտեն, որ Մախոխյանին համարել են Եվրոպայում առաջին ծովանկարիչը, որ Մախոխյանի մի շարք աշխատանքներ կապվում են սիմվոլիզմի հետ, որ նա եղել է նույնչափ շնորհալի երաժիշտ–կոմպոզիտոր, գրել է սիմֆոնիա:

Կարապետ Ադամյանի իմպրեսիոնիստական շնչով կատարված ծովանկարները՝ ներդաշնակ ֆիգուրային պատկերների հետ, լավագույններից են Եվրոպայում:

Ֆրանսիական հեղինակավոր «L'Illustration» հանդեսը արձագանքել է. «Շաբանյանը ամենաինքնատիպ նկարիչներից է, նա այն խուզարկուներից մեկն է, որին վերագրվում է գունավոր փորագրության վերածնության գործը»[2], իսկ Մախոխյանի մասին նկարիչ և քննադատ Ադոլֆո Սքարսելլին գրել է. «Եթե նույնիսկ չսիրենք ծովը, Մախոխյանի նկարները մեզ պիտի սիրել տային»[3]: «Le Temps» թերթի արվեստի հրապարակախոս–լրագրող Թիեպո–Սիսոն գրում է. «Առավել արտահայտված են Ադամյանի հնչեղ գույները՝ դիտվում են գեղեցիկ, դրանք ճնշող չեն, և իրենց ողջ հմայքով տարածվում են էակների և իրերի վրա: Մենք բարձր ենք գնահատում նրա լողափնյա տեսարանները»[4]:

Քանի որ մեր ատենախոսությունը ունի ժամանակագրական համակարգված

կառուցվածք՝ հնարավորինս լայն ընդգրկմամբ, ուստի հետաքրքրական է իմանալ թե մեզ մոտ հրատարակված գրքերը բովանդակային ինչպիսի բնույթ են կրել, մանավանդ օտար ափերում ապրող և ստեղծագործող նկարիչների ներառման կապակցությամբ: Նկատենք, որ մայր հայրենիքից դուրս ստեղծագործած նկարիչները խորհրդային կաղապարված մտածողության հետևանքով երկար ժամանակ կարծես օտարված էին մեր դաշտից: Արհեստական այդ պատնեշը առաջինը խարխլեց արտասահմանից հայրենիք վերադարձած գեղանկարիչ-արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը: 1958 թվականին Երևանում հրատարակվում է նրա «Բնանկարն ու հայ նկարիչները» գիրքը, որտեղ ըստ արժանվույն ներկայացվում են նաև արտասահմանում ստեղծագործած մի քանի ծովանկարիչներ: Շիշմանյանի աշխատանքն առավել ևս կարևորվում է սկզբնաղբյուրային իմաստով: Շնորհաշատ գեղանկարիչն անմիջական կապերի մեջ է եղել արվեստագետներից շատերի հետ, նրանք միակարծիք են եղել տեսական շատ հարցերի շուրջ, ուստի և Շիշմանյանի հաղորդած տեղեկությունները առանձնահատուկ նշանակություն են ստանում:

1979 թվականին Երևանում Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի Արվեստի ինստիտուտի կողմից ռուսերեն հրատարակվեց «Очерки по истории армянского изобразительного искусства» գիրքը: Այստեղ արտասահմանում ստեղծագործած հայազգի նկարիչներին վերագրվող հատվածի հեղինակներ, արվեստաբաններ Ռուբեն Դրամբյանը և Վահան Հարությունյանը համառոտ, բայց բովանդակալից անդրադառնում են մեր ուսումնասիրության մեջ ընդգրկված մի շարք արվեստագետների:

Հովհաննես Այվազովսկուն նվիրված աշխատությունների կողքին կարևորում ենք Մինաս Սարգսյանի «Մեծ ծովանկարչի կյանքը» (Երևան, 1990) գիրքը: 2010 թվականին Թեոդոսիայում և Մոսկվայում ռուսերեն հրատարակվեց «Жизнь великого мариниста: Иван Константинович Айвазовский» ստվարածավալ աշխատությունը: Մեզ համար անչափ օգտակար է եղել հեղինակավոր արվեստաբանի կազմած «Айвазовский. Документы и материалы» (Ереван, 1967) հատորը:

1987 թվականին հրատարակվեց Եղիշե Մարտիկյանի «Հայկական կերպարվեստի պատմություն» գրքի չորրորդ հատորը: Այստեղ ներկայացվում են նաև

ծովանկարիչներ Վարդան Մախոխյանը, Արսեն Շաբանյանը և Կարապետ Ադամյանը: Ընդհանրապես Ե. Մարտիկյանի աշխատությունները հատկանշվում են արվեստագիտական զննումների ծավալով, մանրամասների ընդգրկմամբ, երբեմն էլ կարիք է զգացվում որոշ մտքերի ու ենթադրությունների հստակեցման:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի երկարամյա տնօրեն արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանն իր ստեղծագործական գործունեության զգալի մասը նվիրել է հայ ծովանկարչության պատրիարք Այվազովսկուն: Այսօր այվազովսկիագիտության մեջ մեծագույն ներդրումն իրոք կատարել է Շահեն Խաչատրյանը: Հայերեն և օտար լեզուներով նրա հրատարակած գրքերն օգնում են գրեթե ամբողջական պատկերացում կազմելու մեծ ծովանկարչի թողած հարուստ ժառանգության մասին: Իսկ 1996 թվականին Ֆրանսիայում լույս ընծայված «Le Chant de la Mer» գրքում Այվազովսկուց բացի՝ Խաչատրյանը շատ հակիրճ անդրադարձ է կատարում ծովանկարիչներ Ճիվանյանին, Մահտեսյանին, Շաբանյանին, Մախոխյանին, Ադամյանին:

Ֆրանսիայում ստեղծագործած արվեստագետների հետ ծանոթանալու համար մեծապես կարևորվում է Շահեն Խաչատրյանի «Ֆրանսահայ կերպարվեստ» բովանդակալից գիրքը (1991 թ.): Ժողովրդական նկարիչ Գրիգոր Խանջյանի գրած առաջաբանում կարդում ենք. «Այդ գիրքը տալիս է ավելի քան բավարար պատկերը սփյուռքի մեր գլխավոր գաղթօջախներից մեկում՝ Ֆրանսիայում ապրած և ապրող հայ արվեստագետների կյանքի ու ստեղծագործության մասին»: Իսկ մենք գիտենք, որ հայ ծովանկարիչների մեծ մասն ապրել և գործել է Ֆրանսիայում:

2009 թվականին հրատարակված «Հայ արվեստի պատմություն» ստվարածավալ գրքում մի ամբողջ բաժին է հատկացված սփյուռքահայ արվեստին: Հատվածի հեղինակ ՀՀ գիտությունների ազգային ակադեմիայի թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Վիգեն Ղազարյանը նշանակալից կերպով ներկայացնում է մեզ համար հետաքրքրություն ունեցող վարպետների աշխատանքները:

Վերջին ամբողջական աշխատանքը ՀՀ գիտությունների ազգային ակադեմիայի թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի «Հայ արվեստի զարգացման ուղիները XIX–XX դարերում» ստվարածավալ հատորն է

(2009 թ.): Ընդգրկված է հսկայական նյութ հիշյալ դարերում ստեղծագործած բազմաթիվ հայ արվեստագետների, այդ թվում՝ մեր երևելի ծովանկարիչների մասին: Վերջիններիս առանձնաբար ներկայացնելուց զատ՝ գրքի հեղինակը տվել է ինչպես մասնավոր տիպական հատկանիշների, այնպես էլ ընդհանուր երևույթների տեսական հստակ բնութագրումները:

Մեր առաջաբանում համառոտ ներկայացվեց աշխատանքի ընդհանուր կառուցվածքն ու հիմնախնդիրները:

ԳԼՈՒԽ I

ԾՈՎԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

Մարդն իրեն շրջապատող օբյեկտիվ իրականության դրսևորումների մեջ է, նրա անմիջական ու գործուն մասնակիցը, որը ժամանակի պատմահասարակական ու մշակութային հարաբերությունների սուբյեկտ է: Հնագույն ժամանակներից մարդն ամենից ավելի առնչվել է բնության հետ. հասարակական հարաբերությունների հետագա զարգացմանը զուգընթաց նրա մոտ ձևավորվել է նպատակային որոշակի մոտեցում բնության նկատմամբ: Բնությունը կենսականորեն կապված է եղել մարդու կյանքի ու գործունեության հետ, ավելին՝ հազարամյակներ շարունակ բնության երևույթները՝ ծով, գետ, ծառ, լեռ, եղել են հանելուկ, ավելի ուշ՝ պաշտամունքի առարկա:

Օժտված լինելով գիտական իմացության հատկանիշներով՝ մարդը բնության նկատմամբ իր վերաբերմունքն արտահայտել է նաև գեղագիտական և հոգեհուզական զգացմունքային եղանակով՝ ձգտելով հնարավորինս մոտենալու և ճանաչելու բնությունը, այն յուրովի վերարտադրելու գրական խոսքում, երաժշտության մեջ, կերպարվեստում, նաև ճարտարապետական կառույցներում: Այն ուղեկցվում է նյութի կիրառական–գործնական բնույթով՝ որոշակիորեն նպաստելով մարդկանց հուզող գաղափարների ամբողջական արտահայտմանը: Դա երկար տարիների ընթացք էր՝ մինչև Վերածնության դարաշրջան, երբ բնության ճանաչելի վերարտադրումը մարդու համար դարձավ գեղեցիկի ու հոգեկան–գեղագիտական հրճվանքի առարկա:

Անգլիացի նշանավոր գիտնական Քենեթ Քլարկը (1903–1983), իր «Բնանկարը արվեստում» աշխատության մեջ ելնելով արվեստի պատմության ընթացքում բնանկարի բնույթից ու նշանակությունից, այն բաժանել է մի քանի փուլերի՝ խորհրդանշային բնանկար (վաղ ժամանակներից մինչև XIII–XIV դարերը), ռեալիստական բնանկար (Վերածնության շրջան), երևակայական բնանկար, իդեալական բնանկար և այլն[5]:

Մեր թեման ներկայացնող ջրային կամ ծովային տեսարանները կազմել են բնանկարի մի առանձին մասը[6]:

Դեռևս վաղ միջնադարում բնության առանձին դրվագներ ներառվել են կերպարվեստի ստեղծագործությունների մեջ, որոնք եղել են ընդամենը թեման լրացնող պարագաներ՝ ցույց տալով այս կամ այն իրադրության կամ գործողության միջավայրը՝ տեղը, ասել է թե՝ ունեցել են տեղեկատվական բնույթ:

Գեղարվեստական արտահայտության այդ աստիճանում, անգամ կերպարվեստում ժանրային բաժանումներ չեն եղել: Բնանկարի տարրերը հիմնականում պարզունակ խորհրդանշային բնույթ են կրել: Նույնիսկ հին հույներն ու հռոմեացիները ոչ միայն չէին պատկերել ծովի տեսարաններ, այլև իրականում հեռու են եղել բնանկարի՝ որպես առանձին ժանրի գաղափարից, չնայած նրանց հասարակական զարգացման աստիճանը բնապաշտական միտումների առումով բավականին առաջ էր գնացել: Փաստորեն, մինչ Վերածնության ժամանակները՝ XV–XVI դարերը, ծովի պատկերումը, որպես առանձին միավոր, անջատված չի եղել ընդհանուր բնանկարից, այն եղել է բնանկարի հատվածներից կամ մանրամասներից մեկը: Բնանկարն էլ որպես առանձին ժանր համեմատաբար ուշ ձևավորվեց:

Ստորև, հետամուտ լինելով ծովանկարչության խնդիրներին, մենք համառոտ կանդրադառնանք բնանկարի զարգացման ընթացքին:

Բնանկարային տարրերը սկզբնավորվել են դեռևս Հին աշխարհի արվեստում: Հին հույն մատենագրությունը հիշատակում է Ակաթարակոս Սամոսացուն, որն ապրել է Աթենքում Պերիկլեսի ժամանակ (մ. թ. ա. V դար): Նկարելու շնորհքով օժտված Ակաթարակոսը քաղաքի թատերական ներկայացումների համար պատրաստել է բնությունը պատկերող դեկորներ: Դա պետք է ցույց տար, որ գործողություն ընթանում է բնության գրկում[7]:

Հին ժամանակներից կան պատկերներ, երբ գործողությունը կատարվում է ծովի վրա: Բայց դրանք որևէ կապ չունեն ոչ միայն ծովանկարչության, այլև բնանկարի ժանրի հետ: Այսպես՝ Լոնդոնի Բրիտանական թանգարանում պահվող կրատերի (կավե սափոր, մ.թ.ա. VIII դար) վրա նկարված է մեծ նավակ, որտեղ համաչափ դասավորությամբ նստած ստրուկները թիավարում են այն: Ծովի ջուրը սափորի կավի մուգ շագանակագույն ֆոնն է:

Թեմատիկ առումով ավելի հետաքրքրական են Տարկվինիայում (Իտալիա) որսի և ձկնորսության տեսարաններով գերեզմանները (մ. թ. ա. VI դար): Այս դեպքում արդեն նկարիչը աշխատել է ծովը զանազանել ընդհանուր ֆոնից՝ այն ծածկելով մուգ կապույտի թանձր շերտով: Ցավոք, գույները այնքան էլ լավ չեն պահպանվել: Թվում է, թե նկարիչը փորձել է որոշ հատվածներում ալիքային ձև ստեղծել:

Նեապոլի ազգային թանգարանում է պահվում «Հերկուլանումի նավահանգիստը» նկարը (մ. թ. I դար): Նկարը վերցված է ընդհանուր պլանով՝ փոքր–ինչ վերևից: Պատկերը հիշեցնում է վենետիկյան տեսարան՝ Մեծ ջրանցքով հանդերձ: Կապտականաչավուն ջրի հարթ մակերեսին կամարազարդ շենքեր են, իհարկե, նաև ջրի վրա սահող փոքրիկ նավակներ:

Բնության առանձին տարրեր են պատկերված Պոմպեյի պահպանված որմնանկարներում. նկատի ունենք Տիբերիս գետի աջ ափին մեծահարուստի տունը: Տան երկու որմերը ամբողջովին ծածկված են զանազան տեսարաններ ներկայացնող պատկերներով (մ. թ. I դար, այժմ տեղափոխվել են Հռոմի ազգային թանգարան):

Հատկապես ուշագրավ է Վատիկանի թանգարանում պահվող Պոմպեյի Էսկվիլինի տան որմնանկարները: Այստեղ ներկայացված թեմաները կապված են Ոդիսևսի արկածների հետ: Գործողությունը կատարվում է լայն պլանով՝ բնության գրկում՝ սարեր, ժայռեր, ծառեր, նկատվում են բերդապարիսպներ, մարդիկ: Նկատի ունենալով այդ պատկերի գեղեցկությունն ու գրավչությունը՝ Քենեթ Քլարկը գրում է. «Ոդիսևսի մասին պատկերված այդ շարքը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ բնանկարը դարձել է բանաստեղծական արտահայտման միջոց, բայց և այնպես, այս դեպքում էլ այն սոսկ որպես ֆոն է՝ միջավայր»[8]: Կարելի է հիշել Նեապոլի ազգային թանգարանում պահվող «Պարիս» որմնանկարը:

Բնությունն արտահայտող առանձին դրվագներ հանդիպում են Հռոմի ցարդ կանգուն մնացած պալատական հին կառույցներում:

Իրադարձության մանրամասները ներկայացնելու առումով մասնագետների ուշադրությունն է գրավել Սիցիլիայի Մաքսիմին Հերկուլիոսի դղյակի «Ձկնորսները նավի վրա» (մ. թ. II դար) խճանկարը: Առաջին պլանում մեծ չափերով պատկերված է նավակ, որի մեջ ակտիվորեն շարժվող ձկնորսներ են: Տվյալ դեպքում մեզ

հետաքրքրում է ծովի պատկերը, որն ամբողջովին ծածկում է նկարի ֆոնը: Ուղիղ, երբեմն էլ տատանվող կարճ գծիկներով «ստեղծվում» է ջրի ալիքների շարժումը: Տպավորիչ ջրի մեջ նկարված են ձկներ ու ծովային զանազան կենդանիներ: Գուցե առանց գեղագիտական որոշակի կանոնների հետևելու նկարիչը հասել է ամբողջականության՝ միասնության մեջ տեսնելով մարդու կյանքն ու գործունեությունը բնության հետ:

III–IV դարերին է պատկանում Ապամեայում (Սիրիա) հայտնաբերված խճանկարը: Այն բաղկացած է մի քանի մասից: Խճանկարում առավել ուշագրավ է բնապատկերի մասը: Ծովածոցի ափին պատկերված են տարբեր շինություններ, սյունաշարեր, տաճարներ, ձկնորսական տեսարաններ և ուղևորներով նավակ: Նմանատիպ պատկերներն ավելի բնորոշ էին ալեքսանդրյան վարպետներին:

Դեռևս XVI դարում Իտալիայի գաղութներից մեկում՝ Պալեստրինայում (հին Պրենեստե, հռոմեական սրբավայր Ֆորտունա), հայտնաբերվել է նեղոսյան բնապատկերին բնորոշ մի մեծ խճանկար: Սույն խճանկարը մինչ վերջերս համարվել է Եգիպտոսի քարտեզը, որը ստեղծվել էր ի հիշատակ Ադրիանոս կայսեր այդ տարածաշրջանում նրա ճամփորդելու ժամանակ: 1952 թվականի պեղումներում վերջնականապես ճշգրտվեց սույն խճանկարի ժամանակաշրջանը՝ մ. թ. ա. I դար: Այդտեղ պատկերված են եգիպտացիների տոնական և առօրյա կյանքի տեսարաններ՝ ճարտարապետական հուշարձաններ, տաճարներ, տներ, որոնց շուրջ ծավալվում են ծիսական արարողությունները: Դրանցում տեսնում ենք գյուղագործական աշխատանքներ, ձկների որս, նավակներով լողալու պատկերներ:

Ոչ վաղ անցյալում արվեստագիտական գրականության մեջ կարծես թե հատուկ ուշադրություն չի դարձվել Հեռավոր Արևելքի երկրների կերպարվեստին: Այդ առիթով «Արտասահմանյան երկրների պատմություն» գրքի հեղինակները գրում են. «…հերքվում է կերպարվեստում տարածված «եվրոպակենտրոն» գաղափարը, համաձայն որի՝ Արևելքի ժողովուրդների արվեստը համաշխարհային գեղարվեստական զարգացման ընթացքում դիտարկվել է որպես երկրորդական»[9]: Իրականում չինական մշակույթի, մանավանդ գեղանկարչության լայնածավալ, նաև կարելի է ասել էկզոտիկ դաշտում մ. թ. ա. III դարից ընդհուպ մինչև մ. թ. XVIII դարը

կատարվել են այնպիսի իրադարձություններ, ասել է թե՝ ստեղծվել են այնպիսի գործեր, որոնք ոչ միայն կարող են հարստացնել մեր իմացությունները, այլև ստիպել որոշ վերափոխություններ կատարել համաշխարհային արվեստի պատմության փուլերում: Տպավորություն է ստեղծվում, որ Հեռավոր Արևելքի, հատկապես չինական արվեստը իր բովանդակությամբ ու զարգացման փուլերով դիտվել է առանձին՝ անջատված եվրոպական դրսևորումներից: Ըստ էության՝ սկզբունքային նշանակության որոշ երևույթներ չինական արվեստում ավելի վաղ են ի հայտ եկել, քան Եվրոպայում:

Դեռևս բուդդայականության սկզբնավորման վաղ տարիներին հասարակական–մտավոր կյանքում մեծ հետաքրքրություն է առաջացել մարդու հոգեկան աշխարհի, նրա արտաքին նախասիրությունների, գեղագիտական իդեալների նկատմամբ: Դա նշանակում է նաև ճանաչել մարդուն շրջապատող աշխարհը և կենդանի վերաբերմունք դրսևորել դրա նկատմամբ: Չինական տիրող գաղափարները կարծես նպաստում էին տեսնելու աշխարհիկ իրականությունը: Արվեստի գործերում, իսկ այստեղ հաճախ էին պատկերազարդվում գրական աշխատանքները՝ բանաստեղծություններ, պոեմներ, որոնց մեջ ներառվում էին այնպիսի մոտիվներ, որոնք հետագայում դարձան կենցաղային ժանրի անբաժանելի բաղադրամասերը: Ավելին՝ արդեն այդ շրջանում լույս աշխարհ են գալիս տեսական աշխատություններ, որոնք գեղարվեստի առումով ընդհանրացնում էին նախորդ սերունդների փորձը[10]: Դրանցում խոսվում է երևույթների ներքին էության, հոգեկան զգացմունքների արտահայտման, իրականության հետ արվեստի կապի նմանությունների ու ընհանրությունների մասին: Ընդհանրապես V–VI դարերը չինական կալիգրաֆիայի՝ գեղագրության ծաղկման շրջանն էր: Նաև ասենք, որ Սե Խեյի (V դար) տեսական ձեռնարկի ստեղծմանը մասնակցել է անվանի գեղանկարիչ Գու Կայչժին (344–406): Չինական հաստոցային նկարչության հնագույն նմուշը Գու Կայչժիի «Պալատական ավագ կնոջ խրատը» նկարն է՝ ընտանեկան խմբանկարի ամբողջ մի հորինվածք՝ կատարված թավշյա կտորի վրա (նկարիչն օգտագործել է հանքային և բուսական բաղադրության ներկեր):

Հետաքրքրությունը բնանկարի նկատմամբ առավել նկատելի է դառնում մ. թ. ա. III դարից: Սիչուան նահանգի քարե բարձրաքանդակներում պատկերված են լեռների ու ծառերի տեսարաններ: Բնանկարին մեծ տեղ է հատկացվում նաև Վեյի ժամանակաշրջանի ժայռապատկերներում: Փաստորեն, չինական արվեստում բնանկարը, որպես պատկերային առանձին տեսակ, ուրույն ձև է ստանում VII դարից և որոշ ընդհատումներով շարունակվում մինչև XIII դարը[11]: Այդ ժամանակաշրջանում է կազմավորվում «Ֆեն շույ» լեռներ և ջրեր ուղղությունը: Հիշենք բնանկարի երկու խոշոր ներկայացուցիչներին՝ Լի Սիսյունին (651–716) և բանաստեղծ Վան Վեյին (699–759), որոնք աշխատել են միանգամայն տարբեր մաներաներով[12]: Լի Սիսյունի մոտ լեռնային անծայրածիր շղթաների պատկերման հետ զգալի դեր է հատկացվել ծովային լայնաշունչ տեսարաններին: Չին նկարիչները բնությունը տեսնում էին պոետի աչքերով՝ ընդգծելով գրավիչ պատկերները: Հետաքրքրական է, որ չինացիները որոշ պատկերներում շահեկանություն ստեղծելու համար նույն հարթության վրա օգտագործում էին տարվա տարբեր եղանակներին բնորոշ մոտիվներ: Բնության նկատմամբ չին նկարիչների սերն այնքան մեծ էր, որ նույնիսկ պաշտամունքային տաճարների որմնանկարներում տեղ էր հատկացվում նաև աշխարհիկ միջավայրին՝ բնանկարին ու կենցաղային տարրերին:

X–XI դարերից հետո բնանկարի գեղարվեստական ուղղվածությունը ձեռք է բերում նոր իմաստավորում: Գեղարվեստական հնարքները, մարդու անձնական տրամադրության, նրա ապրումների արտացոլումը բնանկարում թույլ են տալիս վարպետներին հասնելու արտահայտման ամբողջականությունը ցուցադրելու ուժեղ աներևակայելի տպավորության: Ավելին՝ մինչ նշված դարաշրջանը նման երևույթների հանդիպում ենք Լի Սիսյունի, Լի Չժաոդաոի (մոտ 675–741) և մանավանդ Վան Վեյի տարածական ու էպիկական բնանկարներում: Այս վարպետների մոտ, երբեմն, բնության նույնիսկ փոքրիկ դրվագները ձեռք են բերում խոհափիլիսոփայական իմաստավորում՝ ասես հետևելով «Դաո» խոհագեղագիտական հոսանքի պատգամներին՝ աշխարհը անընդգրկելի մեծությամբ ու վեհությամբ: Ըստ համապատասխան տրակտատների[13]՝ չին գեղանկարիչների ձեռքբերումներն ընդհանրացնում էին նրանց տրակտատների դրույթները:

Այսպես՝ միջնադարյան Չինաստանի արվեստում բացառիկ կարևոր նշանակություն և դեր է ունեցել բնանկարը՝ հաճախ որպես միանգամայն ինքնուրույն տարբերակ: Չին ժողովրդի պատկերացմամբ, համաձայն համաշխարհային օրենքների, բնությունը հավերժ շարժման ու վերանորոգման մեջ է:

Եվրոպական մշակութային կյանքում գեղանկարչության զարգացումն այլ հունով գնաց՝ համահունչ տիրապետող քրիստոնեական պատկերացումներին: Միջնադարյան արվեստն ամբողջովին ներթափանցված էր Աստվածաշնչի տարրից եկող հոգեկան աշխարհի, ավելի շատ՝ ճգնավորական ըմբռումներով: Աշխարհիկ կյանքը մղված էր հետին պլան: Մարդուն շրջապատող ռեալ իրականությունը, բնության կամ ճարտարապետության տարրերը եթե երբեմն էլ թեմատիկ այս կամ այն պատկերում «ակնարկվում» էին, ապա զուտ պայմանականորեն՝ տեղն ու միջավայրը ցույց տալու միտումներով[14]:

Բոլոր դեպքերում, թե՛ հունահռոմեական և թե՛ նույնիսկ չինական միջնադարյան արվեստում, չնայած ծովի տարբեր պատկերումներին, մեր այսօրվա պատկերացմամբ՝ ծովանկարչությունը՝ որպես ժանրային առանձին երևույթ, սկզբնավորվում է Ուշ վերածնության շրջանից: Չինական ծովային նկարների կապակցությամբ օգտագործվել են բնանկարի զարգացումը դասակարգող երրորդ և չորրորդ փուլերը՝ «երևակայական բնանկարը» և «իդեալական բնանկարը»: Զարմանալիորեն չին նկարիչները կարծես թե անտեսել են «ռեալիստական բնանկար» փուլը, գուցե միտումնավոր՝ խուսափելով պարզ կամ պարզունակ նմանակումներից: Նրանք, ըստ էության, հաճույք էին ստանում ռոմանտիկ երևակայության պատկերային ձևերից: Խոսքն, իհարկե, միայն ծովային պատկերներին չի վերաբերում: Չինական գծային սքանչելի պլաստիկան՝ առաջին հերթին թեմատիկ կոմպոզիցիաներում, գրավել է նաև հարևան ժողովուրդների նկարիչներին: Դեռևս X–XI դարերում պարսիկ նկարիչները հրապուրված են եղել չինական գեղանկարչության գծային ճկունությունը: Այդ դարաշրջանի պարսկական նկարչության արհեստանոցներում հրավիրված են եղել չին նկարիչներ: «Մոնղոլական դինաստիայից եկած,— գրում է արևելյան արվեստների խոշոր գիտակ Բորիս Դենիկեն,— չինական մշակույթի ազդեցությունն Առաջավոր Ասիայի վրա դառնում է շոշափելի, որը մասնակիորեն միավորում է Արևելյան և Արևմտյան Ասիան»[15]:

Ծովը միջնադարյան հայ կերպարվեստի մեջ

Հայ ժողովուրդը անհիշելի ժամանակներից պաշտամունքային հատուկ հետաքրքրություն է ունեցել ջրի ու ծովի նկատմամբ: Դրա առավել ընդգծվածությունը թերևս գալիս էր լեռնային–ցամաքային երկրի, նրա կյանքի ու գոյության համար կենսականորեն անհրաժեշտ ջրի կարևորությունից:

Հայ արվեստում ծովը ներկայացնող հնագույն օրինակը Գառնիի հեթանոսական տաճարին կից բաղնիքի հատակի խճանկարն է [նկ. 1]: Դա նախաքրիստոնեական Հայաստանի մոնումենտալ արվեստից մեզ հասած եզակի նմուշ է: Թեման վերցված է հունական դիցաբանությունից՝ կապված ջրի կենարար զորության ու կյանքի հարատևության հետ: Բաց կանաչավուն խճաքարերից պատկերված ծովի հարթության վրա ներկայացված են ծովային աստվածները՝ Գլավկոսը (տղամարդն է), որն օվկիանոսի խորհրդանիշն է: Գլավկոսը՝ նաև ծովագնացության ու ձկնորսների հովանավորը, պատկերված է իխտիոկենտավրոսի տեսքով:

Կնոջ պատկերը համեմատաբար լավ է պահպանված. նկարի կողքին կա գրություն՝ Տալասա՝ որը ծովի խորհրդանիշն է: Նրա ոտքերի մոտ պատկերված են ձկներ: Կան նաև խորհրդանշական զանազան այլ էակներ՝ Թետիս, Էրոս, որոնք կրում են բնության ուժերի գաղափարը: Կան ծովի խորհուրդը արտահայտող էակներ, նավի մնացորդներ և այլն:

Գառնիի խճանկարը իր բարդ կառուցվածքով ու տեխնիկայով, նկարչական վարպետությամբ մոտենում է անտիկ այն խճանկարներին, որոնք պատրաստված են եղել «օպուս վերմիլիկտում» տեխնիկայով: Այստեղ չի կիրառվել սմալտա:

Գառնիի խճանկարից հետո հայ արվեստում ծովային տեսարաններ հանդիպում են հայկական ձեռագիր մատյաններում: Բնութագրական է, որ դրանց առավել հետաքրքրական օրինակները վաղ շրջանից են՝«Մլքէ թագուհու» և «Մողնու» ավետարանները:

Առավել ուշագրավը և հետաքրքրականը մեզ հասած հայկական առաջին նկարազարդ մատյանն է՝ «Մլքէ թագուհու» փառահեղ ավետարանը՝ ընդօրինակված 861 թվականին. այժմ պահվում է Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության

մատենադարանում, N 1144/86: IX դարի մագաղաթյա այս ավետարանը հայտնի է ողջ քրիստոնեական աշխարհում: Արդեն Կարպիանոսին հղած Եվսեբիոսի թղթի երկրորդ և երրորդ խորանների օվալաձև գլխազարդերի մեջ ներկայացված են ծովային տեսարաններ: Առաջինում մուգ կապույտ ծովի հարթության վրա եգիպտական հին նավակն է, որի ներսում չորս ձկնորսներն են (սովորաբար չորս ձկնորսները խորհրդանշում են չորս ավետարանիչներին): Ծովի մյուս տարածությունը զբաղեցնում են ջրային կենդանիները: Երկու անկյուններում բարեխղճորեն նկարված են երկու կոկորդիլոսներ՝ բնական պլաստիկ շարժումներով: Կան նաև երկու խոշոր ջրաբադեր, ապա՝ ձկնկուլներ, նաև մի քանի խոշոր ձկներ: Տպավորիչ են փոքր–ինչ ոճավորված ծովային աստղերը [նկ. 2]:

Մենք գիտենք, որ աստվածաշնչյան–ավետարանական պատմություններից մի քանիսը կապված են ծովային տեսարանների հետ, որոնք առիթ են ծառայել նկարիչներն իրականությունից ստացած իրենց անմիջական տպավորությունները դրսևորելու համար: Թեկուզ այն, որ բացառիկ տաղանդով օժտված նկարիչը կարող էր հիշյալ ջրային կենդանիներին նկարել այդքան անմիջական ձևերով, շարժումների մեջ ու բնական տեսքով՝ մի ամբողջ կենդանական ու հեքիաթային աշխարհ: «Յայտնի է, թէ ներկայացուած տեսարանը Նեղոսի ներշնչումէն կու գա, ջուրի վրայ սփռուած յատկանշական մանրամասնութիւնները կը փաստեն զայն: Հայ արուեստագէտը ներշնչուած է կա՛մ Աղլեքսանդրեան մանրանկարչական օրինակէ մը, եւ կա՛մ ծանոթ է միջավայրին՝ ճամբորդութեան մը հետեւանքով»[16]: Չմոռանանք նաև Վանա լճակի տպավորությունները:

Ընդհանուր նման բնույթ է կրում նաև հաջորդ խորանազարդի մեջ պատկերված ծովային տեսարանը: Այստեղ նորությունը գեղեցիկ ծովաձիերն են, մի բան, որն, իհարկե, ո՛չ Նեղոսի ջրերում կարող էր լինել և ո՛չ էլ Վանա լճում: Այս խորանի տեսարանում կա մի մանրուք, որը, մեր համոզմամբ, իրական դիտարկումներից է վերցված: Նկարված է եգիպտական վազորդ (plivinus aegypitius) թռչունը: Վերջիններս լինում են այն ջրերի մոտ, որտեղ կան կոկորդիլոսներ: Նրանք սնվում են կոկորդիլոսների ատամների մեջ մնացած սննդի մնացորդներով: «Մլքէ թագուհու» ավետարանի նկարիչը հաջորդ զույգ խորանազարդերի մեջ ներառել է ծովային

տեսարաններ՝ մեծ տեղ հատկացնելով ջրային կենդանիներին՝ ավելի պայմանական–հեքիաթային նկարագրումներով [նկ. 3]:

Ի դեպ՝ Վասպուրականում՝ Աղթամարի Սբ Խաչ եկեղեցու հարթաքանդակներում (X դար), նույնպես հանդիպում ենք ծովային տեսարան: Այդտեղ «Հովնանին նետում են կետի երախը» աստվածաշնչյան սյուժեն է [նկ. 4]:

Մյուս հանրահայտ ձեռագիրը, կրկին վաղ շրջանից, այսպես կոչված «Մողնու» ավետարանն է (XI դար), որը պահվում է Մաշտոցի անվան Մատենադարանում (N 7736): Այստեղ էլ առաջին խորանների գլխազարդերի մեջ պատկերված են ծովային տեսարաններ: Ջրի վրա եգիպտական կեռաքիթ նավակն է. նրա մեջ երկու ձկնորսները՝ աշխույժ շարժումներով: Նկարիչը չի կաշկանդվել՝ ծովի մեջ պատկերելով ջրային և ոչ ջրային կենդանիներ: Այդ տեսակետից ուշագրավ է, որ ինչպես գրականության՝ ժողովրդական բանահյուսության մեջ, այստեղ էլ նկարիչը թեմային մոտեցել է ավելի պատմաառասպելական նկատառումով. ջուրը, ծովը իսկապես առիթ են դարձել, ավետարանական բովանդակությունը հաղորդելուց զատ, ցուցադրելու իր իմացությունները բնության զարմանահրաշ երևույթների մեկնաբանման գործում: Անկախ ջրի նյութական նմանություն ստեղծելու պարագայից՝ մուգ կապույտով ծածկված, թե պարզ պայմանական գծագրումով, մենք տեսնում ենք, առասպելական բազմաթիվ էակներ (ոչ միայն ջրային) և սֆինքսներ՝ մարդագլուխ արարած, թևավոր առյուծ, թռչնագլուխ վագր, ձկների տեսակներ[17] [նկ. 5]:

Մեզ հետաքրքրող թեմայի կապակցությամբ հիշատակենք նաև Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանում պահվող N 888/159 ձեռագիր Ավետարանը (XI դար): «Հրաշագործ ձկնորսություն» ոչ մեծ պատկերումզարմացնում է ռեալիստական տպավորությամբ կատարումը՝ ջրի տատանվող կապույտ ալիքների վրա նավակն է, որի մեջ գտնվող ձկնորսները թոռը գցել են ջուրը, որտեղ լցվել են բազմաթիվ ձկներ[18] [նկ. 6]:

XI–XII դարերից հետո մանրանկարչության մեջ հանդիպող ծովային տեսարանների թիվը ավելանում է՝ ընդգրկելով ավետարանական համապատասխան բոլոր պատկերները՝ «Հիսուսը քայլում է ծովի վրայով», «Թովմայի անհավատությունը», «Հովնանը կետ ձկան երախում», «Կետ ձուկը Հովնանին նետում է դդմենիների մեջ»,

«Եբրայեցիների Կարմիր ծովով անցնելը», «Եգիպտացիները խորտակվում են ծովում», «Մկրտություն»…

Ի տարբերություն մեզ ծանոթ ծովային նախորդ տեսարանների՝ առասպելական նյութերի ընդգրկմամբ թե ռեալիստական տպավորություններով, XIII–XIV դարերի մանրանկարները կարծես ենթարկվում են որոշակի կանոնների: Դա վերաբերում է ոչ միայն հայկական, այլև միջնադարյան ողջ քրիստոնեական արվեստին՝ առաջին հերթին բյուզանդական և նրա հարևան երկրներին: Այս դեպքերում արդեն մանրանկարիչներին հիմնականում ուղղորդում է միջնադարյան քրիստոնեական արվեստի գաղափարական–գեղագիտական սկզբունքը՝ ներկայացնել իրադարձության գաղափարական հիմնական միտքը, հնարավորության սահմաններում՝ թեմայի այլաբանական միտումները: Նշված սկզբունքների շրջանակներում, իրոք, տաղանդով օժտված վարպետները ստեղծում են սքանչելի պատկերներ, որոնցում դրսևորվում է ստեղծագործողների երևակայությունն ու կատարողական շնորհը:

Պատմական, երբեմն էլ այլաբանական բնույթ կրող այդ պատկերներում կարևորը դրանք՝ աչքի համար հետաքրքրական ու հաճելի ձևերով ներկայացնելն է: Այդտեղ է դրսևորվում միջնադարյան նկարիչների տաղանդը:

Ծովի պատկերման մի քանի տարբերակներ են ընդունված մեզանում, որոնք, իհարկե, առանձնահատուկ չեն միայն հայկական ձեռագրերին: Առավել տպավորիչը ծովի ալիքների գեղեցիկ ոճավորմամբ կատարված այն օրինակներն են, որոնց լավագույն նմուշը հանդիպում է 1286 թվականին ընդօրինակված Ճաշոցում (մատ. N 979)՝ կիլիկյան Հեթում Բ թագավորի սեփականությունը: Այստեղ իրենց շուրջը պտտվող ալիքները գնդաձև տեսք ունեն՝ դասավորված կողք կողքի: Դրանց արտաքին եզրերը մուգ կապույտով են քսված, որոնք, գնալով դեպի կենտրոն, ստանում են լուսավոր երանգ: Ծովալիքների պայմանական այդ ձևը համահունչ է տեսարանի դեկորատիվ ընդհանուր կառուցվածքին: Նկարի ներքևում, մյուս խմբերին համաչափ, կետ ձկան բաց երախն է, որ կլանում է նավակից ցած նետված Հովնանին: Գեղեցիկ նկարված եգիպտական նավակի մեջ յոթ հոգի են՝ դինամիկ շարժումներով, լարված դեմքերով են պատկերված [նկ. 7]: Մեկ թերթ անց ծովային ալիքների միջից կետ ձուկը Հովնանին շպրտում է ափ՝ դդմենիների մեջ:

Ջրի պատկերման այդ գեղեցիկ եղանակը տեսնում ենք կիլիկյան մի քանի այլ ձեռագրերում ևս՝ ըստ նկարիչների նախասիրության: Եվ ոչ միայն Կիլիկիայում, դա հանդիպում է փոքր–ինչ տարբեր ոճավորումներով, նաև Բյուզանդական XIII–XIV դարերի մատյաններում:

Թորոս Ռոսլինի կողմից 1262 թվականին նկարազարդված Ավետարանում[19] դիտողին գրավում է «Հրաշագործ ձկնորսությունը» նկարը: Նավակի ցռուկին (նավառաջք) նստած է Հիսուսը և խոսում է ձկնորսների հետ. «Եվ մինչ ժողովուրդը խռնվում էր նրա շուրջը և լսում Աստծո խոսքերը, նա կանգնած էր Գեննեսարեթի ծովակի ափին: Եվ տեսավ երկու նավակներ, որ կանգնած էին ծովակի եզերքին. և ձկնորսները դրանց միջից դուրս եկած ուռկաններն էին լվանում: Նա մտավ նավակներից մեկի մեջ, ուր Սիմեոնն էր, և խնդրեց նրան, որ ցամաքից փոքր–ինչ հեռացվի այն. նստեց ու նավակի միջից ուսուցանում էր ժողովրդին: Եվ երբ դադարեց խոսելուց, ասաց Սիմեոնին. «Քշի՛ր, տա՛ր դեպի խորքերը, և ձեր ուռկանները գցեցե՛ք որսալու համար»» (Ղուկաս. Ե 1–5):

Ծովային հետաքրքրական տեսարանի ենք հանդիպում Բալթիմորի Ուոլթերի արվեստի թանգարանի (The Walters Art Museum, Baltimore) XIII դարի հայկական Ավետարանում (ձեռ. N 539, 1262 թ., նկարիչ՝ Թորոս Ռոսլին)[20]: «Հայելու նման թափանցիկ ծովի մակերեսի վրա տարուբերվում են երեք փոքրիկ նավակներ՝ մարդկանցով լեցուն: Հիանալի է արտահայտված ջրի խաղաղ վիճակը»[21]:

Ձեռագրի մեկ այլ թերթում ներկայացված է «Հիսուսի քայլելը ծովի վրայով» նկարը: Ծովի հարթության վրա խորհրդավոր հանգստությամբ կանգնած է Հիսուսը: Նա ձեռքը մեկնել է դեպի իրեն լողացող Պետրոսը, որը թերահավատության պատճառով ընկղմվում է ջրի մեջ: Նավակում գտնվող առաքյալները զարմացած հետևում են հրաշքին [նկ. 8]:

Նույն վարպետի աշխատանքն է «Փոթորկի խաղաղեցումը»[22]: Բնագիրը հետևյալն է հաղորդում. «Եւ մէկ օր եղաւ, որ նա (Հիսուսը — Ա. Հ.) նաւ մտաւ, ու նորա աշակերտներն էլ, եւ նա ասաց նորանց. Անց կենանք ծովակի միւս կողմը. եւ ճանապարհ ընկան: Եւ երբ որ նաւով գնում էին, նա քնեց. եւ քամու փոթորիկ ընկաւ այն ծովակի մէջ, եւ նաւը լցվում էր, եւ վտանգի մէջ էին: Եւ մօտ եկան. նորան

արթնացրին եւ ասացին. Վարդապետ, վարդապետ, կորչում ենք. նա էլ վեր կացաւ, եւ քամուն եւ ջրի ալէկոծութեանը սաստեց, եւ հանդարտվեցին, եւ խաղաղութիւն եղաւ» (Ղուկասի, ԳԼ. 8): Համարձակորեն կարող ենք ասել, որ Ռոսլինի այս նկարը գրքի պատկերազարդման գլուխգործոց է. կոմպոզիցիայի հակիրճ լուծումը, արտահայտման դիպուկ ու հնարամիտ ձևերը, պայմանական միջոցների նպատակային օգտագործումը հասցված են կատարելության:

Բյուզանդական և հայկական XII–XIV դարերի ձեռագիր մատյաններում ծովի իրատեսական պատկերման անհրաժեշտություն չի եղել: Ձեռագիր մատյանների նկարազարդումները կրել են դեկորատիվ պայմանական բնույթ՝ ելնելով քրիստոնեական գաղափարախոսության՝ ձեռագիր մատյանների բովանդակության գլխավոր դրույթներից:

Կան դեպքեր և ոչ քիչ, երբ մանրանկարիչները, չփորձելով խորանալ դեկորատիվ–երևակայական ձևերի մեջ, ջրի պատկերմանը մոտեցել են պարզ ու անմիջական: Դա, եթե կարելի է ասել, «պարզունակ ռեալիզմի» նախնական եղանակն է, որը, որոշ դեպքում, մանրանկարիչների համարձակ մոտեցման շնորհիվ ստանում է տպավորիչ տեսք: Ահա Ստամբուլի Թոփկապի թանգարանում պահվող հայկական 1273 թվականի Ավետարանը (N 122): Լեռներից հոսում է Հորդանան գետը. այստեղ նույնիսկ հեռանկարի տպավորություն է ստեղծվում: Գալով առաջ՝ գետը լայնանում է, և առաջին պլանում՝ բաց կապույտի թափանցիկ տոնով և նուրբ գծիկներով շեշտված ջրի մեջ, Հիսուսն է, որին մկրտում է ափում կանգնած Հովհաննեսը: Ջրի պատկերման գրեթե նույն եղանակին հանդիպում ենք Թորոս Տարոնացու պատկերազարդած ձեռագրում (Մատ., N 6289, 1329 թ.): Այստեղ ևս Հիսուսը ջրի մեջ է:

Լայն ընդգրկում ունեցող թեմաներում ծովի պատկերման այլ եղանակ է ընտրվում: Օրինակ՝ «Անցումն Կարմիր ծովով», որը գրեթե նման տարբերակով հանդիպում է աստվածաշնչյան մի շարք այլ մատյաններում ևս: Հրեաները Մովսեսի գլխավորությամբ անցնում են ծովը, մինչդեռ նրանց հետապնդող հեծյալ եգիպտացիները ընկղմվում են ջրի մեջ: Նման տեսարաններում մանրանկարիչները նախընտրել են լայն տարածություն ցույց տվող ալիքների այլ եղանակ՝ երկար ձգվող երիզներ:

Ծովային տպավորիչ պատկերներ կան Նոր Ջուղայի Սբ Բեթղեհէմ եկեղեցու որմնանկարներում՝ հավանաբար կատարված 1630–ական թվականներին [նկ. 9]:

Ուշ միջնադարում՝ XVI–XVII դդ., հայկական մատենական նկարչության մեջ նկատելի են դառնում որոշակի փոփոխություններ: Դա մասնավորապես վերաբերում է այն ձեռագրերին, որոնք նկարազարդվել են եվրոպական քաղաքակրթության հետ առնչվող բնակավայրերում՝ Իտալիա, Լվով, Ղրիմ, Նոր Ջուղա: Աստվածաշնչյան–ավետարանական բնագրերը ընդօրինակելիս հայ մանրանկարիչներն աշխատել են իրենց հնարավորությունների սահմաններում կրկնել եվրոպական մատյանների պատկերները: Իսկ XVI–XVII դդ. եվրոպական կերպարվեստը միագամայն նոր աստիճանի էր հասել՝ հեռանալով միջնադարյան պայմանական–խորհրդաբանական ըմբռնումներից: Ահա նման հանգամանքներում, սկզբում գուցեև ձեռագիր մատյանների շնորհիվ, եվրոպական արվեստը մուտք է գործում հայկական ասպարեզ: Միայն թե նույն թեմաների կատարման վարպետության առումով հայ նկարիչները դեռևս հեռու էին եվրոպական կատարելությունից: Մեզ համար կարևորը ձգտումն էր դեպի նորը: Այդ խորքի վրա բնութագրական է 1686 թ. Կոստանդնուպոլսում Մաղաքիս աբեղայի կողմից ընդօրինակված Աստվածաշունչը (Մատենադարան, ձեռ. N 349): Ամբողջական էջեր զբաղեցնող թեմատիկ պատկերներից զատ՝ ձեռագրի լայն լուսանցքներում զետեղված են ավետարանական պատմություններից վերցված դրվագներ: 444 բ էջում տեսնում ենք Հովնանի հայտնի պատմությունը: Կապուտակ ծովի շարժուն ալիքների վրա լողում է գեղեցիկ առագաստանավը. նկարված են բոլոր մանրամասները, նույնիսկ դրոշակը՝ առագաստի սյան վերևում: Ալիքների մեջից դուրս է եկել գորշ շագանակագույն կետ ձկան գլուխը, որը, կլանելով Հովհաննին, նրան տանում է ափ և շպրտում դդմենիների մեջ [նկ. 10]:

Նկարիչ Մաղաքիսն այլ մոտեցում է դրսևորել հրեաների՝ Կարմիր ծովով անցնելու տեսարանում: Իրադարձությունը կարծես վերևից է դիտվում: Ծովի կապտամոխրագույն թափանցիկ ալիքների վրայով կուռ շարքով ափ են դուրս գալիս հրեաները՝ կարմիր թիկնոցներով ու դրոշակներով: Նրանց հետապնդող հեծյալ եգիպտացիները ցաք ու ցրիվ թափվում են ջրի մեջ ու խեղդվում: Ընդհանուր պատկերը փոքր–ինչ պարսկական մանրանկարչության տպավորություն է թողնում [նկ. 11]:

1654 թվականին կրկին Կոստանդնուպոլսում նկարազարդված Աստվածաշնչի (Մատենադարան, ձեռ. N 348) 481 բ էջին պատկերված է Քրիստոսի կողմից փոթորիկի հանդարտեցման տեսարանը: Առագաստանավի առաջին մասում նստած ննջում է Քրիստոսը: Սկսվում է փոթորիկը. ալիքները բարձրանում են: Սարսափած աշակերտները ձգվում են դեպի ուսուցիչը՝ արթնացնելու նրան: Նկարիչ Մարկոս պատկերահանը զարմանալի նրբությամբ է նկարել ծովը, անհանգիստ ալիքները և հատկապես աշակերտներին՝ իրենց լարված հոգեվիճակով. դա կարծես հաստոցային մի նկար է՝ փոքրացված՝ մատյանի էջում տեղավորելու համար [նկ. 12]:

Սուրբ գրքերի նկարազարդումների մեջ հանդիպող ծովային տեսարանները, ինչպես ասվել է, կապված են կրոնական պատմությունների հետ: Այդ կարգի թեմաները շատ են և դրանց միայն թվարկումը մի ամբողջ հատոր կկազմի: Ուստի բավարարվենք բերված մի քանի բնորոշ օրինակներով[23]:

Ծովանկարը որպես առանձին ժանր

Ծովանկարը որպես բնանկարի ինքնուրույն ժանր ձևավորվել է XVI–XVII դարերում Հոլանդիայում[24]: Մինչ այդ՝ XIV–XV դարերում, իտալացի վարպետների և նիդերլանդացի «պրիմիտիվիստների» աշխատանքներում ծովը կապված էր աստվածաշնչյան թեմաների հետ: Առաջին ուրույն ծովանկարը կարելի է համարել XVI դարի հոլանդացի նկարիչ Կոռնելիս Անտոնիսի «Պորտուգալական նավատորմը» պատկերող աշխատանքը (մոտ 1520, Լոնդոն, Ծովային թանգարան):

Բնանկարը մեծ տեղ է զբաղեցնում նիդերլանդական նկարչության տիտան Պիտեր Բրեյգեր Ավագի (1525/1530–1569) ստեղծագործություններում: Նրա «Փոթորիկ» (1568) աշխատանքը համարվում է առաջին ալեկոծ ծովը պատկերող նկարը: Այն ոչ մի ընդհանրություն չունի պատմական իրադարձությունների հետ: Այստեղ ահռելի ալիքների վերևում երևում են ճայերը, որոնք խորհրդանշում են մոտակայքում ափի առկայությունը: Նկարիչը ձգտում է պահպանելու բնապատկերի վեհաշունչ տեսքը՝ անշուշտ հավելելով դրան իր պայծառ երևակայությունը: Պիտեր Բրեյգել Ավագի մի շարք այլ նկարներում ևս պատկերված պատմական կամ աստվածաշնչյան

թեմաներում առկա են ջրի տպավորիչ տարրեր. «Ռազմական նավատորմի մարտը Նեապոլի ծովախորշում» (1558–1562), «Մեծ ձկները խժռում են փոքրերին» գրաֆիկական գործը, «Բնանկար, Փախուստ Եգիպտոս» (1563), «Մռայլ օր. փետրվար» (1565), «Բաբելոնի աշտարակը» (1564)[25]:

Հենրիխ Կոռնելիուս Վրոմը (1562/63–1640) հոլանդիայում մեզ հայտնի առաջին նկարիչներից էր, որն ավելի շատ պատկերեց ծովը: Վրոմը չուներ մասնագիտական խոր գիտելիքներ, սակայն իր քիչ պահպանված գործերով էլ տեղ գրավեց եվրոպական դասական գեղանկարչության մեջ: Նա մեծ մասամբ պատկերել է ծովամարտեր. մասնավորապես անդրադարձել է իսպանացիների դեմ մղած ճակատամարտերին:

Ծովանկարը մեծ դեր խաղաց XVII դարի հոլանդական արվեստում: Վաղ շրջանում նկարիչները ծովը մեծ մասամբ պատկերում էին հանդարտ վիճակում, ցույց տալիս ջրի վրա ճոճվող առագաստանավեր, իսկ ալիքները այն «միջավայրն» էին, որոնք առավել գեղեցիկ էին դիտվում հատկապես արևամուտին:

Հոլանդական ռեալիստական ծովանկարի հիմնադիրներից էր Յան Պորսելլիսը (1584–1632): Նա կարողանում է ստեղծել բնության մեջ միջավայրի և տարածության ներդաշնակ միասնություն: Յան Պորսելլիսն ունեցել է բազմաթիվ աշակերտներ, որոնցից առավել նշանավորներն էին Վիլլեմ վան Դիստը (1610–1668), Հենրի վան Անտոնիսսենը (1605–1656), որը ծովանկարիչ Աարտ վան Անտումի (1579/1580–1620) որդին էր[26]: Անտոնիսսենի գործերում վառ դրսևորվում է փոթորկոտ ծովերի էքսպրեսիան:

Ծովը իսկապես խորությամբ զգացող տաղանդավոր նկարիչը եղավ հոլանդացի Յան վան Գոյենը (1596–1656): Դեռ ստեղծագործական վաղ տարիներին վարպետը նախասիրում էր խոնավ օդով լցված, դանդաղ ընթացող լայն գետերի ու ամպամած երկնքի գողտրիկ տեսարաններ: Ավել ուշ նա ամբողջովին նվիրվում է քաղաքային ծովափնյա տեսարաններին և ծովափնյա գյուղերին: Աշխարհայացքի լայնությամբ առավել սինթետիկ աշխատանքներում ենթադրում է առավել զգացմունքային ազդեցություն, իհարկե, լայն տեղ հատկացնելով գաղտնախորհուրդ անծայրածիր երկնայինին՝ «Գետի տեսարան փլատակներով» (1634), «Գետաբերանի տեսարան» (1652–1654), «Գետը ամռանը» (1643), «Ծառեր գետի մոտ» (1636), «Ամպրոպ» (1641) և

այլն: Նույնիսկ բնության լայնամասշտաբ տեսարաններում Գոյենը շատ քիչ տեղ է հատկացրել մարդկային պատկերներին[27]:

Ավելի ուշ հանդես է գալիս ծովանկարիչների մի խումբ, որոնց կարծես չէին բավարարում պարզունակ և նմանատիպ տեսարանները: Նրանք փորձում էին ծովն արտահայտել իր էպիկական շնչով՝ փոթորկոտ վիճակ, ալեբախություններ, ծովի հետ մարտնչող նավեր, մարդու և ծովի պայքար: Նմանատիպ տեսարանների հեղինակ էր Լյուդոլֆ Բակհայզենը (1630–1708)[28], որն այդ ամենի հետ մեկտեղ ցույց է տալիս մարդկային դրամատիզմը՝ կյանքի և բնության արհավիրքի պայքարը: Ահա այն հիմնական թեման, որին հետագայում անդրադարձան եվրոպացի շատ ծովանկարիչներ:

Ծովային տեսարանները, ջրի տարրերը՝ ալեկոծություններ, փոթորիկ, խաղաղ լուսնյակ գիշերներ, գրավել են նաև ծովափնյա մյուս երկրների բնանկարիչներին: Ձևավորվում են ծովանկարչական դպրոցներ:

XVII դարում ճապոնական կերպարվեստում զարգացում է ապրում Ուկիյո–է ուղղությունը[29], որի խոշորագույն ներկայացուցիչներից էր Հարունոբու Սուզուկին (1724–1770): Նա ճապոնական գունավոր փորագրության նախահայրն է[30]: Աշխատանքներում երևում են ջրի տարրեր, որոնք ներդաշնակորեն միաձուլվում են մարդկանց ֆիգուրների, կենդանական և բուսական աշխարհի հետ:

Ուկիյո–է ուղղության ներկայացուցիչներից էր Սյունսյո Կացուկավան (1726–1793): Նրա մի շարք աշխատանքներում որպես միջավայր ծառայել են դեկորատիվ ձևով պատկերված լճերն ու գետերը:

Հետաքրքրական է Ուկիյո–է ուղղության ներկայացուցիչ Կացուսիկա Խոկուսայի արվեստը (1760–1849), իրական անունը՝ Տոկիտարո: Նա առաջիններից էր, որ իր փորագրանկարներով բնանկարը ճապոնական արվեստում դարձրեց ինքնուրույն ժանր: Նկարիչը իր ստեղծագործություններում վերարտադրեց Ճապոնիայի վեհաշունչ էությունը:

1823–1831 թթ. Կացուսիկան ստեղծում է իր առավել հայտնի աշխատանքը՝ «Մեծ ալիքը Կանագավայում»: Հուզական ու արտահայտիչ այս նկարում փոթորկոտ ծովի

ալիքներով գրկված ձկնորսական նավակներն են: Այստեղ մարդու և բնության արհավիրքի պայքարն է:

Ծովերով շրջապատված Իտալացի նկարիչները չէին կարող անտարբեր մնալ ծովանկարչության ժանրին: Իտալացի գեղանկարիչ և փորագրիչ, պոետ, երաժիշտ, նեապոլիտանական դպրոցի ներկայացուցիչ Սալվատոր Ռոզայի (1615–1673) հիմնական թեման մարդն էր: Սակայն Ռոզայի մի շարք աշխատանքներում տեսնում ենք ծովային տեսարաններ, որոնք նա ստեղծել էր Նեապոլիտանական ծովածոցի ափերով շրջագայելու ժամանակ: Սալվատոր Ռոզայից բավականին ազդեցություն է կրել մեկ այլ իտալացի նկարիչ՝ Ալեսսանդրո Մանյասկոն (1667–1749):

Գեղանկարիչ և փորագրիչ, վենետիկյան դպրոցի ներկայացուցիչ Լուկա Կառլևարիսը (1663–1730) համարվում է վենետիկյան վեդուտայի հիմնադիրը: Իր աշխատանքներով Կառլևարիսը ամենայն ճշգրտությամբ ցույց է տալիս վենետիկյան տեսարանները՝ իրենց ջրանցքներով և քաղաքի բնակիչներով: Կառլևարիսն ունեցել է բազմաթիվ աշակերտներ, որոնցից էր հանրահայտ Ջովաննի Անտոնիո Կանալը (Կանալետտո 1697–1768), որի շնորհիվ վեդուտայի ժանրը հասավ իր կատարելության գագաթնակետին:

Գործնական նկարչության և տեսական մտքի զարգացմանը համահունչ՝ XVIII–XIX դարերում եվրոպայում հանդես են գալիս ծովանկարչության տիտաններ: Առաջին հերթին նկատի ունենք ռոմանտիզմի փայլուն ներկայացուցիչ, XIX դարերի եվրոպական ծովանկարչության ամենակարկառուն դեմքերից մեկին՝ անգլիացի Ուիլյամ Ժոզեֆ Թյոռներին (1775–1851): Դեռ ուսանողական տարիներից Թյոռները հետևողականորեն զբաղվել է հոլանդական բնանկարչության առանձնահատկությունների ուսումնասիրությամբ: Իր «Ձկնորսները ծովում» (1796) աշխատանքը մի մեծ շարքի սկիզբն էր, որը նվիրված էր ծովին: Արդեն իսկ այս վաղ շրջանի ստեղծագործության մեջ, որը կատարված էր XVII դարի հոլանդական ծովանկարչության ազդեցության ներքո, առանձնանում է մարդու և բնության հակամարտության թեման: Այդ, այսպես ասած, ուսումնասիրությունների շրջանում ծանոթացել է իտալացի Աննիբալե Կարաչչիի (1560–1609) ու ֆրանսիացի Կլոդ Լորրենի (1600–1682) դասական արվեստին, որոնք թողել են բարերար ազդեցություն:

Թյոռները ստեղծել է բնանկարի իր տարբերակները՝ առավելապես անտիկ թեմաներով, լուսաօդային միջավայրի նուրբ մշակումներով: 1835 թվականից հետո Թյոռների արվեստում երևում են փոփոխություններ, հանդես են գալիս այսպես կոչված ծովային տեսիլքներ: Իր մի շարք աշխատանքներով Թյոռները մեծ նպաստ է բերում ծավանկարչության զարգացմանը՝ առանձնակի լուծելով լուսավորության՝ արևածագի ու արևամուտի տպավորիչ պատկերը: Հանճարեղ ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստներ Էդուարդ Մանեն (1832–1883) և Կլոդ Մոնեն (1840–1926) հաճախ հենվել են Թյոռների աշխատանքների տեսական հիմքի վրա: Թյոռների ծովանկարներից հիշենք «Նորթումբերլենդի կործանարար ափը» (1836), «Անվեհեր» նավի վերջին ուղևորությունը» (1838), «Անձրև, գոլորշի և արագություն» (1844), «Նավաբեկություն» (1845), «Մրրիկ» (1842) աշխատանքները[31]:

Անգլիական ռոմանտիզմի ներկայացուցիչներից էր Ռիչարդ Պարկս Բոնինգտոնը (1802–1828): Մեծ մասամբ նկարել է ծովանկարներ: Նա ֆրանսիացի նկարիչ Էժեն Դելակրուայի (1798–1863) և ռոմանտիզմի շրջանի գեղանկարիչ Թեոդոր Ժերիկոյի (1791–1824) մտերիմ բարեկամն էր: Դելակրուան հիացած է եղել Բոնինգտոնի ջրաներկ աշխատանքներով, համեմատել դրանք ադամանդների հետ: 1825 թվականին Բոնինգտոնի ազդեցությամբ Դելակրուան մեկնում է Անգլիա՝ մոտիկից ուսումնասիրելու Թյոռների արվեստը և ընդհանրապես անգլիական գեղանկարչական դպրոցը: Անգլիա են մեկնում նաև ֆրանսիացի ծովանկարիչ Լուի–Գաբրիել–Էժեն Իզաբեն (1803–1869) և ֆրանսիացի բնանկարիչ Պոլ Յուեն (1803–1869), վերջինս այնտեղ նկարում է փոթորիկների և ջրհեղեղների տեսարաններ: Բոնինգտոնի ազդեցությունն անգլիացի և ֆրանսիացի ռոմանտիկների վրա այնքան մեծ է եղել, որ դրսևորվել է ռոմանտիզմի շրջանի ֆրանսիացի հռչակավոր նկարիչ Կամիլ Կորոյի (1796–1875), ինչու չէ, նաև Բարբիզոնյան դպրոցի ներկայացուցիչների և իմպրեսիոնիստների մոտ:

Հոլանդական վարպետներից ազդվել է բնանկարի ժանրի մեծագույն վարպետներից մեկը՝ անգլիացի Ջոն Քրոմը (1768–1821): Քրոմն անդրադարձել է ծովային տեսարանների, որոնք, կախված եղանակից, օրվա ժամերի փոփոխությունից, ստացել են տարբեր կոլորիտ ու տրամադրություն: Քրոմն իր վերջին շրջանի գործերում

հնարավորինս զերծ է մնացել ավելորդ մանրուքների պատկերումներից, իսկ կոլորիտը դարձրել է ավելի զուսպ:

Անգլիական ռոմանտիզմի ներկայացուցիչներից էր նաև Ջոն Կոնստեբլը (1776–1837): Նա առաջինն էր, որ դուրս եկավ տվյալ ժամանակի պայմանական ձևերից և բնության գեղեցկությունը գտավ մարդուն շրջապատող իրական աշխարհի մեջ: Բնության սիրահարը և ուսումնասիրողը չէր կարող զերծ մնալ գետերով հարուստ և ծովերով շրջապատված Անգլիայի ծովափնյա տեսարաններից[32]:

Ֆրանսիայում XVII դարի դասական բնանկարի խոշորագույն վարպետներից էր Կլոդ Լորենը (1600–1682): Սկզբում Լորենը իր ոչ մեծաչափ աշխատանքներում պատկերում է նավահանգիստներ արևամուտի ժամանակ: Դասական նկարիչների ազդեցությամբ Լորենի նկարները դառնում են մեծաչափ: Վերջին շրջանում իր գործերը ձեռք են բերում ավելի ինտիմ բնույթ: Նկարիչը վարպետությամբ վերարտադրում է օրվա տարբեր ժամերին արևի ճառագայթների խաղը, ջրի հանդարտ և թեթևակի տատանվող փայլը, օդի թափանցիկությունը: Լորենը միշտ կարևորում է լույսը: Նա առաջինն էր, որ խորազնին ուսումնասիրեց արևի լուսավորության խնդիրը և մթնոլորտի լուսահագեցվածությունը. «Սաբայա թագուհու մեկնումը», «Բնանկար Նարգիզի և Գալատեայի հետ», «Տասնմեկ հազարի և Սուրբ Ուրսուլայի մեկնումը», «Առավոտ նավամատույցում»:

Ֆրանսիայում Կլոդ Լորենի և դասական բնանկարի ավանդույթների շարունակողն էր Կլոդ Ժոզեֆ Վեռնեն (1714–1789): Վեռնեի աշխատանքները՝ մասնավորապես ծովի փոթորկոտ տեսարանները դուր են եկել ռուսաց Պավել Առաջին կայսրին: Իր իսկ կյանքի օրոք նկարչի համբավն այնքան մեծ է եղել, որ 1754–1762 թթ. Լյուդովիկոս XV–ի պատվերով ստեղծում է «Ֆրանսիայի նավահանգիստները» շարքը: Նրա մեծաչափ նկարները զարդարել են թագավորական պալատները և դղյակները: Մեծ մասամբ պատկերել է դրամատիկ–փոթորկոտ տեսարաններ՝ կործանիչ ալիքներից ջարդված և սուզվող նավեր, բեկորներից կառչած և փրկության աղերսալի հայացքներով մարդիկ՝ ծովի և մարդ արարածի հակամարտությունը[33]:

XIX դարում Ֆրանսիայում մեծանուն ծովանկարիչներից էր Ֆիլիպ Տանները (1795–1878): Նկարչի կատարողական վարպետությունից բավականին սովորել է Հովհաննես

Այվազովսկին: Ցավոք, Տաննների աշխատանքների զգալի մասը վնասվել է. պատճառը մեծ քանակով օգտագործած ներկերն էին: Տաննների ծովանկարներից են «Ծովային տեսարան փարոսով և առագաստանավերով», «Ամերիկյան նավը ծովում», «Փոթորիկ» աշխատանքները:

Նորվեգացի ծովանկարիչ Կնուտ Անդրեսսեն Բաադեն (1808–1879) մեծ մասամբ անդրադարձել է լուսնի լույսով լուսավորված Նորվեգիայի ծովային տեսարաններին: Իսկ մեկ այլ նորվեգացի ծովանկարիչ՝ Գուննար Բերգը (1863–1893) հիմնականում անդրադարձել է նորվեգական ձկնորսների աշխատանքին, նաև ամառային և ձմեռային ծովային պատկերների: Նկարիչը ստեղծել է ծովամարտի տեսարաններ, լավագույններից է «Տրոլլֆորդեի ճակատամարտը»[34]:

Գրեթե նույն շրջանում ծովային տեսարաններով հրապուրվում է մեկ այլ ֆրանսիացի մեծանուն նկարիչ՝ Գուստավ Կուրբեն (1819–1877): Կուրբեն 1860–1870 թվականների ընթացքում ստեղծում է մի շարք ծովանկարներ, որոնք պատկերում են ձկնորսական նավակներով ծովափնյա խաղաղ տեսարաններ, փոթորկոտ ծովեր, որոնցում երևում է ջրի տարրի հզոր էությունը: Իր կյանքի վերջին տասնամյակում Կուրբեն ստեղծում է ինքնատիպ ծովանկարներ, որոնցից են «Ծովը Նորմանդիայի ափերին» (1867), «Փոթորկոտ ծովը» (1870) և կարծես մեկ ակնթարթ կանգ առած «Ալիք» (1870) աշխատանքները:

Հետաքրքրական են Մարսել քաղաքից Ռու գերդաստանի նկարիչները, որոնք մեծ մասամբ աշխատում էին ծովանկարչության բնագավառում[35]:

Ծովանկարչության ժանրը հետագայում զարգացավ գեղանկարչության այնպիսի նոր ուղղության մեջ, ինչպիսին իմպրեսիոնիզմն է (տպավորապաշտություն): Այս հանգամանքին լավագույնս նպաստեց ֆրանսիացի գեղանկարիչ և գրաֆիկ, եվրոպական գեղանկարչության ռոմանտիկական ուղղվածության կարկառուն ներկայացուցիչ Էժեն Դելակրուան, որի տեսական մտքում արդեն իսկ տարբերակվում էին լոկալ՝ առանձնացած գույնը և այն գուներանգները, որոնք ձևավորվում էին լույսի ազդեցության ներքո: Այս մտքի ապացույցն է «Ծովի տեսարան Դյեպայի բարձունքից» (1852) գեղանկարը, որը հնարավորություն է տալիս դատելու Դելակրուայի մասին՝ որպես իմպրեսիոնիզմի նախակարապետներից մեկի:

Իմպրեսիոնիստների նկարներում տեղ գտած գունաօդային տատանումները, որոնք ստացվում էին վրձնահարվածների նուրբ, անջատ միջոցով, ըստ էության, արդեն իսկ մշակված էին Դելակրուայի կողմից, որի ներքին, բուռն հուզականությունը շեշտակիորեն դուրս էր մղում իր գեղանկարչական քաղվածքները՝ զուտ շարժուն ու հագեցած գունաշարերից դեպի նուրբ, անորսալի տատանումները: Իմպրեսիոնիստները հետազոտեցին այնպիսի երևույթ, ինչպիսին մթնոլորտն է: Նկարչության ասպարեզում շեշտադրումների այս կարգի փոփոխումը նախապատրաստված էր անգլիացի նկարիչ Ուիլյամ Թյոռների կողմից[36]:

Ռուսական բնանկարում XIX դարի սկզբներին ծովանկարներ են պատկերել Մաքսիմ Վորոբյովը (1787–1855) և Սիլվեստր Շչեդրինը (1791–1830):

Մաքսիմ Վորոբյովը համարվում է ռուսական բնանկարի նախակարապետը: Նա ոչ միայն հաղորդել է բնության ընդհանրական տպավորությունը, նաև մեծ ուշադրություն է դարձրել բնության խաղաղ տեսարաններին: Բնանկարը նկարչի մոտ ունեցել է երկրային և զգայական հիմք: Մասնավորապես իր գիշերային բնապատկերներում շեշտը դրել է բնական կեցության ճշմարտացի վերարտադրմանը: Նկարչի սիրելի թեմաներից էր ջուրը: Նա մեծ վարպետությամբ հաղորդում է ինչպես ջրի մակերևույթի լույսի խաղը, այնպես էլ նավակների ու նավերի արտացոլանքը: Վորոբյովը տիրապետել է ջրաներկի տեխնիկային. լավագույն գործերից է «Մուտք Հռոդոսյան նավահանգիստ» աշխատանքը: Իր յուղաներկ աշխատանքներում նկարիչն անդրադարձել է օրվա տարբեր պահերին, որոնցից կարելի է առանձնացնել «Արևածագը Նևայի վրա» (1830), «Լուսնյակ գիշեր Ս. Պետերբուրգում» (1839), «Նևայի ափը Գեղարվեստի ակադեմիայի մոտ» (1835) աշխատանքները:

Հաջորդ մեծությունը ռուսական կերպարվեստում, որը բազմիցս անդրադարձել է ծովանկարին, ռուսական ռեալիստական բնանկարչության հիմնադիրներից Սիլվեստր Շչեդրինն է: Մեծ ուշադրություն դարձնելով լույսի ու գույնի հարաբերություններին՝ նա ձգտել է արտահայտելու բնապատկերի իրական ու ամբողջական վիճակը: Շչեդրինը, լինելով ծովային տեսարանների սիրահար, 1920–ական թվականներին Նեապոլում և Սորրենտոյում ստեղծում է մի շարք հիասքանչ ծովանկարներ. «Նեապոլի տեսարանը,

Սանտա Լուչիա», «Սորրենտոյի տեսարանը Նեապոլի մոտակայքից», «Ձկնորսները ափին», «Նեապոլի շրջակայքում»:

Ռուսական կերպարվեստում ծովանկարչությունը որպես ինքնուրույն ժանր հանդես է գալիս XIX դարի կեսերին: Ծովը դառնում է ազատության կերպար: Ռուսական ծովանկարչության մեջ երկար ժամանակ պահպանվում էին ռոմանտիզմի ավանդույթները: Բնանկարն այդ շրջանում ընբռնվում էր որպես զուտ տեղանքի պատկերում: Անդրադառնալով ռուս ծովանկարչության ժանրին՝ առաջնահերթ պետք է հիշենք ազգությամբ հայ, XIX դարի մեծագույն ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկուն (1817–1900):

ԳԼՈՒԽ II

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻՆ ԵՎ ՆՐԱ ԱՐՎԵՍՏԻՆ ՀԱՎԱՏԱՐԻՄ ՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԱՅՎԱԶՈՎՍԿԻ

(1817-1900)

Հանճարեղ ծովանկարիչը եվրոպական և ռուսական գեղագիտական նախասիրությունների դաշտում

Խնդիր ունենալով ներկայացնելու հայ իրականության մեջ ծովանկարչության ընդհանուր պատմությունը, դրա զարգացման հիմնական փուլերը, ազգայինի ու համաշխարհային դրսևորման առանձնահատկությունները՝ անհրաժեշտություն է դառնում նոր շրջանի քննությունը սկսել համաշխարհային ծովանկարչության ամենափայլուն անհատականություններից մեկի՝ Հովհաննես Այվազովսկու ստեղծագործություններից:

Հովհաննես Այվազովսկին դեռ երիտասարդական տարիներին գրավել է ռուս ու եվրոպացի արվեստասերների ուշադրությունը: Փոքր–ինչ ավելի ուշ նա համարվեց իր բնագավառի բացարձակ մեծություններից մեկը:

Այվազովսկու մասին տարբեր երկրներում տարբեր լեզուներով հրատարակվել են բազմաթիվ աշխատություններ, կարելի է ասել, որ մեծ ծովանկարչի արվեստի, դրա գաղափարական դիրքորոշման և գեղագիտական նախասիրությունների մասին բաց էջեր գրեթե չեն մնացել: Նման պարագայում կրկին անդրադառնալ մեծ ծովանկարչին, փորձելով թարմ խոսք ասել, հիրավի, դժվար խնդիր է: Այդուամենայնիվ, աշխատել ենք Այվազովսկու արվեստին մոտենալ փոքր–ինչ այլ դիտակետից՝ ռուսական ու եվրոպական գեղագիտական զանազանվող դաշտերի խորքից:

Այդ խառնակ պարագաներում առանձնանում են ծովանկարչի աշխատանքների կապակցությամբ քաղաքացիություն ստացած տեսական ինչ–ինչ դրույթներ, որոնցից մեկ–երկուսն այսօր հստակեցման կարիք ունեն: Բայց մինչ այդ խնդիրներին

անդրադառնալն անհրաժեշտ է համառոտակի շարադրել Այվազովսկու կյանքի ու գործունեության գլխավոր դրվագները:

Հովհաննես Այվազովսկին ծնվել է 1817 թ. հուլիսի 17–ին Ղրիմի Թեոդոսիա քաղաքում: Հայերը Ղրիմում հայտնվել են վաղ ժամանակներից՝ առավելապես արաբական տիրապետության շրջանում, երբ քաղաքական ծանր վիճակը և մեծ հարկերը այլևս անտանելի էին դարձել ժողովրդի համար: Նոր գաղթը Ղրիմ սկիզբ է առել XI դարի կեսերից՝ պայմանավորված թուրք–սելջուկյան մահասփյուռ արշավանքների հետ: Մատենադարանում պահվող 1690 թ. ճառընտիր ձեռագրում նշվում է, որ Ղրիմի հայերը մեծ մասամբ եկել են Անիից: XIII–XIV դարերում այստեղ եռանդուն բնույթ է ստանում հայ առևտրականների գործունեությունը՝ նաև պայմանավորված Կիլիկյան հայկական թագավորության հիմնադրման ու ամրապնդման հետ: Բուռն զարգացում են ապրում մշակույթի բոլոր բնագավառները, իսկ ձեռագիր մատյանների ընդօրինակման ու նկարազարդման արվեստը այնպիսի քանակի է հասնում, որ այսօր հայկական մանրանկարչության հետաքրքրական ու ուշագրավ դպրոցներից մեկը համարվում է Ղրիմինը: Բացի առևտրական և գյուղատնտեսական գործունեությունից՝ հայերը Ղրիմում մեծ ավանդ են ունեցել գրեթե բոլոր արհեստների զարգացման գործում: Կարևոր են Ղրիմում հայերի կատարած շինարարական աշխատանքները: Միայն XII–XIV դդ. Կաֆայում կառուցվել է շուրջ 30 եկեղեցի: Հոգևոր կառույցներ են կանգնեցվել Սուրխաթում, Ղարասուբազարում, Սուդակում, Արմյանսկի բազարում, Աքմեչիթում և այլուր: Անգամ XIV դարում Կաֆայի հայ վաճառականների միջոցներով կառուցվում է Լվովի հայկական Մայր տաճարը: XV–XIX դդ. քաղաքական և տնտեսական պատճառներից ելնելով՝ հայաշատ վայրերից Ղրիմ են գալիս նոր գաղթականներ[37]:

XI–XII դդ. Թեոդոսիայում ձևավորվում է հայկական գաղութը. հիմնվում է Ղրիմում հայկական ամենահին եկեղեցին՝ Սբ Սարգիսը: Թեոդոսիան դառնում է Ղրիմահայության մշակութային կենտրոնը: Թեոդոսիայի հայերը ունեցել են վաճառատներ, վարձակալական նավեր, իջևանատներ, զբաղվել են առևտրով: XIV–XVII դդ. այստեղ որոշակի զարգացում է ապրում դպրությունը, ճարտարապետությունը, գիտությունը և իհարկե մանրանկարչությունը:

Այվազովսկին իր նախնական կրթությունը ստացել է հայրենի քաղաքում՝ հաճախելով Սուրբ Սարգիս եկեղեցուն առընթեր հայոց ծխական դպրոցը: Այնուհետև ուսումը շարունակել է Սիմֆերոպոլի գիմնազիայում: 1833 թվականին Ղրիմի նահանգապետ Կազնաչևի և իշխանուհի Նատալյա Նարիշկինայի բարեսիրտ միջնորդությամբ Նիկոլայ I կայսրը համաձայնում է Հովհաննես Այվազովսկուն ընդունելու Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիա՝ որպես պետական թոշակառու: Այստեղ սկզբից իսկ բախտը ժպտում է պատանի Այվազովսկուն: Մասնագիտական առարկաների ուսուցիչներն են դառնում անվանի ռուս նկարիչ Մաքսիմ Վորոբյովը (1787–1855) և մարտանկարչության ժանրի հմուտ վարպետ Ալեքսանդր Զաուերվեյդը (1782–1844):

Ուսանողական տարիներից կարգապահ Հովհաննեսն ամբողջովին կլանվում է ակադեմիական առաջադրանքների կատարմամբ, միաժամանակ ընդօրինակություններ կատարում Էրմիտաժում:

Մի որոշ ժամանակ էլ կայսեր կարգադրությամբ Այվազովսկին կատարելագործվելու նպատակով ուղարկվում է Պետերբուրգում գտնվող ֆրանսիացի ճանաչված գեղանկարիչ Ֆիլիպ Տաների (1795–1873) մոտ:

Այվազովսկու հասարակական–գեղագիտական հայացքների ձևավորման գործում նշանակալի դեր է ունենում նրա ծանոթությունն ու շփումները ռուս առաջադեմ գրողների հետ՝ Ա. Պուշկին, Վ. Ժուկովսկի, Ի. Կռիլով, Վ. Բելինսկու գրական խմբակը, այնուհետև՝ նկարիչ Կ. Բրյուլովի և կոմպոզիտոր Մ. Գլինկայի հետ: Անփորձ երիտասարդի համար նման շփումները կյանքի ու ստեղծագործելու հիանալի դասեր էին[38]:

1837 թվականին Այվազովսկին Ակադեմիայի կողմից արժանանում է ոսկե մեդալի, որն իրավունք է տալիս նրան մեկնելու Ղրիմ, այնուհետև՝ Եվրոպա: 1838–ին Այվազովսկին մեկնում է Ղրիմ «ակադեմիայի հսկողությամբ բնությունից նկարել ծովային տեսարաններ, հատկապես Ռուսաստանի հարավային մասերում»[39]: Վերադառնալով Պետերբուրգ՝ որպես առաջադեմ շրջանավարտ 1840 թ. գործուղվում է արտասահման: Սկզբում լինում է Գերմանիայում՝ Բեռլին, ապա Ավստրիայում՝ Վիեննա: Վիեննայից ուղևորվում է Իտալիա: «Իտալիայի առաջին քաղաքը, որ

այցելեցի ես,— գրում է Այվազովսկին,— իհարկե, Վենետիկն էր: Տխուր Բեռլինից, Դրեզդենից և Վիեննայից հետո այդ քաղաքն ինձ անասելի դուր եկավ»[40]: Նա առաջին հերթին այցելում է Մխիթարյանների Սուրբ Ղազար կղզի, որտեղ նրա ավագ եղբայր Գաբրիելը հոգևոր հայր էր, և որին տասնչորս տարի չէր տեսել:

Երիտասարդ նկարչի համար նշանակալից եղավ Վենետիկը և ընդհանրապես Իտալիան: Այստեղ նա ծանոթանում և բարեկամական կապեր է հաստատում ռուսական մշակույթի մեծանուն գործիչների՝ Ն. Գոգոլի, Ա. Իվանովի և Ֆ. Իորդանի հետ: Հատկապես տպավորիչ են Գոգոլի մասին նրա թողած հիշողությունները. «Կարճահասակ, վտիտ, շատ երկար սուր քթով, շիկահեր մազերի փնջով, որոնք հաճախ ընկնում էին կկոցած աչքերին»[41]: Այնուհետև՝ այցելություն Ֆլորենցիա, Սորենտո, Նեապոլ, Հռոմ... Փաստորեն, այդ տարիներին որոշակիորեն ձևավորվում են Այվազովսկու ստեղծագործական հմտությունները, և նա գիտելիքների հարուստ պաշարով շարունակում է իր հաղթարշավը եվրոպական մայրաքաղաքներում՝ Փարիզ, Լոնդոն, Լիսաբոն, Մադրիդ, Ամստերդամ... Այստեղ է ստեղծում իր գլուխգործոցներից մի քանիսը, այդ թվում նաև «Քաոսը» (1841, կտավ, յուղաներկ, 106x73)[42] [նկ. 13], որը նվիրում է Հռոմի Գրիգոր XVI պապին: Վերջինս, ի պատասխան այդ վեհանձն քայլի, Այվազովսկուն պարգևատրում է Վատիկանի ոսկե մեդալով. բացառիկ դեպք աշխարհիկ մարդու համար, որը լայն արձագանք է ստանում: Այդ առթիվ Գոգոլը հումորով արտահայտվում է նկարչի մոտ. «Եկար դու, փոքրիկ մարդ, Նևայի ափերից Հռոմ և անմիջապես «Քաոս» առաջացրիր Վատիկանում»[43]:

Եվրոպայում ճանապարհորդությունների ժամանակ Այվազովսկին լինում է Շվեյցարիայում, Հոլանդիայում, Անգլիայում, Ֆրանսիայում՝ այնտեղ արժանանալով գեղարվեստի ակադեմիայի ոսկե մեդալի, ապա շարունակում ճամփորդությունները դեպի Պորտուգալիա, Իսպանիա, Մալթա...

1844 թ. Հ. Այվազովսկին վերադառնում է հայրենիք: Եվրոպայում մեծ հռչակ վայելող, մի քանի երկրների գեղարվեստի ակադեմիաների ակադեմիկոսի կոչմանն արժանացած ընդամենը 27-ամյա հայորդուն նշանակում են Ռուսաստանի ռազմածովային ուժերի գլխավոր շտաբի գեղանկարիչը, նա դառնում է Պետերբուրգի գեղարվեստի կայսերական ակադեմիայի անդամ: Հասկանալիորեն, եվրոպական

չափանիշներով հանրաճանաչ վարպետից նկար ունենալը դառնում է ռուսական մայրաքաղաքի բարձր դասերի ներկայացուցիչների, ներառյալ թագավորական ու իշխանական ընտանիքների անդամների բաղձանքը: Պատվերներ պատվերների հետևից, օր ու գիշեր աշխատանք:

Այվազովսկու համար նշանակալից էր 1848 թվականին Մոսկվայի նկարչության և քանդակագործության ուսումնարանում բացված ցուցահանդեսը: Սա Այվազովսկու առաջին անհատականն էր Մոսկվայում: Ընդհանրապես, անհատական ցուցահանդեսների կազմակերպումը, զանազան ցուցադրություններին մասնակցությունը Այվազովսկու մոտ համոզմունքային, կարծես թե արժանապատվության նշանակություն է ունեցել, հպարտության զգացում:

1840–ականների վերջերին Այվազովսկին ստեղծում է մարտանկարչական առաջին կտավները. «Ծովամարտ Նավարիում: 2 հոկտեմբեր, 1827», «Ծովամարտ Քիոսի մոտ: 14 հուլիս, 1770», «Ծովամարտ Չեսմենի մոտ: 26 հուլիս, 1770» և այլն:

1848 թ. Այվազովսկու կյանքում կատարվում է կարևոր իրադարձություն. նա ամուսնանում է ռուսական նավատորմի շտաբս-բժշկի դուստր՝ անգլուհի Յուլյա Գրևսի հետ: Ամուսնական ծեսը կատարվում է հայոց Սուրբ Սարգիս եկեղեցում՝ համաձայն ազգային ընդունված կարգի[44]:

1850 թ. Այվազովսկին ստեղծում է իր գլուխգործոց «Իններոդ ալիքը» (կտավ, յուղաներկ, 221x332, Ռուսական պետական թանգարան, Ս. Պետերբուրգ). հանճարեղ մի գործ, որտեղ նկարչի պայծառ երևակայությունը, կատարման վարպետությունը, ռոմանտիկ պաթոսը հասնում են կատարելության [նկ. 14]:

1853 թ. սկսվում է «Ղրիմի» կոչվող ռուս–թուրքական պատերազմը: Այվազովսկին այդ պարագայում իրեն դրսևորեց որպես նվիրյալ հայրենասեր՝ ցուցաբերելով ստեղծագործական ակտիվ վերաբերմունք՝ պատերազմի թեմաներով վրձնելով մի քանի կտավ:

Այվազովսկու համար, հատկապես հայրենասիրական–ազգային զգացմունքների արթնացման առումով, նշանակալից եղավ շրջագայությունն Անդրկովկասում: Նա գալիս է Թիֆլիս՝ ժամանակի հայկական մշակութային խոշոր կենտրոնը, որտեղ անմիջական շփում է ունենում հայ մտավորականության ներկայացուցիչների և,

ընդհանրապես, ազգային երևելի գործիչների հետ: Հայկական միջավայրը նկարչին ավելի ու ավելի է կապում իր ազգային արմատների հետ. մի բան, որն արտացոլում է ստանում նրա հետագա ստեղծագործություններում: Նախ Թեոդոսիայի հայկական եկեղեցու համար հոգևոր թեմայով վրձնում է մի շարք կտավներ: Այնուհետև ձեռնամուխ է լինում հայկական թեմաներով «Արարատ լեռան հովիտը», «Ուղտերի քարավանը Արարատյան դաշտում», «Արարատ», «Արաքս գետը և Արարատը», «Սևանա լիճը: Արևամուտ», «Հայ ժողովրդի մկրտությունը: Գրիգոր Լուսավորիչ», «Երդում: Վարդան Մամիկոնյան զորավարը», «Խրիմյան Հայրիկը Էջմիածնի շրջավայրում», «Բայրոնի այցը Մխիթարյաններին Ս. Ղազար կղզում», «Մխիթարյան հայրերը Ս. Ղազար կղզում: Երեկո» և այլ կտավների պատկերմանը:

1874 թվականին Այվազովսկին դառնալով Ֆլորենցիայի գեղարվեստի ակադեմիայի անդամ՝ ստանում է իր ինքնանկարի պատվերը հանրահռչակ Պիտտիի պալատի պատկերասրահի համար:

Եվրոպա ուղևորվելու այդ շրջանի ամենաուշագրավ իրադարձությունը կրկին Հոլանդիայում լինելն էր: Հոլանդական գեղանկարչությունը, հատկապես ծովանկարչությունը մեծ տպավորություն է թողնում նկարչի վրա[45]: Դեռ առաջին այցելության օրերին՝ 1844 թ., Հոլանդիայում եղած ժամանակ իր ակադեմիական ընկերոջը՝ Վասիլի Շտեռնբերգին գրած նամակում հայտնում է. «Այստեղ ես գտա այնքան սքանչելի տաղանդներ, որ ոչ մի տեղ չեմ տեսել, այն էլ՝ կերպարվեստի բոլոր ժանրերում... Ասեմ, որ բելգիական և հոլանդական դպրոցները ամենանպատակաուղղվածն են...»[46]:

1881 թ. Այվազովսկին վրձնում է իր լավագույն կտավներից ևս մեկը՝ «Ծովը» (կտավ, յուղաներկ, 149x208, Տրետյակովյան պատկերասրահ, Մոսկվա) [նկ. 15]. հետագայում այն կոչվեց «Սև ծովը». անասելի տպավորիչ տեսարան, ծովային անեզր տարածություն՝ առանց ցամաքի ցուցադրման, ալիքներ, լարված շարժում, գույների փոխկապվող խաղ... Կերպարվեստի հմուտ գիտակ Ռաֆայել Շիշմանյանը այդ նկարի կապակցությամբ գրել է. «Սև ծովն է եղել Այվազովսկու՝ բնությունից ստացած գեղարվեստական առաջին հույզերի ու ներշնչման գլխավոր աղբյուրը: Այվազովսկու ուշադիր ու հետազոտող ոգու համար Սև ծովը դարձել է մշտնջենական

ուսումնասիրության առարկա՝ որպես չքնաղ մի բնորդուհի»[47]: Ի. Կրոմսկոյը գրել է. «Պատկերի մեջ ոչինչ չկա, բացի օդից ու ջրից. դա անսահման օվկիանոսն է, ոչ փոթորկալից, բայց ալեկոծվող, խիստ, անվերջ... դա մեկն է այն մեծագույն պատկերներից, որպիսին ես գիտեմ»[48]:

1877 թ. իրականացվում է վերջին տարիների նրա ցանկությունը. պաշտոնապես ամուսնալուծվում է անգլուհի կնոջից և 1882–ին ամուսնանում երիտասարդ հայուհի Աննա Բուռնազյանի հետ, ով այրիացել էր: Այդ ամուսնությունը խաղաղություն և երջանկություն է բերում տարեց նկարչին, նաև ստեղծագործական ավյուն հաղորդում:

1889 թվականին երեք կտավով մասնակցում է Փարիզի համաշխարհային ցուցահանդեսին:

Այվազովսկու կյանքի վերջին տարիների կարևոր իրադարձություններից մեկը 1890 թ. Փարիզի Դյուրան–Ռյուել (Durand–Ruel) պատկերասրահում քսանութ աշխատանքով կազմակերպված նրա անհատական ցուցահանդեսն էր: Այն ունենում է մեծ հաջողություն և լայն արձագանք է գտնում ֆրանսիացի արվեստասեր հասարակայնության մեջ: Ցուցահանդես է այցելում նաև Ֆրանսիայի հանրապետության նախագահը: Արձագանքելով ցուցահանդեսին՝ փարիզյան մամուլը նշում է, որ Արևմուտքում այժմ չկա և չի եղել ծովանկարչության մեջ Այվազովսկուն արժանի մրցակից, իսկ հանրաճանաչ «Le Temps» օրաթերթը գրում է. «Այվազովսկին նկարում էր բոլոր ծովերը՝ Միջերկրականը Կաննի և Աթենքի ափերին, Ատլանտյան օվկիանոսը Բիարիցայի մոտ, Սև ծովը նրա ստեղծագործության մեջ գրավում է գլխավոր տեղը: Այն ամենամոտն է նրա սրտին»[49]:

1890–ականների կեսերին թուրքերի կազմակերպած հայերի կոտորածները ծանր հետք են թողնում նկարչի վրա: Տարեց հայը չի հապաղում և մի քանի նկար է ստեղծում ողբերգական այդ իրադարձությունների թեմաներով. «Հայերին լցնում են նավերը», «Կենդանի հայերին թուրքերը թափում են Մարմարա ծովը», «Հայերի կոտորածը Տրապիզոնում» և այլն:

1897 թվականին Պետերբուրգի և ընդհանրապես ռուս արվեստասեր հասարակայնությունը բարձրաստիճան շրջանների մասնակցությամբ հանդիսավորությամբ նշում է Հովհաննես Այվազովսկու ծննդյան 80–ամյակը:

1900 թվականի ապրիլի 19–ին Թեոդոսիայի իր առանձնատանը հանճարեղ ծովանկարիչը հանկարծամահ է լինում:

Այս է Հովհաննես Այվազովսկու կենսագրության համառոտ շարադրանքը, կենսագրություն, որն իմաստավորեց աշխարհը զարմացնող պատկերներով:

* * *

Բոլոր մեծությունները բացառիկ անհատականություններ են: Այվազովսկու անհատականությունն առավել քան արտահայտիչ է՝ մյուսներից տարբերվող: Նրա տաղանդի, բնավորության և կամային հատկանիշները զգալի չափով կապված են նրա ազգային–գենային պատկանելության, հայ տոհմիկ ընտանիքի ավանդույթների ու բարքերի հետ:

Այսուհետև ուշադրություն դարձնենք մի երևույթի վրա, որով երևում է, թե ինչպես նախ նրան փառաբանում, մեծարում են, հետագայում, չխորանալով հանճարեղ վարպետի ստեղծագործական որոշ նրբությունների մեջ անարդարացիորեն տրտնջում և դժգոհում նրանից:

Ակադեմիան ավարտելուց ու Եվրոպա գնալուց առաջ Այվազովսկին երկու տարով գործուղվում է Ղրիմ՝ բնանկարչության ոլորտում առավել հմտանալու համար: Դա, ըստ էության, շատ կարևոր շրջան եղավ նկարչի կյանքում ստեղծագործական պրպտումների և սկզբունքորեն նոր որոնումների համար[50]:

Եվ, իրոք, արդյունքն անսպասելի էր: Այստեղ, գործնական համառ ջանքերի շնորհիվ, Այվազովսկին ձեռք բերեց ոչ միայն կատարողական վարպետություն, այլև հակվեց բնանկարի հանդեպ միանգամայն նոր մոտեցման, որը կարծես թե անհարիր էր ժամանակի ակադեմիական ուսուցման համակարգին: Խոսքը բնության գրկում բացօթյա աշխատանքների մասին է. մի բան, որը, կրկնում ենք, պատշաճ ուշադրության չի արժանացել Այվազովսկուն նվիրված ուսումնասիրություններում: Մինչդեռ դա նկարչի կողմից բնությունը խորապես զննելու, ճիշտ հետևություններ ու համարձակ ընդհանրացումներ կատարելու արդյունավետ շրջան դարձավ. երևույթ, որպիսի մոտեցումը էական նշանակություն ուներ կերպարվեստի համաշխարհային զարգացման նոր միտումներին արձագանքելու առումով: Դա Այվազովսկու

ժառանգությանը այսօր նորովի մոտեցման գործոններից մեկն է: Այվազովսկին դիպուկ ու բնորոշ ձևերով կարողանում է բնությունից ստացած տպավորություններն անմիջական անաղարտությամբ հանձնել կտավներին: Կարելի է ասել նրա՝ որպես բնախույզ նկարչի, կայացումը եղավ այդտեղ՝ Ղրիմում:

Անգամ Ղրիմից հետո Եվրոպայով ճանապարհորդելիս Այվազովսկին շարունակում է բացօթյա պայմաններում ուսումնասիրել բնությունը. «Ապրելով Սորենտոյում, - գրում է Այվազովսկին, - ես սկսեցի պատկերել քաղաքի տեսարանը բնությունից, նույն այն կետից, որտեղից նախկինում նկարել էր Ս. Շեդրինը, և սկսելով երկնքից մինչև առաջին պլան, վերարտադրեցի ամբողջը ինչ կար իմ աչքի առջև, ճիշտ լուսանկարչական ճշգրտությամբ: Նկարեցի ես ուղիղ երեք շաբաթ: Ապա նույն ձևով նկարեցի Ամալֆին»[51]:

Դեռ ուսանողական տարիներից Այվազովսկին առանձնահատուկ վերաբերմունք է ունեցել բնության նկատմամբ՝ փորձելով գտնել բնության գաղտնիքները՝ շարունակ փոխակերպվող պահի տեսլականը, կանգնեցնել դրա վայրկենական ընթացքը: Եվ դա նրան հաջողվում է: Այդտեղ բնանկարիչ հետազոտողին մեծապես օգնում է նաև հիշողությունը՝ համեմված պայծառ երևակայությամբ: «Ակադեմիական կրթության որոշ կանոններ, – գրում է արվեստաբան Մինաս Սարգսյանը, – իրենց չեն արդարացնում բնությունն անմիջականորեն այնպիսին, ինչպիսին որ կա պատկերելու համար: Այդ պատճառով նա ձգտում է բնությունը տեղում, իր հարափոփոխ էության մեջ տեսնելու, դրա իրական գեղեցկությունը ճաշակելու, նրա տարաբնույթ երևույթների մեջ թափանցելու մեծ պահանջ, քան այն, ինչը տվել է նրան ակադեմիան»[52]:

1839 թ. մարտին արվեստաբան Ա. Տոմիլովին գրած նամակում Այվազովսկին խոստովանում է. «... Որքա՜ն փոփոխություններ են կատարվում բնության մասին իմ հասկացողություններում, որքա՜ն հմայիչ բաներ եմ տեսնում, և դեռ որքա՜ն նորություններ կլինեն առաջիկայում, որոնք այժմ դեռ թաքնված են ոսկեզօծ հորիզոնում, որին հասնելու համար շատ ժամանակ է անհրաժեշտ»[53]:

Մի առիթով նկարիչն ասել է. «Բնությունը եղած է միշտ իմ վարպետը, թեև երբեմն անոր խորդուբորդ կողմերը ուղղելու հանդգնություն ունիմ և արվեստին անոր ազդելու»[54]:

Հատկապես կարևորում ենք բնապատկերներում «երբեմն անոր խորդուբորդ կողմերն ուղղելու հանդգնության» մասին խոսքերը: Ըստ էության, նկարիչը չի ուզում մնալ բնության պասսիվ գերին, բնությունից գալով՝ նա, ի շահ առաջին անմիջական տպավորության պահպանման, կատարում է որոշակի խմբագրումներ: Մեզ ծանոթ նրա մի քանի էտյուդային բնապատկերները վկայում են, թե Այվազովսկին երբեմն որքան համարձակ մոտեցում է ցուցաբերում՝ ներկայացնելով բնությունը ընդհանրացված ու հակիրճ ձևերով, մի բան, որը հետագայում սկզբունքորեն զարգացրին տպավորապաշտ նկարիչները: «Բնության իդեալականացումը մի ծայրահեղություն է, որից ես միշտ խուսափել եմ իմ նկարներում, – գրում է Այվազովսկին, – միշտ զգացել եմ բնության լիրիզմը, որ ճիգ եմ արել այն թարգմանելու»[55]:

Տեղին է մեջբերել արվեստաբան Գալինա Չուռակի խոսքերը. «Անարդարացի է Այվազովսկուն մեղադրել իր տեսողական և հուզական հետաքրքրությունների սահմանափակության մեջ: Բացի մայրամուտներից և արևաճագերից արդեն իսկ Ղրիմում գտնվելու վաղ տարիներին նա վրձնել էր «Ծովափ» (1840, Տրետյակովյան պետական պատկերասրահ) կտավը, որում ռոմանտիկական կառուցվածքը ներդաշնակ կերպով համակցվում է բնության մեջ տեսածի՝ թարմ, անկեղծ, ոչ մտացածին ընկալման հետ»[56]:

Նկատենք նաև, որ Այվազովսկին վաղ շրջանի իր աշխատանքները համարել է «Տպավորությունների աշխատանքի մեթոդ՝ արագ, առաջին վրձնահարվածներով»:[57] Ընդ որում՝ կատարման թեթևությունը, համեմված արևելյան հախուռն խառնվածքով, նորություն էր այդ ժամանակի բնանկարչության մեջ: Երիտասարդ նկարիչը խորթ ու անընդունելի է համարել բնության արհեստական գեղեցկացումը, գունային արտաքին էֆեկտներով տարվելը: Նրա համար ամեն մի գործ, նույնիսկ փոքրիկ էտյուդ պահանջում էր անմիջական զգայական մոտեցում: Մի առիթով Այվազովսկին գրել է. «Ես պատրաստում եմ երեք պատկեր, դրա համար ամառվա երեք ամիսներին պետք է միայն էտյուդներ անեմ բնությունից»[58]: Այվազովսկին խորապես գիտակցել է, որ միայն բնության գրկում աշխատելը (որոնումները) հնարավոր կդարձնի այդ ժանրի կտավներում գտնել լուսաօդային միջավայրի փոփոխվող պահերի արտացոլումը: Այդ նկատառումով բնութագրական են նկարչի մի քանի աշխատանքներ. «Յալթա» (1838,

կտավ, յուղաներկ, 47x66, Թեոդոսիայի Այվազովսկու անվան պատկերասրահ) [նկ. 16], «Յալթայի ժայռոտ ծովեզրը» (կտավ, յուղաներկ, 33,3x41, ՀԱՊ), «Փոթորկոտ ծով» (կտավ, յուղաներկ, 18,8x24, ՀԱՊ), «Խաղաղ ծով» (փայտ, յուղաներկ, 17x11,5, ՀԱՊ) [նկ. 17], «Ծովափ» (1845, լևկաս, յուղաներկ, 23,5x35, ՀԱՊ), «Իտալիայի տեսարան Վեզուվով» (1844, թուղթ, ջրաներկ, 9,7x14,4, ՀԱՊ) [նկ. 18], «Իտալական տեսարան» (թուղթ, ջրաներկ, 9,5x14,5, ՀԱՊ) [նկ. 19], «Թեոդոսիայի նավահանգիստը» (կտավ, յուղաներկ, 22x41,5, ՀԱՊ) [նկ. 20], «Խաղաղ ծով» (թուղթ, յուղաներկ, 2x4,2, ՀԱՊ), «Լուսնյակ գիշեր ծովափին» (կտավ, յուղաներկ, 16,5x14, ՀԱՊ) [նկ. 21][59]: Վերջիններիս դեպքում իրիկնային լուսավորության մեղմ աղջամուղջը և օդային միջավայրի համոզչականությունը շոյում են դիտողի աչքը: Ավելին՝ կան դեպքեր, երբ նկարիչը ցուցադրման համար նախատեսված աշխատանքները, օրինակ՝ «Հին Թեոդոսիան» (1839, կտավ, յուղաներկ, 46,5x56, Թեոդոսիայի Այվազովսկու անվան պատկերասրահ), նկարել է անմիջապես բնության գրկում կամ պլեներում կատարած նախապատրաստական աշխատանքների հիման վրա: Դա արդեն այլ խոսակցություն է: Միայն բարբիզոնցիները և իմպրեսիոնիստները այդ մեթոդը սկզբունքորեն խորացրին ու կանոնակարգեցին և կիրառեցին, որը նորույթ էր եվրոպական արվեստում:

1860–ական թթ. Այվազովսկու ճանապարհորդած տարիների աշխատանքները՝ «Ժայռին զարնվող ալիքը» (1860, կտավ, յուղաներկ, 41x60,5, ՀԱՊ), «Դարյալի կիրճը» (1868, կտավ, յուղաներկ, 22x29,5, ՀԱՊ), «Կովկասյան լեռների շղթան» (1869, կտավ, յուղաներկ, 139x170, Յարոսլավլի գեղարվեստի թանգարան), ըստ էության, բնությունից կատարված էտյուդային տպավորությունից հեռու չեն: Շատ հնարավոր է, որ դրանցից մեկը կամ երկուսը ավարտված լինեն դրսում:

Բացօթյա աշխատանքի տպավորությունը զգացվում է նաև «Ոսկե եղջյուր տեղանքի պատկերը: Կոստանդնուպոլիս» (1870, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 23,8x32,8, Լատվիայի գեղարվեստի ազգային թանգարան), «Նավը Յալտայի ափերի մոտ» (1884, փայտ, յուղաներկ, 12x24,5, մասնավոր հավաքածու. հետագա շարադրանքում նկարը մասնավոր հավաքածուներում գտնվելու պարագայում բառակապակցությունը չի կիրառվի), «Ծովի տեսարան առագաստանավով» (1888,

ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 11,4x8,1, ՀԱՊ) [նկ. 22], Սև ծովը (1895, թուղթ, յուղաներկ, 2,5x5, ՀԱՊ), «Ճանապարհ ծովափին» (1899, կտավ, յուղաներկ, 27x21, ՀԱՊ), «Ծովափ: Թեոդոսիա» (1895, կտավ, յուղաներկ, 17x27,5, ՀԱՊ), «Ալիք» (1895, կտավ, յուղաներկ, 18x27, ՀԱՊ), «Նիցցա» (1896, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 16,5x13,2), «Առագաստանավը լուսնի լույսով» (1897, կտավ, յուղաներկ, 16,4x13,4), «Նավը ափի մոտ» (1897, փայտ, յուղաներկ, 13x17), «Նավը Բոսֆորում: Կոստանդնուպոլիս» (1900, փայտ, յուղաներկ, 27x20) ստեղծագործություններում:

1841 թ. Վ. Գրիգորևիչին ուղարկած նամակում Այվազովսկին գրում է. «Հռոմեական մամուլը սիրով ու մեծահոգաբար ընդունեց իմ նկարները: Հանդեսներում ինձ գովերգում են անսահման: Այդ ամենը ինձ ուրախացնում է, բայց չմտածեք, որ դա ինձ վնասում է: Ես խստորեն շարունակելու եմ զննել բնությունը»[60]:

Մեծ ծովանկարչի աշխատանքային ոճի, նրա արվեստի նորովի բացահայտման գործում մեծապես կարևորվում է կտավի վրա նրա աշխատելու ուրույն եղանակը: Ոչ միայն պլեներային բնույթի, այլև արվեստանոցային–հաստոցային կտավներում հեղինակը չի սիրել (ընդհանրապես չի ընդունել) լրացուցիչ ուղղումներ կատարելը: Նա ամեն կերպ աշխատել է պահպանել առաջին վրձնահարվածների տպավորությունը: Երբեմն նման առիթներով, ի հեճուկս նրան ուղղված նկատառումների, վարպետը պատասխանել է. «Իմ աշխատանքները վերջացնելուց հետո գուցեև նկատում եմ ինչ–որ բաներ, բայց հանգստանում եմ այն մտքից, որ առաջիկայում լավերը կնկարեմ: Չեմ սիրում նկարը ինձ մոտ շատ պահել ու մզմզալ»[61]:

Ըստ էության, նկարչի մոտ իշխում է էտյուդային մոտեցման նախասիրությունը, առաջին վրձնահարվածներով ստեղծված տպավորությունը պահպանում է թեկուզև հիշողությամբ, այն էլ՝ Այվազովսկու ֆենոմենալ հիշողությամբ:

Այվազովսկու՝ աշխատանքային գործընթացին առանձնահատուկ այդ եղանակը, ասել է թե՝ լրացուցիչ ուղղումներից (մակերեսը ծանրաբեռնելուց) խուսափելը հանուն առաջին վրձնահարվածների տպավորության, երևի թե նորույթ էր: Այդ մեթոդը հետագայում, կատարման հետաքրքրական եղանակների կիրառմամբ, ուրույն միջոց եղավ իմպրեսիոնիստ նկարիչների համար:

Անգամ թեմատիկայի առումով Այվազովսկու մեկ–երկու աշխատանքները ինչ-որ չափով հիշեցնում են իմպրեսիոնիստներին. «Թիֆլիսի տեսարան» (1868, կտավ, յուղաներկ, 36x47, Վրաստանի գեղարվեստի պետական թանգարան, Թբիլիսի), «Թիֆլիսի տեսարան» (1869, կտավ, յուղաներկ, 130x170, Ստավրոպոլի մարզային գեղարվեստի թանգարան) [նկ. 23][62]:

Բայց մինչ իմպրեսիոնիստները կար նաև Բարբիզոնյան դպրոցը. համոզված ենք, որ Այվազովսկին հիանալի գիտեր այդ դպրոցի և՛ առաջին, և՛ երկրորդ սերնդի ներկայացուցիչներին[63], մանավանդ որ նույն տարիներին նա եղել էր Փարիզում:

Ըստ էության, ղրիմյան շրջանում Այվազովսկին դրսևորում է ստեղծագործելու ակներև միտում: Դա առավել նկատելի է Այվազովսկու գետեր պատկերող նկարներում, որոնք, ցավոք, չեն դարձել մասնագիտական լայն քննության առարկա: Ուկրաինայում կատարած շրջագայությունների ժամանակ նա կտավին է հանձնել ուկրաինական ջրառատ գետերի մի քանի գեղեցիկ տեսարաններ:

Այվազովսկու և Բարբիզոնյան դպրոցի, հետագայում նաև իմպրեսիոնիստների աշխատանքների թեկուզև մասնակի առնչությունների հարցը, կարծում ենք, կարոտ է համակողմանի քննության: Ղրիմում արված բացօթյա աշխատանքները, նաև ուկ-րաինական գետերի պատկերները հատկանշվել են հնարավորինս իրականության վերարտադրման անմիջականությամբ. հիշենք թեկուզ Մոսկվայի Տրետյակովյան պետական պատկերասրահում ցուցադրվող «Ջրաղացը գետափին: Ուկրաինա» (1880, կտավ, յուղաներկ, 32x43) նկարը [նկ. 24]: Թվում է, թե Այվազովսկին այդ ոլորտում ռուսական միջավայրից մի քայլ առաջ էր անցել: Նա աշխատում էր նույնիսկ իր հաստոցային կտավներում չկորցնել առաջին վրձնահարվածների շահեկանությունը: Դա մեծ մասամբ արդյունք էր միանգամից և արագ աշխատելու եղանակի՝ ինչպիսին ստացվում էր, այդպես էլ մնալու էր. մի բան, որը նույնիսկ մեկ հարյուրամյակ անց անհասկանալի մնաց որոշ արվեստագետների համար: Այս հարցի շուրջ խոսք կլինի:

Այվազովսկու այդ շրջանի աշխատանքների գնահատման առումով հաճելի բացառություն կարող է համարվել արվեստաբան Գարեգին Քոթանջյանի խոսքը. «…երիտասարդ Այվազովսկին, ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական նվաճումներից անկախ, սկսեց ուղիներ փնտրել միջավայրի լուսաօդային բնութագիրը

գեղարվեստական լեզվով ներկայացնելու հարցը լուծելու համար»[64]: Այդուհետև Գ. Քոթանջյանը մի քանի հաջող համեմատություններ է կատարում Այվազովսկու և իմպրեսիոնիստների կտավների միջև:

Իրոք, Այվազովսկու էտյուդային աշխատանքներում տեսնում ենք տեսողական պատրանքի հասնող հավաստի պատկերներ, որտեղ նկարիչը որոշակի տեղ է հատկացնում լույսի գեղարվեստական մեկնաբանման հնարավորություններին, մանավանդ տաք և սառը երանգների նուրբ փոխանցումներին: Ի դեպ՝ աշխատելու արագ ու հակիրճ եղանակը ավանդապահ (նաև կարծրամիտ) արվեստագետների մոտ «կիսատության և անավարտության» տպավորություն է թողել: Գեղարվեստական մշակույթի գիտակ Վ. Գրիգորևիչին ուղարկած նամակներից մեկում երիտասարդ Այվազովսկին դժգոհում է, որ իր ձևի մեջ ավարտված որոշ աշխատանքներ ոմանք ճիշտ չեն ընկալում և սկսում են դիտողություններ անել. «Ես ենթադրում եմ՝ որոնց (նկարների — Ա. Հ.) կապակցությամբ էլ կհայտնվեն որոշ մարդիկ և կասեն, որ բավարար ավարտված չեն: Դա պայմանավորված է այն բանով, թե այցելուն ինչպես է ուզում տեսնել այն...»[65]: Դա նման է նրան, թե ինչպես իմպրեսիոնիստներին սկզբում չէին ընդունում: Այստեղ տեղին է մեջբերել Ռաֆայել Շիշմանյանի հետևյալ խոսքը. «...Այն պարզաբանությունները, ընդհանրացումները, որ ծովանկարիչը ներմուծել է իր ստեղծագործություններում, նյութի ըմբռնման և կատարման յուրահատուկ տեխնիկայի մեջ պետք չէ դիտել որպես թերություններ, այլ որպես առավելություններ, քանի որ նրանց շնորհիվ նկարչի հետապնդած վերջնական միտքը դառնում է ավելի վճիտ, հաջորդական ու դյուրամատչելի հասարակությանը»[66]:

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի նախագահին ուղղված նամակում Այվազովսկին կարծես ավելի հստակ է շարադրում իր մոտեցումը. «Ես կատարել եմ մի քանի աշխատանքներ. մեկը ներկայացնում է լուսնյակ գիշերը, երկրորդը՝ պարզ օրը հարավային ափում և երրորդը՝ փոթորիկ: Բացի այդ ամենը՝ ես կատարել եմ մի քանի նոր փորձեր և էսքիզներ. այժմ մտածում եմ անդրադառնալ մանրամասնորեն մշակմանը...»[67]:

Կարելի է ենթադրել, թե ինչ է նշանակում «մի քանի նոր փորձերը»:

Ըստ էության, Այվազովսկու մոտ զգացվում է բնության նկատմամբ յուրովի

մոտեցման ձգտումը և ոչ միայն դա: Կարևորը նրա մոտ դառնում է կենդանի շնչի արտահայտումը, դինամիկ շարժումը: Այդ թանկագին հատկանիշները Այվազովսկին մասամբ պահպանեց նաև իր մեծածավալ աշխատանքներում, միայն թե հուզական կերպարային կողմին հավելելով արտաքին փայլը:

Ստորև խնդիր չունենք անդրադառնալու ծովանկարչի ստեղծած կոմպոզիցիոն–հաստոցային մեծ ու փոքր աշխատանքներին: Դրանց մասին բազմիցս գրվել է և ըստ արժանվույն գնահատվել:

Մեր ուշադրությունը, ինչպես սկզբում էլ ասվեց, հիմնականում ուղղելու ենք Այվազովսկու՝ որպես ռուսական ու եվրոպական գեղանկարչական դաշտի ներկայացուցչի և նրա արվեստի նկատմամբ եղած որոշ մեկնաբանություններին՝ փորձելով անհրաժեշտ խմբագրման ու ընդհանրացումների միջոցով ճշգրտել և հստակեցնել կարծիքները:

Այվազովսկու աշխատանքների մեծ մասն աչքի է ընկնում կատարման թեթևությամբ, որը գալիս է առաջին վրձնահարվածների մաքրությունից, և հաճելի թափանցիկությամբ: Դա ինչ–որ չափով պայմանավորված էր նաև նկարչի արագ աշխատելու մեթոդով: Ասացինք, որ նա չի սիրել կտավը լրացուցիչ ուղղումներով ծանրաբեռնել, որը կորցնում է առաջին տպավորությունը: Նրա ստեղծած ծովապատկերները, ամեհի փոթորիկները օդալուսային հարափոփոխ պահեր են, երբեմն էլ՝ ազատ իմպրովիզացիաներ՝ պայմանական, վերացականության հասնող սիմվոլիկ լուծումներով, որոնք զարմանք և անսպասելի զգացմունք են առաջացնում դիտողի մեջ. համոզվում ես Օ. Լյասկովսկայայի համարձակ խոսքերի ճշմարտության մեջ. «Այվազովսկին անվիճելիորեն եղավ XIX դարի համաշխարհային նկարչության ամենախոշոր ծովանկարիչը»[68]:

Այվազովսկու արվեստը. նրա ստեղծագործությունները գնահատողները

Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան գերազանց ավարտելուց և եվրոպական երկրներում կատարելագործման տարիներից հետո Այվազովսկին ձեռք բերեց համաշխարհային ճանաչում: Նա արդարացիորեն համարվեց ռոմանտիզմի ամենափայլուն դեմքերից մեկը: «…Այվազովսկու ռոմանտիզմը,— գրում է Ռաֆայել

Շիշմանյանը,— այն հետադիմական ռոմանտիզմից չէ, որ ոմանց մոտ քննադատելի բնույթ է ստանում նրանց թույլ տված չափազանցությունների ու հակասոցիալական բովանդակության համար: Նրա ռոմանտիզմը առողջ է և դիտողի մեջ առաջացնում է միայն մարդկային ազնիվ ու վեհ զգացումներ»[69]: Արվեստաբանը Այվազովսկու արվեստը երբեմն համարել է «ռեալիստական ռոմանտիզմ»: «Առաջադիմական ռոմանտիզմը,— գրում է Մինաս Սարգսյանը Այվազովսկու կապակցությամբ,— կարևոր նշանակություն ունեցավ դարաշրջանի հակումների բացահայտման, արդիական թեմաների ու արվեստների դաստիարակիչ, վերափոխող հնարավորությունների ընդգրկման և գեղարվեստական արտահայտչականության նոր միջոցների հարստացման բնագավառում, ռոմանտիզմը բնության պատկերների մեջ մտցրել է է՛լ ավելի կենդանություն, ուժեղ շարժում և արտաքին փայլ»[70]: Նրա մասին՝ որպես բացառիկ մեծության, խոսեցին ոչ միայն ռուսական, այլև եվրոպական մշակույթի շատ ներկայացուցիչներ:

Դեռ ակադեմիայում ուսուցման տարիներին նրան դրվատել և խրախուսել է ռուս նշանավոր բանաստեղծ Վասիլի Ժուկովսկին: Այդ տարիներին ակադեմիայի սրահներում ուսանողական աշխատանքների ցուցադրության առիթով երիտասարդ ծովանկարիչը բախտ է ունեցել ծանոթանալու Ալեքսանդր Պուշկինի և նրա տիկնոջ հետ: Հետագայում՝ Պուշկինի ողբերգական մահից հետո, իր նկարներից մեկը նվիրել է հանճարեղ բանաստեղծի այրուն՝ Նատալյա Նիկոլաևնային:

Մի առիթով գեղարվեստի ակադեմիա Այվազովսկու մոտ է գալիս ռուս հայտնի առակագիր Իվան Կռիլովը: Նա հանդիպում է Այվազովսկուն և շուրջ մեկ ժամ զրուցում նրա հետ: «Ես տեսել եմ քո պատկերները ցուցահանդեսում,— ասում է Ի. Կռիլովը,— հիանալի է, ինչքա՜ն լավն են դրանք, ծովային ալիքները մտել են իմ հոգու մեջ և բերել ինձ քեզ մոտ, սիրելի՛ս...»[71]:

1830–ական թվականներին Այվազովսկին ծանոթանում է ռուս մեծ գեղանկարիչ Կառլ Բրյուլովի (1799–1852) հետ: Մեծանուն նկարիչն Այվազովսկուն ներգրավում է «Братия» (Եղբայրություն) խմբակի մեջ: Այստեղ էլ նա ընկերական հարաբերություններ է հաստատում խմբակի անդամների, հատկապես ռուս հանճարեղ կոմպոզիտոր Միխայիլ Գլինկայի հետ: «Հովհաննես Այվազովսկին,— գրում է նկարչի

ժամանակակից կենսագիր Ն. Կուզմինը,— ոչ քիչ հետաքրքիր տեղեկություններ է քաղում գեղարվեստի ու գրականության հարցերի վերաբերյալ, շնորհիվ ընդհանուր վեճերի ու զրույցների... նա զարգացնում է իր բնատուր գեղագիտական ճաշակը և հակումները»[72]: «Ես հաճախ,— պատմել է Այվազովսկին,— Գլինկայի խմբի համար նվագում և երգում էի երգեր, որոնք լսել էի Ղրիմում մանկությանս տարիներին: Իսկ նա այդ երգերը հետագայում զետեղեց իր «Ռուսլան և Լյուդմիլա»–ի մեջ»[73]:

Արտասահման գործուղվելու առաջին օրերին նկարիչ–գրականագետ Իվան Պանաևի տանը Հ. Այվազովսկին պատահաբար հանդիպում է ռուս մեծ գրող Նիկոլայ Գոգոլին: Ի. Պանաևը, դիմելով Այվազովսկուն, ասում է. «Գիտե՞ք, Իվա՛ն Կոնստանտինովիչ, ախր Գոգոլը ձեր ջերմ երկրպագուն է: Երբ դիտում է Ձեր պատկերները, նա պարզապես շնչասպառ է լինում ուրախությունից»: Գոգոլն անձամբ լրացնում է գրողի միտքը. «Զարմանալի չէ, եղբա՛յր... երբ նա իր պատկերներում վերարտադրում է այդպիսի հրաշալի ջուր»[74]: Ի դեպ՝ Ն. Գոգոլը «Նկարիչներին խրախուսող պետերբուրգյան ընկերության» թղթակից անդամ էր և հաճախ էր օժանդակում նրանց:

Իտալիայում եղած ժամանակ Այվազովսկու կազմակերպած ցուցահանդեսներում նրա կտավները մեծ աղմուկ են բարձրացնում՝ արժանանալով Հռոմի գեղարվեստասեր հասարակայնության գովեստներին: Իտալական թերթերը միահամուռ նշում են Այվազովսկու կտավների առաջնությունը:

Ռուս մեծ գեղանկարիչ Ալեքսանդր Իվանովը, որն այդ օրերին Հռոմում էր, գրում է. «Այվազովսկու «Նեապոլի օրը» Հռոմում ընդհանուր հավանություն գտավ: Այստեղ ոչ ոք ջուրը այնպես լավ չի նկարում, ինչպես Այվազովսկին.... նույնպես արագ է աշխատում, բայց լավ, նա բացառապես զբաղվում է ծովային տեսարաններ նկարելով... նրան այստեղ փառաբանում են և գովաբանում»[75]:

Այդ իրադարձությունների կապակցությամբ խոսք է ասել նաև ռուս նկարիչ Ֆեոդր Իորդանը Իտալիայից գրած իր մի նամակում. «Այվազովսկին նոր էր եկել Հռոմ, ուր նկարեց մեկ–երկու պատկեր, հետո էլ՝ մեկը... Այդ երեք նկարները Հռոմում առաջացնում են համընդհանուր հետաքրքրություն, շատ նկարիչներ սկսում են նմանվել Այվազովսկուն: Մինչ նրա գալը Հռոմում հայտնի չէր ծովանկարչությունը, իսկ

նրանից հետո ամեն մի կրպակում երևում են ծովային տեսարաններ «Ա–լյա Այվազովսկի»: Նրա փառքը դղրդում է ամբողջ Եվրոպայով մեկ»[76]:

Նկատենք նաև, որ երիտասարդ Այվազովսկու աշխատանքները արժանացել են հանճարեղ Դելակրուայի ուշադրությանը[77]:

Այվազովսկու ծովանկարները հրճվանք են պատճառել նաև իսկապես այդ ոլորտի հսկաներին: Դրա վկայությունն է անգլիացի մեծ ծովանկարիչ Ժոզեֆ Ուիլյամ Թյոռների անկեղծ ու սրտառուչ վերաբերմունքը: Այդ ամիսներին Իտալիայում շրջագայող մեծանուն նկարիչը, տեսնելով Այվազովսկու գործերը, մասնավորապես «Նեապոլի ծովածոցը լուսնյակ գիշերին» (1842, կտավ, յուղաներկ, 92x141, Թեոդոսիայի Այվազովսկու անվան պատկերասրահ) [նկ. 25], իր ոգևորությունն ու հիացմունքը արտահայտել է իտալերեն լեզվով գրված ձոներգով, այդ նկարը համարելով անգերազանցելի ու անհամեմատելի. «Քո ստեղծագործությունը դյութեց ինձ, և հիացմունքը տիրապետեց ինձ: Քո արվեստը բարձր է ու հզոր, որովհետև քեզ ոգեշնչում է հանճարը»[78]:

Ըստ արժանվույն գնահատելով 26–ամյա Այվազովսկու ծովանկարները՝ Փարիզի թագավորական գեղարվեստի ակադեմիան նկարչին պարգևատրում է ոսկե մեդալով[79]: «Ձեր տաղանդը փառաբանում է Ձեր հայրենիքը»,— ասում է Ֆրանսիայի հայտնի նկարիչ Օրաս Վեռնեն (1789–1863)[80]:

Այվազովսկու մասին շատ ջերմ է արտահայտվել իտալացի նշանավոր կոմպոզիտոր Գաետանո Դոնիցետին (1797–1848):

Վստահ չենք կարող ասել, բայց ենթադրում ենք, որ նաև Այվազովսկու աշխատանքների հետ ծանոթանալուց հետո Թյոռները ծովի պատկերման նկատմամբ իր մոտեցումը փոխեց: Հավանաբար նա համոզվեց, որ Այվազովսկին ծովը, ընդհանրապես ջուրը պատկերում է ամենակատարյալ ձևով, որից այն կողմ անցնելն անհնար է: Ուստի ենթադրում ենք, որ մեծ անգլիացին այդ ոճով նոր բանի չհասնելու համոզմամբ իր հետագա ծովանկարներում ընտրեց աբստրակտ–խորհրդանշական պատկերային ձևը:

Իրոք, այսօր էլ համաշխարհային ծովանկարչության մեջ մենք չենք տեսնում ջրի պատկերման նման որակ: Այո՛, իսկապես, ջուրը պատկերելը խաբկանքի աստիճան

ծայրահեղ դժվար բան է: Ռոմանտիզմի սահմաններում նման որակը բացարձակապես անհամեմատելի է և անկրկնելի:

1861 թ. սեպտեմբերի վերջին այցելելով Պետերբուրգում բացված ակադեմիական ցուցահանդեսը, որտեղ Այվազովսկին ներկայացրել էր մի քանի կտավ, ռուս հանճարեղ գրող Ֆյոդոր Դոստոևսկին գրական–քաղաքական «Время» ամսագրում իր տպավորություններն է թողել. «Այվազովսկու «Փոթորիկ Եվպատորիայի մոտ» պատկերը նույնպես զարմանալի լավն է, ինչպես և նրա մյուս փոթորիկները, և այստեղ նա վարպետ է առանց մրցակցի, այստեղ նա լիովին նկարիչ է: Նրա փոթորիկների մեջ կա զմայլանք, կա այն հավերժ գեղեցկությունը, որ հիացնում է դիտողներին կենդանի, իսկական փոթորկի ժամանակ»[81]:

1887 թվականին Այվազովսկու ծննդյան հոբելյանի կապակցությամբ մեծանուն նկարիչ Իվան Կրամսկոյը «Новое время» թերթում հրապարակում է բաց նամակ: Այդտեղ մասնավորապես նշվում է. «Եվ ահա այստեղ՝ այսպիսի հավաքածուի մեջ, մենք հիացած ենք այդ պատկերների համարձակ ու բարձր արվեստով: Այվազովսկին, ով ինչ էլ ասի, համենայն դեպս առաջին մեծության աստղ է և ոչ միայն մեզ մոտ, այլև արվեստի պատմության մեջ ընդհանրապես... Նա պատմությանն արժանանալու իրավունք ունի, նրա 3 – 4 հազար պատկերների մեջ կան ֆենոմենալ գործեր և կմնան ընդմիշտ այդպիսին»[82]:

1863 թ. սեպտեմբերին Այվազովսկին իր նոր ստեղծագործություններով հանդես է գալիս Պետերբուրգի գեղարվեստական ակադեմիայում բացված ցուցահանդեսում: Այդ ցուցահանդեսի կապակցությամբ մամուլում իր խոսքն է ասում հանրահայտ արվեստաբան Վլադիմիր Ստասովը: Քննադատական խոսքեր ուղղելով ցուցահանդեսին մասնակցող մյուս վարպետներին, այնուհետև անդրադառնալով Այվազովսկուն՝ գրում է. «Այվազովսկու մեջ իսկապես կա բանաստեղծական ջիղը, կա բռնկում իսկական գեղեցկության և ճշմարտության նկատմամբ, միաժամանակ նա իրենը կատարել է, նա առաջ է մղել ուրիշներին նոր ճանապարհով»[83]:

Ի դեպ՝ արվեստաբան Մինաս Սարգսյանը նկատել է, որ Ստասովի նպաստավոր այս խոսքերը առաջին հերթին ուղղված են եղել Այվազովսկու նկատմամբ ժամանակին պարբերաբար կրկնվող անարդարացի հարձակումների դեմ[84]:

Մի ուրիշ առիթով ևս Ստասովը գրում է. «Ե՛վ ֆրանսիական հասարակությունը, և՛ Ֆրանսիայի նկարիչները, և՛ նույնիսկ ֆրանսիացի քննադատները վաղուց արդեն ռուսական նոր արվեստի և նոր ռուս նկարիչների կողմն են: Դա շատ անգամ ապացուցվում է ամենափայլուն և ամենաանհերքելի կերպով՝ Վերեշչագինի, Այվազովսկու և ուրիշների ցուցադրություններով[85]:

Նկարչի բարձրարվեստ ստեղծագործությունները միշտ էլ արժանանում են ֆրանսիական մամուլի հիացական արձագանքներին: Ֆրանսիական նշանավոր գործիչներից շատերը ցանկանում են անգամ ծանոթանալ նկարչի հետ՝ արտահայտելու իրենց զգացմունքները:

Այսպես՝ ֆրանսիական հանրապետության մարշալ, հայտնի անհատականություն Ֆելիսեն նկարչին նամակ է ուղղում՝ գրելով. «Առիթ ունեցա ճաշակի տեր եղող անձանց հոն տեսնելու և դիտելու Ձեր նկարելու եղանակը. շատ հաճելի եղավ ամենուն: Այս բանն ինձ շատ մեծ ուրախություն պատճառեց, ես, առավել՝ Ձեզի եղած ազնվաշնորհ վարձատրությունը... ցնծությամբ Ձեր հաղթանակին էլ ներկա գտնվեցա և ուրիշներին հետ մեկտեղ Ձեզ ծափահարելու և շատ ուժով ծափահարելու ախորժն ունեցա»[86]:

Պետերբուրգում Այվազովսկու բացած անհատական ցուցահանդեսի տպավորության տակ բանաստեղծություն է գրում ռուս պոետ Ապոլլոն Մայկովը[87]:

1881 թ. մայիսի 1–ին Լոնդոնի «Pall–Mall» պատկերասրահում բացված ցուցահանդեսի կապակցությամբ անգլիական մամուլը գովեստի ջերմ խոսքեր է գրում. «Նկարիչը անընդհատ զարգացրել է իր արվեստը և հասել կատարելության»[88]: «Այվազովսկու ստեղծագործությունները ներկայացնում են արտակարգ տաղանդի և բարձր արվեստի օրենքները», — կարդում ենք Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի ուղերձում[89]: Լոնդոնյան Plymout Mercury հանրահայտ թերթը գրում է. «Պետք է առանձնացնել «Pall–Mall» պատկերասրահում ցուցադրվող՝ եվրոպայում անուն հանած Այվազովսկու կտավները, դրանցից ուժով և համարձակ կատարմամբ հատկապես առանձնանում են նրա ծովանկարները: Նա ցուցադրեց քսան աշխատանք, որոնք ապացուցում են նրա կարողությունը թե՛ ծովանկարչության, թե՛ դաշտանկարչության մեջ... Արքայազն Ուելսկին այս նկարչից գնեց երկու աշխատանք»[90]:

Ծովանկարիչ Ալեքսեյ Բոգոլյուբովը (1824–1896) մի առիթով գրել է. «Այվազովսկու մոտ ես առաջին անգամ կտավի վրա տեսա գույների այնպիսի փայլ, որ նույնիսկ մոռացա Թյոռներին: Կապույտ, կանաչ, սպիտակ, մոխրագույն և կարմիր պատկերները ինձ ուղղակի կուրացրին»[91]:

1884 թ. փետրվարի 12–ին Կիևի համալսարանի մեծ դահլիճում բացված ցուցահանդեսի կապակցությամբ ռուս հանճարեղ նկարիչ Իլյա Ռեպինը Մարոշկոյին գրած նամակում Այվազովսկուն համարել է «մեծագույն հեղինակություն»:

1896 թ. գեղարվեստական շրջիկ ցուցահանեսների կապակցությամբ դեռևս երիտասարդ Մաքսիմ Գորկին (այդ ժամանակ 28 տարեկան էր) Այվազովսկուն համարել է «ջրի հանճար» և ավելացրել. «Գեղանկարչական բաժինը շատ տխուր կլիներ, եթե չլինեին նաև Այվազովսկու նկարները»[92]:

Ավելի համարձակ է արտահայտվել մեծանուն նկարիչ Վալենտին Սերովի հայրը՝ գեղագետ–երաժիշտ Ալեքսանդր Սերովը. «Ընդհանրապես, ես մտածում եմ, որ հիմա չկա Եվրոպայում մի նկարիչ, որը գերազանցի Այվազովսկուն նկարչության այդ տեսակի մեջ» (Ա. Սերովի նամակը Վ. Ստասովի՝ Այվազովսկու նկարներից ստացած տպավորության մասին)[93]:

1863 թ. Գեղարվեստի ակադեմիայում բացված ցուցահանդեսի առիթով Վ. Ստասովը սուր ելույթ է ունենում՝ ուղղված Այվազովսկու նկատմամբ պարբերաբար կրկնվող անարդարացի հարձակումների դեմ:

Հովհաննես Այվազովսկու արվեստի, նրա բացառիկ տաղանդի, անսովոր օժտվածության և աշխատասիրության մասին մեծարանքի խոսքերը մենք բերեցինք հիմնականում ռուսական ու եվրոպական մշակույթի դաշտից: Իհարկե, դրանք բոլորը չեն, բայց հիմնականում բավարարում են մեծ նկարչին լավագույնս ներկայացնելու համար:

Պատահական չէ, որ բաց ենք թողել հայկական ոլորտում՝ հանդեսներում ու թերթերում զետեղված նյութերը, հայ մշակութային գործիչների հաղորդած կարծիքներն ու ընդհանուր հիացմունքը. շատ հաճախ դրանք կատարված են պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով, դիպուկ և ճշմարտացի դիտարկմամբ: Սակայն մտավախություն ունենալով, որ օտար ընթերցողը դրանցում կարող է տեսնել

ազգայինը գերագնահատելու միտում, ձեռնպահ ենք մնացել այդ չափազանց հետաքրքրական նյութը մեջբերելուց: Դրվատանքի ու հիացումի բազմաթիվ խոսքերից միայն մեկ օրինակ ենք հիշելու, որը պատկանում է հայ գրականության դասական Հակոբ Պարոնյանին. «Բնությունը, որ առաջին գաղտնապահն մէ չէ կրվեր խեղճ բան մը պահել Այվազովսկիեն. սա յուր վրձինն առած բնության խորն է թափանցել և անոր գաղտնիքուն տեղեկանալով՝ զանոնք ի տես հաներ...»[94]:

Դեռ ուսանողական տարիներին, ունենալով հիանալի ուսուցիչներ և ստեղծագործական բացառիկ տաղանդ, լսելով իր մասին գնահատանքի ջերմ խոսքեր, Այվազովսկին ավելի ու ավելի էր համոզվում իր նախընտրած ոճի ճշմարիտ լինելու մեջ, որտեղ առավելագույնս բացահայտվում էր նրա տաղանդը: Այդ համոզման և ինքնավստահության արդյունքն էր նկարչի բեղմնավոր վրձինը՝ շարունակաբար նկարելը: Այվազովսկուն վերագրվում է շուրջ 6000 միավոր աշխատանք: Դժվարանում ենք ասել, թե համաշխարհային մեծություններից ով է նման բեղուն վրձին ունեցել՝ Ջոտտո՞ն, Ռուբե՞նսը: Առաջինն ուներ մեծ արվեստանոց (նա ունեցել է նաև հողային տարածքներ, զանազան անշարժ գույք)՝ տասնյակ նկարիչ աշակերտներով: Շատ ավելի շահեկան վիճակում հայտնվեց Ռուբենսը աշակերտների և օգնականների հարցում: Եվ նրա մոտ ի՞նչ մեծություններ կային՝ Ա. վան Դեյկ, Յա. Յորդանս, Ֆ. Սնեյդերս և ուրիշներ: Գերհանճարն իր կողքին ուներ հանճարեղ աշակերտներ:

Այվազովսկին բացարձակապես միայնակ էր. որևէ օգնող չի ունեցել, և այդուամենայնիվ՝ 6000 նկար: Այդ դեպքում շատերին հետաքրքրող մի նուրբ հարց է ի հայտ գալիս. հնարավո՞ր է արդյոք այդ ողջ քանակն ունենա հավասարապես բարձր գեղարվեստական որակ: Գործնականորեն, իհարկե, ո՛չ: Սակայն կատարման տեխնիկայի առումով նույնիսկ «թույլ» ասված գործերը դուրս են եկել հմուտ վրձնի տակից: Այնպես որ, Այվազովսկին, ինչպես համաշխարհային շատ մեծություններ, ունի և՛ գլուխգործոցներ, և՛ շարքային, և՛ համեմատական առումով «թույլ» աշխատանքներ: Այդ դեպքում յուրաքանչյուր արվեստագետի գնահատման կամ մեծարման չափանիշը, անտարակույս, նրա լավագույն գործերն են. սա բացարձակ ճշմարտություն է:

Այդուամենայնիվ, աշխարհի բոլոր ծայրերում հնչեցված հիացական խոսքերից ու գնահատականներից բացի՝ հայտնվեցին անգոհունակ մարդիկ, որոնք Այվազովսկու

մոտ գտան «հին հեքիաթները կրկնող երգեր», «հապշտապ արված և անփույթ աշխատանքներ», «դեկորացիաներ հիշեցնող, քան նկարներ»[95]: Մի կողմ թողնենք հանճարեղ ծովանկարչի արվեստին անհարիր այդ պիտակները (թեև ոչ մի արվեստագետ ապահովագրված չէ մասնակի անհաջողություններից): Գիտական ճշգրիտ մոտեցմանը խորթ են ոչ էական դեպքերն ընդհանրացված տպավորությամբ ներկայացնելը: «Հապշտապ» համարվող նկարների դրական կողմերի մասին վերլուծական խոսք են ասում Ջաննի Կաֆֆիերոն և Իվան Սամարինը իրենց «Неизвестный Айвазовский» ուսումնասիրության մեջ. «Այվազովսկու աշխատանքներում հազվադեպ կարելի է հանդիպել տարատեսակ շտկումների հետքեր: Բնականաբար, որքան արագ էր նա աշխատում, այնքան քիչ ժամանակ էր մնում խորհելու և կասկածելու համար... Կատարման նման արագությունը բացատրվում էր ևս մեկ պատճառով. նրա կտավներում երկինքը պատկերված է շատ բարակ շերտով, որին կարելի էր հասնել միայն մեկ սեանսի ընթացքում՝ առանց հետագա մշակումների: Նկարիչը ներկի բարակ շերտով հավասարաչափ ծածկում էր կտավի հիմքը, այն նույնքան թեթև էր, որքան պատկերված օդը: Եթե նա չաշխատեր մեկ շերտով, թույլ չտալով որ ներկը չորանա, ապա ի վիճակի չէր լինի ստանալու միևնույն գույնը՝ հասնելով սահունության զգացողության: Ահա թե ինչու աշխատանքի ընթացքում հատուկ ուշադրություն էր տրվում կատարման արագությանը»[96]:

«Հապշտապ և անփույթ» աշխատանքների կապակցությամբ, կարծում ենք, սպառիչ խոսք եղավ վերևում՝ Այվազովսկու պլեներային–բացօթյա աշխատանքների վերաբերյալ բաժնում:

Ստորև մենք կանգ ենք առնելու Այվազովսկու ընդդիմախոսներից միայն երկուսի արտահայտած բացարձակապես աննպաստ կարծիքներին, որոնք, ցավոք, ժամանակին հասարակական որոշ հնչեղություն են ստացել՝ փոքր–ինչ ստվեր գցելով մեծ ծովանկարչի անվան վրա: «Հենց Ռուսաստանում,— գրում է Այվազովսկու արվեստի խոշորագույն գիտակ Շահեն Խաչատրյանը,— 1870–ականներից սկսած, Այվազովսկու ստեղծագործություններն ավելի ու ավելի են ենթարկվում սուր քննադատության: Վ. Ստասովը ընդունում է նրա միայն վաղ շրջանը: Ա. Բենուան գրում է, որ Այվազովսկին մի կողմ մնաց ռուսական բնանկարչության դպրոցի

զարգացումից: Բանն այն է, – շարունակում է Շ. Խաչատրյանը, – որ Այվազովսկու պոետիկան և աշխարհընկալումը այլևս չէին համընկնում ռուսական մշակույթի զարգացման միտումներին: XIX դարի երկրորդ կեսին ռուսական կերպարվեստը ձեռք է բերում վառ արտահայտված ազգային բնույթ: Պերեդվիժնիկները ռուսական գեղանկարչություն բերեցին դեմոկրատական ռեալիզմը: Ասպարեզ են դուրս գալիս ռեալիստական գրականության հզորները: Ինչ վերաբերում է Այվազովսկուն, նա նախկինի նման կրկնում է իրեն, իր ծովի հեքիաթները, որն իր համար շատ բնական էր ու սովորական»[97]:

1850 թվականին Պետերբուրգում բացված ռուս նկարիչների ամենամյա ցուցահանդեսի կապակցությամբ ուկրաինական գրականության դասական Տարաս Շևչենկոն Ս. Ակսակովին հղած նամակում իրոք ցուցաբերում է անհիմն ու վիրավորական մոտեցում. «Այվազովսկին, ավա՛ղ, արվեստը նյութական միջոց է դարձրել: Նա աստվածային արվեստից ստեղծել է իր համար կուռք և նրան աղոթում է: Հանցանք է այդպես վիրավորել անարատ արվեստը: Թող աստված լինի նրա դատավորը»[98]:

1877 թ. մարտի 5–ին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի սրահներում բացվում է «Գեղարվեստական ստեղծագործությունների ընդհանուր երկրորդ ցուցահանդեսը»: Ցուցահանդեսին մասնակցում են ռուսական կերպարվեստի մի շարք մեծություններ, այդ թվում՝ Ի. Ռեպինը, Վ. Վերեշչագինը, Վ. Մակովսկին, իհարկե, նաև Հովհաննես Այվազովսկին: Մայրաքաղաքի թերթերը լայնորեն արձագանքում են մշակութային այդ խոշոր իրադարձությանը: Լինում են և՛ դրվատանքի, և՛ հակառակը՝ բացասական կարծիքներ: Առանձնացնում ենք Այվազովսկու կապակցությամբ երիտասարդ գրող Վլադիմիր Գարշինի խոսքերը. «Էլի նույն թափանցիկ ջրերը, նույն մառախուղը ջրի վրա, և էլի նույն վարդագույն, կարմրագույն պատկերները»: Ա. Պուշկինին նվիրված պատկերի մասին. «Հարգելի՛ պոետ, Քեզ շատ է վիրավորել նկարիչը»: Գարշինը վատ է արտահայտվել նաև Այվազովսկու մյուս աշխատանքների վերաբերյալ[99]:

1888 թ. աշնանը, երբ Այվազովսկին նոր էր ավարտել Թեոդոսիայի հայոց եկեղեցու նկարազարդման աշխատանքները, նրան այցելում է ռուս մեծ գրող Անտոն

Պավլովիչ Չեխովը: Գրողը մեկ ամբողջ օր անցկացնում է Այվազովսկու տանը: Այս առիթով իր քրոջն ուղարկած նամակում նա ոչ այնքան բարվոք կարծիք է հայտնել. «Ինքն՝ Այվազովսկին, առույգ ծերուկ է՝ 75 տարեկան: Իրենից ներկայացնում է բարեհոգի հայի և հոգևոր հովվապետի խառնուրդ. լի է սեփական արժանապատվությամբ, թեև ձեռքերը գեներալական ձևով է շարժում: Սահմանափակ է, բայց նրա նատուրան բարդ է և արժանի ուշադրության: Իր մեջ նա մարմնավորում է գեներալը, միամիտ պապիկը և Օթելլոն... Ես նրա մոտ մնացի ամբողջ օրը ու ճաշեցի. ճաշկերույթը երկարատև էր ու ձգձգված, անվերջ կենացներով»[100]: Մ. Սարգսյանը նկատում է, որ Չեխովը հետագայում ևս հանդիպել է նկարչին:

Մեկ ամբողջ օր անցկացնելով Այվազովսկիների ընտանիքում, հավանաբար ներկա լինելով նաև նկարչի աշխատանքային գործընթացին (նա շատ հանգիստ ու սովորական ռիթմով նկարում էր նաև հյուրերի ներկայությամբ)՝ այդուամենայնիվ, Չեխովը որոշակի որևէ խոսք չի ասել նկարչի արվեստի մասին: Մեզ մոտ տարակուսանք առաջացնողը «սահմանափակ» բառն է: Երևի հանճարեղ գրողը նկատի է ունեցել եվրոպական, գուցեև՝ ռուսական, գրական–գեղարվեստական արդի զարգացումների նկատմամբ Այվազովսկու ոչ այնքան քաջատեղյակությունը կամ ոչ դրական վերաբերմունքը. դժվարանում ենք ճիշտը կռահել:

Ինչևէ, անսովոր բան չէ, երբ որևէ նշանավոր արվեստագետի համար ջերմ խոսքերից զատ հնչեցվում են կողմնակալ կամ բացասական մտքեր: Այվազովսկին նման դեպքերում ցուցաբերել է լայնախոհ մոտեցում, հանդուրժողականություն, երբեմն էլ՝ ճշմարիտն ընդունելու կարողություն. «Ես դեռ երիտասարդ եմ, կհասցնեմ լավագույնը ստեղծել»: Ավելին՝ եղել են նաև դեպքեր, երբ ինքը խոստովանել է իր որևէ աշխատանքի սովորական, «շարքային» լինելը: Այսպես, օրինակ՝ 1872 թվականին Ֆրանսիայի Նիցցա քաղաքում բացված ցուցահանդեսի օրերին հայտնվում է մի հաճախորդ և գնում հինգ կտավ: Այդ կապակցությամբ նկարիչն իր հուշերում գրել է. «Իմ էժանագին պատկերները, ինչպես երևում է, համընկան անգլիացու ճաշակին»[101]:

Նման պարագաներում ցավալին այն է, որ ընդդիմախոսները, խորապես չընկալելով ստեղծագործության իմաստը, դրա գեղարվեստական արտահայտման ուրույն լեզուն, հապշտապ թունավոր սլաքներ են ուղարկում արվեստագետին:

Այդ դատողությունների տեր հեղինակները հեռու են Այվազովսկու արվեստի կազմավորմանը նպաստող հանգամանքների և նրա՝ որպես հասարակական–հայրենանվեր գործչի կարևոր պարագայի իմացությունից: Այվազովսկին, սակայն, «ամուր կաղին էր»: Մի առիթով Այվազովսկին գրել է. «Շատ թշնամիներ և շատ նախանձողներ ունեցած եմ կյանքիս մեջ, որոնք լրագրաց միջոցով զիս տանջած են: Սակայն երբեք վհատած չեմ: Իմ միակ մխիթարությունս կտավն է ու վրձինը»[102]:

Այվազովսկուն պետք է մոտենալ որպես ռուսական միջավայրի XIX դարի ծնունդի և գործչի՝ քաջատեղյակ և ընկալուչ եվրոպական անցուդարձին:

Հիշենք մեծ նկարչի կյանքի ու գործունեության սոսկ մի քանի կողմերը, որոնցով պայմանավորվում էին նրա հասարակական-գեղագիտական վարքագիծը: Ըստ էության, իրողությունների այդ ժամանակամիջոցում էլ դրսևորվում է պատմականության կարևոր պարագան, որի գիտենալն այնքան կարևոր է Այվազովսկուն ճիշտ հասկանալու համար:

XIX դ. ռուսական կյանքում դժվար է գտնել որևէ այլ արվեստագետի, ով այնքան ծանրաբեռնված լիներ հասարակական–բարեգործական, նաև հայրենասիրական, ազգային ու ընտանեկան խնդիրներով. խնդիրներ երբեմն պետական–ազգային հնչողության, որոնք առաջին հերթին պահանջում էին նյութական միջոցներ: Այսպես՝ օրինակ՝ դեռևս 1855 թ. ռուս–թուրքական պատերազմի ժամանակ Սևաստոպոլի ու Խարկովի ցուցահանդեսների մուտքի ամբողջ գումարը և նույնիսկ վաճառված նկարների գումարի մի մասը Այվազովսկին հատկացնում է վիրավոր զինվորների ու զոհվածների ընտանիքներին օգնություն ցույց տվող կոմիտեի ֆոնդին: Նկարիչը միաժամանակ 150 ռ. արծաթ է նվիրում Թեոդոսիայի զինվորական հիվանդանոցին: Ի դեպ՝ այդ նվիրատվության համար ցարը շնորհակալություն է հայտնում նկարչին[103]: Ապա հիշենք Այվազովսկի եղբայրների ջանքերը Թեոդոսիայում հայկական օրիորդաց դպրոց բացելու համար[104]:

Հովհաննես Այվազովսկու անմիջական նախաձեռնությամբ գումար է հավաքվում՝ կառուցելու կովկասյան ռազմաճակատի հերոս (հայերի համար շատ բան արած), գեներալ Պյոտր Կոտլյարևսկու հուշարձանը[105]: Այդտեղ կառուցվում է նաև մատուռ:

1871 թ. աշնանը Այվազովսկին ավարտում է Թեոդոսիայի մոտ՝ Միհրդատ սարի գագաթին, հնագիտական թանգարանի կառուցումը, նաև մի մատուռ: Ընդ որում՝ թանգարանի շենքը կառուցվում է նկարչի նախագծով, բնականաբար, նաև սեփական միջոցներով: Ավելին՝ Թեոդոսիայի շատ քաղաքացիներ, կարևոր նշանակություն տալով այդ թանգարանին, շարունակաբար նվիրատվություններ են կատարել: Այդտեղ բազմաթիվ նկարների մեջ ուշադրության են արժանի Այվազովսկու հինգ մեծ կտավները[106]: 1866 թ. ընդառաջելով Արևմտյան Հայաստանի Բրուսա քաղաքի հայ բնակչության հոգևոր առաջնորդ Գևորգ քահանայի խնդրանքին՝ նկարում է Գրիգոր Լուսավորչի պատկերը. և ընդհանրապես, 1860–ական թվականներին, ինչպես գրում են, «կամավոր հոժարությամբ» և «ըստ ցանկության սրտի» նկարներ է նվիրաբերում տարբեր կազմակերպությունների և մարդկանց: Հիշենք Մինսկ քաղաքի ուսանողներին տված օգնությունը և այլն: Այվազովսկու՝ նյութական միջոցների օգտագործման նկատառումով մտաբերենք նաև Թեոդոսիայում նրա նախաձեռնությամբ և զգալի միջոցներով խմելու ջրի հարցի լուծումը, աղբուր–հուշարձանի կառուցումը, հայոց եկեղեցիների պատկերազարդումը, ապա սեփական շքեղ տան և արվեստանոցի կառուցումը, աղջիկներին որպես նյութական ապահովություն 400–500 ռուբլի վճարելը... Մեր շարադրանքը մեծ նկարչի հայրենասիրական, բարեգործական աշխատանքների մի մասն է միայն, մի փոքր մասը:

Բայց արդյո՞ք Տարաս Շևչենկոն տեղյակ էր այդ բոլորին. երևի ոչ, այլապես չէր հայտարարի «Այվազովսկին արվեստը նյութական միջոց է դարձրել, դա իր համար կուռք է...»: Այդ բոլորը՝ մի կողմ: Արդյո՞ք ճորտային վիճակից նոր ազատագրված մարդը, թեկուզև տաղանդավոր գրողը, հոգեբանորեն կարող էր հաշտվել այն մտքի հետ, որ ընդամենը մի նկարիչը ունենա նյութական մեծ հնարավորություններ, ունենա փառահեղ դղյակ, ընդարձակ այգիներ, ոչխարների հոտ, շրջագայեր աշխարհով մեկ... Երանի՛ թե Շևչենկոն քաջատեղյակ լիներ համաշխարհային արվեստի պատմությանը, եթե իմանար որոշ մեծությունների կյանքն ու ապրելակերպը, կմոռանար աղքատի հոգեբանությունը ու չէր չարախոսի տաղանդավոր նկարչի մասին:

Միանգամայն այլ, ինչպես ասում են՝ «բավականին ջուր վերցնող» խնդիր է գրող Վ. Գարշինի համարձակ ու հապճեպ հայտարարությունը՝ կապված նկարչի

ստեղծագործությունների և, ընդհանրապես, վարպետի գեղանկարչական–գեղագիտական մոտեցման ու նախասիրությունների մասին. «Էլի նույն թափանցիկ ջրերը, նույն մառախուղը ջրի վրա, և էլի նույն վարդագույն, կարմրագույն, կապտագույն պատկերները». իսկ «Պուշկին» նկարի կապակցությամբ սարկազմի է հասնում նրա խոսքը. «Լաց մի՛ լինիր, հարգելի՛ պոետ, թեև քեզ շատ է վիրավորում նկարիչը»: Գրողը աննպաստ է արտահայտվում նաև Այվազովսկու մի շարք այլ կտավների վերաբերյալ[107]:

Նախ՝ արտաքին տեխնիկական պարագաների մասին. արդեն նյութական միջոցներ ձեռք բերելու պահանջը (ասվել է, թե ինչու), բազմաթիվ մասնավոր, նաև թագավորական, իշխանական պատվերների կատարումը՝ նրանց պահանջին ու նախասիրություններին համահունչ, ստիպում էր նկարչին օր ու գիշեր աշխատել, և ինչպես արվեստաբան Միխաիլ Կամենսկին է նշում «Այվազովսկին կար և մնում է կայսերական նկարիչ…»[108]:

Բոլորովին զարմանալի չէր լինելու, եթե հազարների մեջ նրա հանճարի համեմատությամբ ծնվեին մի քանի միանման, ոչ առաջնակարգ գործեր: Այդ դեպքերում երբեմն վարպետներն իրենք են խոստովանել: Համաշխարհային արվեստի պատմության մեջ նման օրինակներ շատ են եղել:

Կլոդ Մոնեն մի առիթով գրել է. «Երիտասարդական տարիներին իմ լավագույն կտավները չէին գնում, տնտեսական շատ ծանր վիճակում էի: Մինչդեռ այսօր՝ ծերացած ու հոգնած, միջակ ու թույլ աշխատաքներս անմիջապես վերցնում են, այն էլ՝ մեծ գումարներով»:

Այժմ՝ Այվազովսկու գեղագիտական ընդհանուր կողմնորոշման և դրա շրջանակում առանձին մոտեցումների մասին:

Հովհաննես Այվազովսկու գեղագիտական հայացքների ու մասնավոր նախասիրությունների մասին խոսելիս թվում է, թե արվեստագիտական մասնագիտական շրջաններում հատուկ ուշադրության չի արժանացել վերը ակնարկված պատմականության խորքային պարագան. մի բան, որի անտեսման դեպքում հեշտությամբ կարող են ինչել հիմնազուրկ կարծիքներ ու նույնիսկ տրվեն տխուր պիտակներ:

Պատմականության պարագայի դեպքում առաջին հերթին պետք է նկատի ունենալ նաև, որ Հովհաննես Այվազովսկին եվրոպական և ռուսական գեղագիտական անհարիր նախասիրությունների դաշտում էր. չափազանց բարդ խառնարան, որը պայմանավորված էր այդ երկրների ոչ միայն գեղարվեստական մշակույթի, այլև վերջինս պայմանավորող քաղաքական–հասարակական դրվածքի հետ:

Ընդհանրապես, XIX դարում արվեստի զարգացումն ընթանում էր բավականին խճճված ճանապարհներով: Ռոմանտիզմը դեռ գոյատևում էր, ռեալիզմը համարձակորեն ծավալվում էր: Ծլարձակում էին նոր հոսանքներ, որոնք դժվարությամբ, բայց հետևողականորեն ճանապարհ էին հարթում իրենց համար: Եվ այդ բոլորը՝ քաղաքական ոչ միատարր, նույնիսկ հակասություններ ունեցող եվրոպական կառույցում:

Ռուսաստանը քաղաքական, սոցիալ–հասարակական կյանքի մակարդակով բավականին հետ էր մնացել:

Ֆրանսիայում կապիտալիզմի զարգացումն ընթանում էր հաստատուն քայլերով: Առաջադիմական շերտերի պայքարը 1789–1794 թվականներին պսակվեց բուրժուադեմոկրատական հեղափոխության հաղթանակով: Կատարվում են արմատական վերափոխումներ. հեղափոխության ղեկավարները հնարավորինս ձգտում են ավելի խորացնելու ձեռք բերված նվաճումները, մանավանդ առաջադիմական գաղափարների տարածումը: Ընդհանուր առմամբ Ֆրանսիական մեծ հեղափոխությունը նշանավորվեց համաեվրոպական պատմության գաղա-փարական նոր ըմբռնումների հաստատմամբ: Այդ ամենին նպաստեց հեղափոխությամբ լիցքավորված ֆրանսիական լուսավորչական շարժումը՝ Վոլտեր (1694–1778), Ռուսո (1712–1778), Դիդրո (1713–1784), Հոլբախ (1723–1789): Դեռևս XVIII դ. Դենի Դիդրոն արվեստի զարգացումը առաջին հերթին պայմանավորում էր նախկին առասպելական, դիցաբանական, այլաբանական հնացած թեմաների վերացման և դրանց փոխարեն իրական կյանքի իրադարձություններին, ժամանակին մարդկանց հուզող հարցերին անդրադառնալու հետ, նոր մարդու դաստիարակությամբ (նման գաղափարները Ռուսաստանում դրսևորում ստացան միայն XIX դ. երկրորդ կեսին՝ 1863 թ. Գեղարվեստի ակադեմիայում պերեդվիժնիկների ըմբոստության շնորհիվ):

Ավելին՝ Դիդրոն շոշափում է նույնիսկ մասնագիտական մանրամասներ, օրինակ՝ հեռանալ մաներային կեղծ ձևերից և ցուցաբերել անմիջական պարզ մոտեցում:

Զարմանալի չէր, որ հենց XVIII դարում կայացավ ֆրանսիական գեղանկարչության որակական թռիչքը: Ժան Բատիստ Շարդենը (1699–1779), անտեսելով ընդունված կանոնները, ստեղծում է իրեն շրջապատող իրական միջավայրի՝ հասարակ մարդկանց առօրյա կենցաղը՝ «Շրջիկ վաճառողուհին», «Լվացարարուհի», «Հոլով տղան» և ընդհանրապես ֆրանսիական հասարակության երրորդ դասի կյանքը: Արվեստը դիտվում է որպես մարդկանց դաստիարակելու միջոց[109]:

Կերպարվեստի դաշտում ձևավորվում է հեղափոխական կլասիցիզմը, որի լավագույն ներկայցուցիչը Ժան Լուի Դավիդն էր (1748–1825): Հեղափոխության տարիներին նա ընտրվում է կոնվենտի դեպուտատ, դառնում Յակոբինյան ակումբի անդամ, կապվում Ռոբեսպիերի և նրա մարդկանց հետ: Նրա շնորհիվ էր, որ թագավորական Լուվրը դարձավ պետական թանգարան՝ ի շահ ժողովրդական լայն խավերի:

XIX դարի 20–30–ականներից կերպարվեստի եվրոպական դաշտում իր սկզբունքներն է հաստատում ռոմանտիզմը[110]: Եվրոպական ռոմանտիզմի փայլուն դեմքերից էր Թեոդոր Ժերիկոն (1791–1824): Նրա «Մեդուզայի լաստանավը» շրջադարձային նշանակություն ունեցավ եվրոպական կերպարվեստում:

Ռոմանտիզմի գեղանկարչության առանցքային խնդիրների իդեալական լուծումը տվեց Էժեն Դելակրուան (1798–1863) իր «Քիոսի կոտորածը» դարակազմիկ կտավում. այստեղ շատ համարձակ գաղափարից զատ ամեն ինչ արված էր հակառակ ակադեմիական կանոններին: Ընդամենը հինգ–վեց տարի անց 1830 թվականի հեղափոխությունը նախապատրաստեց Դելակրուային ստեղծելու «Ազատության բարիկադներում. 28 հուլիս, 1830 թ.»՝ ողջ եվրոպական արվեստում հեղափոխական ռոմանտիզմի գլուխգործոցը:

Եռանդուն խմորումների այս դաշտում երևի թե ավելի ազատամիտը իսպանացի Ֆրանցիսկո Գոյան էր (1746–1828): Ռեալիստական նորարարական կրակոտ ու համարձակ մեթոդը հանճարեղ վարպետին արդարացիորեն դարձրին նախորդողն ու

սկզբնավորողն այն ամբողջ առաջադիմականի, որը իշխեց XIX դարի եվրոպական արվեստում: Դեռ երեսուն տարեկանում Գոյան զբաղված էր 43 կարտոն–շպալերների պատրաստմամբ թագավորական մանուֆակտուրայում: Առաջին անգամ այդտեղ կարելի է տեսնել ռեալիստական շնչով կատարված ժողովրդական–կենցաղային զանազան տեսարաններ, թեմաների նորովի համարձակ լուծումներ, որոնք նպաստում էին ստեղծագործությունների դեմոկրատական արտահայտչականությանը: Գոյան նկարում էր ընդհանրացված խոշոր հարթություններով, մաքուր գույների վրձնահարվածներով, շեշտված հակադրություններով[111]: Երբեմն էլ թեմաների սրությունը պահպանելու համար նա համարձակորեն դիմում է ալեգորիաների, գրոտեսկի, նույնիսկ «անբնական» թվացող կրճատումների:

Գաղափարական հնչեղության և կատարողական բարձր արժեքների առումով արտակարգ էր «Ապստամբների գնդակահարությունը 1808 թ. մայիսի 3–ին» կտավը: Փաստորեն, Գոյան արվեստում նոր ճանապարհ հարթեց սոցիալական հակադրություններն անխնա բացահայտելու համար:

Գրեթե նույն ժամանակաշրջանում Անգլիայում միանգամայն թարմ շնչով կտավներ է ստեղծում Ջոն Կոնստեբլը (1776–1837): Նա առաջին խոշոր հեղինակությունն էր, որի համար էտյուդը համարվեց բնանկարային ավարտուն գործ: Կոնստեբլի կապակցությամբ ասվում է, որ նա ձգտում է ավարտվածությունը գտնելու սկզբնաղբյուրի՝ բնության գեղեցկության արտահայտած անմիջականության մեջ և այն ներկայացնելու բանաստեղծական զգացումով: Հանճարեղ անգլիացին նպաստեց և ճանապարհ հարթեց Բարբիզոնյան դպրոցի վարպետների համար՝ Թեոդոր Ռուսո (1812–1867), Նարսիս Դիազ դե լա Պենյա (1807–1876), Ժյուլ Դյուպրե (1811–1889), Շառլ–Ֆրանսուա Դոբինյի (1817–1878):

Եվրոպական արվեստի արժեքները նոր տեսք ստացան Օնորե Դոմիեի (1808–1879) ստեղծագործություններում: Նրան հետաքրքրում է առօրյա աշխատող մարդը, ժամանակակիցը, մարդկային փոխհարաբերությունները: Դոմիեն Գոյայի նման օգտագործում է գրոտեսկային չափազանցումներ՝ սրում՝ հնարավորինս ձգտելով վերհանելու երևույթի ներքին բովանդակությունը:

Եվ ահա, եթե եվրոպական քաղաքական փոթորկոտ իրադարձությունները, ժողովրդի հեղափոխական պաթոսը, դրանց անմիջական հետևանք հանդիսացող մշակութային միանգամայն նորացող կյանքը փորձենք համեմատել նույն ժամանակաշրջանի ռուսական իրականության հետ, կտեսնենք հակառակ երևույթը:

Ճիշտ է, Ալեքսանդր I կայսրը դարասկզբին անցկացրեց մի շարք «առաջադիմական» ռեֆորմներ[112]: Ընդհանրապես, որոշ մշակութանպաստ քայլեր կատարվել էին XVIII դարի երկրորդ կեսին՝ գրահրատարակչական գործի կազմակերպումը, գիտությունների ակադեմիայի հիմնադրումը, ռազմական բարեփոխումները, նոր օրացույցին անցնելը... բայց դրանք չէին հակադրվում միապետական համակարգի պահպանմանը: Ավելին՝ Ռուսաստանը նույնիսկ համարվեց «Եվրոպայի ժանդարմը»: Դեկաբրիստների եվրոպամետ ազատական շարժումը խեղդվեց արյան մեջ: Նրանց ղեկավարները՝ Պեստել, Ռիլով, Մուրավյով–Ապոստոլ, Բեստուժև–Ռյումին, Կախովսկի, կախաղան բարձրացվեցին: 100 սպայի աքսորեցին տաժանակիր աշխատանքի: Այդուամենայնիվ, չնայած պետական խիստ հսկողությանն ու հակադեմոկրատական մթնոլորտին՝ կյանքում որոշ փոփոխություններ կատարվում էին: Ռոմանովների կայսերական ընտանիքի ամենադեմոկարատորեն տրամադրված տիրակալը՝ Ալեքսանդր II–ը, 1861 թ. հրապարակեց գյուղացիական ռեֆորմը, որով պաշտոնապես վերացվեց ճորտատիրությունը Ռուսաստանում: Որոշ բաներ նկատելի դարձան մշակույթում: Գեղանկարչական ոլորտի գլուխը շարունակում էր մնալ 1757 թ. հիմնադրված Կայսերական գեղարվեստի ակադեմիան, որտեղ, ինչպես և ճարտարապետության մեջ, տիրապետում էր կլասիցիզմը[113]: 1863 թ. ակադեմիայի մի խումբ առաջադեմ ուսանողներ Ի. Կրամսկոյի, Գ. Մյասոյեդովի, Ն. Գեի, Վ. Պերովի ղեկավարությամբ համարձակվեցին ձեռնոց նետել ակադեմիայի ղեկավարությանը՝ պահանջելով փոխել դասավանդման պետական պաշտոնական դրվածքը, հրաժարվել հնացած ուսումնամեթոդական տրաֆարետային ձևերից, իրենց արվեստը մոտեցնել և հասկանալի դարձնել ժողովրդական լայն շերտերին: Այդ աննախադեպ խմորումների հետևանքով ստեղծվեց «Պերեդվիժնիկների» կազմակերպությունը: Մի քանի

տարիների ընթացքում պերեդվիժնիկները կազմակերպեցին տասնյակ շրջիկ ցուցահանդեսներ Ռուսաստանի հեռավոր քաղաքներում և գավառներում:

XIX դարի 60–ականներից սկիզբ առած այդ նոր շարժումը հիմնականում վերաբերում էր ստեղծագործությունների թեմատիկային՝ ներառյալ կյանքի ստվերոտ կողմերի բացահայտումը: Ձևավորվում է քննադատական ռեալիզմը. կլասիցիզմը հեռանում է ասպարեզից: Ահա այդ տեսակետից նայելիս նկատում ենք, որ պերեդվիժնիկների դարակազմիկ շարժումը ոճակատարողական առումով արմատական տեղաշարժեր չբերեց:

Ռուսական վրձնի մեծերը՝ Ռեպինը, Սուրիկովը, Կրամսկոյը, Պերովը, Մյասոյեդովը և մյուսները, հավատարիմ են մնում իրենց դավանած գաղափարական սկզբունքներին՝ ռեալիստական ոճի շրջանակներում ցուցադրելով կատարյալ վարպետություն:

Այսպիսով՝ պարզ է դառնում, որ XIX դարի եվրոպական գեղանկարչության նոր որակների համեմատությամբ ռուսական կերպարվեստը, նույնիսկ բնանկարչության դպրոցի նվաճումները, որի մասին հպարտությամբ խոսում է Ալեքսանդր Բենուան[114], նկատելիորեն հետ էր մնացել:

Ի դեպ՝ այնքան էլ տեղին կամ պատեհ չէ, երբ ռուսական գեղանկարչության նոր արժեքների մասին խոսելիս, ասես զուգահեռ կամ համեմատելի օրինակ, հիշատակում են ռուս գրականության հզորներին՝ Դոստոևսկի, Տոլստոյ, Չեխով, Տուրգենև և այլք: Իրականում վերջիններիս գրական ստեղծագործությունները մի քանի անգամ առաջ էին անցել ժամանակի ռուսական գեղանկարչությունից:

Այսպիսին էր XIX դ. եվրոպական և ռուսական գեղագիտական–գեղանկարչական անհանգիստ ու անհամաչափ դաշտը: Այդ բարդորոշ ու խառնակ հարթության վրա էր իր գործունեությունը ծավալում Հովհաննես Այվազովսկին:

Սկզբից իսկ նկատենք, որ մեծ ծովանկարիչը չնայած բազմիցս եղել էր Եվրոպայում, քաջատեղյակ էր համաշխարհային կերպարվեստի հիմնական միտումներին ու նորություններին, գնահատում էր նորը, բայց, այդուամենայնիվ, նա սկզբունքորեն չկտրվեց ռուսական միջավայրից, առաջին հերթին՝ կյանքով ու կենցաղով, ապա նաև ընդհանուր գեղագիտական նախասիրություններով:

Ի տարբերություն ժամանակի շատ քննադատների՝ Այվազովսկին լավ էր զգում ծովանկարի ժանրի յուրահատկությունը, շահեկան և աննպաստ կողմերը, նույն մոտիվի ստիպողական կրկնությունը[115], որոնք առիթ են տվել միակողմանի աննպաստ արտահայտությունների: Մինչդեռ մյուս ժանրերում թեմատիկ–կոմպոզիցիոն տեսարանները, պատմական իրադարձությունները, կյանքից վերցված սուր դրվագները անմիջական կապ են հաստատում դիտողի հետ, նրա հետ «խոսակցության» մեջ մտնում: Օրինակ՝ Ռեպինի «Նավաքարշները», «Զապարոժցիների նամակը թուրքական սուլթանին», Սուրիկովի «Սուվորովի անցումը Ալպերով, Մենշիկովը Բերյոզովոյում» և այլն: Այս դեպքերում դիտողը, ամբողջովին կլանված լինելով թեմայի բովանդակությամբ, կարծես չի էլ նկատում կատարողական–ոճական առանձնահատկությունները, որոնք Եվրոպայի համեմատ անցած փուլ էին: Ի դեպ՝ արվեստի ռուս տեսաբանները չեն համարձակվում դիպչել «քննադատական ռեալիզմի» լավագույն ներկայացուցիչներին նույն ոճով աշխատելու համար: Ռուսական գեղանկարչության փայլուն աստղը՝ Իլյա Ռեպինը, ապրեց խոր ծերություն՝ մինչև 1930-ական թվերը, երբ Եվրոպայում վաղուց անցած էր համարվում նույնիսկ իմպրեսիոնիզմը և հետիմպրեսիոնիզմը, բայց Իլյա Եֆիմովիչը անվրդով հավատարիմ մնաց իր ոճին: Նույնը նաև շատերի կապակցությամբ:

Փաստորեն, թեմատիկ–կոմպոզիցիոն սյուժեների բացակայության դեպքում ծովանկարային բնապատկերները՝ խաղաղ կամ փոթորկոտ ծով, ամպամած կամ լուսնյակ գիշեր, ափամերձ տեսարաններ՝ ժայռ, անտառ, նույնիսկ հեռվում նավաբեկության տեսարանները, մեծ մասամբ մնում են որպես «պասիվ բնանկար»[116]:

Հովհաննես Այվազովսկին՝ ռոմանտիզմի, այնուհետև վստահորեն առաջադիմող ռեալիզմի ժամանակաշրջանի ամենաականավոր դեմքը, նույնիսկ տարեց հասակում չի ազատվում քննադատների գրոհներից:

Իսկ ի՞նչ պետք է աներ:

Նա աշխարհ տեսած մարդ էր: Քաջատեղյակ էր եվրոպական արվեստի փայլատակումներին. Ժերիկո, Դելակրուա, Կոնստեբլ, Գոյա, Դոմիե, Կուրբե՝ հին ու նոր բարբիզոնցիներին, իմպրեսիոնիստներին: Նա ոչ մի անգամ աննպաստ չի խոսել կյանքի ռիթմն ու շունչն արտահայտող այդ գրավիչ ուղղությունների մասին: Ըստ

էության, Այվազովսկին եվրոպական արվեստի նոր միտումներում լավ բան էր տեսնում, միայն թե առանց աղմկելու: 1830–1840–ականներին իր բացօթյա աշխատանքներում նա փաստորեն կիրառել էր բնությունից ստացած առաջին տպավորությունների պահպանման եղանակը. մեթոդ, որը Եվրոպայում զարգացման ընթացք էր ստացել անգլիացի Կոնստեբլի և բարբիզոնյան վարպետների մոտ: Այվազովսկին նույնիսկ իր մեծածավալ կտավներում, որոնց համար օգտվում էր պլեներից՝ գումարած իր ֆենոմենալ հիշողությունը, աշխատում էր պահպանել առաջին վրձնահարվածների թարմությունը: Թերևս «ռուսական միջավայրի» մարդ լինելը, կախվածությունը վերին ատյաններից նրան կաշկանդեց լինելու այդ թարմ մոտեցման առաջամարտիկ:

Հովհաննես Այվազովսկուն վիճակված էր ապրել և ստեղծագործել 19–րդ դարի հակամարտությունների և հակասությունների խառնակ ժամանակաշրջանում: Եվրոպայում միմյանց հարևան, միմյանց հետ կապված՝ առկա էին տարբեր աշխարհներ՝ Արևմուտք և Ռուսաստան: Առաջինը քաղաքական–հասարակական կյանքում պայքարում և գնում էր առաջադիմական ուղիով: Երկրորդը՝ Ռուսաստանը, մնում էր իր տեղում՝ խիստ պահպանողական: Այդ իրավիճակը համապատասխան արտահայտություն էր ստանում մշակույթի մարզում, հատկապես կերպարվեստում:

Այվազովսկին այդ առնչությունների և աղերսների հատման գծում էր՝ կիզակետում: Նա Ռուսական կայսրության քաղաքացի էր, ապրում էր ռուսական կյանքով իր լայնածավալ կալվածքներում, Անտոն Չեխովի ասած՝ «ձեռքի գեներալական շարժումներով»: Նրան հարազատ էին ռուսական արվեստի ոգին և լավագույն միտումները. միաժամանակ՝ առաջիններից մեկը նա արձագանքեց եվրոպական արվեստի նորություններին՝ այդ ոգով ստեղծելով մի շարք մարգարիտներ: Սա է պատմական ճշմարտությունը: Այվազովսկուն պետք է տեսնել 19–րդ դարի 30–70–ականների առաջավոր ռոմանտիզմի և ծավալվող ռեալիզմի ընթացքի մեջ, որին բոլորովին օտար չէին եվրոպական արժեքները: Սա է պատմականության գործոնը: Իլյա Ռեպինին՝ ռուսական կերպարվեստի հսկային, գնահատել են մինչև 1900 թվականի աշխատանքներով, այն էլ՝ քննադատական ռեալիզմի շղթայում: Ոչ ոքի չի հետաքրքրել, թե 1900–ից մինչև 1930 թվականը՝ շուրջ 30 տարի, ինչ էր անում:

Դա այդպես, սակայն ծանոթանանք եվրոպական XIX դ. ծովանկարչության նորագույն արժեքներին և դրանք համադրենք Այվազովսկու մոտեցումների հետ:

Այդտեղ առաջին հերթին նկատելու ենք, որ ի տարբերություն ռուսական քննադատական ռեալիստական աշխատանքներին՝ Այվազովսկին բոլորովին էլ «ուշացած» չէր եվրոպական ծովանկարիչներից: Ի՞նչ կար այստեղ:

XIX դ. վերջին քառորդի և XX դ. սկզբների գեղանկարչական նոր հոսանքներին հետևող մարդիկ գնում են թարմ տպավորություններ ստեղծելու ճանապարհով: Նրանցից և ոչ մեկը կարծես միտում էլ չուներ նոր խոսք ասելու ծովանկարչության մարզում. նկարում էին ծովը՝ ցամաքային տեսարաններով, նաև դաշտային պատկերներ՝ հնարավորինս տարածում ստացած լակոնիկ, երբեմն էլ պայմանական, խտացված գունահարվածների եղանակով: Մի շարք աշխատանքներ որոշակիորեն կրում են իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը:

Այդ շրջանին նախորդած համայնապատկերում որոշակիորեն առանձնանում են երկու գերհզոր դեմք:

Առաջինը Ուիլյամ Ժոզեֆ Մելորդ Թյոռներն էր (1775–1851), երկրորդը՝ Ժան Դեզիրե Գուստավ Կուրբեն (1819–1877): Այվազովսկու տեղը թերևս այս երկու մեծերի կողքին է:

Ծովանկարչության ժանրում առավել հեղինակավորն ու ազդեցիկը Ուիլյամ Թյոռներն էր: Թյոռներն ավարտել էր Լոնդոնի գեղարվեստի թագավորական ակադեմիան. շուտով ընտրվում է ակադեմիկոս: Զարմանալի անհատականության տեր մարդ, շարունակ փնտրումների մեջ, պրպտող, անկանխատեսելի եզրահանգումների եկող, բայց կյանքում՝ միշտ բարեկիրթ. «ամեն ինչով անգլիացի ջենտլմեն»: Հասարակության մեջ՝ նրա միջավայրում, ամենահակադիր կարծիքներն են հայտնվել իր մասին, երբեմն ուղղակի անհասկանալի: Նրա ստեղծագործություններում տեսել են մի կողմից՝ գոթական շրջանի բնանկարներ՝ կատարված Ժան–Պոլ Լորենի ոգով, մյուս կողմից՝ համարձակ համադրություններով, անկաշկանդ զգացողությամբ վրձնահարվածներ: Չես կարող կանխատեսել՝ ինչ է ցանկանում. ասում են՝ «իսկական խելագար»:

Ծովի հանճարը, սակայն, իր գործը գիտեր. դեռ 1790–ական թվականներին երիտասարդ Ուիլյամը հրապուրված էր հոլանդական ծովանկարչությամբ և յուրովի մշակում էր իրեն դուր եկած մոտիվները: Նախասիրությունները եղել են բազմաժանր՝ աստվածաշնչյան թեմաներ, առասպելական, պատմական սյուժեներ՝ ավելի շատ հակված ռոմանտիկային, այլ լեզվով ֆանտաստիկ տեսարաններ, բնության ուժերի պայքարի մարմնավորում, գունային հակադրությունների հազվադեպ շահեկանություն: Թյոռները մինչ ավարտուն կտավներ ստեղծելը հաճախ էր նկարում նատուրայից՝ զննելով բնության ամենատարբեր վիճակները (հիշենք Այվազովսկու վաղ շրջանի ղրիմյան բացօթյա աշխատանքները): Թյոռները համոզված էր, որ ամպրոպի, փոթորիկի, արևածագի և մայրամուտի պահերին բնության կամ միջավայրի հուզական տեսլականը սուր է զգացվում՝ առավել հագեցած գունային աշխույժ խաղերով: Ո՛վ գիտե, գուցե նաև այդ իրավիճակներն էին առիթը, որ հանճարեղ ծովանկարիչը գնալով հրապուրվում է վերացական արվեստով:

Արվեստաբան Աննա Պոզնանսկայայի դիտարկմամբ «Թյոռների և Այվազովսկու արվեստների ընդհանրությունը պարզորոշվում է ծովանկարի ժանրի հանդեպ ունեցած գլոբալ մոտեցման մեջ. երկուսն էլ ձգտում էին այդ ժանրը բարձրացնել պատմական նկարչության ձևաչափին, շնորհելով ծովանկարչությանն ինքնուրույն ժանրի կարգավիճակ: Ծովային սյուժեները նկարիչներին հնարավորություն էին տալիս բացահայտելու բնության մշտնջենականությունը, նաև՝ մարդկային ողբերգության, հույզերի ազնվագույն պորթկումները, վեհությունը: Այս բոլոր գաղափարները և խնդիրներն, ըստ էության, բխում են ռոմանտիզմից, մի ուղությունից, որը դարձավ ռուս և բրիտանական ծովանկարիչների հատման կետը»[117]:

Այվազովսկու ժամանակակից ու հասակակից ֆրանսիացի Գուստավ Կուրբեն արվեստի աշխարհին հայտնի է որպես ժանրիստ՝ բնանկարիչ, դիմանկարիչ: Դեռ վաղ շրջանում նա որոշակիորեն կրել է Փոքր հոլանդացիների և Վելասկեսի՝ մանավանդ պատկերների ընդհանուր մուգ տոների տպավորությունը: Նա համարվում է ֆրանսիական գեղանկարչության մեջ ռեալիզմի հիմնադիրը[118]: Արվեստասեր հասարակայնությանը լայնորեն հայտնի էին Կուրբեի գլուխգործոցները՝ «Հետճաշյա

հանգիստ Օռնանում», «Հուղարկավորություն Օռնանում», «Քարհատները», «Լողացողները», «Հանդիպում. բարև՛ ձեզ, պարո՛ն Կուրբե» և այլն:

Գեղանկարչական լեզվի արտահայտչականության գլխավոր միջոցը խտացված ներկերի հարմար դրվածքն էր՝ մասամբ պահպանելով գույների տոնային երանգավորումը՝ երևի թե նաև պլեներային աշխատանքների ազդեցությամբ («Ձմեռային բնանկար», «Խրճիթը սարերում»):

Զարմանալի է, ինչ–որ չափով նաև անբացատրելի, որ Կուրբեի ծովային ժանրի մեկ տասնյակից ավելի սքանչելի կտավները մասնագետները մեծ ուշադրության չեն արժանացրել: Ավելին՝ նույնիսկ հանրագիտական լայն բնույթի հրատարակումներում և տեղեկատվական աշխատանքներում մեծ ռեալիստի ծովանկարների մասին պատշաճ խոսք չի ասվում:

Մինչդեռ հատկապես կյանքի վերջին տարիներին ստեղծած կտավները, մանավանդ «Ծովափ Նորմանդիայում» (1867), «Ալիքներ» (1869), «Էտրատայի ժայռերը փոթորկից հետո» (1870), «Ալիքը» (1870), «Ալիքը Նորմանդիայում» (1872–1875), «Փոթորիկ» («Ալիքը») (1869), «Ծովային բնանկար», «Տրավելի մոտ», «Ծովային բնանկար Սենտեբենում» և այլն իրավամբ կարող են համարվել համաշխարհային ծովանկարչության ռեալիստական ուղղության ընտիր նմուշներ:

Այդ աշխատանքներում նկարիչը թարմ և հուժկու տպավորությամբ արտահայտել է իր ուրույն մոտեցումը՝ դեմ առ դեմ կանգնած բնության հզոր տարերքի առջև: «Երբ ծովը կատաղած է լինում, – գրում է Կուրբեն Վիկտոր Հյուգոյին, – նա մռնչում է, ինչպես գազանը վանդակում. ասես ուզում է ինձ կուլ տալ»: Ի տարբերություն իմպրեսիոնիստների, որոնք ծովի մակերեսի վրա տեսնում էին լույսի ու գույների թեթև ու թափանցիկ խաղերի շարժումը, դրանց անցողիկ այլափոխումները, Կուրբեն ընդգծում էր ջրի նյութական ծանրությունը խտացված ամուր ներկերի միջոցով:

Գուստավ Կուրբեի աշխատանքային մեթոդի (պոզիտիվ ռեալիզմի) բուն էության սկզբունքները ճիշտ ընկալելու համար չափազանց օգտակար է ֆրանսիացի մեծանուն գրող Գի դը Մոպասանի հիշողությունը. «Աշնանային մի օր ես դուրս եկա ծովափ՝ նայելու փոթորիկը: Հանկարծ ինձ մոտ կանգնած մարդկանցից մեկն ասաց. «Գնանք նայենք Կուրբեին. նա սքանչելի մի բան է նկարում»: Ես, այնուամենայնիվ, հետևեցի

զրուցակցիս, առավել ևս՝ քիչ թե շատ ծանոթ էի Կուրբեին: Ընդարձակ սենյակում գտնվող ինքնամփոփ տղամարդը խոհանոցային դանակով սպիտակ ներկի շերտերը դնում էր մեծ, մաքուր կտավի վրա: Ժամանակ առ ժամանակ նա դեմքով մոտենում էր պատուհանի ապակուն և նայում փոթորկին: Ծովը երբեմն այնքան էր մոտենում, որ թվում էր, թե ալիքները կհարվածեն տանը՝ թրջելով նրա պատերը, ու մռնչալով աղի ջուրը լվանում էր ու ցփվում ապակիների վրա: Այդ պահին նա ավարտում էր «Ալիքներ» նկարը՝ անմիջականորեն դիտելով ծովը»[119]: Ճիշտ է ասված՝ ծովը միշտ էլ գրավել և հուզել է Կուրբեին, որտեղ նա գտնում էր իր անձնական հոգեկան պոռթկումի արձագանքները: Սեզանը Կուրբեի «Մեծ ալիքներ» կտավը համարել է ցնցող, դարի հրաշալիքներից մեկը: Նկարիչը այդ կտավում հիանալի է զգացել ջրի հորձանքի նախաստեղծ ուժը, հավերժությունը:

Եվս հետաքրքրական մի մանրամասն. տարիներ անց Կուրբեն ծովանկարներ պատկերելիս հենվել է իր հիշողության վրա և օգտվել էտյուդային նմուշներից: Այս դեպքում ինչպե՞ս չմտաբերես մեր մեծ հայրենակցին: Իհարկե, նա մի քանի քառակուսի մետր մակերես ունեցող կտավներ չէր կարող տանել ծովափ՝ բնությունից օտվելու համար: Սակայն բոլորը գիտեն, որ ջրի ափերին նա բազմաթիվ էտյուդներ է կատարել, որոնցից օգտվելով, նաև հենվելով իր հիշողության վրա՝ ստեղծել իր լավագույն գործերը:

Եթե մտաբերենք Թյոռների և Կուրբեի նման համաշխարհային մեծությունների ընդհանուր նախասիրություններն ու աշխատանքային մեթոդի եղանակները, ապա պետք է արձանագրել.

1. Այվազովսկին Թյոռների ու Կուրբեի նման ցուցաբերել է հրաշագործ ջրի պատկերման նույն «հետազոտական» մոտեցումը. նախ՝ բացօթյա պլեներային աշխատանքը՝ «բարդ նատուրան» յուրացնելու համար, նաև համարձակություն՝ «որոշ խորդուբորդ կողեր ուղղելու», և վերջապես՝ մասամբ ապավինելը ֆենոմենալ հիշողությանը:

2. Սկզբնապես այս մոտեցումն ունենալուց հետո՝ հանճարեղ վարպետներից յուրաքանչյուրն աշխատանքն ավարտել է արվեստանոցում մասնավոր

նախասիրությանն ու պատկերացմանը համահունչ, որի շնորհիվ նրանց կտավները ստանում են միմյանցից զանազանվող տպավորիչ տեսք:

Թյոռներն առավել համարձակ էր: Գնալով նա իրեն ավելի ու ավելի ազատ էր զգում՝ ամբողջովին տուրք տալով պայծառ երևակայությանը:

Կուրբեն բնույթով հեղափոխական էր, պայքարում էր տիրող համակարգի դեմ, որի համար տուժեց. հեղափոխության պարտությունից հետո բանտարկվեց և աքսորվեց:

Հակառակ ըմբոստ ու անհանգիստ այս մեծություններին՝ նույնչափ տաղանդավոր, բայց ավելի աշխատասեր ու նվիրյալ Հովհաննես Այվազովսկին, որը միանգամայն ուրիշ միջավայրի ու պայմանների ծնունդ էր, մեծ կտավներն ավարտելու աշխատանքի այլ ուղի նախընտրեց, իր խորին համոզմամբ՝ ճիշտ ուղին:

Այվազովսկու կյանքի ու ստեղծագործական գործունեության վրա, մեր համոզմամբ, որոշակի դեր ունեցավ ռուսական միջավայրի և սոցիալական կացության պարագան՝ կարծես չափավորելով նրա համարձակ մտահղացումները: Դեռ ուսանողական տարիներին Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում նա ապրում էր թագավորական պետական թոշակով, նույն կերպ՝ նաև Եվրոպայում չորսամյա գործուղման ընթացքում. իր հասուն շրջանում սերտորեն կապված էր ակադեմիայի հետ, որի իսկական անդամն էր. ցուցահանդեսների կազմակերպում, շնորհներ ու շքանշաններ... Ավելին՝ երբեմն նրան տեղյակ էր պահում ոչ միայն նկարվող թեմայի, այլև կատարման մեթոդական սկզբունքների մասին: Ինչ վերաբերում է բացառիկ հեղինակավոր պատվիրատուներին, նրանց «նախասիրություններին ու ճաշակին», ապա նկարիչը հազիվ թե համարձակվեր հրաժարվել: Ահա մի քանի պատվերների մասին. կայսերական տան նախարար Պ. Վոլկոնսկին գեղարվեստի ակադեմիայի պրեզիդենտին ուղարկում է հետևյալ կարգադրությունը. «Թագավոր կայսրը ցանկացել է նկարիչ Այվազովսկուն պատվիրել նկարելու հետևյալ տեսարանները. Կրոնշտադտը, Պետերբուրգի տեսարանը Նևայի գետաբերանից, Պետերհոֆի պալատը շատրվաններով, Տալլինը՝ ծովի կողմից, Սվետաբուրգը՝ ծովի կողմից և Գանգուտան»[120]: Կայսեր և բարձր պաշտոնյաների ու ազնվականության կողմից եղել են նման շատ պատվերներ, որոնցից Այվազովսկին չէր կարող հրաժարվել[121]:

Թյոռների ու Կուրբեի նման՝ հիմքում ծովի պատկերման նույն ելակետն ունեցող Այվազովսկին, անշուշտ, մասամբ աչքի առաջ ունենալով նրանց կտավները, անպայման նաև հոլանդացի վարպետների աշխատանքները (երիտասարդական տարիներին հրապուրված էր նրանցով) ձգտեց ստեղծելու աշխարհաստեղծ ծովի վիպական խորհրդապաշտ մոլի տարերքի ուժը, նրա հախուռն, վիթխարի շարժումը, գունային աներևակայելի ցոլանքը՝ ցույց տալով բոլոր ժամանակների համար ընկալելի ու ընդունելի՝ ջրի ողջ էությունը, որը տարբերվեց նախորդ բոլոր եղածներից:

Չափազանց հետաքրքրական է, որ մեր օրերում՝ արվեստագիտական հազար ու մի իզմերի ու հոսանքների շրջանառության պայմաններում, Այվազովսկու «Իններորդ ալիքը» ընդգրկվեց աշխարհի տասը լավագույն կտավների ցանկում[122]:

Այվազովսկու մասին մեր խոսքն ավարտենք տպավորիչ այս տողերով. «Նա էլ Միքելանջելոյի և Տիցիանի նման գերեզման իջավ, երբ ամեն ինչ լիովին կատարել էր և այլևս բան չէր մնացել անելու»[123]:

ՄԿՐՏԻՉ ՃԻՎԱՆՅԱՆ

(1848–1906)

Հայ ծովանկարիչների գեղեցիկ աստղաբույլում ամենից ռոմանտիկը Այվազովսկուց հետո թերևս Մկրտիչ Ճիվանյանն է: Ճիվանյանի կենսագրության մասին տեղեկանում ենք նկարչի եղբոր՝ Հարություն Ճիվանյանի ձեռագիր երկու տետրակներից: Շուրջ երկու հարյուր էջանոց մատյաններում մանրամասն տվյալներ կան նկարչի կյանքի և ստեղծագործական գործունեություն մասին: Նշված տետրակները Հարությունը կազմել է նկարիչ–արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանի խնդրանքով[124]:

Մկրտիչ Ճիվանյանն այդպես էլ չունեցավ անհատական ցուցահանդեսներ: Ձեռքի տակ չունենալով կատալոգներ, հրավիրատոմսեր կամ այլ փաստագրական նյութեր՝ մենք որոշ չափով դժվարանում ենք ամբողջական պատկերացում կազմել նկարչի ստեղծագործությունների ժամանակագրության մասին: Թվագրություն ունեցող մի քանի նկարներից զատ՝ մյուսների կատարման ժամանակը որոշելու համար ստիպված ենք եղել դիմել ակնարկվող պատմական որոշ իրադարձությունների ու ճարտարապետական կառույցների օգնությանը[125]:

Մկրտիչ Ճիվանյանը ծնվել է 1848 թ. Կոստանդնուպոլսի Բեշիկթաշ արվարձանում: Հայրը՝ Հովհաննեսը, կամ ինչպես ասել են՝ Հովհաննես աղան, ուստա Ճիվան, եղել է երաժիշտ և որպես ջութակահար ծառայել սուլթան Աբդուլ Մեջիթ Առաջինի արքունիքում: Ունեցել է յոթ զավակ՝ հինգ տղա և երկու աղջիկ:

Մկրտիչի կրտսեր եղբայր Հարությունը նույնպես եղել է նկարիչ, սովորել Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում: Ինչպես գրում է Ռ. Շիշմանյանը, «…բայց ավելի համեստ որակի արվեստագետ, քան նրա անվանի եղբայրը: Նա աշխատում էր ջրաներկով՝ որպես զարդանկարիչ և բնանկարիչ»[126]:

1858 թ. Մկրտիչին տանում են Պոլսի Բերա թաղամասում գործող Նարեկյան վարժարանը: Վեց ամիս անց կարգապահության կանոնները խախտելու համար հեռացվում է վարժարանից: 1859 թ. տեղափոխվում է Սբ Փրկիչ ազգային վարժարան: Մկրտիչի վարժարանական ուսուցումը եղել է անկանոն ու խառնակ: Ասում են, որ

անգամ մինչև 1861 թվականը տեղափոխվելով մեկից մյուսը՝ շրջել է շուրջ տասը վարժարան:

Մկրտիչի՝ նկարչության հանդեպ սերը դրսևորվել է դեռևս Բեշիկթաշի թաղային վարժարանում, որտեղ նկարչության ուսուցիչն էր Փարիզում գեղարվեստական կրթություն ստացած Պոլսեցի Աբրահամ Սաքայանը (1821–1876): Վերջինս այն եզակիներից էր, որի հետ Մկրտիչը հաճույքով էր շփվում:

Չավարտելով վարժարանական կրթությունը՝ տասներեքամյա Մկրտիչը անցնում է աշխատանքի առևտրականների և տարբեր արհեստագործական վարպետների մոտ[127]: Այդ ընթացքում նա ամբողջովին տարվում է թղթերի վրա գծագրումներ կատարելով, որն էլ դժգոհություն է առաջացնում նրա ղեկավար մասնագետների մոտ՝ կոշկակար, գլխավաճառ, ատամնաբույժ…

Ճիվանյանի ըմբոստ բնավորության պատճառով էր, որ «Հազիվ 14–15 տարեկան էր, երբ թուրքահայոց «Ազգային սահմանադրության» առաջին օրերին իսկ որպես խոչընդոտ բռնվեց խավարյալների և լուսավորյալների բուռն պայքարը: Պատանի Մկրտիչը միանգամայն և անվեհեր կերպով դիրք բռնեց լուսավորյալների կողմը և Պերայի հայոց երրորդության եկեղեցվո մեջ ծագած պատմական ու ողբերգական դեպքին մասնակցելով՝ վերքեր ստացավ»[128]: Հետագայում՝ 1870–ական թթ., ակտիվ մասնակցություն է ունենում Տաճկաստանից Պոլիս գաղթած հայերի հանդեպ վայրագություններ անող փողոցային ավազակների դեմ: Բացի այդ՝ եղբոր վկայություններից իմանում ենք, որ ոգևորված Գարիբալդիի ազգային–ազատագրական շարժումով՝ Մկրտիչը Պոլսի Բերա թաղամասում ապրող իտալացիների հետ մասնակցում է ազատագրական գաղափարներով տոգորված հավաքույթներին ու ցույցերին: Գուցե այդտեղից էլ ամրապնդվել է նրա և մշակութասեր իտալացիների հետ եղած կապը, որին ավելի նպաստեց Մկրտիչի իտալերեն իմացությունը: Եղբոր՝ Հարությունի խոսքերով՝ Մկրտիչը, ունենալով հիանալի տենոր ու տիրապետելով իտալերենին, բազմիցս ելույթներ է ունեցել Պոլսի Բերայի շքեղ օպերային թատրոնում[129]:

Վերջնականապես թողնելով առևտրական գործունեությունը՝ Ճիվանյանը 1861 թվականի վերջերին աշխատանքի է անցնում Հովհաննես Գասպարյանի կողմից Կ.

Պոլսում հիմնադրված «Արամյան թատրոնում»[130]: Այդ ժամանակ «Արամյան թատրոնում» որպես թատերական նկարիչ աշխատում էր ծաղրանկարչության մեջ արդեն ճանաչում գտած Հարություն Հեքիմյանը, որի ստեղծած բեմական վարագույրներից, աֆիշներից և թատերական դեկորացիաներից շատ բան է սովորում Ճիվանյանը: Նույն թատրոնում 1846 թվականից որպես գլխավոր դեկորատոր աշխատել է նկարիչ Հարություն Պաղտատլյանը (1800–1870): Մենք փաստեր չունենք Ճիվանյանի և Պաղտատլյանի հանդիպման և միասին գործելու մասին, սակայն եթե նույնիսկ ժամանակային առումով միմյանց հանդիպած էլ չլինեն, ապա վստահ ենք՝ Ճիվանյանը տեսած կլիներ Պաղտատլյանի դեկորացիաները, որը և կնպաստեր նրա՝ ձևավորողի ճաշակի բարձացմանը[131]:

Ճիվանյանը աստիճանաբար ձեռք է բերում թատրոնի նկարիչ–դեկորատորի ճանաչում[132]: Շուտով ստանում է մասնավոր պատվերներ[133]: Այդ ընթացքում Ճիվանյանի՝ որպես ապագա ծովանկարչի նախասիրությունների կազմավորման գործում, նպաստավոր եղավ մի շարք ներկայացումների դեկորացիաները՝ բնապատկերային–ծովային տեսարաններով:

Ընդհանրապես. թուրքական միջավայրի նկարչության մեջ ֆիգուրների պատկերումը աչքի էր ընկնում գերակշռորեն մանրանկարչական ձևերով[134]: Բայց շուտով այն «տեղափոխվեց» որմերին՝ ստանալով բարոկոյի գեղանկարչական ավանդույթների ձևամշակումները: Մարդկային կերպարները պատկերվում էին՝ շրջապատված ամառային առանձնատների և պալատական այգիների տեսարաններով: Կարևոր է, որ Ճիվանյանի որմնանկարչական աշխատանքներում արդեն երևում են ծովափնյա տեսարաններ՝ Բոսֆորի գեղատեսիլ ափերը, Պոլսի ծովամերձ վայրերը: Փաստորեն, դրանք Մկրտիչ Ճիվանյանի՝ որպես ծովանկարչի առաջին քայլերն էին:

Ճիվանյանի վաղ շրջանի հատկապես կամերային բնույթի նկարներում արտահայտություն է ստացել Պոլսի արվեստասեր հասարակության ճաշակը՝ պատկերման խիստ ռեալիստական ձևեր, անդրադարձ երկրորդական դետալներին, հնարավորինս աչք շոյող ու հրապուրիչ գույներ:

Ընդհանրապես, Ճիվանյանի նկարչական կողմնորոշման մեջ մեծ դեր է ունեցել Հովհաննես Այվազովսկին: Ըստ Հարություն Ճիվանյանի՝ Մկրտիչը Այվազովսկուն հանդիպել է Պոլսում 1874 թվականին, երբ Այվազովսկին հյուրընկալվում էր ճարտարապետ Սարգիս Պալյանին: Հանճարեղ ծովանկարիչը, գովաբանելով երիտասարդ նկարչի աշխատանքները, կատակով ասել է, որ նա կարող է իր նկարների տակ ստորագրել «Այվազովսկի» ու ավելի թանկ վաճառել դրանք: Ինչպես նկատում է Ռաֆայել Շիշմանյանը. «Այդ խորհուրդն, անշուշտ, Այվազովսկին տված կլինի հայրական քմծիծաղը դեմքին՝ ակնարկելով այն ակնբախ նմանությունը, որ հետապնդում էր Ճիվանյանը՝ հասնելու համար վարպետի ոճին. մի բան, որը նրան երբեմն նույնիսկ խաբկանք տալու աստիճան հաջողվում էր»[135]:

Պոլսում գործող նկարիչ–մանկավարժ Սիմոն Յազընճյանի (1851–1912) պատմելով՝ «…փոքր անց Այվազովսկին ափսոսանքով արտահայտվել է. «Այդ տղան (Մ. Ճիվանյանը — Ա. Հ.) հիանալի վրձին ունի, բայց ափսոս, որ փչացնում է»:

Արիստակես վարդապետ Պոհճալյանն իր «Ակնարկ մը հայ նկարչութեան վրայ» գրքում նշում է, որ Ճիվանյանը 1875 թ. հաճախել է Պոլսի Բեյողլի թաղամասում գործող Պիեռ Դեզիրե Գիյեմեիի մասնավոր նկարչական դպրոցը[136]:

Արվեստաբան Մայդա Սարիսը Մկրտիչ Ճիվանյանին նվիրված ալբոմի նախաբանում ևս գրում է, որ նկարիչը մասնավոր դասեր է առել Գիյեմեի դպրոցում[137], բացի դա՝ Մայդա Սարիսը, մեկ այլ՝ «Հայկական նկարչությունը» աշխատությունում անդրադառնալով Ճիվանյանի կենսագրությանը, կրկին նշում է Գիյեմեի գեղարվեստական դպրոցում Ճիվանյանի սովորելու մասին[138]:

1876–1879 թվականներին Ճիվանյանը ապրել է Իտալիայում: Իհարկե, Վերածննդի հայրենիքը բարենպաստ հող էր ցանկացած նկարչի համար: Այստեղ Մկրտիչը ամենայն հավանականությամբ ծանոթացած և ուսումնասիրած կլիներ խոշորագույն նկարիչների գործերը:

Իտալիայից Ճիվանյանը 1879 թ. ոգևորված վերադառնում է Պոլիս և սկսում նոր շնչով աշխատել: 1880–1881 թթ. Ճիվանյանը մասնակցում է «Էլիֆբաս» ակումբում կազմակերպված խմբակային ցուցահանդեսին: Ի դեպ՝ կայացած պատկերահանդեսին

իրենց գործերով ներկայացել են նաև Գրիգոր Քյոչօղլունը (Քյոչեյան) (1845–1883), Մելքոն Տիրացույանը (Տիրատուրյան) (1837–1904) և Երվանդ Ոսկանը (1855–1914):

1882 թ. մայիսին Բրիտանիայի դեսպան Լորդ Դըֆըրինի նախագահության ներքո Պոլսի Բերա թաղամասի հանրային պարտեզում բացվում է նկարահանդես. ցուցադրվում է 197 աշխատանք: Իր տեսակով եզակի այս պատկերահանդեսում մասնակցում են Պոլսի և շրջակա միջավայրի բազմաթիվ նկարիչներ ու քանդակագործներ: Թիֆլիսում հրատարակվող գրական և քաղաքական «Արձագանք» շաբաթաթերթից[139] տեղեկանում ենք, որ հայազգի արվեստագետներից այդ ցուցահանդեսում իրենց մասնակցությունն են բերել քանդակագործներ Երվանդ Ոսկանը, Տիրուհի Կամիշյանը, նկարիչներ Երանիկ Տատյանը, Աճեմյանը, Լեքեճյանը, Իվթիվճյանը, Կեոչե–Օղլուն (Գրիգոր Քյոչօղլու (Քյոչեյան)), Մուրադյանը, Հովհաննես Սարգսյանը, Չերաչին, Չոպանյանը, Պողոս (Պավղոս) Շաշյանը, Վիչեն Արսլանյանը (Վենսան Արսլան), Պետրոս Սրապյանը և իհարկե Մկրտիչ Ճիվանյանը՝ իր չորս աշխատանքներով՝ «Լորդ Բայրոնի երազը», «Գարուն», «Առավոտ ծովի վրա», «Հրդեհ Ստամբուլի մեջ»: Սրանցից առավել ուշագրավը եղել է Լորդ Բայրոնի երազը: Մամուլում տեղ գտած համառոտ մեկնաբանությունից ենթադրվում է, որ դա որոշ առումներով սիմվոլիստական տրամադրությամբ կատարված աշխատանք էր:

Խուսափելով Սուլթան Աբդուլ Համիդ Երկրորդի հակահայկական քաղաքականությունից՝ Ճիվանյանը մի կարճ ժամանակ անց իր իտալուհի կնոջ և զավակների հետ[140] 1894 թ. տեղափոխվում է Ռուսաստան՝ Օդեսա: Փաստորեն, սևծովյան այս չքնաղ քաղաքը հյուրընկալ է լինում Մկրտիչին. այստեղ նրանք մնում են յոթ տարի:

Հավանաբար ավելի բարեկեցիկ կյանքի ձգտելու միտումով Մկրտիչն ընտանիքի հետ այնուհետև տեղափոխվում է Ս. Պետերբուրգ, որտեղ էլ նրանք ապրում են չորս տարի:

Ցավոք, Մկրտիչի ռուսաստանյան շրջանից Հարությունը մեզ տեղեկություններ չի հաղորդում: Եվ դա տրամաբանական է. Մկրտիչը իր տեսադաշտից հեռու էր, և նա չէր կարող հետևել նկարչի գործունեության անցուդարձին[141]:

Նկարչի եղբայրը Մկրտիչի կենսագրությանը վերադառնում է 1905 թվականից, երբ արվեստագետը ընտանյոք արդեն Պոլսում էր: Սակայն նկարչի կենսագրին քիչ բան էր մնացել. Մկրտիչ Ճիվանյանն անսպասելի՝ սրտի կաթվածից իր մահկանացուն է կնքում 1906 թ. փետրվարի 14–ին:

Ճիվանյանի արվեստը

XVIII դարի երկրորդ կեսից եվրոպական բարքերը աստիճանաբար ներխուժեցին օսմանյան հասարակություն: Դա իր արտացոլումը գտավ նաև մշակույթի, առավելապես նկարչության մեջ, որտեղ շատ բան նոր էր ձևավորվում:

Այդ շրջանում օսմանյան կայսրությունը մշակութային առումով դեռ նոր էր բռնել եվրոպական կրթվածության ուղին՝ մասնավորապես փորձելով արվեստում ներմուծել եվրոպական ժամանակակից նկարչության ձևերը: Մինչ այդ, ինչպես նշում է արվեստաբան Արարատ Աղասյանը. «…ավատատիրական ճահճի մեջ խրված Օսմանյան Թուրքիան թե՛ հասարակական–քաղաքական, թե՛, առավել ևս, մշակութային զարգացման տեսակետից ակնհայտորեն հետ էր մնում ոչ միայն բուրժուական տնտեսվարության ուղին հաստատակամորեն բռնած եվրոպական առաջադեմ երկրներից, այլև կապիտալիզմի արահետները դեռ նոր շոշափող, բայց մշակութային մեծ վերելք ապրող Ռուսաստանից»[142]:

Անգամ Պոլսի պետական գեղարվեստից վարժարանը, որի քանդակագործության բաժնի հիմնադիր ղեկավարը Երվանդ Ոսկանն էր, բացվեց 1883 թվականին (սկզբում այնտեղ նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության մասնագիտություններով սովորում էր ընդամենը քսան ուսանող), և այն, որպես այդպիսին, երկար ժամանակ միակը մնաց քաղաքում: Պոլսում կային մասնավոր նկարչական դպրոց–արվեստանոցներ. հիշենք 1874 թվականին բացված ազգությամբ ֆրանսիացի նկարիչ Պիեռ Դեզիրե Գիյեմեի գեղարվեստական դպրոցը[143], սակայն դրանք չեն գործում պետական հովանու ներքո[144]: Պոլսում ընդունված չէին խմբակային ցուցահանդեսներ, որոնք հնարավորություն կտային սկսնակ նկարչին սովորելու, համեմատվելու և, իհարկե, ցուցադրվելու[145]:

Նկարչության դասընթացները 1894 թվականից ներառված էին Կայսերական ռազմածովային ինժեներական դպրոցի ուսումնական ծրագրի մեջ[146]: Այն նպաստեց արևմտյան ոճի սպաների ձևավորման գործընթացին: Կայսերական ռազմածովային ինժեներական դպրոցի նկարչական դասընթացները միտված էին նաև այն բանին, որ նկարիչ–ուսանողները կարողանային ստեղծել ժամանակակից տեխնիկական գծագրեր և ռազմական քարտեզներ:

Եվրոպականացման միտումներից դրդված՝ դեռ 1855 թ. Փաիրզում ձևավորվել էր Օսմանյան դպրոցը, որտեղ ֆրանսախոս թուրք երիտասարդները, վերադառնալով իրենց հայրենիք, նպաստում էին եվրոպական կրթվածությանը:

Պոլսում սկսում են կազմակերպվել ցուցահանդեսներ. դրանցից հիշատակելի են 1871 թ. աշնանը, 1875 թ. ամռանը, 1880 թ. սեպտեմբերին՝ Պոլսի հունական դպրոցում, 1901 թ. կայացած պատկերահանդեսները, որոնց իրենց մասնակցությունն են բերել նաև հայ նկարիչները:

Ահա և այս պարագայում Ճիվանյանին մնում էր բավարարվել Պոլսում ոչ հաճախակի կազմակերպվող առանձին նկարիչների գործերի ցուցադրություններին ծանոթանալով, դրանցից կատարողական հնարավոր «գաղտնիքներ» քաղելով:

Ճիվանյանի նկարների մեծ քանակը, ինչպես Այվազովսկու մոտ, պայմանավորված էր նաև նրա արագ աշխատաձևով: Երբեմն Ճիվանյանը միաժամանակ աշխատում էր հինգից վեց կտավի վրա, որը ցույց էր տալիս վրձնին վարժ տիրապետելու հմտությունը: Նա նկարում էր և՛ սեփական մղումներից դրդված և՛ պատվերներ կատարելու համար: Այստեղից էլ՝ նրա աշխատանքների որակական անհավասարաչափ բնույթը:

Անդրադառնալով Ճիվանյանի տվյալ շրջանի գործերին՝ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանության վարդապետ Արիստակես Պոհճալյանը գրում է. «Ճիվանեանի կտաւներն ամէնքն ալ գրեթէ մութ նկարներ են անագապղինձ կանանչով, եւ որոնք սակայն հմայքէ զերծ չեն եւ անձնականութիւն կարտացոլացնեն: Այս պոհէմ նկարիչը գիտցած է իր վառ երեւակայութեամբ եւ ֆրանսացի ուսուցչի ազդեցութեամբ լոյսի ապշեցուցիչ խաղեր ընել, զորօրինակ՝ կապտել Իսթանպուլի վերջալոյսի շողերը եւ զանոնք վերարտադրել պաստառին վրայ: Երբեմն անոր վրձինն այնպիսի

տեսարաններ կարտադրէ, որ կը զգաս անոնց մէջ նկարչին վրայ ծանրացող թախիծ մը եւ կը հաղորդուիս ընկճուած հոգւոյ մը առանձնութեան»[147]:

Վաճառքի կամ նվերների համար կատարված Ճիվանյանի բազմաքանակ նկարների մասին խոսելիս արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը շեշտադրում է ժողովրդի համար դրանց գեղարվեստական դաստիարակության գործոնը. «…իր բնանկարների քանակը մեծացնելով և գունային կատարմամբ էլ նրանց տալով ակնահաճո (դեկորատիվ) գրավչություն, իսկ կատարման պայմանականությամբ երանգային բնական ներդաշնակություններից ոչ շատ հեռանալով՝ Ճիվանյանն իր երկերը մատչելի դարձրեց ժողովրդական լայն խավերին և դրանով իսկ հասարակական խոշոր ծառայություն մատուցեց մասսաների գեղարվեստական դաստիարակման գործին»[148]:

Տպավորված Հովհաննես Այվազովսկու ստեղծագործություններով՝ Ճիվանյանը գիշերային Բոսֆորի նկարչագեղ տեսարաններից ստեղծում էր քնարական ու պոետիկ կտավներ՝ դրանցում փորձելով գտնել Այվազովսկու արվեստի հրապուրիչ գաղտնիքները [նկ. 26, 27, 28, 29][149]: Մի շարք մասնագետների մոտ դա մեկնաբանվում է որպես Ճիվանյանի բարձր վարպետության շնորհք[150]: Չէ՞ որ բազմաթիվ նկարիչներ փորձել են հասնել Այվազովսկու ծովի նյութականությանը, բայց ապարդյուն: Ճիվանյանի մոտ այն մասամբ հաջողվում էր: Այդուհանդերձ, որքան բարենպաստ եղավ Ճիվանյանի «այվազովսկյան» նմանությունը, նույնքան էլ այն փակուղի դարձավ նկարչի համար սեփական ոճի փնտրտուքի գործում:

Ամեն դեպքում, ինչ ստեղծեց Ճիվանյանը, իր բնույթի մեջ հրաշալի էր. օսմանյան Թուրքիայի համար դա «նոր արվեստ» էր. Ճիվանյանը պատկանում էր կայսրության առաջատար նկարիչների խմբին: Հիշենք, որ Ֆրանսիայում, երբ արդեն իմպրեսիոնիզմին հաջորդում էին նոր ուղղություններ՝ կուբիզմ, ֆուտուրիզմ, ֆովիզմ… հայազգի նկարիչ Զաքար Զաքարյանը դրանց կողքին հարազատ է մնում դասական նատյուրմորտի ավանդույթներին. ի դեպ՝ դա իր գնահատականը ստացավ Ֆրանսիայի իշխանության կողմից՝ նկարչին պարգևատրելով երկրի բարձրագույն «Պատվո լեգեոն» շքանշանով:

Փաստորեն, Մկրտիչ Ճիվանյանը վերը նշված համատեքստում ստեղծագործում էր իր միջավայրի ճաշակին համահունչ, անգամ Թուրքիայում այն ընդունվում էր որպես Արևմուտքից եկող ժամանակակից առաջադիմական ձև: Ընդհանրապես հայ նկարիչները Օսմանյան կայսրության մեջ ստեղծագործում էին արևմտյան ոճով և համարվում էին զարգացման առաջատարներ:

Ճիվանյանն իր ծովապատկերների մեջ շատ հաճախ ներառել է անտիկ շրջանի փլատակներ, միայնակ հյուղակներ, ամրոցների հատվածներ, փարոսներ, ափին խոյացող միայնակ ծառեր, և մեծ մասամբ այս ամենը պարուրվում էր լուսնի խորհրդավոր լույսով: Նշված բնապատկերները թեպետ դարի ուշացած ռոմանտիզմի արտահայտությունն են, բայց և այնպես, ընդհանուր ուրվագծով Ճիվանյանը հենց այդ նկարչության ներկայացուցիչներից էր: Նրա բազմաթիվ ստեղծագործություններում ակնառու երևում են «այվազովսկյան» ոճապատկերային ձևերը՝ ահեղ ալիքների մեջ մաքառող առագաստանավեր, լազուր ծովի ափին կանգնած մեկ–երկու ֆիգուր, արևամուտի բանաստեղծական պատկերավորում… Դրանցից առանձնացնում ենք «Բնանկար» (կտավ, յուղաներկ, 43x65, Թուրքիայի պետական նկարչության և քանդակագործության թանգարան)[151] [նկ. 30], «Ձկնորսներ» (կտավ, յուղաներկ, 39,5x54), «Բնանկար Բերայից» (կտավ, յուղաներկ, 61x76), «Անատոլիայի ամրոցը: Բոսֆոր» (կտավ, յուղաներկ, 36x50), «Գիշերը ալիքոտ ծովում» (կտավ, յուղաներկ, 55x75), «Բնանկար» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 48x67), «Գիշեր» (կտավ, յուղաներկ, 37x57), «Առագաստանավը փոթորկի մեջ» (կտավ, յուղաներկ, 30,5x25) աշխատանքները և մի շարք ռոմանտիկ շնչով կատարված նկարներ, որոնք կարծես ստեղծվել են Հովհաննես Այվազովսկու «Թեոդոսիա: Արևամուտ» (1865), «Ղրիմի տեսարան: Այու–Դազ» (1865), «Կոստանդնուպոլսի տեսարանը լուսնի լույսով» (1846), «Գիշեր Ղրիմում: Այու–Դազ» (1859), «Նեապոլի ծովածոցը գիշերով» (1845) գործերի անմիջական ազդեցությամբ:

Ճիվանյանի արվեստում հազվադեպ չեն տոնդո՝ շրջանաձև և օվալաձև ձևաչափի ծովապատկերները: Դրանցից է վերը նշված «Առագաստանավը փոթորկի ժամանակ» (կտավ, յուղաներկ, տրամագիծը՝ 64 սմ) նկարը [նկ. 31], որտեղ ձևաչափի կորագիծը լավագույնս ընդգծում է ալիքների վրա երերացող առագաստանավի

շարժումը: Այստեղ նույնպես դրսևորվում է Այվազովսկու ազդեցությունը. օվալածև պաստառը, ծովի անհանգիստ վիճակը, գունային նրբերանգն ու կատարման մաներան մեզ հիշեցնում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում ցուցադրվող Այվազովսկու «Ծովը լուսնկա գիշերով» (1862) նկարը [նկ. 32]:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահում այսօր Ճիվանյանի թերևս միակ աշխատանքը «Մայրամուտ ծովի վրա» (կտավ, յուղաներկ, 27x35,5) պատկերն է [նկ. 33]: Ոսկյա և արծաթագույն երանգների մեջ նկարիչը իր առանձնահատուկ ոճով արտացոլում էր Ստամբուլի շրջակայքի յուրահատուկ հմայքը:

Օսմանյան կայսրության մայրաքաղաքում բռնկված հրդեհները անտարբեր չթողեցին Մկրտիչ Ճիվանյանին: Դրանք առիթ դարձան լուսագունային բռնկումներով ռոմանտիկ շնչով ներհագեցած կտավների ստեղծմանը: Մի քանի դեպքում այդ իրադարձությունը ստացել է նուրբ մեկնաբանում: Այդ շարքից մեզ հայտնի են «Հրդեհ Գալաթիայում» (կտավ, յուղաներկ, 53x69), «Հրդեհ ծովափին» (երկաթյա թիթեղ, յուղաներկ, 35,7x55,2, Աթաթուրքի գրադարան, Ստամբուլ) [նկ. 34], «Հրդեհ Ստամբուլում» (երկաթյա թիթեղ, յուղաներկ, 36x68), «Հրդեհ Ստամբուլում» (կտավ, յուղաներկ, 51,5x69), «Հրդեհ Ստամբուլում» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 50x68) խորագրերով աշխատանքները: Ըստ էության, Ճիվանյանը ոչ թե պատմական իրողության վավերագրողն է, այլ տարերային երևույթի գեղագիտական մեկնաբանողը: Վերնագրերից երևում է, որ հրդեհները տարբեր վայրերում են բռնկվել, որոնց ականատեսն էր ինքը՝ նկարիչը, և որոնք մի կողմից երկյուղ են առաջացրել, մյուս կողմից ներքին խանդավառության ոգի են բորբոքել արվեստագետի մոտ: Հեռվում վետվետող կրակի բոցերը և բարձրացող մեգը կարծես հեղձուկ առաջացնելու աստիճան տպավորիչ են և նյութականացված: Ճիվանյանի ընկալմամբ բոցը և՛ աղետ է, և՛ մաքրող–նորոգող ուժ: Եվ այստեղ ակամայից ծնվում են զուգահեռներ մեծն Այվազովսկու հրդեհված նավերով ծովամարտի տեսարանների, «Այրվող նավը» և, իհարկե, մեծ ծովանկարչի անավարտ մնացած «Նավի պայթյունը» (1900) կտավների հետ: Եթե Այվազովսկու մոտ երևում են նաև պատմական, աստվածաշնչյան ու նաև հաղթական՝ լավատեսական թեմաներ, ապա Ճիվանյանը ընդհանուր առմամբ մնաց Բոսֆորյան լուսնկա գիշերների բանաստեղ–երգիչը:

Մի ուրիշ՝ սովորույթի անհասկանալի գիծ ենք տեսնում մեր վարպետի մոտ: Նա հատկապես վաղ շրջանում հազվադեպ է ստորագրել իր նկարների տակ[152]: Այդ հանգամանքը նույնիսկ նկատվել և մատնանշվել է արևմտահայ մամուլում: «Մասիս» շաբաթաթերթում «Անունին հմայքը» խորագրով հոդվածում խոսվում է նկարչի անստորագիր նկարների հետ կապված օտարերկրացիների ու նրա բանավեճերի մասին[153]:

Մկրտիչ Ճիվանյանի հարուստ ժառանգության մեջ կան մի շարք գործեր, որոնցում հեղինակն իրեն դրսևորել է որպես ուրույն ստեղծագործող՝ հեռու ազդեցություններից ու տպավորություններից [նկ. 35, 36, 37, 38, 39]: Հետաքրքրական են նկարչի ձմեռային տեսարանները. «Ձմեռային բնապատկեր» (կտավ, յուղաներկ, 58x78), նույնանուն մեկ այլ կտավ (1892, յուղաներկ, 81x100) և այլն: Ի տարբերություն «ճիվանյանական» գունեղ ու երազկոտ տեսարանների՝ սրանցում զգացվում է սառը ձմռան շունչը:

Ուշագրավ են նաև ջրվեժներին նվիրված կտավները. դրանցում չկա Ճիվանյանի ծովանկարներին հատուկ շահեկան օդի և լույսի հետաքրքրական համադրումը, ջրի թափանցիկ ցոլքերը իրենց շողշողուն փայլերով կարծես ադամանդներ են ցփնում ափերին [նկ. 40]:

Մի առանձին խումբ են կազմում Ճիվանյանի նատյուրմորտները: Դրանք արևելյան քաղցրահամ մրգերով կտավներ են. մրգերի դասավորվածությունն ու պատկերների կոլորիտը մեզ ինչ–որ չափով տեղափոխում են հոլանդական դպրոց:

Մասնագիտական գրականության մեջ հազվադեպ է խոսվում Ճիվանյանի դիմանկարների մասին: Չենք կարծում, որ վրձնին հիասքանչ տիրապետող նկարիչն անդրադարձած չլիներ այդ ժանրին: Ցավոք, առայժմ մեզ չի հանդիպել Ճիվանյանից գեթ մեկ դիմանկար: Սակայն ականատեսների վկայությամբ՝ Ճիվանյանը Պոլսում՝ Հակոբ Վարդովյանի թատրոնում, ճեպանկարել է անվանի հայ կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանին ջութակ նվագելիս: Բացի դա՝ կան գրավոր վկայություններ, որ Ճիվանյանը ստեղծել է իր ժամանակի հանրահայտ անձնավորությունների դիմապատկերները. դրանցից նշվում է «Կամիլ Փաշայի դիմանկարը»*:*

Ամփոփելով մեր խոսքը՝ ասենք, որ Մկրտիչ Ճիվանյանը հայ ծովանկարչության վառ կերպարներից մեկն էր: Նա չաշակերտեց Այվազովսկուն, սակայն իր ռոմանտիկ արվեստով ու ինքնատիպ ձեռագրով դարձավ Մեծ ծովանկարչի հետնորդներից ամենավառը:

ԷՄԱՆՈՒԵԼ (ՄԱՆՈՒԿ) ՄԱՀՏԵՍՅԱՆ

(1857–1908)

Հովհաննես Այվազովսկու աշակերտներից և անմիջական հետևորդներից էր Էմանուել (Մանուկ) Մահտեսյանը: Նա իր կյանքի օրոք հասավ ճանաչման, նույնիսկ ծովանկարչության արքա Այվազովսկին Մահտեսյանին վստահել է իր նկարների կրկնօրինակումը: Մահտեսյանը մշտապես ներկայացվել է Ռուսաստանում կազմակերպված ցուցահանդեսներին, Եվրոպայում ունեցել անհատական ցուցահանդեսներ: Նրա նկարները հաճախակի վերատպվել են Ռուսական կայսրության նշանավոր հանդեսներում: Սիմֆերոպոլում նա ստեղծել է քաղաքի առաջին հանրամատչելի պատկերասրահը, որտեղ մի շարք նշանավոր արվեստագետների կողքին մշտապես ցուցադրվել են նաև իր գործերը[154]: Մահտեսյանի հարուստ ժառանգությունից համեմատաբար քիչ բան է պահպանվել: Խորհրդային կարգերի հաստատվելուց հետո նկարչի աշխատանքները հանձնվեցին Սիմֆերոպոլի թանգարանին, որոնց զգալի մասն էլ ոչնչացավ Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին[155]: Այսօր Մահտեսյանի կտավների թերևս ամենահետաքրքրական հավաքածուն՝ թվով 12 աշխատանք, զարդարում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահը:

Էմանուել Մահտեսյանին մեզանում անդրադարձել են մի շարք արվեստաբաններ: Առանձին մենագրություններ նկարչի մասին գրել են նրա կրտսեր եղբայր Մինասի դուստր Լուկյա Մահտեսյանը[156] և Լուկյա Մահտեսյանի հետ արվեստաբան Բորիս Զուրաբովը[157]: Հիմնականում այդ գրքերից ենք օգտվել նկարչի կենսագրությանն անդրադառնալիս[158]:

Էմանուել (Մանուկ) Մահտեսյանը ծնվել է 1857 թ. ապրիլի 23–ին Ղրիմի հյուսիսային մասում գտնվող Արմյանսկի Բազար (Օրաբազար, այժմ՝ Արմյանսկ) հայաբնակ քաղաքում: Այդ քաղաքը հիշատակվում է դեռ XVII դարից: Այստեղ Թուրքիայից գաղթած հայերը և հույները, հաստատվելով Պերեկոպյան պարանոցում, հիմնեցին իրենց նոր բնակատեղը: 1736 թվականին քաղաքը կոչվեց Արմյանսկի Բազար, ավելի ուշ՝ 1921 թ., վերանվանվեց Արմյանսկ: Քաղաքի հայ բնակչությունը

շրջակա գյուղերի բնակիչների հետ զբաղվել է առևտրով: Այստեղ ճամփորդների և օտարազգի առևտրականների համար ստեղծվել են իջևանատներ, պահեստաշենքեր, հացատներ: Քաղաքը ունեցել է երկու հայկական եկեղեցի. առաջինը կառուցվել է 1806 թ., երկրորդը՝ Սբ Աստվածածին քարակերտ եկեղեցին՝ 1861–1862 թթ.: Էմանուելի հայրը՝ մանրավաճառ առևտրական Հակոբջանը, ամուսնացած էր Հովհաննես Այվազովսկու զարմուհու հետ[159], Այվազովսկին հաճախակի է հյուրընկալվել Մահտեսյաններին:

1858 թ. Նոր Նախիջևանի ու Բեսարաբիայի հայկական թեմի առաջնորդ Հ. Այվազովսկու ավագ եղբայր Գաբրիել արքեպիսկոպոս Այվազովսկին փոխադրվում է Թեոդոսիա, վերջինս ամեն ինչ անում է քաղաքի և նրա տարածքներում ապրող հայերի հոգևոր և մշակութային կապերը ամրապնդելու համար: Հետագայում՝ 1858 թ., Գաբրիել Այվազովսկին հիմնադրում է Խալիբյան վարժարանը[160], դառնում նրա տեսուչը (1858–1865): Այստեղ էլ 1856–1858 թթ. նա շարունակեց վերահրատարակել Փարիզում 1860–1865 թթ. տպագրված «Մասյաց աղավնի» ամսագիրը՝ արդեն հայերեն և ռուսերեն:

Քաղաքի հայկական եկեղեցուն կից գործել է ծխական դպրոց, որտեղ հաճախել է Մահտեսյանը՝ ստանալով նկարչության իր առաջին դասերը[161]: Ի դեպ՝ այդ դպրոցի պատին կախված է եղել Հովհաննես Այվազովսկու նկարներից մեկը, որը նվիրվել է նկարչի կողմից նրա՝ Արմյանսկի Բազար այցելություններից մեկի ժամանակ:

Այվազովսկու այցելությունները Արմյանսկի Բազար և մեծ ծովանկարչի ստեղծագործությունը, որն ամեն օր Էմանուելի աչքի առջև էր, պատանու մեջ սերմանում են սեր դեպի նկարչությունը: Այդ ընթացքում Էմանուելը մատիտով վերարտադրում էր շրջակայքի գեղեցիկ պատկերները, երբեմն էլ՝ գնում քաղաքի հարևանությամբ Սև ծովի ափերը՝ նկարելով ծովափնյա տարբեր տեսարաններ:

1870 թ. Էմանուելն ընդունվում է ռուսական նախակրթարան (прогимназия)[162], որտեղ պարտադիր դասընթացներից էր նկարչությունը: Մահտեսյանի նկարիչ դառնալու որոշման մեջ մեծ դեր է ունեցել Հովհաննես Այվազովսկին: Պատմում են, որ Այվազովսկին, Արմյանսկի Բազար հերթական այցելության ժամանակ հյուրընկալվելով իր զարմուհուն, տեսել է Էմանուելի նկարները, զրուցել պատանու հետ, ապա փոքր

անց ուղարկել նկարչական պիտույքներ՝ խորհուրդ տալով խորանալ այդ բնագավառում և դիմել Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիա՝ ուսանելու համար:

Մահտեսյանը դժվարին երկմտանքի մեջ է ընկնում: Նա նոր էր կորցրել հորը, և ընտանեկան հոգսերը մեծ մասամբ նրա վրա էին: Սակայն մոր խորհրդով ու Այվազովսկու համապատասխան նամակով Էմանուելը 1877 թ. մեկնում է Պետերբուրգ[163]:

Չունենալով գիմնազիական ատեստատ՝ նա դիմում է ակադեմիայի ղեկավարությանը, որպեսզի իրեն վերցնեն որպես ազատ ունկնդիր: 1878 թ. քսանմեկամյա Մահտեսյանը, ինչպես նշում է «Մշակ» թերթը, «առանց նկարչական հատուկ նախապատրաստութեան»[164], որպես ազատ ունկնդիր ընդունվում է կայսերական ակադեմիայի բնանկարչության բաժինը՝ Վլադիմիր Օռլովսկու (1842–1914) դասարանը[165]:

Հարկ ենք համարում փոքր ակնարկ կատարել այդ շրջանում ակադեմիայի միջավայրում տիրող մթնոլորտի մասին, որն իր ազդեցությունը թողեց Մահտեսյանի ստեղծագործական հետագա գործունեության վրա: Պետերբուրգի կայսերական գեղարվեստի ակադեմիան իր ստեղծման օրից՝ 1757 թվականից, դասավանդման մեթոդների մեջ եղել է պահպանողական: XIX դ. սկզբներին, հանձինս Ֆյոդոր Բրունիի (1799–1875) և Կառլ Բրյուլովի (1799–1852), ակադեմիան վերելք ապրեց: Փոքր անց հենց ակադեմիայի պատերի ներսում սկսվեց դեմոկրատական գեղանկարչության պայքարը ակադեմիզմի դեմ: Ակադեմիական դասավանդման պաշտոնական կանոնակարգին դեմ ելած մի խումբ երիտասարդ նկարիչներ Իվան Կրամսկոյի գլխավորությամբ, որպես բողոքի ցույց, դուրս եկան ակադեմիայից և 1863 թ. ստեղծեցին Ռուսաստանում նկարիչների առաջին անկախ ընկերությունը՝ «Սանկտպետերբուրգյան արվեստագետների արտելը», իսկ 1870 թ. հիմնադրեցին «Պերեդվիժնիկների նկարչական ցուցահանդեսների ընկերությունը», որը պարբերաբար ցուցադրություններ էր կազմակերպում Ռուսաստանի մի շարք քաղաքներում: Նրանց շարքում էին Ի. Ռեպինը, Ն. Մակովսկին, Գ. Մյասոյեդովը, Կ. Սավիցկին, Վ. Պոլենովը, Վ. Սուրիկովը, Ն. Գեն, Վ. Պերովը, Ի. Շիշկինը… Վերջիններս համարվեցին Ռուսաստանում նոր դեմոկրատական գաղափարներով

զինված առաջադեմ նկարիչներ: Պայքարելով հնացած ակադեմիական ձևերի դեմ՝ «Պերեդվիժնիկները» համոզված էին, որ արվեստը պետք է ճշմարտացի արտացոլի իր ժամանակաշրջանի ոգին: Փաստորեն, 1860–ական թթ. սկզբներից ռուսական արվեստը թևակոխում է նոր շրջան. զարգանում է ռուսական քննադատական ռեալիզմը:

Չնայած այդ բոլորին, նաև ուսումնական ծրագրերում երևացած դրական տեղաշարժերին՝ Գեղարվեստի կրթօջախը դեռ ինչ–որ չափով պահպանում է ակադեմիական դասավանդման հին ավանդույթները: Ինչպես նշում է ռուս արվեստի գիտակ Մինաս Սարգսյանը, «Պետերբուրգի կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի դասավանդման հիմքում ընկած էր անցյալի դասական արվեստի, մասնավորապես հինհունական և հռոմեական ճարտարապետության, քանդակագործության և նկարչության լավագույն ձևերի ու ավանդույթների յուրացման սկզբունքը: Այդ նպատակով ուսումնական ծրագրերում նախատեսվում էր արտանկարել կամ պատճենահանել անցյալի խոշոր վարպետների ստեղծագործությունները: Միաժամանակ կարևոր նշանակություն էր տրվում բնօրինակից նկարելուն: Պահպանվում էր ավանդական խստապահանջությունը, առաջին հերթին՝ գծանկարին անթերի տիրապետելը: Առաջնակարգ նշանակություն տալով պլաստիկական անատոմիային և հեռանկարչությանը՝ ակադեմիայի պրոֆեսորներն իրենց ուսանողներից պահանջում էին բոլոր կողմերով ավարտված և բովանդակալից աշխատանքներ»[166]:

Ահա այդ պայմաններում Մահտեսյանը ոտք դրեց ակադեմիայի ծովանկարի ու բնանկարի դասարանը: Սկզբնական շրջանում Էմանուելը ապրում էր ծանր վիճակում: Գտնելով ազատ ժամանակ՝ նա հաճախում էր ակադեմիայի կազմակերպած Գարնանային ցուցահանդեսներին, ուսումնասիրում այնտեղ գրեթե մշտապես ցուցադրվող Հովհաննես Այվազովսկու կտավները, կատարում դրանցից ընդօրինակություններ: Հերթական ցուցահանդեսի ժամանակ Մահտեսյանը հանդիպում է Այվազովսկուն, որը խորհուրդ է տալիս երիտասարդ Էմանուելին ամառները գալ Թեոդոսիա՝ աշխատելու բնության գրկում: Հետևելով Այվազովսկու խորհրդին՝ Մահտեսյանն ամեն ամառ մեկնում է Թեոդոսիա, սովորում վարպետի

«Գեղարվեստական արվեստանոցում», կատարում էտյուդներ, ուսումնասիրում ծովի ալիքների շարժն ու նյութականությունը:

Հետաքրքրական է 1885 թ. օգոստոսի 12–ին Այվազովսկու նամակը ակադեմիայի կոնֆերենց–քարտուղար Պյոտր Իսաևին. «Մեծարգո՛ Պյոտր Ֆյոդորովիչ. ես արդեն հաճույք եմ ունեցել գրելու Ձեզ, որ լրագրերում տպագրված հայտարարությունների շնորհիվ Ռուսաստանի բոլոր եզրերից երիտասարդներ են ժամանել, որոնցից երկուսը մեր ակադեմիայի սաներն են: Նրանք գրեթե բոլորը և առանձնակի Մահտեսյանը, որը ակադեմիայի սան է, սքանչելի էտյուդ է կատարել…»[167]:

Ասենք, որ նկարչի եղբայր՝ Մինասը բավականին շնորհալի ջութակահար էր: Ապրելով նույն միջավայրում՝ Էմանուելը սիրահարվում է այդ կախարդական գործիքին: Հետաքրքրական մի փաստ. ինչպես Մկրտիչ Ճիվանյանը երգում էր օպերայում, Հովհաննես Այվազովսկին, Վարդան Մախոխյանը և Կարապետ Յազմաճյանը ջութակ էին նվագում, այնպես էլ Մահտեսյանը շարունակեց հետևել հայ ծովանկարիչների ավանդույթին: Երևի թե հայազգի ծովանկարիչների այս ոչ մեծ փունջը, մանկական հասակից ապրելով ծովի մոտ, միշտ լսել է ալիքների մեկ հուժկու, մեկ մեղմիկ խշշոցը, որն և սերմանել է նրանց մեջ երաժշտական ունակություն[168]:

1889 թ. Մահտեսյանը դիմում է ակադեմիայի խորհրդին՝ իրեն ներկայացնելու «Ոչ դասական նկարչի» կոչմանը, որը թույլտվություն կտար պատվերներ ստանալու: Սակայն կայսր Ալեքսանդր Երրորդի եղբայրը՝ ինքնասեր ու խստաբարո Վլադիմիր Ալեքսանդրովիչը, որը 1876 թվականից նախագահում էր կայսերական ակադեմիան, մերժում է Մահտեսյանի դիմումը: Մեկ տարի անց Էմանուելը կրկին դիմում է ակադեմիային: Հաշվի չառնելով ակադեմիայի խորհրդի մեծամասնության կարծիքը՝ նախագահը նորից բացասական է անդրադառնում հարցին: Վլադիմիր Ալեքսանդրովիչը բարյացակամ չէր շրջաններից եկած ոչ ազնվական ընտանիքների զավակների նկատմամբ: Այս անգամ մերժման պատճառը բացատրվում էր Մահտեսյանի ուսումնառության ընթացքում ոչ լիարժեք դասընթացների ավարտմամբ (հիշենք, որ Էմանուելը մինչ ակադեմիա գալը սովորել էր գիմնազիայի նախակրթարանում, այլ ոչ թե գիմնազիայում): Մահտեսյանին մնում էր ստանալ

նախագահի թույլտվությունը՝ ևս երկու տարի սովորելու և լիարժեք կրթություն ստանալու պայմանով:

Մնալով Պետերբուրգում՝ Մահտեսյանը համագործակցում է հանրահայտ «Нива» հանդեսի հետ. շուտով նկարչի «Թուրքական ավազակային նավը Ղրիմի ափերին» նկարը վերատպվում է հանդեսում, իսկ ռուս–ճապոնական պատերազմի ժամանակ «Նիվա»–ի խմբագրությունը գործուղում է Մահտեսյանին Հեռավոր Արևելք՝ հանդեսի էջերի համար ստեղծելու պատերազմական թեմաներով պատկերներ[169]: 1892 թ. Մահտեսյանի նկարներից մեկը՝ «Լուսնյակ գիշեր Սև ծովում», վերատպվում է Սանկտ Պետերբուրգում հրատարակվող գրական–գեղարվեստական «Аракс» հանդեսում:

1892 թ. ավարտելով ակադեմիայի ողջ դասընթացները՝ Մահտեսյանը կրկին դիմում է հաստատության ղեկավարությանը՝ այս անգամ «Դասական նկարչի» կոչման համար: Ցավոք, Ակադեմիայի խորհուրդը, զգուշանալով նախագահի դիրքորշումից, Մահտեսյանին շնորհում է «Ոչ դասական նկարչի» կոչում:

Նույն թվականին Մահտեսյան եղբայրները արդեն ուսյալի կարգավիճակով վերադառնում են Ղրիմ[170]: Կարճ ժամանակ անց Էմանուելը տեղափոխվում է Թեոդոսիա: Այստեղ Մահտեսյանին հայրական ջերմ վերաբերմունքով է դիմավորում Հովհաննես Այվազովսկին՝ նաև առաջարկելով 1893 թվականին Միացյալ Նահանգներում՝ Չիկագոյում, բացվելիք Համաշխարհային ցուցահանդեսի համար կատարել իր նկարներից մի քանի կրկնօրինակ:

Դա մեծ պատիվ էր Մահտեսյանի համար. ծովանկարչության արքան, նրա առաջին ուսուցիչը իրեն էր վստահում այդ պատասխանատու գործը: Ահա, օր ու գիշերվա տքնաջան աշխատանքի շնորհիվ Մահտեսյանը կատարում է երկու ընդօրինակում[171]:

Մահտեսյանի հանդեպ համակրանքը դրսևորվել է նաև Այվազովսկու ընտանիքի կողմից: Հետագայում՝ 1904–ին՝ Այվազովսկու մահից հետո, Մահտեսյանը, այցելելով Թեոդոսիա, հյուրընկալվում է իր ուսուցչի տանը այրի Աննա Նիկիտիչնային, վերջինս Մահտեսյանին սիրով տրամադրում է Այվազովսկու արվեստանոցը, որտեղ Էմանուելը ստեղծում է մի քանի աշխատանք:

Մահտեսյանի արվեստը

Ղրիմում եղած ժամանակը Մահտեսյանը իր կապը չէր կտրում ակադեմիայի հետ: Նա պարբերաբար աշխատանքներ էր ուղարկում Պետերբուրգի նկարիչների միության ցուցահանդեսներին:

Դեռևս 1886 թ. Մահտեսյանը Ղրիմում կատարած իր «Փոթորկից առաջ» նկարով առաջին անգամ մասնակցում է ակադեմիայի Գարնանային ցուցահանդեսին: Նույն թվականին ակադեմիայի հրատարակած պատկերազարդ գրքույկում առանձնակի ուշադրություն է հրավիրվում Մահտեսյանի ստեղծագործությանը[172]: Այդ արթիվ ակադեմիայի ղեկավարությունը Մահտեսյանին շնորհում է «Փոքր խրախուսական արծաթե մեդալ»: 1886 և 1887 թվականներին նկարը ցուցադրվում է նաև Ռուսաստանի մի շարք քաղաքներում կազմակերպված ակադեմիայի շրջիկ ցուցահանդեսներում՝ Օդեսա, Խարկով, Եկատերինբուրգ:

Ոգևորված այդ հաջողությամբ՝ Մահտեսյանը 1887 թ. ակադեմիայի ցուցահանդեսին ներկայացնում է երկու աշխատանք՝ «Անդորր ծովի վրա» և «Փոթորիկ»: Իսկ 1888 թ. «Ծովային տեսարան կոտրված նավով» [173] նկարի համար արժանանում է «Մեծ արծաթե մեդալի»[174]: Նույն՝ 1888 թ. ակադեմիայի Գարնանային ցուցահանդեսին ներկայացվում է «Փրկության սպասողները» ստեղծագործությունը [նկ. 41][175]: Ըստ Էմանուելի կրտսեր եղբոր՝ Մինասի վկայության ցուցահանդեսին ներկա է եղել Հովհաննես Այվազովսկին, վերջինս, մոտենալով Մահտեսյանին, իր գոհունակությունն է հայտնել վերոնշյալ նկարի կապակցությամբ:

1892 թվականին Մահտեսյանը «Երեկո Սև ծովում» և «Լուսնյակ գիշեր Սև ծովում» ստեղծագործություններով ցուցադրվում է Պետերբուրգի նկարիչների միության կազմակերպած ցուցահանդեսում:

Համեմատելով Այվազովսկու արվեստի հետ՝ Մահտեսյանի մի շարք նկարներում նկատվում է նկարչի տարվածությունն իր ուսուցչով: Էմանուել Մահտեսյանի դեռևս ուսանողական և միջին շրջանի աշխատանքներում երևում էր Այվազովսկու արվեստի ազդեցությունը: Այդ բանը ժամանակին նկատել է Հովհաննես Այվազովսկին: Մի առիթով դիմելով իր աշակերտներին, որոնց մեջ էր նաև Մահտեսյանը, նա ասում է.

«Ենթադրում եմ, որ ձեր մեջ կան մարդիկ, որոնք իրենց նվիրել են բնանկարին ու ծովանկարին, որոնց վրա, հնարավոր է, իմ նկարներն ունենան ազդեցություն: Զգուշացնում եմ ձեզ՝ խուսափել տարվելուց ու կրկնօրինակելուց այս աշխատանքներից, քանի որ նմանակումը խանգարում է նկարչի ինքնուրույնության զարգացմանը»[176]:

Այդ առթիվ Լուկյա Մահտեսյանը գրում է. «Այվազովսկու հետ մտերմությունը և վերջինիս անմիջական մասնակցությունն իր աշխատանքներին շատ պարագաներում նկարչին զրկում էին ինքնուրույնությունից: Նրան դյուրին էր հաստատվելու և հռչակվելու ծովանկարչության ոլորտում՝ ընթանալով արդեն իսկ ձեռք բերած ճանապարհով և հրաժարվելով սեփական փնտրումներից: Այվազովսկուն ընդօրինակելու փորձառությունը շարունակվում էր Մահտեսյանի՝ Թեոդոսիայում գտնվելու ողջ ժամանակահատվածում և նույնիսկ ավելի երկար: Մահտեսյանի այս շրջանի նկարները և էտյուդները նման էին Այվազովսկու արվեստին և՛ հղացմամբ, և՛ թեմատիկայով, և՛ կատարման տեխնիկայով: Սա ցույց է տալիս արվեստագետի ինքնուրույն զարգացման և օժտվածության հապաղումը: Մեծ նկարչի գեղանկարչական հնարները երկար ժամանակ դյութում էին Մահտեսյանի երևակայությունը, և միայն 90–ականների վերջերին նրա արվեստում նկատվեց տեղաշարժ, որը վկայում էր նրա ուսուցման և ընդօրինակման փուլի ավարտը»[177]:

Բայց և այնպես, հետագայում նույնիսկ փոխելով իր մոտեցումները՝ Մահտեսյանը լրիվ չազատվեց Այվազովսկու ազդեցությունից: Դա է պատճառը, որ Մահտեսյանը ոչ միայն համարվեց մեծ ծովանկարչի աշակերտը, այլև հոգեհարազատ հետևորդը: Արվեստի մեծ գիտակ Ռուբեն Դրամբյանը, իր «Հայաստանի ազգային պատկերասրահ» գրքում բնորոշելով Մահտեսյանի արվեստը, գրում է. «Էմանուել Մահտեսյանն իր ստեղծագործությամբ մոտ էր Այվազովսկու արվեստին: Այդ մերձեցումը արտահայտվեց ոչ միայն թեմայի ընդհանրության, այլև մոտիվների ընտրության, ալեկոծվող ծովի լուսավորման էֆեկտների մեջ: Այդուհանդերձ, իր գեղանկարչությունը զերծ է այն ռոմանտիկ շնչից, որը ներհատուկ է Այվազովսկու արվեստին»[178]:

Դիտելով Հայաստանի ազգային պատկերասրահում ցուցադրվող «Փոթորկից առաջ» (1907, կտավ, յուղաներկ, 135x219)[179] [նկ. 42] մեծադիր աշխատանքը՝ անմիջապես մտաբերում ես Այվազովսկու «Սև ծովը»: Երկուստեք նույն կոմպոզիցիան է, միայն ծովն ու երկինքը, ալիքների՝ ձախից աջ ռիթմիկ շարժը, ամպամած գորշ երկինքը, անգամ կտավի չափերը գրեթե նույնն են: Թեպետ և միայն փոքր–ինչ մուգ գունաշարը և մի քանի աննշան փոփոխություններ և ոչ հաջող, առանձնացնում են Մահտեսյանի կտավը Այվազովսկու «Սև ծովից»:

Այվազովսկու ազդեցությամբ է վրձնած «Փոթորիկ ծովի վրա» (1898, կտավ, յուղաներկ, 36x54, ՀԱՊ) նկարը [նկ. 43]: Նավաբեկությունից հրաշքով փրկված նավաստիները մաքառում են զարհուրելի ալիքների մեջ: Կարծես մոտեցող իններորդ ալիքը հիմա կուլ կտա նրանց: Սակայն ծովի ու երկնքի գրեթե չտարբերակվող հատվածում երևում են ճայերը. մի բան, որը բնորոշ է «այվազովսկյան» լավատեսությանը: Աշխատանքն իր թեմայով և կատարման ձևով մեզ հիշեցնում է Այվազովսկու «Իններորդ ալիքը»: Անգամ ծովի խորքից դուրս եկող կործանիչ ալիքը ձևով ու դիրքով կարծես Այվազովսկու կտավից փոխանցված լինի: Այս պարագայում նույնիսկ Մահտեսյանի կոմպոզիցիայի նավակը, ափը ցույց տվող նավաստու դիրքն ու շարժումը մեզ հիշեցնում են դրանից տասնվեց տարի առաջ ստեղծված Այվազովսկու «Փոթորիկ» (ՀԱՊ) նկարը [նկ. 44]:

Այվազովսկու ազդեցությամբ են ստեղծվում Մահտեսյանի «Գիշերը Գուրզուֆում» [նկ. 45][180], «Գարնանային փոթորիկ» (1898), «Այու–Դաղի ծայրամասերում» (1880) [նկ. 46] և մի շարք աշխատանքներ:

1895 թ. վերադառնալով Թոեդոսիայից Արմյանսկի Բազար՝ Էմանուելը տեսակցում է իր մորը և եղբորը, ապա մշտական բնակություն հաստատում Սիմֆերոպոլում: Քաղաքն ուներ հայկական համայնք, որը ձևավորվել էր դեռևս XV դարում: Մահտեսյանի՝ Սիմֆերոպոլում բնակվելու ընթացքում քաղաքում հայ բնակչության թիվը հասնում էր 5000–ի, որոնք մեծ մասամբ զբաղվում էին արհեստագործությամբ ու առևտրով: Քաղաքում գործել է Սբ Աստվածածին հայկական եկեղեցին, երկու հայկական ծխական դպրոց: Բացի այդ՝ Սիմֆերոպոլում էին ապրում մեծանուն

կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանը և հայազգի այլ մտավորականներ: Այդ ամենը բարենպաստ հող էր նկարչի գործունեության համար:

Սիմֆերոպոլում Մահտեսյանն ամուսնանում է բավականին ապահովված ընտանիքի դստեր՝ Եկատերինա Քրիստաֆորևնայի հետ: 1895 թ. դեկտեմբերի սկզբներին Այվազովսկու բարի խորհրդով Մահտեսյանը իրականացնում է իր վաղեմի ցանկությունը. Սիմֆերոպոլի Հասարակական ժողովի ցուցասրահում 185 աշխատանքով բացում է առաջին անհատական ցուցահանդեսը[181]: Ցուցահանդեսի կապակցությամբ ստվարաճավալ հոդվածով արձագանքում է Սիմֆերոպոլի «Таврические губернские ведомости» թերթը[182]: Ցուցահանդեսում ներկայացված ծովանկարների կողքին ներկայացվել է նկարչի «Բնորդի էտյուդը», որն անմիջապես գրավել է մամուլի ուշադրությունը (ասենք, որ Մահտեսյանն ակադեմիայում որոշ ժամանակ հաճախել էր բնորդներ նկարելու դասարանը: Դա ակադեմիայի ուսուցման համակարգում ընդունված կարգ էր՝ հարկ եղած ժամանակ ուսանողին տեղափոխել ուրիշ դասարան՝ տարբեր ժանրերում հմտանալու համար):

Շուտով Մահտեսյանն իր առանձնատանը հիմնադրում է քաղաքում առաջին հանրային պատկերասրահը: Այստեղ իր ստեղծագործություններից զատ ներկայացվում են նկարչին նվիրված ռուս մեծանուն արվեստագետների գործեր՝ Հովհաննես Այվազովսկի, Լև Լագորիո, Իվան Շիշկին, Ալեքսանդր Բենուա.... 1897 թվականից Մահտեսյանը նաև պարբերաբար նկարներ է ուղարկում Պետերբուրգում կազմակերպվող ակադեմիայի ցուցահանդեսներին[183]: Ապրելով Սիմֆերոպոլում՝ Էմանուելը պարբերաբար շրջագայում էր տարածաշրջանում՝ մանավանդ այցելում Յալթա՝ կատարելով բազմաթիվ էտյուդներ: Գնալով մեծանում է նկարչի ճանաչումը: Մահտեսյանի ստեղծագործությունների վերատպությունները երևում են ռուսական հանրահայտ հանդեսների էջերում[184]:

Ազատ ստեղծագործական վիճակը բավականին փոփոխություն է մտցնում Մահտեսյանի արվեստում: Արդեն բավականին ինքնուրույն, առանց ակադեմիայի պրոֆեսորների և Այվազովսկու հսկողության՝ Մահտեսյանը ստեղծում է մի շարք ծովանկարներ, որոնցում զգացվում է ուրույն ձեռագիր: Համառ աշխատանքը տալիս է իր պտուղները. ռուսական նկարչության հսկան՝ Իլյա Ռեպինը, պետերբուրգյան

ցուցահանդեսներից մեկում տեսնելով Մահտեսյանի «Փոթորկի սկիզբը», խորհուրդ է տալիս Էմանուելին այն պահել իր մոտ՝ պատկերասրահում՝ որպես եռուն ու փրփրուն ալիքների հազվագյուտ կենդանի պատկեր[185]:

Արվեստասեր Սիմ Բաբիյանը, անդրադառնալով Մահտեսյանի նկարներին, նշում է. «Տարէցտարի աւելի ու աւելի հրաշալի են նրա արտադրած ծովերը և ծովերի հետ՝ ափերը, բարձր ափերը, անխօս ժայռերը: Միշտ դեպի կատարելութիւնը ձգտող, համառ, աներևակայելի համառ աշխատանքի համոզիչ վկայականներ են նրա նկարները»[186]:

Մահտեսյանն այդ տարիներին անդրադառնում է նաև թեմատիկ և բազմաբովանդակ զանազան տեսարանների, որոնք ցուցադրվում են ակադեմիայում. «Պուշկինի ժայռի ստորոտին»[187] [նկ. 47], «Կետերի որսը Սիբիրի ափերին» (1900)[188], «Ձկնորսներ»[189], «Ձկնորսների տնակը Սև ծովի ափին» (1899), «Ձկնորսներ» (1902), «Ձկնորսների մեկնումը առևտրի» (1903)….

Հավատարիմ լինելով իր սկզբունքներին՝ Էմանուելն այդ ընթացքում ստեղծեց մի քանի սքանչելի գործեր, որոնք բարձր գնահատվեցին անգամ առաջադիմական դիրքորոշում ունեցող արվեստագետների կողմից: Այս համատեքստում Մահտեսյանը համարվեց Կիմերյան դպրոցի կարկառուն ներկայացուցիչներից մեկը: Ռաֆայել Շիշմանյանը նշում է. «Արվեստի ինքնատիպության տեսակետից Մահտեսյանի նկարչությունը մնում է պարփակված համեստ սահմանների մեջ, և եթե համեմատության դնենք Այվազովսկու արվեստի հետ, ապա նա կներկայանա մեզ (նկատի առնելով միևնույն բնույթի, միևնույն տեսակի գործերը) որպես իր վարպետի ստեղծագործական փայլուն հանճարի անոսրացած մի կրկներևույթը կամ թե նրա հեռավոր մի արձագանքը: Այսուհանդերձ, Մահտեսյանի արվեստը զուրկ չէ գնահատելի արժանիքներից: Նա մեզ անկեղծ շեշտերով հաղորդում է ազատ բնության ու օդի տարածության թարմ ու ռեալ զգացումները և իր երանգների երբեմն հաճոյալի, բնական ներդաշնակություններով անդորրություն ու գոհունակություն պատճառում մեր տեսողությանը: Նրա ալիքները ունեն անժխտելի նյութականություն, կշիռ և թափ»[190]:

1901 թ. անսպասելի վատանում է Մահտեսյանի առողջությունը: Ակադեմիական ցուցահանդեսին մասնակցելուց հետո[191] բժիշկների խորհրդով Էմանուելը մեկնում է

Ավստրո–Հունգարիայի կայսրությունում Մարինբադ հանգստյան գոտի (այժմ՝ Մարիանսկե–Լազնե, Չեխիա):

Առիթը բաց չթողնելով՝ Մահտեսյանն իր հետ տանում է Ղրիմում և Սիմֆերոպոլում կատարած նկարները և նույն թվականին Վիեննայում բացում Եվրոպայում իր առաջին անհատական ցուցահանդեսը: Այն մեծ արձագանք է ստանում Ավստրիայի արվեստասեր հասարակայնության կողմից: Մամուլը, անդրադառնալով Մահտեսյանի ստեղծագործություններին, նշում է նրա բացառիկ տաղանդը:

Հաջող կայացած ցուցահանդեսից հետո, արդեն ապաքինված՝ Մահտեսյանը տուն վերադառնալու ճանապարհին ուղևորվում է Ժնև, ապա Իտալիա՝ Ֆլորենցիա, Նեապոլ, Հռոմ, տեսնում և ուսումնասիրում Վերածննդի մեծերի գործերը, ծանոթանում անտիկ ճարտարապետությանը: Հռոմում Մահտեսյանը կազմակերպում է Եվրոպայում իր երկրորդ անհատական ցուցահանդեսը: Տեղի մամուլը արձագանքում է՝ իհարկե նշելով նաև նրա՝ Այվազովսկու աշակերտը լինելու պարագան:

Ընդհանրապես ճամփորդությունը Եվրոպայով, գեղանկարչական նոր հոսանքներին ծանոթանալը ինչ–որ չափով թարմություն է մտցնում Մահտեսյանի արվեստի մեջ: Իսկ ի՞նչ էր կատարվում Եվրոպայում:

Ավստրիայում մոդեռն արվեստի հիմնադիր Գուստավ Կլիմտը (1862–1918) արդեն ստեղծել էր իր հանրահայտ «Երաժշտություն» (1895), «Սեր» (1895) սիմվոլիստական գործերը: Իտալիայում Ջակոմո Բալլան (1871–1958) նկարում էր իմպրեսիոնիզմին և հետիմպրեսիոնիզմին հարող գործեր, իսկ Ջովաննի Սեգանտինին (1858–1899) ստեղծագործում էր դիվիզիոնիզմ նկարելաոճով: Այդ շրջանում գերմանացի նկարիչների և տեսաբանների կողմից արդեն ստեղծվել էր «Նեոիդեալիստների» (1860–ական թվականներից) խմբավորումը: Ավստրիայում և Գերմանիայում արդեն գործում էր «Սեցեսսիոն» (ձևավորված 1892-ին) մոդեռնիստական խմբավորումը և այսպես շարունակ: Սակայն «այվազովսկյան» տպավորությունը դեռ պահպանվում էր Մահտեսյանի մոտ: Ռուսական նորարական, սիմվոլիստական «Միր Իսկուստվա» (ձևավորված 1900-ին), «Զոլոտոյե ռունո» (ձևավորված 1906-ին), «Բուբնովի վալետ» (ձևավորված 1910-ին), «Գոլուբայա ռոզա» (ձևավորված 1907-ին) և մի շարք այլ հեղափոխական խմբավորումներ ստեղծվեցին մոսկովյան միջավայրում և փոքր–ինչ

ուշ, որոնց հետ, ցավոք, Մահտեսյանը չառնչվեց: Նա կապի մեջ էր պետերբուրգյան միջավայրի՝ հատկապես Կայսերական գեղարվեստի ակադեմիայի և Պետերբուրգի նկարիչների միության անդամների հետ, որոնք այդքան էլ ոգևորված չէին արևմուտքից ներս թափանցվող նոր հոսանքներով:

Մահտեսյանի նկարները միշտ համեմատվել են նրա ուսուցչի՝ Հովհաննես Այվազովսկու արվեստի հետ. նկատել են թե՛ նմանություններ և թե՛ տարբերություններ: Արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը, անդրադառնալով Այվազովսկի–Մահտեսյան ծովանկարիչների ընդհանրությանը և ոճային տարբերություններին, նշում է. «Այվազովսկին ռոմանտիկ է, երազող, բանաստեղծական ներշնչանքով օժտված, նպատակասլաց գաղափարների հետամուտ, որի ելակետը բնության էֆեկտն է. Մահդեսյանը հայեցողական է, իրապաշտական հակումների տեր, որի ստեղծագործության առարկան կոնկրետ իրողությունն է, ճանաչման ելակետը՝ առարկայական աշխարհը: Տարբերություն կա նաև նրանց նկարելու եղանակի մեջ…»[192]:

Իհարկե, տարբերությունը երևում է, սակայն այն էական չէ: Շարունակելով իր խոսքը՝ Ե. Մարտիկյանը գրում է. «…Մահդեսյանի վրձինը չհասավ Այվազովսկու վրձինի կատարելությանը, բայց նրա ստեղծագործությունների մեջ կան այնպիսիք, որոնք կարող են պատիվ բերել նույնիսկ Այվազովսկուն»[193]:

Սիմֆերոպոլում արդեն ինքնուրույն ստեղծագործելը, պարբերաբար բացօթյա պայմաններում աշխատելը և մանավանդ եվրոպական ճամփորդությունները իրենց դրական ազդեցությունն են թողնում Մահտեսյանի վրա: Գնալով փոփոխվում է նկարչի ներկապնակը, իսկ վրձնահարվածները դառնում են համարձակ: Այվազովսկյան արվեստից քիչ հեռացած «Ժայռեր ծովափին» (կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 35,3x55,5, ՀԱՊ) [նկ. 48] նկարում մասամբ զգացվում են սիմվոլիստական միտումներ: Այստեղ չկան քաղքենի հասարակության աչքը շոյող արհեստական էֆեկտներ: Կուսական բնության մի անկյուն, որտեղ լռության մեջ իրար հենված ժայռերն են ու լազուր ծովը: Մի՞թե այն չի հիշեցնում Առնոլդ Բյոկլինի կամ Վարդան Մախոխյանի սիմվոլիստական ստեղծագործությունները:

Կարծես նույն վայրում է վրձնած «Ծովափնյա տեսարան» (կտավ, յուղաներկ, 31,5x44, ՀԱՊ) աշխատանքը [նկ. 49]: Ափին երևացող տնակները և ձկնորսական նավակը ամենևին չեն խանգարում բնության անդորրը: Իհարկե, դրանք մարդկային շնչի առկայության նշույլներ են, սակայն, ամեն դեպքում, նկարում գլխավորը ծովում «լող տվող» ժայռաբեկորներն են: Թեմայի և կատարման առումով պատկերը մեզ մտովի հիշեցնում է ֆրանսիացի մեծանուն նկարիչ Գուստավ Կուրբեի «Ծովափ Նորմանդիայում» (1872–1875) ստեղծագործությունը:

Ամուր ու վստահ վրձնահարվածներով է կատարված «Ծովային տեսարան» (կտավ, յուղաներկ, 38x61, ՀԱՊ) աշխատանքը [նկ. 50]: Այստեղ էպիկական բնությունն է, բնության անհաղթահարելի վիճակը, իսկ մարդու և ծովի պայքարը փոխարինված է ալիքներին ընդառաջ գնացող միայնակ ժայռի հետ, որը հիշեցնում է սիմվոլիստական միտումներ:

Լիովին թարմ շնչով են վրձնած Մահտեսյանի էտյուդները: Նկարիչը հաճախ էր դուրս գալիս բացօթյա աշխատանքի՝ ուսումնասիրելով տեղանքը, նկարելու համար նախատեսելով համապատասխան պարագաներ: Այդ տարիներին Մահտեսյանը շատ ժամանակ տեղում ստեղծում էր ավարտուն աշխատանքներ: Ծովեզրին կատարած գործերում նկարիչը հավատարիմ էր բնության պահին հարազատ մնալու սկզբունքին: Իսկ Եվրոպայից ծանոթ իմպրեսիոնիստական ձևերը սկսում են մեկընդմեջ երևալ նրա կտավներում: Այդպիսի աշխատանքներից է «Ծովային տեսարան» (կտավ, յուղաներկ, 19x29, ՀԱՊ) էտյուդը [նկ. 51]: Այստեղ երկինքն է, որտեղ թափառում են մի քանի ամպի քուլա, ներքևում վազող մեղմ ալիքներն են և մեկ–երկու ժայռաբեկոր:

Համարձակ վրձնահարվածների ծնունդ են «Փոթորկոտ ծովը» (կտավ, յուղաներկ, 30x44) [նկ. 52], «Գարնանային փոթորիկ Սև ծովում» (կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 30x44) [նկ. 53] էտյուդները:

Նմանատիպ աշխատանքների մասին խոսելիս Լուկյա Մահտեսյանը գրում է. «Այստեղ բոլորովին չկա Այվազովսկու փայլուն տեխնիկայի նմանակումը, որ զգացվում էր մինչ այդ: Ժամանակակիցները Մահտեսյանի նկարներում տեսնում էին ոչ միայն պրոֆեսիոնալ բարձր վարպետություն, այլև ինքնուրույն ասելիք ու ոճ»[194]:

Նման փոփոխություններ նկատվել էին դարավերջին Կիմերյան դպրոցի մյուս ներկայացուցիչների մոտ. Լև Լագորիո (1826–1905), Կոնստանդին Բոգաևսկի (1872–1943), Մաքսիմիլիան Վոլոշին (1877–1932), Ալեքսեյ Հանզեն (1876–1937)… Լինելով Այվազովսկու աշակերտներն ու հետևորդները՝ նրանք փորձում էին գտնել բնությունն արտահայտելու ինքնատիպ ձևեր. դա էր ժամանակի պահանջը: Չէ՞ որ Ռուսաստանը հետ էր մնացել արագ զարգացող եվրոպական նորարական ուղություններից: Այդուհանդերձ, նկարչական ձևերի ու մոտեցումների տարբերությունների հետ մեկտեղ (իսկ նմանատիպ ստեղծագործությունները քանակով քիչ են) ընդհանուր առմամբ Մահտեսյանը մնաց Այվազովսկու արվեստի ծիրում:

1901 թ. սեպտեմբերին Մահտեսյանը եղբոր հետ գալիս է Հայաստան: Այստեղ հրապուրված հայրենի բնաշխարհով՝ արվեստագետն անցնում է գործի: Հայկական թեմաներով նկարներից այսօր մեզ հայտնի է միայն մեկը՝ «Տեսարան եկեղեցիով և Արարատի ֆոնով» (1904, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 70,5x55,5, ՀԱՊ)[195]: Առկա են Հայաստանին բնորոշ խորհրդանիշները՝ միջնադարյան եկեղեցին ու բիբլիական Արարատը. ինչ–որ չափով սիմվոլիկ մի աշխատանք: Ընդհանրապես, Մահտեսյանի կապվածությունն իր նախնիների երկրի հետ գրեթե չի ընդհատվել. բացի Արմյանսկի Բազարում և Այվազովսկու հետ շփումներից՝ Էմանուելը Յալթայում եղած ժամանակ բարեկամական կապի մեջ է եղել տեղի հայ համայնքի հետ (այդտեղ ապրում էր շուրջ 1000 հայ), պարբերաբար այցելել է կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանին, շփվել է գրող Ալեքսանդր Ծատուրյանի և նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի հետ, նոր կապեր է հաստատել Յալթայում եղած հայ մտավորականների հետ: Սիմֆերոպոլի հայկական դպրոցին է նվիրել թանկագին մի կտավ, օգնել դպրոցի թատերական խմբին, նկարել բեմի վարագույրը, և ինչպես նշում է Պերճ Գրիգորյանը. «Դա այն ժամանակ էր, երբ ցարական կառավարության հրամանով փակվում էին հայկական դպրոցները»[196]: Այդ ամենի հետ մեկտեղ Սիմֆերոպոլում և Արմյանսկում պարբերաբար մասնակցել է իր հայրենակիցների համար կազմակերպված բարեգործական միջոցառումներին:

1902 թ. Մահտեսյանը կրկին ներկայանում է ակադեմիայի ցուցահանդեսին՝ այս անգամ երեք աշխատանքով[197], իսկ 1903, 1904[198] և 1905[199] թվականներին՝ մեկական աշխատանքով: Այդ շրջանի ուշագրավ գործերից են 1907–ին ակադեմիայի

ցուցահանդեսին ներկայացված[200] «Գիշեր Գուրզուֆում», որը տպագրվում է նաև որպես բացիկ, և երկրորդը՝ «Փոթորկի առջևը», վերատպվում է «Հուշարար» հանդեսում: Շատ անգամ ակադեմիայի Գարնանային ցուցահանդեսների ժամանակ Մահտեսյանն անձամբ մեկնում էր Պետերբուրգ, ներկա լինում բացման արարողությանը, շփվում Պետերբուրգի մտավորականության հետ:

Ցավոք, գնալով նկարչի առողջությունը վատանում է, Մահտեսյանն այլևս անտեսում է առողջությունը վերականգնելու համար բժիշկների խորհուրդները. նա աշխատում է օր ու գիշեր: Այդպես էլ իր Սիմֆերոպոլի արվեստանոցում 1908 թվականի նոյեմբերի 5–ին Էմանուել Մահտեսյանը կնքում է իր մահկանացուն՝ կիսատ թողնելով «Առավոտ» նկարը:

Մեկ տարի անց նկարչի այրին Սիմֆերոպոլում 178 նկարով կազմակերպում է Մահտեսյանի աշխատանքների հետահայաց ցուցահանդեսը:

Մահտեսյանը հայ և ռուս ժողովուրդների մշակույթում մնաց որպես ծովի բանաստեղծ: Նա վաստակեց ժամանակի արվեստասեր հասարակայնության համակրանքը, դարձավ Ռուսաստանում ծովանկարչության մեծանուն ներկայացուցիչներից մեկը: Սիմֆերոպոլում հրատարակվող «Южные ведомости» թերթը նկարչի մահախոսականում նշում է. «Մահտեսյանի կորստով ռուսական արվեստը կրեց ծանր կորուստ»[201]: Ավարտելով մեր խոսքը՝ տեղին է մեջբերել Մինաս Սարգսյանի դիպուկ մեկնաբանումը. «Իր ոճական առանձնահատկությամբ հանդերձ՝ Է. Մահտեսյանը միաժամանակ ներկայացնում է Հովի. Այվազովսկու ծովանկարչական դպրոցը՝ հարստացնելով այն ռեալիստական նոր ստեղծագործություններով: Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայի սանը, այսպիսով, կարևոր ներդրում է կատարում հայ ազգային ծովանկարչության մեջ»[202]:

ԳԼՈՒԽ III

ՖՐԱՆՍԻԱՅՈՒՄ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾԱԾ ՄԵԾԱՆՈՒՆ ԾՈՎԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐ

Արևմտյան Հայաստանից մի շարք շնորհալի հայ երիտասարդներ նկարչության մեջ կատարելագործվելու համար իրենց նոր տեղը գտան եվրոպական երկրներում: Հայ մշակույթի զարգացման գործում առավել բարենպաստ եղավ Ֆրանսիան[203]: Հիրավի, այն ավելի հյուրընկալ գտնվեց՝ դառնալով նրանց երկրորդ հայրենիքը:

Ֆրանսիայում հայերը առաջին անգամ հիշատակվում են VI դարից[204]: Դեռ 591 թվականին Տուր քաղաքի մայր եկեղեցում հյուրընկալվել է հայ Սիմոն եպիսկոպոսը: Փարիզի Սեն–Դընի արքայական դամբարանում հանգչում է Ֆրանսիայում մահկանացուն կնքած Կիլիկիայի հայոց թագավոր Լևոն Զ Լուսինյանի աճյունը: Բացի Կիլիկյան Հայաստանի թագավորների դիվանագիտական շփումներից՝ միջնադարում հայերը առևտրական կապեր են ունեցել ֆրանսիացիների հետ: Մի շարք ձեռագրագիտական աղբյուրներից տեղեկանում ենք, որ հայերը այդ շրջանում առավել զբաղվել են գորգերի վաճառքով: Փոխադարձաբար ֆրանսիացիներն էլ Կիլիկիա էին բերում փարիզյան գոտիներ, հայելի, օճառ, ածելի և այլն:

Աստիճանաբար հայ վաճառականները հաստատվում են Ֆրանսիայի տարբեր վայրերում՝ Մարսել, Պրովանսի ծովեզրյա քաղաքներ, Տուլոն, Լիոն և այլն: Հատկապես Լիոնում մեծ գործունեություն են ծավալում մետաքսով զբաղվող հայ վաճառականները: Ղևոնդ Ալիշանը «Սիսական»–ի մեջ նշում է, որ Ջուղայի հայ վաճառականները դեռ 1570–ական թվականներից առևտրով են զբաղվել Եվրոպայում:

XVII դարում հայ–ֆրանսիական մշակութային կապերի ամրապնդման գործում մեծ դերակատարություն է ունեցել կարդինալ Ռիշելյեն, որը Ֆրանսիայի նավարկության և առևտրի ընդհանուր նախարարն էր: Հայերի առևտրական գործունեությանը զարկ տալու համար Ռիշելյեի թույլտվությամբ արքունի տպարանում հրատարակվում են հայերեն գրքեր:

Մի շարք տվյալների համաձայն՝ 1672 թ. Պասքալ (Հարություն) անունով մի հայ վաճառական, սուրճ ներմուծելով Փարիզ, բացում է քաղաքի առաջին սրճարանը

(café)[205]: Կան տեղեկություններ, որ Փարիզում և Վիեննայում սրճարաններ է բացել նաև Հովհաննես Աստվածատուրը (Յոհան Դիադատո):

Ֆրանսիայում հայ գրատպության մեջ մեծ դերակատարություն է ունեցել Ոսկան Երևանցին: 1666–1668 թթ. Ամստերդամում տպագրելով հայերեն Աստվածաշունչ մատյանը՝ նա 1669–ին դիմում է Լյուդովիկոս XII թագավորին՝ թույլտվություն ստանալու ֆրանսիայում տպագրատուն բացելու համար: Վերջինիս դրական որոշմամբ 1672–1673 թթ. Մարսելում բացվում է առաջին հայկական տպարանը, որը գործում է մինչ 1710 թ.՝ հրատարակելով շուրջ երեսուն գիրք:

Ֆրանսիայի գրավիչ ու հրապուրիչ մայրաքաղաք Փարիզը դառնում է ուսումնասեր հայ երիտասարդների համար կրթական կենտրոն: 1669 թ. Կ. Պոլսում հիմնվում է ֆրանսիացի թարգմանիչների ուսումնական կենտրոն, ասել է թե՝ դպրոց–վարժարան: 1700–1720 թթ. նմանատիպ վարժարան է ստեղծվում Փարիզում, և եթե Պոլսի վարժարանում արևելյան լեզուներ էին սովորում ֆրանսիացի երիտասարդները, ապա Փարիզի լեզվագիտական վարժարանում (Ecole des Jeunes de Langues) ուսանում էին մասնավորապես հայ երիտասարդները: Փարիզի լեզվագիտական վարժարանում սովորող երիտասարդներին կոչում էին «հայ», չնայած նրան, որ այդտեղ սովորողներից ոչ բոլորն էին ազգությամբ հայ: Սա վկայում է արևմուտքի և արևելքի ժողովուրդների մերձեցման գործում հայերի ունեցած դերի մասին: Իհարկե, ընդհանուր առմամբ սա դիվանագիտական մի քայլ էր հայ ուսյալ երիտասարդներին ֆրանսիական ոգով կրթելու, ֆրանսիական գաղափարների և Ֆրանսիայի հանդեպ սեր արթնացնելու համար[206]: 1798 թ. այստեղ արդեն գործում էր հայագիտության ամբիոնը, որի առաջին վարիչն էր լեզվաբան Շահան–Հակոբ Ջրպետյանը: Ցավոք, որոշ ժամանակ անց արգելվեց Արևելքի քրիստոնյաների ընդունելությունը. վարժարանում կարող էին սովորել միայն ֆրանսիացիները: Վերջիվերջո՝ 1873 թ. այն ձուլվեց Արևելյան կենդանի լեզուների վարժարանի հետ[207]:

Ազգային դաստիարակության և կրթության սքանչելի օրրան դարձավ 1846 թ. հիմնադրված Փարիզի Մուրադյան վարժարանը[208]: Այստեղ ուսման վեց տարիների ընթացքում կիրառվել են ֆրանսիական միջնակարգ դպրոցների ուսումնական ծրագրերը: 1855–ին Մուրադյան վարժարանից հեռացած հայեր Սարգիս Թեոդորյանի,

Խորեն Գալֆայանի, Ամբոսիոս Գալֆայանի և Հովհաննես Այվազովսկու եղբայր Գաբրիել Այվազովսկու ջանքերով Փարիզում հիմնվում է Հայկազյան վարժարանը, որն իր սկզբնական շրջանում կոչվում էր Արևելյան բազմալեզու ճեմարան: Այն գործեց մինչ 1859 թվականը: Վարժարանների ուսումնական ծրագրերերի համաձայն՝ աշակերտները պարտադիր կարգով ուսանում էին նկարչություն:

1855 թվականից Փարիզում սկսում են հրատարակվել «Արևելք» և «Մասյաց աղավնի», ապա դարավերջում հաջորդում են «Փարիզ», «Արևմուտք», «Անահիտը», «Բանասեր» պարբերականները:

Այս և մի շարք այլ բարենպաստ հանգամանքեր նպաստեցին ապագա մեծանուն ծովանկարիչներ Արսեն Շաբանյանին, Վարդան Մախոխյանին և Կարապետ Ադամյանին ընդմիշտ հաստատվելու այս երկրում՝ իրենց ստեղծագործական հանգրվանը գտնելով ծովեզրյա քաղաքներում: Ավելի ուշ նրանց Ֆրանսիայում մնալու և ստեղծագործելու որոշմանը մեծապես նպաստեց տեղում ազգային գեղարվեստական միությունների կազմակերպումը:

Այսպես՝ 1926 թ. Փարիզում հիմնադրվում և մինչև 1930 թ. գործում է «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցությունը: Այն 1927 թ. ցուցահանդես է կազմակերպում Փարիզի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (Galeries Georges Petit), 1928 թ.՝ Բրյուսելում, ապա 1929 թ.՝ Անտվերպենում, 1930 թ.՝ կրկին Փարիզի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում:

Հետագայում Ռաֆայել Շիշմանյանի նախագահությամբ Փարիզում հիմնվում է Հայ ազատ արվեստագետների միությունը (1931–1947): Միությունը կազմակերպում է դասախոսություններու ու ցուցահանդեսներ. առաջինը՝ 1931–ին Սևրի Մուրատ–Ռափայելյան վարժարանում, ապա՝ 1933, 1934, 1936, 1945 թվականներին[209]:

Եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական միջավայրը դարձել էր հայազգի նկարիչների մշակութային հավաքատեղի, սակայն մինչ ծովանկարիչներ Արսեն Շաբանյանի, Վարդան Մախոխյանի և Կարապետ Ադամյանի ստեղծագործելը այդտեղ արդեն համաշխարհային ճանաչման էր հասել ծագումով հայ Ֆելիքս Ժիմը:

ՖԵԼԻՔՍ ԶԻՄ

(1821–1911)

XIX դարի գեղանկարչական արվեստի մեծ շարժումների շրջանում է ստեղծագործել Բարբիզոնյան դպրոցի ներկայացուցիչ Ֆելիքս Զիմը: Նրա արվեստը կամուրջ է եղել Բարբիզոնյան դպորցի և իմպրեսիոնիզմի միջև՝ ըստ էության համարվելով իմպրեսիոնիզմի նախակարապետներից մեկը: Նրան կոչել են օրիենտալիզմի և հազար ու մի գիշերների նկարիչ:

Ֆելիքս Զիմը (Ֆելիքս Ֆրանսուա Ժորժ Ֆիլիբեր Զիմ) ծնվել է 1821 թ. փետրվարի 26–ին Ֆրանսիայի Բոն քաղաքում: Նրա հայկական ծագման մասին կան մի քանի փաստեր, որոնցում դրանց հեղինակները, անդրադառնալով նկարչի կենսագրությանը, նշում են Զիմերի՝ Էրզրումից եկած լինելու պարագան: Դրանցից առավել կարևոր է նկարչի կենդանության օրոք գրված Լուի Ֆուրնիեի «Մեծ նկարիչ. Ֆելիքս Զիմ» աշխատությունը: Այդտեղ կարդում ենք. «Մեր նկարչի պապը՝ Ժան Զիմը, եկել է Էրզրումից, որը հայկական քաղաք է: 1770 թ. նա մասնակցել է Լեհաստանի դեմ պատերազմին, որից հետո հաստատվել է Լեհաստանում... 1780 թ. նա ամուսնացել է Կետրին Կրուգերինի հետ: 1783 թ. դեկտեմբերի 22–ին ծնվում է նրանց որդին՝ Ժորժ Բարթելեմին, որը Ֆելիքս Զիմի հայրն էր: 1807 թ. ֆրանսիացիների կողմից Դանցի գրավման ժամանակ գերի է ընկնում և տեղափոխվում է Բոն, ուր և բնակություն է հաստատում: Ազատություն ստանալով՝ նա դառնում է դերձակ: 1810 թ. ապրիլի 25–ին ամուսնանում է ֆրանսուազ Թինոնի հետ, որը մահանում է 1818 թ. դեկտեմբերի 14–ին: Մեկ տարի անց նա ամուսնանում է երկրորդ անգամ՝ Ան–Մարի Գուդոյի հետ: Այդ միասնությունից 1821 թ. փետրվարի 26–ին ծնվում է նկարիչ Ֆելիքս Զիմը»[210]:

Ահա թե ինչ է գրում Ֆելիքս Զիմը իր օրագրում. «Իմ մայրը՝ Ան Գուդո դը Նյուին, ամուսնացած է եղել իմ հոր՝ Ժորժ Բարթելեմի Զիմի հետ, որը ծագումով լեհ, արմատներով հայ էր: Պատերազմի պատճառով տեղափոխվել են Ֆրանսիա և հաստատվել Բոնում»[211]:

Արվեստաբան Ան Բուրդեն–Էլլեբրանթը 1998 թ. «Կատալոգ Ռայսոննի» առաջին հատորում գրում է. «Ծնված 1821 թ. Բոն քաղաքում Ֆելիքս Ֆրանսուա Ժորժ

Ֆիլիբերը դերձակ Ժորժ Բարթելեմի Զիմի (որը ծագումով լեհ, արմատներով հայ էր) և Ան–Մարի Գուդոյի որդին էր»[212]:

2011 թ. Զիմի ցուցահանդեսի արթիվ հրատարակված «Ֆելիքս Զիմ. ճանապարհորդություններ, տպավորություններ և պարադոքսներ» կատալոգում կարդում ենք. «Ֆելիքս Ֆրանսուա Ժորժ Ֆիլիբեր Զիմը ծագումով լեհ, արմատներով հայ Ժորժ Բարտելեմի Զիմի որդին էր»[213]:

Զիմի հայկական ծագման մասին է խոսվում Օննիկ Ավետիսյանի «Հայ նկարիչները և քանդակագործները» և Ռուբեն Միրզախանյանի «Իմպրեսիոնիզմ. Նկարիչ հայեր» պատկերազարդ գրքերում[214]: Մեզ համար հույժ կարևոր այս տողերը համոզիչ փաստարկներ են Ֆելիքս Զիմի հայկական ծագման վերաբերյալ:

Փաստորեն, Ֆելիքս Զիմի հայրը՝ Ժորժ Բարթելեմի Զիմը (1783–1849), եղել է ազգությամբ հայ, էրզրումցի Ժան Զիմի որդին: Ժորժ Բարթելեմին եղել է դերձակ, որը ժամանակին գաղթել էր Լեհաստան, իսկ նկարչի մայրը՝ Ան–Մարի Գուդոն (1782–1837), Ֆրանսիայի Բուրգունդիա նահանգի Նյուի–Սեն–Ժորժ կոմունայից էր, ով սերում էր ջուլհակների ընտանիքից: Ֆելիքս Զիմի հայրը ֆրանս–պրուսական պատերազմի ժամանակ գերեվարվել և հայտնվել է Ֆրանսիայում՝ Բոնում: 1833 թ. Զիմի ընտանիքը լքում է Բոնը և տեղափոխվում Դիժոն:

Ֆելիքս Զիմը իր մանկությունն ապրել է Բուրգունդիայում, որտեղ 1837–1838 թթ. Դիժոնի գեղարվեստի դպրոցում սովորում է ճարտարապետության և գծանկարի դասարաններում: Այդտեղ 1938 թ. քննության ժամանակ, ճարտարապետական կոմպոզիցիա կատեգորիայում արժանանում է առաջին մրցանակի: Սակայն անկարգապահության և անհնազանդության պատճառով զրկվում է մրցանակից: Բացի այդ՝ անհարգալից պահվածքի համար Զիմը հեռացվում է դպրոցից:

1839 թ. ապագա նկարիչը թողնում է Դիժոնը և տեղափոխվում Մարսել. ի դեպ՝ Մարսելում բնակվում էր նրա խորթ եղբայրը: Այդտեղ Ֆելիքսը ապրուստի միջոցներ հայթայթելու համար որպես գրասենյակային ծառայող աշխատում է ճարտարապետ Մ. դը Մոնրիշիեի մոտ, որը զբաղվում էր Մարսելի ջրանցքների կառուցապատմամբ: Ֆելիքսը մեծ հաջողությամբ մասնակցում է քաղաքի շատրվանների գծագրման ու կառուցման աշխատանքներին, միաժամանակ ստեղծում քաղաքի հին

առանձնատները պատկերող գրաֆիկական աշխատանքներ: Ահա և Մոնրիշիեն Զիմի երկու ջրանկարները ներկայացնում է դ՛Օռլեանի դուքսին: Վերջինս, հավանելով երիտասարդ նկարչի գործերը, նրան պատվիրում է երեք ջրաներկ աշխատանք: Զիմի կոչումը որոշված էր. նա պետք է դառնար նկարիչ:

Շուտով քաղաքի հին նավահանգստի շրջակայքում Զիմը բացում է նկարչական դպրոց–արվեստանոց, որտեղ ուսուցումը կազմակերպվելու բարձր որակների վարպետության շնորհիվ ունենում է քսանից ավելի աշակերտ:

1841–ին Զիմը որոշում է ճանապարհորդել դեպի Իտալիա: Ճանապարհին՝ դեռ Ֆրանսիայում, կանգ է առնում Նիցցա քաղաքում, որտեղ հաջողվում է վաճառել մի քանի նկար: 1842 թ. հասնում է Հռոմ: Իտալիան, առավել ևս Վենետիկը հետագայում դառնում է նրա ստեղծագործությունների ոգեշնչման քաղաքը: Նա միանգամից զմայլվում է վենետիկյան շլացնող գեղեցկությամբ և ողջ կյանքի ընթացքում պատկերում է այդ հրաշալի քաղաքը:

1842–1847 թթ. Զիմը շրջում է գրեթե ողջ Իտալիայով: 1849 թ. նա գալիս է Փարիզ և մի որոշ ժամանակ անց ստեղծագործելու նկատառումով տեղափոխվում է քաղաքի մոտակայքում գտնվող Ֆոնտեմբլո անտառի շրջակայքը: Այդտեղ ծանոթանում և մտերմիկ հարաբերություններ է հաստատում Բարբիզոնյան դպրոցի[215] առաջին վարպետներ Թեոդոր Ռուսոյի, Նարսիս Դիասի և Ժան Ֆրանսուա Միլլեի հետ: Զիմին վերաբերող մի շարք աղբյուրներ վկայում են, որ գեղանկար աշխատանքների գլխավոր թեմաներն առավել լավ վերարտադրելու նպատակով Զիմը Բարբիզոնում բնակվել է գնչուական քառանիվ սայլի մեջ[216]: Հենց այդ միջավայրում Զիմի մոտ ձևավորվում են Բարբիզոնյան դպրոցի գեղարվեստական միտումները, և շուտով նա դառնում է նրանց երևելի ներկայացուցիչներից մեկը:

Զիմը, ստեղծագործելով բարբիզոնցիների հետ, իր կապը չի խզում փարիզյան միջավայրից: Ընդհանրապես, նկարչի արվեստի կատարելագործման մեջ մեծ նշանակություն են ունեցել Փարիզում եղած նկարչական տարբեր արվեստանոցները: Նա առավել մտերմանում է Բարբիզոնյան դպրոցի խոշորագույն վարպետ Ժյուլ Դյուպրեի հետ: Շփումները, նաև փարիզյան միջավայրն ամբողջությամբ փոխում են Զիմի գեղագիտական ընկալումները: 1849 թ. արվեստագետն առաջին անգամ

ցուցադրվում է փարիզյան սալոնում, որտեղ ներկայացնում է Բոսֆորի, Վենետիկի և Հռոմի տեսարանները: 1859 թ. Ջիմը տեղափոխվում է Փարիզի Մոնմարտր թաղամաս, որտեղ մեծ մասամբ ստեղծագործում էին ժամանակի նոր ուղղությունների կողմնակիցները: Սակայն ապրելով այդ միջավայրում, անդրադառնալով նորարարական ձևերին՝ Ջիմը այնուամենայնիվ պահում է Բարբիզոնյան դպրոցի շունչը:

Որոշ ժամանակ անց Ջիմը մեկնում է Ֆլանդրիա: Այստեղ նա հատկապես ուսումնասիրում է XVII դարի խոշորագույն բնանկարիչների արվեստը: 1840–1880 թթ. նկարիչը շրջագայում է Եվրոպայի և Արևելքի երկրներում, լինում է Անգլիայում, Հոլանդիայում, Բելգիայում, Սիցիլիայում, Ռուսաստանում[217], Կոստանդնուպոլսում[218], Հունաստանում, Ալժիրում, Բեյրութում, Եգիպտոսում… Սակայն իր երազների քաղաքը այդպես էլ մնում է Վենետիկը, որտեղ այցելում է տարին երկու անգամ:

1860 թ. Ջիմը տեղափոխվում է Մարտիգ, որտեղ կառուցում է իր արվեստանոցը: Ի դեպ՝ հենց Մարտիգը համարվում էր Պրովանսի Վենետիկը, երևի թե դա էլ պատճառ է դարձել, որ Ջիմը երկարաժամկետ մնաց Մարտիգում: Ակտիվ շփվելով մշակութային կյանքին՝ նա մասնակցում է Փարիզում կազմակերպված սալոններին, իսկ 1861 թ. Ջիմին տեսնում ենք Լոնդոնի համաշխարհային ցուցահանդեսում:

1870 թ. արվեստագետը դառնում է Ֆրանսիացի նկարիչների սալոնի ժյուրիի անդամ, որտեղ նա ցուցադրվում է անընդմեջ: Այդտեղ Ջիմը մեծ աջակցություն է ցուցաբերում իմպրեսիոնիստներին[219]: 1851 թ. խմբակային ցուցահանդեսին Ջիմին շնորհվում են երրորդ կարգի, իսկ 1852 և 1855 թթ.՝ առաջին կարգի մեդալներ:

1880 թ. Ջիմը նոր արվեստանոց է զբաղեցնում Նիցցայում: Այստեղ էլ առիթներ ունեցավ շփվելու եվրոպական բարձր արիստոկրատիայի ներկայացուցիչների հետ: Նրանցից ոմանք նկարչություն են սովորում Ջիմի մոտ:

1905 թ. «Le Petit Palais» թանգարանում Ֆրանսիայի նախագահ Էմիլ Լուբեի ներկայությամբ տեղի է ունենում Ջիմի գեղանկարչական հավաքածուի հանդիսավոր բացումը: 1908 թ. Մարտիգում Ջիմը բացում է թանգարան: 1857 թ. նա արժանանում է «Պատվո լեգեոն» ասպետի կոչմանը, 1878–ին՝ սպայի և վերջապես 1908–ին՝

հրամանատարի: 1901 թ. նշանակվում է «Ռազմածովային նավատորմի պաշտոնական նկարիչ»: Ֆելիքս Ժիմը մահացել է 1911 թ. նոյեմբերի 10–ին Փարիզում:

Խոսելով Ֆելիքս Ժիմի գեղանկարչական ստեղծագործությունների մասին՝ պետք է նշենք, որ արվեստագետը հաջողությամբ աշխատել է նկարչական տարբեր տեխնիկաներով. օգտագործել է գրաֆիկական բազմաթիվ նյութեր, նկարել ջրաներկով, գուաշով, պահպանվել են յուղաներկով արված գործեր՝ նույնիսկ կատարված թղթի վրա, վերջիններս դիտվել են որպես ջրաներկ աշխատանքներ, կիրառել է խառը տեխնիկա, շատ ժամանակ ստեղծագործել ապակու կամ քարի վրա: Նրա կտավներում հարթ քսվածքների կողքին երևում է ներկադանակի կիրառում: Ֆելիքս Ժիմը այն նկարիչներից էր, ով օգտագործել է բնական պիգմենտներ: Արվեստագետը սկզբնական շրջանում ճանաչման է հասել որպես ջրանկարի վարպետ: Նա Մարսելում և Նիցցայում կազմակերպել է ջրանկարի մասնավոր դասընթացներ:

Իր ճանապարհորդությունների ընթացքում հետաքրքրասեր գեղանկարիչը ստեղծել է էկզոտիկ զանազան տեսարաններ, դիմանկարներ, թեմատիկ պատկերներ, նատյուրմորտներ, բազմաթիվ են նրա անիմալիստական ժանրի նկարները: Այսուհանդերձ, Ժիմի նախասիրած ոլորտը ծովն էր: Նկարիչը համահռչակ ճանաչման հասավ Կոստանդնուպոլսի և Վենետիկի ծովային նկարչագեղ տեսարանների շնորհիվ: Նա Ադրիատիկի գեղեցկուհու պատկերներով կարծես շարունակեց վենետիկյան վեդուտայի ներկայացուցիչների գործը՝ միայն թե թարմ ու նոր շնչով:

Ֆելիքս Ժիմի ծովային բնապատկերների ընդհանուր բնութագիրը մեզ հղում է գեղանկարչական երկու սկզբնաղբյուրի: Առաջինը Բարբիզոնյան դպրոցի ազդեցությունից սկիզբ առած բնության զգայուն, հոգեհարազատ մեկնաբանությունն է, երկրորդը՝ վենետիկյան ծովախորշի և քաղաքային բնապատկերի՝ վեդուտայի արվեստը: Արդեն իսկ նշվել է, որ իր բազմաբովանդակ կյանքի ընթացքում առիթ է ունեցել շփվելու թե՛ արևելյան, թե՛ արևմտյան մշակույթներին, և իր մեջ ներամփոփել այդ երկու շերտերի կարևոր հատկանիշները: Պատահական չէ, որ նրա ուշադրությունից դուրս չի մնացել Կ. Պոլսի XIX դարի քաղաքային եռուզեռը, ճոխ արևելյան կենցաղային հանդերձանքը և այն ընդհանուր գրավիչ մթնոլորտը, որը դարի կեսից սկսած դեպի իրեն էր ձգում եվրոպացի նկարիչներին: Եթե եվրոպական

արվեստի համար Արևելքի անդրադարձները էկզոտիկ բնույթ կրեցին և անվանվեցին օրիենտալիստական, ապա Զիմի պարագայում դիտարկումները փոքր–ինչ այլ էին: Նկարիչը երևույթներին մոտենում է կարծես ներքին հրճվանքով: Արևելյան շուքը, քաղաքի գեղեցկությունը Զիմի մոտ մեկնաբանվում են բոսֆորյան կապուտակ ջրերի խորքային հեռուներից, ինչը ողջ տեսարանը դարձնում է ավելի թրթիռային և տոնական:

Զիմի ծովային պատկերներին բնորոշ է քաղաքի ցամաքի ներգրավումը հորիզոնի հեռավոր հարթությունների կտրվածքում: Տեսարանները ընդհանուր առմամբ համայնապատկերային են, և ծովը դառնում է մարդկային կյանքի և ընթացքի վկան և նույնիսկ ակտիվ գործող անձը: Պոլսո ծովային պատկերների սյուժեներն ու վերնագրերն իսկ վկայում են մարդ–բնություն ներդաշնակության մասին. «Կոստանդնուպոլիս» (կտավ, յուղաներկ, 70x106, Ֆելիքս Զիմի թանգարան, Մարտիգ), «Արևամուտը Բոսֆորի ափերին: Սբ Սոֆյայի տաճարը» (փայտ, յուղաներկ, 45,5x70,5) [նկ. 54], «Առագաստանավը Բոսֆորում» (կտավ, յուղաներկ, 55x81), «Բոսֆորի տեսարանը» (կտավ, յուղաներկ, 73x91,7): Այս ծովապատկերների գունաշարը միօրինակ չէ և կախված է պատկերված օրվա ժամից, ընդհուպ մինչև նկարի ներսում իշխող տրամադրությունը: Որոշներում իշխում է դեղնաօխրան, իսկ առավել մեծ քանակի գործերում գերիշխողը երկնագույնի և կապույտի երանգային նուրբ անցումներն են՝ տեղ–տեղ շղարշված մոխրասպիտակ օդային քուլաներով: Հասկանալի է՝ ծովը ամենուր ծով է, և չնչին տարբերություններով միանման է բոլոր հարթություններում: Սակայն Զիմի ծովը տարբեր է մյուս ծովերից, քանզի նրան հետաքրքրում է հեռահայաց ընդգրկումը ծովախորշի խորքերից: Բոսֆորի ջրերից երևում է Պոլիսը՝ իր հանրահռչակ Սուրբ Սոֆյայի կորագմբեթով և մինարեթներով, սուլթանական պալատով, նշմարվում են փողոցները, մարդկային ֆիգուրները, ծովախորշի ալիքներից տատանվող առագաստանավերը, լաստանավերը, ծովափին հետուառաջ ընթացող բեռնակիրները, սուլթանական նավերը՝ կանանցով [նկ. 55, 56]:

Զիմին հետաքրքրող քաղաքային դրվագները և բնության տարերքները տարաբնույթ ձևակերտումներ են ստացել, որնցից առավել առինքնող են վենետիկյան մարմնավորումները: Սրանցում մոտեցումը նախորդի համեմատ գրեթե չի փոխվել,

սակայն հասկանալի է, որ փոխվել է քաղաքային միջավայրի պատկերումը: Այսուհետ գեղեցկուհի Վենետիկը դառնում է նկարչի ոգեշնչման աղբյուրը, ինչպես եղել է շատերի համար: Ադրիատիկի ջրային տիրույթներից լայնահորիզոն տեսարան է բացվում դեպի Սբ Մարկոսի հրապարակը, որտեղ ուրվագծվում են տաճարի գմբեթները, Դոժերի պալատի կեռագծային քիվերը, մարդկային ֆիգուրները: Մեկ այլ տեսարանում վենետիկյան Մեծ ջրանցքը՝ հանրահռչակ Ռեալտոյի կամրջով, նավակը հայացքով սահեցնում է վենետիկյան նեղլիկ անցումներով: Մեկ ուրիշում ծովախորշից հեռվում երևում է Սբ Սալյուտե տաճարը: Եվ ամենուր՝ անկայուն գծով երերող գոնդոլներ, գոնդոլիերներ, երգիչներ և համընդհանուր ռոմանտիկ տրամադրություն: Եթե Պոլսո միջավայրում արևելյան եռուզեռն էր իշխում, ապա Վենետիկում՝ ամենուրեք բարձրատոհմիկների շքեղ հանդերձված խմբեր: Վենետիկյան ջրերի ընդհանուր անդրադարձները թեթև, սահուն, նուրբ քսվածքներով ստեղծված մթնոլորտ են ձևավորում, որում ակամայից սկսում են նշմարվել իմպրեսիոնիստական գունատոնային խաղերը: Հետաքրքրական մի դիտարկում ևս. Ֆելիքս Ձիմի վենետիկյան պատկերներում դրսևորվում են դեռևս նոր ձևավորվող իմպրեսիոնիստական տարրեր, այն պարագայում, երբ խոսքը վերաբերում է ծովային տարերքին, իսկ շատ դրվագներում, երբ բնության գրկում մարդկային ֆիգուրներն են ներկայանում, ակամայից առաջ է գալիս բեմական թատերայնություն՝ կարծես սկիզբ առած Անտուան Վատտոյի կնամեծար տեսարաններից, և, որքան էլ տարօրինակ հնչի, անմիջականորեն հիշեցնող Ադոլֆ Մոնտիչելիի նույն բովանդակությամբ տեսարանները: Ձիմի վենետիկյան շարքից հիշատակելի են «Ծովային տեսարան: Վենետիկի շրջակայքը» (կտավ, յուղաներկ, 83x135, ՀԱՊ), «Վենետիկ» (փայտ, յուղաներկ, 82,5x117, Ֆելիքս Ձիմի թանգարան, Մարտիգ), «Նավակները Վենետիկի շրջակայքում» (կտավ, յուղաներկ, 68,5x112), «Գոնդոլները Վենետիկի Մեծ ջրանցքում» (փայտ, յուղաներկ, 38,9x64,8), «Հանգիստ ծառերի տակ Վենետիկի շրջակայքում» (փայտ, յուղաներկ, 53x80), «Տոնակատարություն Վենետիկում» (փայտ, յուղաներկ, 53,6x85,4) ստեղծագործությունները [նկ. 57, 58, 59]:

Ձիմի ծովային պատկերներն առանձնանում են իրենց հարուստ գունաշարով ու անթերի կատարմամբ: Իր մի շարք ստեղծագործություններում նկարիչը մոտենում է

վերացական արվեստի պայմանական ձևերին: Այդտեղ ակնառու երևում է անգլիացի նկարիչ Ուիլյամ Թյոռների ազդեցությունը: Այդպիսի նկարներում եթե նկարիչը առաջին պլանում դեռ պահում է սյուժեի պայմանական, սակայն ռեալիստական մոտեցումը (մարդկային ֆիգուրաները, նավակների ճշգրիտ ուրվագծերը, ծովափնյա կառույցների ճարտարապետությունը), ապա կտավի երկրորդ, երրորդ պլաններում և առավել ևս հորիզոնից վեր՝ երկնքում, Զիմը հասնում է վերացական, ասել է թե՝ աբստրակտ ձևերի [նկ. 60]: Իհարկե, ինչպես ասվեց, դա մեծն Թյոռների ազդեցությունն էր [տե՛ս Թյոռների «Վենետիկ: Դոժի փսակադրության արարողությունը ծովի հետ» աշխատանքը. նկ. 61]: Հենց դա էլ առիթ է տվել մի շարք արվեստաբանների Զիմին համարելու նաև մոդեռն արվեստի ներկայացուցիչ:

Պարզ է մի բան, որ ապրելով եվրոպական միջավայրում՝ Ֆելիքս Զիմը ամբողջովին ներծծվում է եվրոպական գեղագիտությամբ, բայց և իր ուրույն խոսքն ասում այդ նույն գեղագիտության մեջ:

Փաստորեն, հայկական ծագում ունեցող աշխարհահռչակ նկարիչներից ինչպես ռոկոկոյի դարաշրջանի ֆրասնիացի դիմանկարիչ, արվեստի գործերի գիտակ և նկարավաճառ Ժան Անդրե Ժոզեֆ Ավեդը (1702–1766), լեհ ճանաչված գեղանկարիչ և մանկավարժ Յան (Հովհաննես) Ռուստեմը (1762-1835), Բուխարեստի գեղարվեստի ազգային դպրոցի հիմնադիր, ռումինացի նկարիչ Թեոդոր Ամանը (1831–1891), Մյունխենի գեղարվեստի դպրոց–ստուդիայի ղեկավար, հունգարացի Շիմոն (Սիմոն) Հոլոշին (1857–1918), Տեր–Աքսենտովիչների հայկական տոհմից սերող Կրակովի գեղարվեստների ակադեմիան գլխավորած, «Շտուկա» ընկերության հիմնադիրներից լեհ նկարիչ Թեոդոր Աքսենտովիչը (1859–1938), Լեհաստանում ստեղծագործած հայր և որդի Անտոնի (1858-1929) և Կաժետան (1886-1920) Ստեֆանովիչները, Ռումինիայում ճանաչում ձեռք բերած նկարիչ և արվեստաբան Աբգար Բալթազարը (1880–1909), այնպես էլ Ֆելիքս Զիմը եղավ համաշխարհային հռչակի հասած արվեստագետներից մեկը:

ԱՐՍԵՆ ՇԱԲԱՆՅԱՆ

(1864–1949)

Արսեն Շաբանյանը հայ և եվրոպական ծովանկարչության երևելի դեմքերից է: Նրա երկարատև ու բեղուն կյանքն անցել է օտար ափերում՝ Իտալիա, Ֆրանսիա, Բելգիա, Անգլիա, որտեղ նշանավոր վարպետների մոտ ստացել է մասնագիտական հիմնավոր կրթություն, հետագայում ցուցադրվել սալոններում ու պատկերասրահներում: Շաբանյանի աշխատանքների թիվը հազարից անցնում է: Հայաստանում դրանք անհամեմատ քիչ են, որոնք պահվում են Ազգային պատկերասրահում[220], Էջմիածնի Վեհարանի ու Ռուբեն Սևակի անվան անվան թանգարաններում, նաև մասնավոր հավաքածուներում:

Ութսունհինգ տարի ապրած, բազմաթիվ ցուցահանդեսների ու միջոցառումների մասնակցած, շփվող ու կենսասեր Արսեն Շաբանյանի անձնական կյանքից պահպանվել են սուղ տեղեկություններ՝ բնակության վայրերը, տեղաշարժերը…[221]:

Ուսանողության շրջանը. նկարչի կայացումը

(1874–1905)

Արսեն Շաբանյանը ծնվել է 1864 թվականին Արևմտյան Հայաստանի Կարին (Էրզրում) գավառի Սունինց գյուղում: Նախնական կրթությունը ստացել է տեղի Արծնյան վարժարանում, որը հիմնադրվել էր 1811 թ.: Ահա և պատանի Արսենը նկարչության իր առաջին դասերը ստացել է այդ վարժարանում:

1874 թ. Արսենը մեկնում է Վենետիկ՝ ուսանելու Մուրատ–Ռափայելյան վարժարանում, որտեղ այդ տարիներին նկարչություն էր դասավանդում ճանաչված գեղանկարիչ Անտոնիո Էրմոլաո Պաոլետտին (1834–1912), որը Մխիթարյան միաբանության բարեկամներից էր[222]: Վարժարանում ընդհանուր ժամերից բացի՝ Շաբանյանը մասնավոր դասեր է վերցնում Պաոլետտիի մոտ: «Անահիտ» հանդեսից[223] և «Մասիս» շաբաթաթերթից[224] տեղեկանում ենք, որ բացի Պաոլետտիից՝ Մուրատ–

Ռափայելյան վարժարանում Ա. Շաբանյանը նկարչության դասեր է վերցրել նաև ժամանակի մեկ այլ մեծանուն վարպետ Լուիջի Քուերենայից (1820/24–1887):

1883 թ. ավարտելով ուսումը՝ Շաբանյանը վերադառնում է հայրենի Կարին: Այստեղ ձևակերպվում է որպես գրասենյակային աշխատող: 1891 թ. աշխատանքային գործերի բերումով տեղափոխվում է Բաթում, որտեղ անցնում է ծառայության Թիֆլիսի առևտրական բանկի մասնաճյուղում: Այդտեղ Շաբանյանն ազատ ժամերին անդրադառնում է Բաթումի ծովային տեսարաններին: Այդ մասին վկայում են մի շարք արևմտահայ թերթեր: Ցավոք, մեզ չեն հասել Բաթումում Շաբանյանի ստեղծած նկարներից և ոչ մեկը:

1890 թ. օգոստոսին Շաբանյանը մեկնում է Թեոդոսիա, ինն օր շարունակ հյուրընկալվում ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկուն:[225] Որպես գեղանկարիչ՝ ստանում է Այվազովսկու օրհնությունը: Ընդհանրապես, Այվազովսկու հետ հանդիպումը վճռական նշանակություն է ունենում նրա մասնագիտական ուղին վերջնականապես որոշելու համար:

Վերադառնալով Բաթում՝ Շաբանյանն ավելի ոգևորությամբ է սկսում աշխատել: 1891 թ. գեներալ Շալիկովի միջնորդությամբ Շաբանյանը «Նախիմով շոգենավը Բաթումի ծովափին» նկարը նվիրում է ռուս Մեծ իշխան Գեորգի Ալեքսանդրովիչին[226]:

Հակառակ ծնողների կամքին, որոնք ցանկանում էին Արսենին տեսնել որպես բժիշկ, Շաբանյանը նկարչության մեջ կատարելագործվելու նպատակով որոշում է մեկնել աշխարհի արվեստների մայրաքաղաք Փարիզ[227]:

Շաբանյանի Փարիզ մեկնելու ստույգ թվականը մեզ հայտնի չէ: Հավանաբար դա եղել է 1891–1892 թվականներին: Նկարչի կենսագիրները նշում են, որ սկզբնական շրջանում Արսենը սովորել է ֆրանսիացի գեղանկարիչ, սիմվոլիզմի ներկայացուցիչ Գուստավ Մորոյի (1826–1898) արվեստանոցում: Պետք է ասենք, որ Մորոն 1891 թվականից Փարիզի գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոցի պրոֆեսոր էր և ղեկավարում էր նույն դպրոցի արվեստանոցներից մեկը: Փաստորեն, Շաբանյանը, ներկայացնելով Բաթումում կատարած իր աշխատանքները և հանձնելով համապատասխան քննություններ, ընդունվել է Փարիզի գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոց՝ դասառություն վերցնելով Գուստավ Մորոյի արվեստանոցում[228]:

Այնուհետև՝ ավելի առաջադիմական սկզբունքներ դավանելու միտումով Շաբանյանը դուրս է գալիս Գեղարվեստի դպրոցից և տեղափոխվում Ժյուլիան ակադեմիա՝ ուսանելով ֆրանսիացի երևելի մանկավարժ–նկարիչներ Ժան Պոլ Լորանի (1838–1921)[229] և Բենժամեն Կոնստանի (1845–1902)[230] դասարաններում: Այդտեղ գիտելիքների յուրացման հետ մեկտեղ նկարչի մոտ ձևավորվում են անհատական նախասիրություններ: Շաբանյանն իրեն հավասարապես դրսևորում է նկարչության տարբեր ժանրերում՝ բնանկար, դիմանկար, նատյուրմորտ: Դեռևս ուսանողական տարիներին Շաբանյանը հետաքրքրվում է նաև գրաֆիկայով՝ ստեղծելով օֆորտի մի քանի տպավորիչ աշխատանքներ:

Փարիզում եղած առաջին տարիներից «Ամեն տարի պ. Շապանեանը մի քանի ամիս ապրում էր Բրետանում՝ օվկիանոսի եզերքներին, ուր մեծ մասամբ ներշնչվում է իր նկարների նախագաղափարներով: Փոթորիկները, ծովի հանդարտությունը, մակընթացությունն ու տեղատվությունը, մրրիկները, թռչունների թռիչքը, բնության այս նկարչական վայրերում առաջ բերած ոգևորությունները նրա վրձինը մեր առաջն է դնում լիակատար ճշմարտությամբ»[231]:

Շաբանյանը շրջում է Ֆրանսիայի բոլոր շրջաններում՝ Վանդե, ապա՝ Ֆրանսիայի հարավով և, ամենուր ուսումնասիրելով ծովի կախարդական գաղտնիքները, ստեղծում է մեկը մյուսին չզիջող յուղաներկով և կավճամատիտով կատարված ծովանկարներ[232]:

1894 թ. Շաբանյանը մասնակցում է Փարիզի ազգային սալոնին: Եվ ինչպես նշում է արվեստաբան–նկարիչ Օննիկ Ավետիսյանը. «Բրետան կատարած ճանապարհորդության ընթացքում Շաբանյանը ստեղծում է բազմաթիվ ծովանկարներ, որոնք նա ուղարկում է Ֆրանսիայի արվեստագետների սալոնին: Դրանք անմիջապես իրարանցում են առաջացնում, և ամբողջ մամուլը ողողվում է ծովի և լույսի, նկարչի մասին գովասանքի խոսքերով: Շաբանյանն այնտեղ ցույց է տալիս արդեն գեղագիտական կայացած տեսակետը, որին նա հավատարիմ մնաց մինչև կյանքի վերջին օրերը»[233]:

1890–ական թվականներին Շաբանյանի մեզ հայտնի աշխատանքներից կարելի է առանձնացնել «Նորմանդիայի տեսարան» (կտավ, յուղաներկ, 37x54, Ռուբեն Սևակի

անվան թանգարան, Էջմիածին) [նկ. 62], «Նավակներ» (թուղթ, ջրաներկ, 35,4x45,5, ՀԱՊ), «Լքված նավը» (կտավ, յուղաներկ, 38x55), «Միջերկրական ծովի ափերը» (կտավ, յուղաներկ, 54x64), «Ձկնորսի տնակը» (կտավ, յուղաներկ, 40,5x66), «Նորմանդացի ձկնորսները» (կտավ, յուղաներկ, 40x65, ՀԱՊ) [նկ. 63][234] ստեղծագործությունները[235]:

Շաբանյանը նոր ու գեղեցիկ տեսարաններ գտնելու համար հաճախ է ճանապարհորդել դեպի Իտալիա, Բելգիա, Հոլանդիա, Անգլիա: Ավելին՝ նրա կենսագիրները նշում են, որ մինչև 1914 թ. նկարիչը պարբերաբար գնացել է Հյուսիսային ծովի կամ Ատլանտյան օվկիանոսի ափերը: Պատերազմից հետո ուղղությունը փոխել է դեպի հարավ՝ Միջերկրականի ափերը՝ Մարսել, Նիցցա, Տուլոն, Ադրիատիկի մարգարիտը՝ Վենետիկ: Տեղին է հիշել Արիստակես Պոհճալյանի խոսքերը. «Շապանեան աշխատանոցի (արվեստանոցի — Ա. Հ.) մթնոլորտը շատ չէր սիրեր: Բաց օդը, բնութիւնը և մանավանդ ծովը իր վրայ կախարդող կամ ձգիչ ոյժ մը ունէին... Այս նկարները անմիջապէս մեծ շահագրգռութիւն կը ստեղծեն, և ֆրանսական մամուլը այս լոյսի և ծովու նկարիչին մասին խօսիլ կը սկսի»[236]:

1895 թ. Շաբանյանը ցուցադրվում է Փարիզի ազգային սալոնում[237], մեկ տարի անց նկարչին կրկին տեսնում ենք նույն սալոնում: Հայկական մամուլը գրում է. «Պարոն Շապանեան, որը երեք տարիե ի վեր Շանզ-Էլիզեի սալոնին մեջ կցուցադրէ ծովանկարներ, այս տարի ալ ուներ «Ծովի վրայ լուսնի ծագումը» հիանալի կտավը... Մեծ հաջողութիւն է ունեցել»[238]: Փաստորեն, Շաբանյանը սալոնին մասնակցել է նաև 1893 թ.: Ի դեպ՝ ֆրանսիական պարբերականում նշվում է, որ 1896 թվականին Շաբանյանը դարձել է Ֆրանսիայի արվեստագետների սալոնի պատվո անդամ[239]:

1899 թվականը բեկումնալից էր Շաբանյանի կյանքում. նա Փարիզի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (Galeries Georges Petit) 60 աշխատանքով կազմակերպում է իր առաջին անհատական ցուցահանդեսը: Նկարչի համբավը այնքան է տարածվում, որ ֆրանսիական և ընդհանրապես արևմտահայ մամուլը հաճախակի է անդրադառնում արվեստագետի հաջողություններին[240]: Նույն տարում նկարիչը երկու աշխատանքով ներկայանում է Փարիզի ազգային սալոնին[241]:

1900 թ. կազմակերպվում է Փարիզի համաշխարհային ցուցահանդեսը: Այստեղ՝ ռուսական բաժնում, Շաբանյանը ցուցադրվում է երկու գործով՝«Ծովափ» և «Ծովանկար: Լուսնյակ գիշեր»[242]: Մեկ տարի անց՝ 1901 թ., Շաբանյանը իր մասնակցությունն է ունենում Ֆրանսիայի գեղարվեստի տարեկան ցուցահանդեսին[243]:

Շաբանյանը դառնում է «Փարիզի Ծովային նկարիչների ընկերության» հիմնադիրներից մեկը[244]:

1901 թ. «Revue Illustrée» հանդեսից, նաև «Le Figaro» և «Le Journal» թերթերից տեղեկանում ենք, որ Շաբանյանը մասնակցել է Գեղարվեստի ազգային ընկերության սալոնին[245]: 1902 թ. արվեստագետը արժանացել է ֆրանսիական «Ակադեմիայի սպայի» տիտղոսին: Նույն տարվա մայիսին ցուցադրվում է Փարիզի նկարիչների տանը (à la Maison des Artistes)[246]: 1902 թ. Շաբանյանը «Օտտո և Մորո» պատկերասրահում (Galerie Otto et Morot) կազմակերպում է իր անհատական ցուցահանդեսը[247]: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում պահվող «Պաշտոնական գրություն 1902 թվականի» փաստաթղթից տեղեկանում ենք, որ Շաբանյանը ցուցահանդեսներ է ունեցել նաև Ալեքսանդրիայում ու Կահիրեում[248]:

1903 թ. նկարիչը իր «Ալիք» ստեղծագործությունով ներկայանում է Աշնանային սալոնին: Արվեստի քննադատ Տրիստանը նշված սալոնի առավել հետաքրքրական գործերից առանձնացնում է Շաբանյանի աշխատանքը[249]:

1904 թ. օգոստոսին Շաբանյանը մասնակցում է Արվեստի ընկերներ միության ցուցահանդեսին: Նույն տարվա նոյեմբերին իր փորագրանկարները ներկայացնում է Փարիզի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում[250]:

Մեզ համար նորույթ էր այն, որ Շաբանյանը զբաղվել է նաև որմնանկարչության արվեստով: Այդ առումով հետաքրքրական փաստի հանդիպեցինք Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում պահվող՝ նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանին ուղղված երաժշտագետ-մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանի[251] 1904 թ. նամակում. «Վերջերս մերոնք մտել էին հայոց նոր կառուցված եկեղեցին,— կարդում ենք նամակում,— այնտեղ միայն երկու նկար կա՝ Շապանեանի վրձնին պատկանյալ, երկուսն էլ marin-ներ են (ծովանկարներ — Ա. Հ.). մեկը՝ Նոյյան տապանը, իսկ մյուսը՝ մի նավ, որի մեջտեղը կանգնած է Քրիստոսը...»[252]:

Խոսքը 1904 թ. բարերար Ալեքսանդր Մանթաշյանցի միջոցներով կառուցված Փարիզի Սուրբ Հովհաննես Մկրտիչ եկեղեցու որմնանկարների մասին է: Դրանք այսօր Շաբանյանից մեզ հայտնի միակ որմնանկարներն են՝ ավելի շատ կատարված հայկական մատենական նկարչության ոճապատկերային եղանակով:

Առաջինում պատկերված է Արարատ լեռան գագաթներին հանգրվանած Նոյան տապանը: Իհարկե, բիբլիական Արարատը ամբողջությամբ պայմանական ձևերի մեջ է և քիչ է նմանվում իրական լեռան գծապատկերին: Լեռը դեռ շրջապատված է ջրհեղեղից գոյացած ջրերով: Ինչ–որ չափով պարզ կատարված այս նկարը ամփոփված է կիսաօվալաձև տեսք ունեցող հայկական մանրանկարչական զարդանախշերի գոտիով, որտեղ բուսական և երկրաչափական զարդամոտիվների մեջ երևում են լրաբեր աղավնիները: Նրանք իրենց կտուցները մոտեցրել են խաղողի ողկույզներին (դա քրիստոնեական սիմվոլիկա է՝ աստվածաշնչյան գաղափարների տարածման իմաստով) [նկ. 64]:

Երկրորդ աշխատանքը նորկտակարանային թեմաներից է: Հավանաբար այստեղ ներկայացված է փոթորկի հանդարտեցման հայտնի պատմությունը: Նախորդի նման կրկնվող կիսաօվալ զարդագոտու ներսում նավակի մեջ նստած Հիսուս Քրիստոսն է: «Եւ քամի մեծ փոթորիկ էր լինում, եւ ալիքները թափում էր նաւի մէջ, մինչեւ որ համարեա արդէն լցվում էր: Եւ Ինքը նաւի ետի կողմումը բարձի վերայ քնած էր. Եւ նորան զարթնեցնում են եւ ասում նորան. Վարդապե՛տ, հոգդ չէ՞, որ կորչում ենք: Եւ նա զարթնելով քամիին սաստեց եւ ասաց ծովին. Լռի՛ր, պապանձուի՛ր. եւ քամին դադարեց, եւ մեծ խաղաղութիւն եղաւ» (Մարկոս 4. 37, 38, 39): Պատկերում ալեկոծ ծովն է, նավակում չեն երևում առաքյալները՝ Քրիստոսի խաղաղ հոգեվիճակը խորհրդանշում է կտակարանային թեմայի ողջ բովանդակությունը [նկ. 65]:

Եթե «Տապանի» դեպքում կոմպոզիցիոն պարզունակ լուծումը կոչված էր ավելի շատ աստվածաշնչյան տեղեկույթը հաղորդելուն, ապա երկրորդ դեպքում նկատելի է որմնանկարչությանը ոչ հատուկ ավելի հաստոցային սկզբունքների կիրառումը: Զգացվում է փոթորկի ուժեղանալը, որը տարուբերում է ծովի թափանցիկ ալիքները և նույնիսկ Քրիստոսի թիկնոցի փեշերը:

Փաստորեն, կերպարվեստի տարբեր ժանրերում իրեն հիանալիորեն դրսևորած Արսեն Շաբանյանը ի հայտ է գալիս նաև որմնանկարչության ոլորտում, ու թեպետ այդ աշխատանքները չեն հասնում նկարչի հաստոցային և փորագրանկարչական աշխատանքների փայլուն կատարումներին, սակայն դրանցում վկայվում է արվեստագետի՝ եվրոպական միջավայրում լայն ճանաչում ունենալու և տարբեր տեխնիկաներով աշխատելու կարողությունը:

Շաբանյանը տպագրանկարչության մեծ վարպետ էր: Ինչպես նշում է ֆրանսիական մամուլը, օֆորտով կատարված նրա մի շարք գործերը իրենց բարձր վարպետությամբ գերազանցել են նույնիսկ ժամանակի ճանաչում ստացած ֆրանսիացի նկարիչների աշխատանքները: Ուսանողական տարիներից գունավոր օֆորտով հրապուրված Շաբանյանը հետագայում ավելի է հմտանում այդ բնագավառում:

Եվ դա էլ հիմք է դարձել 1918 թ. Փարիզում կազմակերպելու «Գունավոր փորագրության ընկերություն», որի հիմնադիրներից էր Արսեն Շաբանյանը[253]: Արվեստի քննադատ Ռոժե Միլեն գրում է. «Ան (Շաբանյանը — Ա. Հ.) շահագրգռութեան արժանի է արտակարգ ուշադրութեան թէ՛ իբր նկարիչ եւ թէ՛ իբր ներկամատիտի (կավճամատիտ — Ա. Հ.) վարպետ: Նոյնպէս ալ իր փորագրութիւնները հետագայի նուիրագործուած են իբր քսաներորդ դարու մեզ ներկայացուցած փորագրութիւններու գեղեցկագոյնները»[254]:

Շաբանյանի վաղ շրջանի աշխատանքներից է «Ձկնորսները ծովափին» (1900–ականների սկիզբ, գունավոր օֆորտ (ակվատինտա), 43,5x58,5/54x69, ՀԱՊ) [նկ. 66] և «Վենետիկյան տեսարան» (1900–ական թթ., գունավոր օֆորտ, 44,5x58,5) [նկ. 67] նկարները: Կոլորիտի և կատարման առումով այս և Շաբանյանի վաղ շրջանի մի շարք աշխատանքներում դեռ պահպանվում են դասական արվեստի բնորոշ ձևերը: Աշխատավոր խավի առօրյա կենցաղային տեսարանները, նրբերանգի նմանությունը, միջավայրի խաղաղ վիճակը, անգամ կերպարների հագուկապը մեզ հիշեցնում է ֆրանսիացի գեղանկարիչ, Բարբիզոնյան դպրոցի հիմնադիրներից մեկի՝ Ժան Ֆրանսուա Միլլեյի (1814–1975) գործերը. «Հասկ հավաքողները» (1857), «Անժելյուս» (Միջօրյա աղոթք) (1857–1859), «Կարտոֆիլի տունկը» (1861):

Պետք է ասենք, որ Շաբանյանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում երևում է նաև հոլանդական արվեստին բնորոշ կոլորիտը: Անդրադառնալով ծովանկարչության ժանրին՝ Շաբանյանը չէր կարող անտարբեր լինել «ծովանկարչության հայրենիքում» ծնված մեծանուն նկարիչների աշխատանքների հանդեպ:

Եվրոպայում գտնվելու առաջին տարիներին նկարչի կտավներում երևում են նաև քնարական ռոմանտիկ գործեր: Դա, իհարկե, իր ուսուցչի՝ Հովհաննես Այվազովսկու կախարդական ազդեցությունն էր: Անդրադառնալով Շաբանյանի վաղ շրջանի ստեղծագործություններին՝ արվեստաբան Ե. Մարտիկյանը գրում է. «Նկատելի է նաև, որ ծովանկարներում նկարիչը նախասիրությունը տալիս է բնության խաղաղ, լուսնկա գիշերներին…, — շարունակելով իր միտքը՝ Մարտիկյանը նշում է,— իր այդ հատկությամբ նա մոտ էր իր հանճարեղ ուսուցչին՝ Այվազովսկուն, որի նույնպիսի մոտիվներով, քնարականությամբ հուզիչ գիշերային ծովանկարները խոր տպավորություն էին թողել նրա վրա Թեոդոսիա այցելած տարիներին»[255]:

1900–1905 թթ. Շաբանյանի աշխատանքներում երևում են ֆիգուրատիվ թեմատիկ պատկերներ: Դրանցից կառանձնացնենք «Ձկնորսները» (1901, ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 50x65) [նկ. 68] ստեղծագործությունը: Տարածության և օդային լուծումների անթերի կատարմամբ այս նկարում երկնքից իջնող լուսնի ցոլքերը հայելանման անդրադառնում են ծովի և տեղ–տեղ նշմարվող ցամաքի վրա: Նկարի կենտրոնական մասում երևում է ձկնորսների մի խումբ, որոնք իրենց դիրքով հիշեցնում են «Նորվեգացի ձկնորսները» կտավ–հորինվածքը:

Շաբանյանը հաճախակի է դիմել ծովախեցգետին որսացողների թեմային: Դրանցից մեկը գնվել է Փարիզի Լյուքսեմբուրգյան թանգարանի համար[256]:

Հենց այդ աշխատանքներում էլ երևում է Շաբանյանի հակումը դեպի իմպրեսիոնիզմը: Մայր մտնող արևի ճառագայթներին հակառակ՝ ուրվապատկերային տեսքով երևում են ծովախեցգետին որսացող կանայք: Համաշխարհային կերպարվեստի պատմության մեջ այդ թեմային անդրադարձել են մի շարք մեծանուն նկարիչներ: Այդ առումով հետաքրքրական են Ուիլյամ Ժոզեֆ Թյոռների «Կալե լողափը տեղատվության ժամանակ: Ձկնորս կանայք խայծ հավաքելիս», Պիեռ Օգյուստ Ռենուարի «Ծովախեցգետին որսացողները ժայռի մոտ», Շառլ Ռասսելի

«Ծովախեցգետին որսացողները» աշխատանքները: Իհարկե, կոմպոզիցին առումով դրանք տարբեր են, սակայն համեմատելով Շաբանյանի աշխատանքի հետ՝ մենք տեսնում են տրամադրության և գաղափարի ընդհանրական գծեր՝ կանացի դժվարին աշխատանք, մելամաղձոտ կոլորիտ, կառուցվածքային առումով ափի գրեթե բացակայություն:

Իմպրեսիոնիզմը Շաբանյանի արվեստում (1905–1949)

Շաբանյանի հաջողության գագաթնակետը դարձավ 1905 թ. մարտի 16–ից մինչ 31–ը «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում բացված հերթական անհատական ցուցահանդեսը: Այդտեղ ներկայացվել է հարյուրից ավելի աշխատանք: Ֆրանսիական և հայ մամուլը իրենց գովեստներն են շռայլում նկարահանդեսի առթիվ[257]: Ֆրանսիացի քննադատ Ռընե Մաիզերայը ծավալուն հոդված է տպագրում փարիզյան հանրահայտ «Gil Blas» թերթում, որում Մաիզերայը նկարչին դասում է ժամանակի ամենաշնորհալի արվեստագետների շարքին[258]:

Ցուցահանդեսին է անդրադառնում նաև «Le Figaro» թերթը, որտեղ ասվում է. «Շաբանյանի նկարները խոսում են նկարչի բացառիկ տաղանդի մասին»[259]: Իսկ արվեստի քննադատ Ֆրեդերիկ Բաթայլը գրում է. «Մեծ հաջողություն Փարիզի «Ժորժ Պտի» ցուցահանդեսում: Արվեստագետի համար հանդգնություն է միայնակ ներկայանալ հանրությանը և համարձակվել ցույց տալ ջանքերի և հետազոտությունների արդյունքը: Պարոն Արսեն Շաբանյանի գործերի ցուցադրությունը, որը տեղի ունեցավ այս պահին «Ժորժ Պտի» սրահում, նվիրագործումն է մի տաղանդի, որը գիտի ճշմարտությունն արտահայտել պարզ ու տպավորիչ լեզվով, ուր հաճախ բանաստեղծական ոգին ծնունդ է տալիս երազների»[260]: «Ժորժ Փըթիի մօտ, ակնարկ մը նետեցէք՝ անցած ատեննիդ՝ Շապանեանի յօրինած ծովի ուսումնասիրութեանց վրայ: Զանոնք գրեթէ ամէնքն ալ հրապուրիչ պիտի գտնէք եւ ամէնքն ճիշտ դիտուած, իրենց գոյնի էֆէներուն մէջ»[261]: Իսկ Պոլ–Լուի Էրվիեն գրում է. «Ծովն ամբողջովին գրավել է այս արվեստագետին, որը սիրահարված է աղոթալույս

առավոտներին, մելամաղձոտ երեկոներին, խավար անհուններին: Պր. Շաբանյանին հաջողվել է շատ լավ արտահայտել ջրի երեսին խաղացած բանաստեղծությունը՝ նորաձագ լուսնի կամ մայրամուտի արևի ճառագայթների տակ: Արշալույսի ու վերջալույսի ամբողջ գունաշարը գտնվում է պր. Շաբանյանի նկարների մեջ»,— նշում է «Tan» թերթի լրագրող Թիեպո Սիսոն[262]:

Նույն՝ 1905 թ. ցուցահանդեսի կապակցությամբ իր դրվատանքի տողերն է թողնում ժամանակի հռչակավոր քննադատ Ռընե Ս. Էզռուան. «Կապրե՛ն այդ նկարները, բնության հետ շփմամբ քայլ առ քայլ հափշտակված: Դրանք բոլորն էլ տոգորված են լայնածավալ հորիզոնների մաքուր պայծառությամբ: Այս նկարները պետք է դիտեն այն անձինք, որոնց կյանքի լավագույն պահերը կապված են եղել ծովի հետ, որ այն նայելով, այն շնչելով, այն դիտելով՝ զմայլվում են»[263]:

Այդ ամենի հետ մեկտեղ նույն թվականին Շաբանյանը մասնակցում է Մոնտե Կառլոյում կազմակերպված Ամենամյա միջազգային գեղարվեստական ցուցահանդեսին[264]:

1906 թ. մայիսի 30–ին Փարիզում՝ «Դրուո» հյուրանոցում (Hotel Drouot), Շաբանյանը մասնակցում է խմբակային ցուցահանդեսի, որի կատալոգում՝ N 167 թվի տակ, նշվում է նկարչի «Ծովանկար» փորագրությունը[265]: Փաստագրական նյութերից տեղեկանում ենք, որ Շաբանյանը 1906 թ. նոյեմբերի 22–ին Փարիզում՝ նույն «Դրուո» հյուրանոցում, կազմակերպել է իր անհատական ցուցահանդեսը: Այդտեղ ցուցադրվել է հարյուր նկար, որոնց մեջ եղել են յուղաներկով և կավճաներկով կատարված գործեր[266]: Նույն տարում Շաբանյանը ցուցադրվում է նաև Գեղարվեստի ազգային ընկերության սալոնում[267]:

Այդ շրջանի գործերից կարելի է առանձնացնել «Ձկնորսական նավակները իրիկնամուտին» (ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, գուաշ, 39x57) [նկ. 71], «Լուսնյակ գիշեր: Առագաստները ափում» (ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, գուաշ, 48,5x59)[268], «Ձկնորսական նավակները» (կտավ, յուղաներկ, 65x80) [նկ. 72] ստեղծագործությունները:

Հաջորդ՝ 1907–1915 տարիների ընթացքում, բացի անհատականներից, Շաբանյանը կանոնավոր կերպով մասնակցում է փարիզյան և Փարիզից դուրս

կազմակերպված՝ «Ժորժ Պտի»-ի, Աշնանային սալոնի, Մոնտե Կառլոյի ամենամյա միջազգային, Լոնդոնի արվեստների միության, Բրյուսելի միջազգային ցուցադրություններին: Ներկայացված աշխատանքների մեջ հանդիպում ենք մի շարք բարձրորակ կտավների: Ընդ որում՝ 1910 թվականին ֆրանսիական կառավարությունը Շաբանյանին պարգևատրում է «Պատվո լեգեոն» շքանշանով[269]:

Ներկայացված ստեղծագործությունների մեծ մասում դրսևորվում է բացօթյա աշխատանքի կիրառման մեթոդը: Դիպուկ է նկատում արվեստաբան Կ. Կուրղինյանը. «Ա. Շաբանյանի արվեստի հիմնական հատկանիշը օբյեկտիվ իրականության և իդեալների օրգանական սինթեզն է. նկարչի խոհերն ու ապրումները կարծես ածանցված են իրականությունից, իսկ բնությունն իմաստավորված է նրա խոհերով և զգացմունքներով: Բնությունը նրա համար սոսկ նկարչագեղ բնորդ չէ, այլ տիպական ընդհանրացված կերպար»[270]:

Ռաֆայել Շիշմանյանի «Էդգար Շահին» մենագրությունից տեղեկանում ենք, որ 1916 թ. հունիսի 18–ին Առաջին համաշխարհային պատերազմի հետևանքով վնասված Ֆրանսիացի արվեստագետներին օժանդակող հոգատար կոմիտեի ձեռնարկների օգտին տեղի է ունեցել մի վիճակախաղ, որի համար գործեր են նվիրել փարիզաբնակ տասներկու հայ արվեստագետներ՝ Զ. Զաքարյան, Է. Շահին, Ա. Բաբայան–Կարբոնել, Տ. Փոլադ, Հ. Ալխազյան, Ա. Տեր–Մարուքյան, Կ. Ադամյան, Տ. Եսայան, Ռ. Շիշմանյան, Շ. Երիցյան, Տ. Կարապետյան և, իհարկե, Ա. Շաբանյան՝ հատկացնելով երկու աշխատանք՝ մեկը կատարված կավճամատիտով, մյուսը՝ գունավոր փորագրություն[271]:

1917 թ. «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում կազմակերպված հերթական անհատականը լայն արձագանք է գտնում թե՛ ֆրանսիական և թե՛ արևմտահայ մամուլում[272]: Այդտեղ նշվում է Շաբանյանի փայլուն հաջողության մասին, իսկ ցուցահանդեսի ժամանակ նկարչի ծովանկարները և մի շարք այլ գործեր գնվում են ֆրանսիացի արվեստասերների կողմից: Չափազանց ուշագրավ է, որ Շաբանյանի նկարներից մեկը ֆրանսիական կառավարությունը գնել է Լյուքսեմբուրգյան թանգարանի համար[273]: Նույն ցուցահանդեսի կապակցությամբ ֆրանսիական «Ֆիգարո» թերթը գրում է. «…այնտեղ Շաբանյանի ցուցադրած լավագույն ստեղծագործությունը «Լուսնի լույսը օվկիանոսի ափին» նկարն էր»[274]:

1917 թվականի լոնդոնյան անհատական ցուցահանդեսի կապակցությամբ անգլիական մամուլը, մասնավորապես «Studio» հանդեսը տաղանդավոր արվեստագետին նվիրել է բազմաթիվ հոդվածներ: Այդտեղ արքայադուստր Թեքի և Անգլիայի թագավորի զարմուհու կողմից գնվել է նկարչի «Խեցգետին որսացող կանայք» նկարի տարբերակներից մեկը[275]:

Օրեցօր մեծանում է նկարչի ճանաչումն ու համբավը: Մամուլում պարբերաբար հայտնվում է Շաբանյանի անունը[276]:

Ֆրանսիական կառավարությունը համաշխարհային խաղաղության պայմանագրի համար պատվավոր ալբոմ է նվիրում ԱՄՆ–ի նախագահ Թոմաս Վիլսոնին: Ալբոմում վերատպվում են Ֆրանսիայի լավագույն նկարիչների հիսուն աշխատանքներ, որոնց մեջ ընդգրկվում է Շաբանյանից ջրաներկ մեկ աշխատանք: Նշանակալի էր 1920 թ. նոյեմբերի 30–ին «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում բացված նրա անհատական ցուցահանդեսը: Տասնհինգ օր շարունակ Փարիզի արվեստասեր հասարակայնությունը ըմբոշխնել է տաղանդավոր ծովանկարչի արարումները: Ցուցահանդեսին ներկայացված է եղել շուրջ հարյուր աշխատանք[277]: Բազմաթիվ արձագանքներ ֆրանսիական մամուլում[278]. «Le Temps» օրաթերթն այդ առթիվ շեշտում է Ֆրանսիայի տարբեր վայրերին անդրադարձած պատկերների մասին[279]:

Մամուլից տեղեկանում ենք նաև, որ մեծ մասամբ ցուցադրվել են 1910–ական թթ.՝ Մարտիգում ստեղծված ծովանկարները. «Ծովափնյա բնանկար» (1910–ական թթ., ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 44x56), «Ձկնորսական տնակներ» (ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 33x46), «Նավակներ» (ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 38x46), «Կարմրած ժայռեր» (ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 38x55), «Տեսարան Մարտիգից» (թավշյա թուղթ կտավի վրա, կավճամատիտ, գուաշ, 38x55, ՀԱՊ) [նկ. 73]: Սրանք ձկնորսական նավակատեղերի ու ջրափնյա տնակների պատկերներ են:

Շաբանյանի մարտիգյան շրջանը ամբողջությամբ կատարված է տպավորապաշտական գրավիչ եղանակով: Իմպրեսիոնիստական տրամադրությունը և կատարման երանգը առավել ցայտուն է «Ձկնորսական տնակներ» աշխատանքում [նկ. 74]: Առափնյա տնակը, աջ եզրում՝ ափին, հանգրվանող նավակը, հակառակ ափին

կառուցված տները՝ այս ամբողջը ներգրավված է ընդհանուր գունատոնային զարգացումների մեջ, որոնցում իշխողը լուրթ կապույտն է և կարմրաշագանակագույնը: Գունային այս գոտիներից յուրաքանչյուրի մեջ առկա են շրջակա միջավայրին հատուկ բոլոր երանգները, որոնք, բեկվելով մեկը մյուսի մեջ, մեղեդային գողտրիկ պատկեր են ստեղծում:

Ափին հանգրվանող նավակների գեղատեսիլ պատկեր ենք տեսնում «Նավակներ» նկարում [նկ. 75]: Կամերային չափերի հարթության վրա ողջ երկրորդ պլանը զբաղեցված է հնամենի շենքերի մի երկարաձիգ շարքով, որը, հայացքի զարգացումը կասեցնելով, այն մղում է դեպի երկինք և երկնքից ակամայից հետ դարձնում դեպի ջրային տարերքը: Ողջ միջավայրը ջրաօդային տատանումների մեջ է. լուսային և տոնային խայտերը, թափառելով շենքերից դեպի ջուր, ջրից դեպի երկինք, հոգեբանական շրջապտույտի մեջ են դնում ընկալող աչքը: Սև գույնի նավակները նույնպես ներգրավված են այդ գունային խավի մեջ, նրանց վրա արտացոլվում է կանաչը, կարմիրը, կապույտը: Եվ այսպիսով՝ այս թվացող աննկատ ձկնորսական դրվագը դառնում է կյանքի և արվեստի մի տոն[280]:

1926 թ. «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում կազմակերպվում է Շաբանյանի աշխատանքների հերթական անհատական ցուցահանդեսը: Այն լայն արձագանք է ստանում Ֆրանսիայի ու հարևան երկրների մամուլում և արվեստասեր հասարակայնության շրջանակներում[281]: Հեղինակավոր թերթերը իրենց առաջնային էջերը հատկացնում են ցուցահանդեսի լուսաբանմանը. մեկնաբանություններով հանդես են գալիս ֆրանսիացի երևելի արվեստաբանները, մասնավորապես Թիեպո Սիսոն՝ «Տան» օրաթերթում, և Արսեն Ալեքսանդրը՝ «Ֆիգարո»-յում, նշում են, որ Արսեն Շաբանյանը նոր շրջանի եվրոպական առաջին ծովանկարիչն է: Ֆրանսիական «Le Temps» օրաթերթը բավականին ծավալուն հոդվածով փառաբանում է ցուցահանդեսում ներկայացված վենետիկյան շարքը[282]:

1929 թ. արվեստագետը մասնակցում է Փարիզի ազգային Սալոնին[283]: Նույն թվականին իր անհատական ցուցահանդեսն է կազմակերպում Մարսելում: Ծովանկարներից բացի՝ ներկայացնում է բնանկարներ և ծաղիկներով նատյուրմորտներ: Գովեստներով արձագանքում է «La Vie Marseilleise» շաբաթաթերթը:

Ցուցահանդեսի կապակցությամբ Գ. Սայապալյանը գրում է. «Շապանեան նկարիչն է խաղաղ տեսիլներուն: Երբ կուզէ արտահայտել իրենց ցողուններէն անջատուած ծաղիկներու ժպիտը կամ ալիքներուն վրայ արեւուն հեւացող մնաք բարովը, իր զգայնութիւնը բնութեան զգայնութեան ու լռութեան պահերուն միայն»[284]:

Սայապալյանը, նույն հոդվածում անդրադառնալով Ա. Շաբանյանի և Վ. Մախոխյանի աշխատաձևերի համեմատությանը, գրում է. «Շապանեան ծովը կը սիրէ անշուշտ, բայց կը թուի, թէ անոր համար չունի այն բացարձակ պաշտումը, որ Մախօխեանի մօտ կատարեալ յաճախանք մը դարձած է… Նոյն տեսիլին ձգողութեամբ բռնըւած, միշտ ինքնանման ու միշտ փոփոխական Ովկէանին եզերքը, Մախօխեան շատ տարբեր աշխատանքի մըն է, որ լծուած է: Մինչդեռ Շապանեան լռիկ վայրկեաններու վրայ կը հակի…»: Սայապալյանը հարցին մոտենում է իր մասնավոր նախասիրություններից ելնելով: Կարծում ենք՝ մեր ծովանկարիչները կիրառել են գեղանկարչական տարբեր մոտեցումներ: Թերևս Շաբանյանը փորձել է պահպանել աշխատանքի թարմությունը, և ի տարբերություն Մախոխյանի՝ նրա մոտ քիչ ենք հանդիպում շերտային նկարչաոճ, փոխարենը երևում է էտյուդային մոտեցում, որն և, Սայապալյանի խոսքով, մեկնաբանվում է «լռիկ վայրկեաններու վրայ կը հակի»:

Շաբանյանի մոտ բացօթյա աշխատանքի փորձը՝ մանավանդ ծովի և երկնքի կապն ու գունային փոխադարձ արտացոլումները, առաջին պլաններում ալիքների թրթռուն գունացոլքերը, լուսային խաղերի շահեկանությունը, անտարակույս, գալիս են իմպրե-սիոնիստական ընկալումներից:

«Շաբանյանի վաղ շրջանի աշխատանքները,— գրում է արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանը,— կատարված են իմպրեսիոնիստական տպավորությամբ: Ավելի ուշ նրա ստեղծագործություններում գերակշռում է բանաստեղծական երազկոտ տրամադրությունը: Նա հաճախ և սիրով է պատկերում արևամուտը ծովի վրա, լուսնյակ գիշերներ … նայելով Շաբանյանի կտավները՝ զգում ես նկարչի ռոմանտիկ անկեղծ փայլատակումը, ալիքների վրա արևի լույսի խաղերի ցոլքի և հորիզոնի մշուշում թաքնվող արևամուտի գեղեցկության հիացմունքը»[285]:

Եվ, իրոք, իր գործերում նկարչական լույսի օգտագործման բնորոշ առանձնահատկությունները գալիս են իմպրեսիոնիստական գործելակերպի

հասկացողությունից (թեպետ այն ակնառու երևում է նկարչի միջին և ուշ շրջանի աշխատանքներում), որը Շաբանյանը յուրացրել և վարպետորեն կիրառում էր: Զգացվում է նկարչի նուրբ դիտողականությունը, օդային հեռանկարի զգացողությունը, գույնի և լույսի իմաստավորված հակադրությունների ստեղծումը:

Շաբանյանի իմպրեսիոնիստական աշխատանքների թվին են պատկանում «Ծաղիկներով պարտեզը» (1910–ական թթ., ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 46x64) [նկ. 76], «Կանայք ալիքների մեջ» (1910–ական թթ., ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 27x35) [նկ. 77], «Առագաստներ» (1910–ական թթ., ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 38x46) [նկ. 78], «Արևախանձ քարեր» (1910–ական թթ., ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 54x80) [նկ. 79], «Երեկո» (1930–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 50x62, Էջմիածնի Վեհարանի թանգարան) [նկ. 80] և մի շարք այլ ստեղծագործությունները:

Իմպրեսիոնիստական մոտեցումներն առավել զգալի են «Կանայք ալիքների մեջ» ստեղծագործությունում: Երկնքի և ծովի հատվածները, համահարթ ձուլվելով իրար, փրփրաբաշ ալիքների տատանումներով կլանում են լողազգեստով կանանց գունային խայտերը: Ստեղծագործության ամբողջականությունը բխում է հենց գունային ներդաշնակությունից, իսկ ներքին դինամիզմը՝ ֆիգուրների անկաշկանդ շարժումներից և ալիքների տարուբերումից:

Մեծադիր ստեղծագործություն է «Արևախանձ քարեր» նկարը: Այն կարծես թե դուրս է գալիս կավճամատիտի տեխնիկայի հնչողություն ենթադրող հնարավորություններից: Այստեղ քարեղեն տարերքը նույնքան նշանակալի է, որքան ջրային և օդային տարերքները: Եվ հենց հավանաբար այդ հանգամանքի շնորհիվ էլ արդարացվում է ստեղծագործության պաթետիկ տրամադրությունը: Ջուրը և հողը, իրար հակադրվելով, հավասարակշռում են ողջ մակերեսը, իսկ երկինքը հաշտություն է կնքում այս երկուսի միջև, և եթե երկինքը և ջուրը իրավամբ իմպրեսիոնիստական տրամադրությամբ են արված, ապա այն նպատակով, որ մեղմացնեն կիզիչ արևի լույսը ողջ օդային ավազանում:

Իմպրեսիոնիստական են նաև Շաբանյանի մի շարք թեմատիկ աշխատանքները: Ինչպես ծովախեցգետին որսացողներին, այնպես էլ լվացարարուհիներին Շաբանյանը անդրադարձել է մի քանի տարբերակով. «Լվացարարուհիները կամրջի մոտ» (1910–

ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 50x65) [նկ. 81], «Լվացարարուհիները» (1910–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 54x65) [նկ. 82], «Կամրջի մոտ» (1910–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 50x65), «Լվացարարուհիները գետափին» (1930–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 46x61, ՀԱՊ):

Լվացարարուհիների թեման մուտք գործեց ֆրանսիական արվեստ XIX դարի կեսերից: Հիշենք Օնորե Դոմիեի, Վինսենթ վան Գոգի, Անրի Էդմոն Կրոսի, Անրի դը Թուլուզ–Լոտրեկի, Պիեռ–Օգյուստ Ռենուարի, Ֆելիքս Վալլոտոնի լվացարարուհիները: Նախադեպը գեղարվեստում գոյություն ուներ, հետևաբար Շաբանյանին մնում էր զարգացնել և յուրովի մեկնաբանել այն: Շաբանյանի «Լվացարարուհիները կամրջի մոտ» կոմպոզիցիան ամենևին նման չէ նշված հեղինակների ստեղծագործություններին ո՛չ գունային, ո՛չ էլ կառուցվածքային առումով: Այն ինքնուրույն է և ոչ սակավ գրավիչ: Կամրջի փեշին՝ քարերի վրա, սպիտակեղենը գցած լվացարարուհիները՝ որը ծնկաչոք, որը կանգնած, զբաղված են իրենց առօրյա ծանր աշխատանքով: Ջրային տարերքը ամբողջովին խաղերի և տատանումների մեջ է, նրան ձայնակցում է բուսական աշխարհը, նույնիսկ կանանց մարմինները, որոնք հստակ են պատկերված, նույնպես ներգրավվում են այդ հզոր շարժման մեջ:

1920–ական թթ. Շաբանյանի մոտ հաճախակի են երևում ծովային փոթորկոտ տեսարաններ: Ընդհանրապես Շաբանյանի մեծաչափ այլ կտավներում մենք չենք տեսնում նախկին գործերին բնորոշ վրձնահարվածների թեթև ու թարմ քսվածքը. այստեղ գերիշխում է բազմաթիվ ներկաշերտերի ծեփվածք, որը ավելի դրամատիկ ու ամուր է դարձնում աշխատանքը: Երևում է արվեստանոցային մթնոլորտը: Տեղին է մեջբերել արվեստաբան Արարատ Աղասյանի խոսքը. «Ինչպես Հ. Այվազովսկին կամ Գ. Բաշինջաղյանը, Ա. Շաբանյանը նույնպես իր ծովանկարների համար նախապատրաստական էտյուդներ է կատարել բացօթյա պայմաններում, սակայն աշխատանքն ավարտել է հիշողությամբ՝ արվեստանոցում մեկուսանալով: Ու թեև նկարչի՝ պաղ երանգներով մեղմ դաշնավորված ցերեկային ծովանկարներում զգացվում է իմպրեսիոնիզմի չափավոր ազդեցությունը, իսկ գիշերային տեսարաններում նա երբեմն տարվում է գունային և լուսաստվերային ինքնաբավ էֆեկտներով («Ծովը գիշերով», «Վերջալույսը ծովի վրա», «Լուսնի լույսը» և այլն),

այդուհանդերձ, նրա ստեղծագործություններն ընդհանուր առմամբ լուծված են իրապաշտական սկզբունքներով»[286]:

Էջմիածնի Վեհարանի թանգարանում ցուցադրվող «Ծովային տեսարան» աշխատանքում [նկ. 83] պատկերվող մակերեսը գրեթե ամբողջովին զբաղեցված է ջրային տարրով: Նկարիչը երկնքին հատկացրել է մի փոքր հատված, որը թերևս ավելի շատ է ընդգծում անեզր ծովի հեռուները: Իսկ ծովաժայռերը իրենց կարծրությամբ և խորհրդավորությամբ հրեշի պես դուրս են բարձրանում ծովի ընդերքից : Նման մոտիվներ վրձնել է ֆրանսիացի ռեալիստ նկարիչ Գուստավ Կուրբեն [նկ. 84][287]: Ակնհայտորեն «կուրբեական» ազդեցությունն իր կնիքն է թողել Շաբանյանի արվեստի վրա:

Կուրբեական ծովապատկերների հիշեցումը ոչ միայն մոտիվի պարագայում է առկա, այլ նաև ժայռերի ուղղվածության և ծովի ալիքի ընթացքի կառուցման մեջ. ժայռը անկյունագծով՝ ձախից դեպի աջ, վերին խորքն է գնում, ալիքը՝ ճիշտ հակառակ տրամաբանությամբ՝ հետևից գալարվում է առաջ: Այստեղից ծնվում է կուրբեական դրամատիկ բախումը թե՛ շարժումների, թե՛ նյութեղեն տարերքների առումով:

1931 թ. Շաբանյանը Փարիզի «Տեդեսկո» (Galerie Tedesco) պատկերասրահում կազմակերպում է իր հերթական անհատական ցուցահանդեսը[288]: Այստեղ ներկայացվում են Վենդեի և Մարտիգի գեղատեսիլ պատկերները[289]: Ֆրանսիական «Comedia» թերթը ծավալուն հոդված է նվիրում արվեստագետին: Գովեստների հետ մեկտեղ թերթի խմբագրությունը կանգ է առնում նկարչի նատյուրմորտների վրա՝ շեշտադրելով դրանց կատարման վարպետությունը[290]: Բացի այդ՝ 1931 թ. Շաբանյանը որդու՝ նկարիչ Հերան Շաբանի (Հրանտ Շաբանյան, 1887–1939) հետ ցուցադրվում է Փարիզի «L'Hotel P.–L.–M.» հյուրանոցում[291]: Նույն թվականի մարտի 16–ից մինչև մարտի 31–ը արվեստագետը մեկ այլ անհատական ցուցահանդեսով ներկայանում է «Գրաալ» պատկերասրահում (Galerie Graal)[292]:

1935 թ. Շաբանյանը կրկին կազմակերպում է անհատական ցուցահանդես, այս անգամ՝ «Ռոզենտալ» (Galerie Rosenthal) պատկերասրահում: Ֆրանսիական «Le Journal» թերթը, անդրադառնալով ցուցադրվող ստեղծագործություններին, նշում է արվեստագետի բազմաժանրության և շնորհքի մասին[293]:

Գնալով Շաբանյանի համբավը և ճանաչումը այն աստիճանի են հասնում, որ նրա իսկ կենդանության օրոք աշխարհի արվեստների կենտրոն Փարիզում կեղծվում են նկարչի աշխատանքները: Հետաքրքիր տեղեկություններ ենք հանդիպում ֆրանսիական մամուլում: Ֆրանսիացի նկարիչ Ժան Քյոլեյան–Լաֆոնը (1886–1973)[294] պարբերաբար կեղծել է Արսեն Շաբանյանի ստեղծագործությունները և, աշխատանքները վերագրելով իրեն, դրանց վրա ստորագրել Jean Lafon, Jean Keuleyan, Jean Keuleyan Lafon[295]: Ժան Քյոլեյան–Լաֆոնի կողմից կեղծված նկարները այսօր էլ կարելի է հանդիպել տարբեր աճուրդներում, որոնք վաճառվում են նրա իսկ անվամբ: Դրանք մեծ մասամբ Շաբանյանի ռոմանտիկ, ինչ–որ չափով քաղցրահամ գործերն են [նկ. 85, 86]: Հավանաբար հենց դրանց պահանջն էլ ավելի մեծ է եղել տվյալ ժամանակի միջին խավի արվեստասեր հասարակայնության համար:

Կյանքի վերջին տարիներին Շաբանյանը պատկերեց մայրամուտի մի շարք գործեր, որոնց մի ստվար հատվածը կրկնում է գրեթե նույն մոտիվը. ծովեզրի մի կտոր, որի վրա քամու տատանումից թեքվել են ծառերի կատարները: Բայց նույնիսկ բազմակիացման և նույնանմանության պարագայում առկա է գուներանգի և տրամադրության փոփոխականությունը: Ընդհանուր առմամբ պատկերի ողջ կառուցվածքը պոետական է, մեղմաշունչ և փոքր–ինչ սալոնային:

1939 թվականին Շաբանյանը ցուցադրվում է Փարիզի ազգային, իսկ 1943թ.՝ Անկախների սալոններում: Սակայն նկարչի առողջությունը արդեն տեղիք էր տալիս: Արսեն Շաբանյանը իր մահկանացուն կնքեց 1949 թվականին Փարիզում:

Հիրավի Արսեն Շաբանյանը եվրոպական միջավայրում իր ժամանակի նշանավոր ծովանկարիչներից մեկն էր: Դեռևս կենդանության օրոք նրա «Լիալուսին» կտավը գնվել է Ռուսաստանի վերջին կայսրուհու կողմից: Նկարներ են գնվում Բեռլինի պոլիտեխնիկական ինստիտուտ–թանգարանի, Մյունխենի, Ֆիլադելֆիայի, Վաշինգտոնի, Նյու Յորքի, Բուենոս Այրեսի, Լոնդոնի, Վենետիկի, Փարիզի, Տոկիոյի, Ռիո դե Ժանեյրոյի, Ալեքսանդրիայի Պինակոտեկ թանգարանի ու քաղաքապետարանի, Սիդնեյի գեղեցիկ արվեստների և մի շարք այլ քաղաքների խոշոր ու փոքր թանգարանների համար:

ՎԱՐԴԱՆ ՄԱԽՈԽՅԱՆ

(1869–1937)

Վարդան Մախոխյանն այն հեղինակների թվին է պատկանում, որն ունեցել է արտակարգ բեղուն վրձին, և որի շատ կտավներ, մեզ հայտնի ու անհայտ թանգարաններից ու պատկերասրահներից բացի, տեղ են գտել նաև Ամերիկայի ու Եվրոպայի մասնավոր հավաքածուներում:

Ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյանի ստեղծագործական գործունեությանը անդրադառնալիս ապավինել ենք Հայաստանի ազգային պատկերասրահում[296], Էջմիածնի Կաթողիկոսական Վեհարանում[297], Մխիթարյան միաբանության թանգարաններում (Վենետիկ[298], Վիեննա[299]), ինչպես նաև մասնավոր մի շարք հավաքածուներում տեղ գտած Մախոխյանի աշխատանքներին:

Մեր աշխատանքին նպաստ են բերել հատկապես արևմտահայ մամուլում հրատարակված Մախոխյանի աշխատանքների գունավոր և սև–սպիտակ վերատպությունները: Ցավոք, այդ կտավների մի մասի գտնվելու վայրն այսօր հայտնի չէ[300]:

Մախոխյան արվեստագետի գործունեության ժամանակահատվածը համընկնում է եվրոպական նորագույն արվեստի՝ սիմվոլիզմի, կուբիզմի, ֆովիզմի, ֆուտուրիզմի և նորարարական այլ հոսանքների կազմավորման հետ: Մախոխյանին նվիրված նյութերում ակնարկվել է հայ վարպետի հետաքրքրությունը հատկապես գույնի արտահայտման իմպրեսիոնիստական մեթոդի նկատմամբ: Մախոխյանի այդ հետաքրքրությունը ոչ թե XIX դարի երկրորդ կեսի տպավորապաշտ արվեստի անմիջական հետևանքն է, այլ ավելի շուտ XIX դարի առաջին կեսի բնանկարի ժանրի զարգացման նոր որոնումների քաջ իմացության: Որպես նորույթ մատնանշել ենք Վարդան Մախոխյանի արվեստի աղերսները ֆրանսիական XIX դարի գեղանկարչության առավել ինքնատիպ դեմքերից մեկի՝ Գուստավ Կուրբեի աշխատանքների հետ, ինչպես նաև հայ վարպետի որոշակի հետաքրքրությունը եվրոպական սիմվոլիզմի նկատմամբ[301]:

Պատանեկության, ուսումնառության տարիներ. գործունեության առաջին փուլը (1895–1904)

Վարդան Մախոխյանը ծնվել է 1869 թ. մայիսի 31–ին Տրապիզոն ծովափնյա քաղաքում: Վարդան Մախոխյանի ընտանիքը Տրապիզոնում հայտնի էր իր լայն հետաքրքրություններով և կրթության նկատմամբ առանձնահատուկ վերաբերմունքով: Հայրը՝ Արիստակես Մախոխյանը, առևտրական էր, որն այդ գործը ժառանգել էր իր նախնիներից: Արիստակեսը զարգացած մարդ էր ու վայելում էր իր միջավայրի հարգանքը: Ընտանիքում կային երկու աղջիկ և չորս տղա, որոնք բոլորն էլ ստանում են կրթություն:

1875 թվականին Վարդան Մախոխյանն ընդունվում է տեղի ազգային դպրոցը, որը բացվել էր 1840 թվականին: Ժամանակակիցները վկայում են, որ Տրապիզոնի ազգային դպրոցում սովորելիս պատանի Վարդանը դրսևորել է իր ապագա մասնագիտության նախատարրերը[302]: Վարժարանի դասընթացի մեջ մտնում էր նաև նկարչությունը: Նա շարունակաբար նկարել է. «Այդ հասակին մեջ Մախոխեանը խորապես տպավորված էր իր հայրենիքին մերթ խաղաղ, մերթ ահարկու փոթորկալից ծովէն, փառահեղ արևմուտքներէն ու միստիկ լուսնոյ ծնունդէն»[303]: 1882 թ. տասներեքամյա Վարդանին և նրա ավագ եղբայր Քրիստափորին Արիստակեսն ուղարկում է Կարին՝ նորաբաց վարժարանում ուսանելու համար:

Կարինի վարժարանը հիմնադրվել էր Վարդանի այնտեղ մեկնելուց մեկ տարի առաջ՝ 1881 թ., մեծահարուստ Մկրտիչ Սանասարյանի միջոցներով: Վարժարանի գործունեության առաջին տասնամյակում՝ 1881–1891 թթ., որի ժամանակամիջոցին սովորել է Վարդան Մախոխյանը, այն ունեցել է «գերմանացվոց դաստիարակարան կոչված միջնակարգ վարժարաններու համահավասար աստիճան»:

Որքանով որ երևում է վարժարանի ուսումնական ծրագրից, նկարչության դասերը քիչ են եղել և հավանաբար կամավոր (ֆակուլտատիվ) բնույթ են կրել: Նկարչության դասատուների մասին կա մի աղքատիկ տեղեկություն. վարժարանի բացման օրվանից մինչև 1887 թվականը, ասել է թե՝ Վարդան Մախոխյանի ուսումնառության ողջ շրջանում, այստեղ որպես նկարչության (նաև դաշնամուրի) դասատու աշխատել է Մախոխ-

յանի հայրենակից, տրապիզոնցի Միսակ Ֆեթվաճյանը: Ցավոք, վերջինս իր մահկանացուն կնքում է 1887 թվականին[304], որից մեկ տարի անց Վարդանը պետք է հեռանար վարժարանից:

Վարժարանում առկա էր մի շատ կարևոր պարագա ևս, որ մեծապես նպաստելու էր պատանի Մախոխյանի հոգում արվեստի հավերժական կրակը բուն դնելուն՝ մախոխյանական ֆենոմենի ձևավորմանը: Դա վարժարանի թանգարանն էր: Թանգարանի պատերից կախված են եղել Պ. Պ. Ռուբենսի, Խ. Ռիբերայի, Ն. Պուսենի, Հ. Այվազովսկու, Ա. Օռլովսկու, Ս. Ներսիսյանի և այլ մեծությունների գործեր, որոնք պատիվ կբերեին աշխարհի ցանկացած թանգարանին[305]:

Սանասարյան վարժարանում սովորելու ընթացքում Վ. Մախոխյանի մոտ վերջնականապես ամրապնդվում է նկարիչ դառնալու համոզմունքը: Նրա ձիրքը բոլորի համար դառնում է ակնառու: Վարդանի կատարած գծանկարները արժանանում են ուսուցիչների և իր դասընկերների հիացմունքին, մանավանդ գրչածայրով կատարած ծովային նուրբ պատկերները:

Վարդան Մախոխյանը, սակայն, միայն նկարչության սպասավորը չէր: Նրա մասին եղած նյութերում նշվել է բարձրաճաշակ երաժիշտ լինելու հանգամանքը: Վարժարանում առաջին դասարանից մինչև վերջին դասարանը դասավանդվել է երաժշտություն առարկան՝ ձայնային (խմբերգային), ջութակ և դաշնամուր: Մախոխյանը եղել է ջութակի բաժնում և ուսման ողջ ընթացքում՝ շուրջ հինգ տարի, կատարելագործել է վարպետությունը:

Ժամանակակիցների վկայությամբ՝ համեմատաբար կարճ ժամանակամիջոցում Մախոխյանն այնքան խորն ընկալումով ու ճաշակով է նվագել, որ մանկավարժները տարակուսել են, թե արդյոք Վարդանը հետագայում երաժշտության մեջ պետք է շարունակի իր կրթությունը, թե նկարչության: Ավելի ուշ Մախոխյանը գրել է. «Ինձ համարում են նկարիչ՝ միաժամանակ երաժշտությամբ զբաղվող, մինչդեռ ես երաժիշտ եմ՝ միաժամանակ զբաղվելով նկարչությամբ»[306]:

Սանասարյան վարժարանի հինգ տարիները Մախոխյանին որոշակիորեն ձևավորեցին որպես հայրենասեր անձնավորություն: 1887 թ. տասնութամյա Վարդանը վերադառնում է հայրենի Տրապիզոն և մի քանի տարի մնում այստեղ: Հավանաբար այդ

տարիները Մախոխյանի ընտանիքի, հատկապես խստապահանջ հոր և երիտասարդ Վարդանի ծայրագույն հակառակությունների ու տարաձայնությունների շրջանն էին կազմում: Հայրը՝ Արիստակեսը, անպայմանորեն ցանկանում էր իր որդուն պահել Տրապիզոնում, որը պետք է շարունակեր ընտանիքի ավանդական առևտրատնտեսական գրասենյակի գործերը: Ժամանակը վերջնականապես կոտրում է ծնողների հույսերը: Կարինից Տրապիզոն էր վերադարձել համոզված արվեստագետը:

Շուրջ երեքուկես տարի Մախոխյանն անցկացրեց ծննդավայրում՝ ծովափնյա Տրապիզոնում: Նա ամբողջովին նվիրված էր նկարչությանն ու երաժշտությանը: Լինում էր քաղաքի տարբեր հատվածներում, նկարում զանազան, մեծ մասամբ ցամաքային բնանկարներ: Նրան, բնականաբար, հոգեմոտ էին նաև քաղաքի ծովափնյա մասերը, որտեղ կատարում էր յուղաներկով էտյուդներ, գրչանկարներ, մատիտանկարներ, ջրանկարներ: Եռանդուն այդ աշխատանքների միջոցին նա միաժամանակ նախապատրաստվում էր ընդունվելու Բեռլինի գեղարվեստի ակադեմիան: Նկարչությանը հավասար Վարդանն ամենայն լրջությամբ շարունակում էր զբաղվել երաժշտությամբ: Յուրաքանչյուր առիթով՝ լիներ քաղաքային պաշտոնական հանդես, ազգային արարողություն (ակումբում և այլուր) թե ընտանեկան մտերմիկ հավաք, նա հանդես էր գալիս համերգներով:

Վերջապես 1891 թվականին քսաներկուամյա Մախոխյանը մեկնում է Գերմանիա՝ ընդունվելու Բեռլինի գեղարվեստի ակադեմիան[307]:

Գերմանիա գնալը տրամաբանական էր, քանի որ արդեն իսկ Սանասարյան վարժարանում նա դաստիարակվել էր գերմանական ուսուցման համակարգով և ոչ պակաս նպաստավոր նաև այն առումով, որ Բեռլինում էր գտնվում իր ավագ եղբայրը՝ Պետրոսը: Վերջինս սովորում էր Բեռլինի համալսարանի բժշկական ֆակուլտետում:

Ներկայացնելով Կարինում, Տրապիզոնում և Կ. Պոլսում կատարած լավագույն աշխատանքները, քննություն տալով՝ Մախոխյանն ընդունվում է Բեռլինի գեղարվեստի ակադեմիա՝ բնանկարի բաժինը: Այստեղ նա երեք տարի շարունակ աշակերտում է գերմանացի բնանկարիչ Եվգենի Բրախտին (1842-1921) և նորվեգացի ծովանկարիչ Հանս Ֆրեդերիկ Գադեին (1825-1903): Վերջինս, որը համբավավոր ծովանկարիչ էր, 1886 թ. հրավիրվել էր դասավանդելու Բեռլինի գեղարվեստի ակադեմիայում: Ըստ

ամենայնի, Հանս Գադեն էլ իր որոշիչ ազդեցությունն ունեցավ երիտասարդ նկարչի գեղագիտական նախասիրությունների վրա: Մախոխյանն այնպիսի արագությամբ է տիրապետում ծովանկարչության գաղտնիքներին, որ ամենակարող Գադեն ստիպված է լինում ասել. «Այլևս սովորեցնելու բան չունեմ քեզ»: Ընդհանրապես, Մախոխյանի աշխատասիրությունը, կազմակերպվածությունը, անսովոր ունակությունները գրավել էին ակադեմիայի պրոֆեսորական կազմի ուշադրությունը:

Դեռ ակադեմիայի ավարտական կուրսի ուսանող՝ Մախոխյանին թույլատրվում է զբաղվել բնանկարի ազատ ընտրությամբ, մասնավորապես պատկերել արվարձանային ու ձմեռային տեսարաններ: Այդ շրջանում է, երևի վերջին կուրսում կամ ուսումն ավարտելուց անմիջապես հետո, որ պրոֆեսոր Հանս Գադեի խորհրդով Մախոխյանը ճամփորդում է հյուսիս՝ Բալթիկայի ափերը՝ Դանիա, Շվեդիա՝ ծովային տարերքին մոտիկից հաղորդվելու համար: Նա հրապուրվում և պատկերում է Բոռնհոլմ կղզու ժայռոտ եզերքը:

1894 թ. Վարդան Մախոխյանը փայլուն առաջադիմությամբ ավարտում է Բեռլինի գեղարվեստի ակադեմիան: Պրոֆեսոր Հանս Ֆրեդերիկ Գադեն, իբրև հիշատակ, Մախոխյանին է նվիրում իր էտյուդներից մեկը:

Բեռլինյան միջավայրում ձեռք բերած համբավը, ակադեմիայի դասախոսների և ուսանողության ջերմ վերաբերմունքն առիթ են դառնում երիտասարդ նկարչի՝ Բեռլինում մնալուն:

Մախոխյանը պատրաստվում է մասնակցելու գերմանացի պրոֆեսիոնալ նկարիչների բեռլինյան 1895 թ. ամենամյա ցուցահանդեսին, որը կազմակերպվում էր Կայսերական գրասենյակի անմիջական հովանավորությամբ: Ցուցադրությունից հետո Հ. Անդրեասյանը պետք է գրեր. «Ասկե վերջ այլևս խիստ դյուրին կըլլար Մախոխյանի մեծամեծ քայլերով հառաջանալը… Միայն ճշմարիտ տաղանդն ու կարողությունն են, որ ճանապարհ կը հարդարեն ու ասպարեզը ազատ կը թողուն»[308]: Ցուցահանդեսին հաջող մասնակցությունից անմիջապես հետո Վ. Մախոխյանը ձեռնարկում է ճանապարհորդություն Ռուսաստան, Ղրիմ, ապա՝ իր հայրենի Տրապիզոն:

Այդ ճանապարհորդությունն անձնական և ստեղծագործական առումով բախտորոշ է դառնում երիտասարդ նկարչի համար: Դրա անմիջական տպավորությամբ ստեղծում

է ռուսական բնության մի շարք առաջնակարգ կտավներ: Իրականություն է դառնում նաև Մախոխյանի վաղեմի իղձը՝ հանդիպել ծովային պատկերի մեծանուն վարպետի՝ Հովհաննես Այվազովսկու հետ: Այցելելով Ղրիմ՝ Թեոդոսիայում նա հյուրընկալվում է Այվազովսկուն, վերջինս հայրական ջերմ վերաբերմունք է ցույց տալիս երիտասարդ հայ նկարչին, որը դեռևս Սանասարյան վարժարանում սովորելու տարիներին իր հայացքը միշտ էլ Հովհաննես Այվազովսկու՝ պատերին փակցված կտավներին է ուղղել:

Թեոդոսիայից հետո Վ. Մախոխյանը մեկնում է իր ծննդավայրը: Ցավոք, դրանք այն տարիներն էին, երբ օսմանյան Թուրքիայի պարագլուխները սկսել էին իրենց հայահալած քաղաքականությունը՝ կազմակերպելով կոտորածներ, տեղահանումներ: Հայ բնակչությունը գաղթում էր Եվրոպա, Ռուսաստան: Տրապիզոնն անհյուրընկալ եղավ իր տաղանդավոր որդու նկատմամբ: Այդ թոհուբոհի ժամանակ էլ Մախոխյանների տոհմիկ ընտանիքը մասնատվում ու ցրվում է: Կարճ ժամանակ անց Մախոխյանը վերադառնում է Բեռլին, իսկ ծնողները տեղափոխվում են Ռուսական կայսրության սահմանները՝ ժամանակավորապես հաստատվելով Բաթումում: Այստեղ էր Մախոխյանների առևտրական տան մասնաճյուղը:

Մասնագիտական գրականության մեջ Մախոխյանի այդ շրջանի աշխատանքներից առանձնացվում ենռուսական ձմեռների տեսարանները[309]: Նա բնությունը պատկերում է տարբեր դիտակետերից, տարբեր պահի ու տրամադրության արտահայտմամբ՝ հասնելով խոհական ընդհանրացումների: Հավանաբար դա նկատի ուներ Ֆիլիպ Պերկեզը՝ գրելով. «Այս դաշտագետիններուն ու ձյունապատ անդաստաններեն տիեզերքի մեծությունն ու խորությունը դիտողին կը թափանցե ու զայն կը ցնցե»[310]:

Բնության արտաքին նմանությունների տակ Մախոխյանի ցամաքային պատկերներում թաքնված է մի խորհուրդ, որը հետևանք է նկարչի ուրույն մտածելակերպի ու մոտեցման: Նրա ստեղծած գունային գամման, մոտ լինելով բնական ներդաշնակություններին, միաժամանակ ներկայանում է խտացված ընդհանրացումներով: Գույների միջանկյալ, գրեթե աննկատելի տոնային փոխանցումների շնորհիվ կազմակերպվում է ոչ միայն օդային հեռանկարը, այլև երևակվում անհուն մի խորություն, ասես անճանաչելի կամ մի նոր աշխարհ: Ընդհանրապես Մախոխյանի գեղանկարչության մեջ գունային հստակ կառուցվածքը խաղում է գործառութային դեր: Ձմեռային տեսարաններում մա-

նավանդ սահմանափակ, ոչ լուսավոր տոները դաշնորեն հարաբերվում են ձյան կաթնագույնի հարթությանը՝ ստեղծելով երազկոտ տխրության տրամադրություն: Ալեքսեյ Ֆյոդորով–Դավիդովը այդ կարգի պատկերները կոչում է «փիլիսոփայական բնանկար»[311]:

Ճշմարիտ արվեստի ուժը զգացող տեսաբաններն ըստ արժանվույն են գնահատել Մախոխյանի այդ գործերը: Նկարիչ և քննադատ Ադոլֆո Սքարսելլին գրում է. «Ձյունը: Ահա դարձեալ կը փոխվի արվեստագետը. երկիրներուն հետ կը փնտրե բնության ուրիշ տպավորությունները, սակայն իր կորովի խառնվածը չի փոխվիր, այլ իր բարեշրջումին կը հետևի ու կը սուզի ձյունին մէջ, ինչպես երկիրներուն ու ծովին: Ու ծովին պէս մեր առջև կը պատկերացնե ձյունը, ճշմարիտ ձյունը»[312]:

Սկզբնական շրջանում Մախոխյանի մոտ նկատելի է Այվազովսկու արվեստի բարերար ազդեցությունը: Դա վերաբերում է պատկերի կառուցման մեթոդին, հորինվածքների կազմակերպմանը՝ ծովի յուրահատկությունները կերպավորելու եղանակներին, տեղանքի և օրվա պահերի տրամադրության արտահայտմանը: Այդ պատկերներում առկա են խաղաղություն, բանաստեղծական ներշնչանք, հանգիստ ու մշուշոտ ծով, որի վրա փայլատակում են մայր մտնող արևի վերջին շողերը: Այվազովսկին նաև ծովի փոթորկոտ տարերքի արարողն է՝ անհանգիստ և հուժկու:

Վարդան Մախոխյանի մոտ էլ նման տեսարաններ կան, միայն թե չհասցված Այվազովսկու երևակայության չափերին: Այսպես՝ Մախոխյանի «Ավերակ Սև ծովի ափին» (1890–ական թթ., կտավ, յուղաներկ)[313] կտավը հիշեցնում է Այվազովսկու «Աշտարակ: Նավաբեկություն» (1847) և «Աշտարակներ ժայռի վրա: Բոսֆորի մոտ» (1859) աշխատանքները: Մախոխյանի մի քանի կտավները, թվում է, անմիջապես ներշնչված են Այվազովսկու «Գևորգյան վանք» (1848) և «Ծովային տեսարան» (1841) կտավներից[314]: Այվազովսկի — Մախոխյան արվեստի առնչությունները չեն վրիպել արվեստաբանների ուշադրությունից. թեև զգուշությամբ, բայց դա ակնարկվել է. «…արդի ժամանակներու նկարչական հայ փոքրիկ աշխարհին մեջ ծովանկարչական աչքառու դպրոց մը երևան եկած է Հ. Այվազովսքիի ուղղակի կամ անուղղակի ազդեցութեան տակ և այդ դպրոցի կարկառուն դեմքերու շարքին դասած էի նաև Մախոխյանը… Նոյնիսկ թեքնիքի տեսակետով տեղ–տեղ որոշ առնչություններ կան Մախոխյանի նկարներեն ոմանց և Այվա-

զովսքիի արվեստին միջև, ինչպես զորօրինակ, առաջին գծի ալիքներուն վրայ փրփուրի երկարատր կերպարավորումները…»[315]:

Մախոխյանի ծովը անմիջական տպավորությամբ է արված, ասես պլեներային արտահայտությամբ: Նրա աշխատանքները աչքի են ընկնում գունաշարի որոշակի զսպվածությամբ, ներկերի հյութեղ քսվածքով ու ամուր վրձնահարվածներով: Այդ ամուր մակերեսն առիթ է տվել Մախոխյանի արվեստը բնութագրելու որպես ջրային քանդակներ, որի վրա կարելի է «քայլել»: Ասես մի պահ վրձնի հրաշագործ ուժով գունագեղ ու հարափոփոխ ջրերը կանգ են առել ու քարացել: Ծովի հեղաբեկումների գլխավոր պահը Մախոխյանը որսում է անսովոր ճշգրտությամբ:

Այվազովսկու նման Մախոխյանը ևս լավ է ուսումնասիրել գույների՝ միմյանց վրա ներգործելու ամենանուրբ եղանակները, տեսել գծեր ու բծեր, որոնք դիտողի համար աննկատելի համախմբում, ավելի տպավորիչ ու շահեկան են դարձնում պատկերը: Միայն թե այդ բոլորը կատարվում է այլ մոտեցմամբ[316]: Ռուսաստան և դեպի հայրենիք կատարած ճանապարհորդության ընթացքում Վարդան Մախոխյանը բավականին էտյուդներ էր կատարել Սև ծովի տեսարաններից: Եվ ահա, մի կարճ ժամանակ Բեռլինում անցկացնելուց հետո, նա ձեռնարկում է նոր ճանապարհորդություն, այս անգամ՝ դեպի հյուսիս՝ նախ Բալթիկայի ափերը, ապա՝ Շվեդիա և Դանիական կղզիներ: Նա հատկապես հրապուրվում է Քատեկատի և Բոռնհոլմ կղզիները ողողած ջրերով:

1900 թ. Բեռլինում կազմակերպվում է մեծ ցուցահանդես, որտեղ Մախոխյանը ներկայացնում է իր շրջագայությունների արդյունքում ծնված գործերից մի քանիսը՝դրանց մեջ էր «Տրապիզոնի միջի վանքը» (1890–ական թթ., կտավ, յուղաներկ):

Ընդհանրապես, 1900–ական թվականները եղել են երիտասարդ Մախոխյանի եռանդուն գործունեության շրջաններից մեկը, որը, սակայն, հավաստի փաստագրություն չի ստացել մասնագիտական գրականության մեջ: Հատկապես շփոթություններ կան նրա անհատական ցուցահանդեսների կապակցությամբ: Այսպես, օրինակ՝ Եղիշե Մարտիկյանը նշում է, որ Մախոխյանը ցուցահանդես է բացել Բեռլինում՝ ներկայացնելով 82 աշխատանք[317]: Իրականում, ինչպես նշված է ժամանակի մամուլում, Մախոխյանի 82 աշխատանքով անհատական ցուցահանդեսը կազմակերպվել է 1902 թ. ոչ թե Բեռլինում, այլ Կահիրեում՝ տեղի Գեղարվեստական ակումբում[318]: Ցուցահանդեսը լայն

արձագանք է ստացել արվեստասեր հասարակության շրջանակներում: Ադոլֆո Սքարսելլին այդ կապակցությամբ գրում է. «Բեռլինում բնակվող հայազգի նկարիչ պարոն Վարդան Մախոխյանը, որ արժանապես ինքն իրեն փառաբանեց Գեղարվեստական ակումբի (Circolo Artistico) հանդիսասրահի մեջ ցուցադրելով 82 աշխատանք՝ գրեթե բոլորն էլ կատարված մեծ հմտությամբ... Ցուցահանդեսը մեր առջև կպատկերացնի ծովը, մեծ ծովը՝ իր զանազան երևույթներով. մեր աչքի առջև այն կծփացնի գողտրիկ զգացումով, լայնարձակ ձևով և անհասանելի հորինվածքով: Ըստ իս՝ քիչ են այն նկարիչները, որ նրա նման ճշմարտապես ըմբռնած լինեն ծովը: Քչերը եղան, որ կարողացան թափանցել խռովահույզ կամ անդորր ալիքների մեծ խորհրդի մեջ և վրձնի արվեստով կարողացան ծովի բոլոր թաքուն գաղտնիքները խլել»[319]: Մախոխյանի ցուցահանդեսին անդրադառնում է նաև եգիպտական եվրոպալեզու մամուլը՝ «Le Progres», «Journal du Caire», «La Bourse Egyptienne» և այլն:

Մեզ հաջողվել է պարզել վերոհիշյալ 82 աշխատանքներից 38–ի անվանումները: Ցուցադրված մեկ տասնյակից ավելի նկարներ մասնագետները համարել են կատարելության հասած գործեր: Ընդհանրապես, Կահիրեի ցուցահանդեսը մեծ տպավորություն է թողել հանդիսատեսի վրա: Միաբերան շեշտվել է Մախոխյանի նկարների կատարյալ լինելը, նկարչի մեջ բանաստեղծական երևակայության պարագան. «Ծովը, լայնածավալ ծովը մերթ մթագնած, դողդոջուն, մերթ հանդարտ և խաղաղ կամ փրփրալից և եռուն կը ներկայանայ ձեզ ամբողջ շարք մը նկարներու մէջ: Երիտասարդ նկարիչը, հրապուրված հմայիչ ծովեն, նախընտրած է զայն ի հանդես գալու համար երանգներուն բազմազանությամբ և աչքի ընկնող ճշտությամբ մը»[320]: Փաստերը վկայում են, որ Վարդան Մախոխյանը բազմիցս է այցելել Եգիպտոս: 1903 թ. Մախոխյանը Եգիպտոսում երկրորդ անգամ է կազմակերպում իր անհատական ցուցահանդեսը[321]: Այս անգամ նկարիչը ներկայացնում է 70 աշխատանք, արձագանքում են տեղական թերթերը: 1911 թ. «Ամենուն տարեցույցից» տեղեկանում ենք, որ նկարիչը 1902 թվականից հետո ևս երեք անգամ եղել է Եգիպտոսում և կազմակերպել մասնակի ցուցադրություններ[322]: Ընդ որում՝ 1900–ականների սկզբներին Մախոխյանը ոչ միայն Եգիպտոսում, այլև Գերմանիայում, Ֆրանսիայում, Իտալիայում մասնակցել է մի քանի ցուցահանդեսների:

Ասացինք, որ 1900–ականների սկզբներից Մախոխյանի կտավներում գերակշռող է դառնում ծովանկարը՝ հիմնականում խաղաղ տեսարաններ: Ճիշտ է, հանդիպում են ալեկոծության անհանգիստ պահեր ևս, բայց դրանք հեռու են փոթորկումներից, որոնք իրենց խռովահույզ բռնկումներն ունեցան նկարչի հետագա աշխատանքներում: Այդ շրջանի գեղեցիկ, բայց և թախծոտ տրամադրություն արտահայտող աշխատանքներից մեկը «Բնանկար» (1899, կտավ, յուղաներկ, 36x46, ՀԱՊ) կոչվող կտավն է՝ փոքրիկ հատված Սև ծովի ափից: Ջրի կապտականաչավունի բաց ու թափանցիկ երանգները համերաշխում են աշնանային գույներով ողողված ափի փարթամ բուսականությանը, խառը քարերով շարված պատին ու կեչու ծառին: Խոտերի մեջ փոքրիկ խաչքար է, որը հուշում է օտար ափերում իր մահկանացուն կնքած, գուցեև մոռացված, հայ մարդու մասին[323]:

1904 թ. ուշագրավ մի իրադարձություն տեղի ունեցավ Վարդան Մախոխյանի կյանքում. նա դարձավ Բեռլինի արվեստագետների միության գործուն անդամ[324]: 12 հոգուց բաղկացած այդ խորհրդի անդամ լինելը ապացույց էր նրա տաղանդի ճանաչման: Խորհրդի պատվավոր նախագահը կայսր Վիլհելմ II–ն էր՝ քմահաճ և խստաբարո մի անձնավորություն, որը, սակայն, հիացած էր հայ երիտասարդ ու տաղանդավոր նկարչի արվեստով: Այդ իրադարձությունը մեծ արձագանք է ստանում հատկապես հայ մամուլում: Ա. Պառավյանը գրում է. «Այսօր իր բազմաթիվ հիացողների մեջ կգտնվի նաև Վիլհելմ Երկրորդ գեղարվեստագետ կայսրը, որ Մախոխյանի մեկից ավելի ծովանկարները տեսանելու առիթ ունեցած է, և վերջերս, պալատական տոնահանդեսի առթիվ, նկարչի գործերի մասին մեծ գովասանքով խոսած է քաղաքիս օսմանյան Նիզամի փաշայի և իր տիկնոջ, իր անձնական գնահատումներն ու տպավորությունները հայտնել է վերջ դեսպան Ամոլին միջոցով՝ ուղղակի շնորհավորելով զինքը»[325]:

«Հայաստանի կոչնակն» ավելացնում է նաև. «Ինքնահավան, արվեստի հարցերում բծախնդիր և հայերի նկատմամբ անբարյացակամ տրամադրված կայսրը, անտեսելով այդ բոլորը, ձեռք է բերում Մախոխյանի մի քանի ստեղծագործությունները, ինչպես նաև ծովանկարչի գործերի պատճեններից կազմված ալբոմը»[326]: Ավելին՝ Մախոխյանը Վիլհելմ կայսրի կողմից պարգևատրվում է «Կարմիր արծիվ» շքանշանով՝ մի պատիվ, որին նույնիսկ գերմանացի նկարիչներից քչերն են արժանացել: Արվեստագետների մի-

ության նույն թվականին կազմակերպած ցուցահանդեսին Մախոխյանը մասնակցում է մեզ հայտնի «Ձմեռային տեսարան Բեռլինի շրջակայքից» աշխատանքով: Գերմանական հեղինակավոր թերթերը գովեստով են խոսում այդ աշխատանքի մասին: Այն վաճառվում է բարձր գնով[327]: Աննախադեպ հաջողություն: Մախոխյանի անունը ողողում է թե՛ գերմանական և թե՛ հայկական մամուլը: Նրա աշխատանքների, հատկապես ծովանկարների շուրջ սկսվում է բանախոսությունների մի ամբողջ շարք, որը երբեմն հասնում է ծայրահեղությունների, մանավանդ անհարկի համեմատությունների, ու մրցակցության երևույթ է ստեղծվում Վարդան Մախոխյանի և Հովհաննես Այվազովսկու միջև[328]: «Գերմանացի և իտալացի վարպետները, — գրում է Ա. Բերբերյանը, — Մախոխյանի մի քանի ծովային գործերը քննադատելու ատենին ուղղակի համեմատում են հայազգի քաջահամբավ ծովանկարիչ Հ. Այվազովսկու հետ և նույնիսկ ավելի բարձր գնահատում»[329]: Ընդհանուր ոգևորությունն իր հորձանքի մեջ է առնում գրականագետ Կարա–Մուրզային, որը գրում է. «Մախոխյանի ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում արտիստական նուրբ կատարմամբ, ազնիվ պարզությամբ և բնության ընկալման անմիջական գրավչությամբ: Իտալական քննադատներից մի քանիսը Մախոխյանի ծովանկարները նույնիսկ բարձր են դասում Այվազովսկու կոմպոզիցիաներից»[330]: Ըստ էության, նման գնահատականները XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբներին լայն ընդունելություն գտած համեմատական պարզ մեթոդի, մասամբ նաև մակերեսային մոտեցման արտահայտություններից էին: Իրականում ծովանկարի այդ երկու տիտաններրը դավանել են բնության և ծովի տարերքի զգացման և մեկնաբանման տարբեր սկզբունքներ ու մոտեցումներ: Հովհաննես Այվազովսկին անհամեմատելի էր: Նրա կատարողական հնարաձևերին, վրձնի վարպետությանն առ այսօր ծովանկարիչներից որևէ մեկը չի հասել:

Մախոխյանը XX դարի սկզբի անհանգիստ ու փոթորկոտ ժամանակների, ազգային ողբերգությունների ու պայքարի, խառնակ տրամադրությունների արտահայտիչն էր: Այդ առումով չափազանց բնութագրական են Թիեպո Սիսոնի հետևյալ խոսքերը. «Մախոխյանը երկնքի և ջրերի միջոցով արտահայտել է իր և իր ժողովրդի ծանր ապրումները: Նրա կտավների խստությունն ու ողբերգականությունը սերտորեն կապված են նրա

անձնական կյանքի հետ: Իր բոլոր կտավներում նա արտահայտում է իր մտքերի ամենախոր զգացմունքները»[331]:

1904 թ. Մախոխյանը կրկին ուղևորվում է Եգիպտոս: Եգիպտոսում գտնվող նրա բժիշկ եղբայրը օգնում է Վարդանին կազմակերպելու իր աշխատանքների ցուցադրությունը: Ցուցահանդեսը բացվում է սկզբում Կահիրեում, ապա Ալեքսանդրիայում: Այս ցուցադրությունները ևս արժանանում են եգիպտահայ մամուլի ուշադրությանն ու գնահատականին[332]: Ռ. Շիշմանյանն այդ կապակցությամբ գրում է. «…ցուցահանդես մը հարյուր հիսուն կտոր երկերից բաղկացած, որոնցից վաթսունը՝ յուղանկար կտավներ: Գտած ընդունելությունը մեծ եղավ, և նկարահանդեսը փոխադրվեց նաև Ալեքսանդրիա»[333]:

Փաստորեն, 1904 թ. ցուցահանդեսներով ավարտվում է Վարդան Մախոխյանի ստեղծագործական գործունեության առաջին փուլը:

Առնչություններ եվրոպական հոսանքների հետ (1905–1918)

Եգիպտոսում կազմակերպված ցուցահանդեսից հետո Մախոխյանը վերադառնում է Գերմանիա՝ արդեն որպես համարում ունեցող արվեստագետ: Գերմանիայում, ինչպես նաև Եգիպտոսում մամուլը պարբերաբար անդրադառնում է տաղանդաշատ նկարչի հաջողություններին՝ ջատագովական հոդվածներ տպագրելու հետ մեկտեղ ներկայացնելով նրա լավագույն ստեղծագործությունների արտատպությունները:

Ամենայն հավանականությամբ Մախոխյանը Բեռլին էր վերադարձել նյութական միջոցների որոշակի ապահովությամբ, ու թերևս, դա էլ հնարավոր դարձրեց մի փոքր հանգստից հետո ձեռնարկելու նոր ճանապարհորդություն՝ այս անգամ արդեն եվրոպական երկրներ. նախ՝ Իտալիա՝ Վենետիկ[334], Նեապոլ, Կապրի, հետո՝ Շվեյցարիա, Բելգիա, Հոլանդիա, Նորվեգիա, Շվեդիա…

Ի տարբերություն Եգիպտոսի այցելության, որտեղ նրա եղբայրն էր՝ Պիեռ Մախոխյանը, նա նպատակ ուներ ցուցադրությունների հետ նաև վաճառք կազմակերպելու: Վերջին ճանապարհորդությունը շատ ավելի հետամուտ էր ստեղծագործական նպատակների: Նրա այցելած երկրները ծովափնյա էին, մի բան, որը հնարավորություն

պետք է տար նկարչին խորապես ծանոթանալու ամենազոր ջրի երևույթին՝ աշխարհագրական տարբեր վայրերում, բնության, մթնոլորտի և լույսի միանգամայն տարբեր պայմաններում:

Այդ շրջանից մեզ հայտնի առաջին աշխատանքը կիսացամաքային տեսարան է և կոչվում է «Նավակը լողափին» (1905, կտավ, յուղաներկ, 39x59,5) [նկ. 88]: Ըստ էության, դա հաջողված այն աշխատանքներից մեկն էր, որն առիթ է տվել քննադատներին գրելու. «Մախոխյանը ոչ թե միայն գերազանցապես ծովի ու լուսնակի նկարիչ է»[335]:

Այսուհանդերձ, ելակետայինը այդ շրջանում «Ծովային տեսարան» նկարն է (1905, կտավ, յուղաներկ, 43x68, ՀԱՊ) [նկ. 89]: Դա Մախոխյանի լավագույն աշխատանքներից մեկն է: Մամուլը վկայում է, որ «Ծովային տեսարանը» հեղինակի համար հաղթաթղթի դեր է ունեցել՝ հանդիսանալով ծովի նկատմամբ նկարչի ճաշակի ու դավանանքի արտահայտման լավագույն ցուցանիշ, որը ստացավ բացարձակ ընդունելություն: Ծովը ներկայացված է անհանգիստ ու խռով: Միջերկրականի փրփրադեզ ալիքները քամու հոսանքով նետվում են ափ: Ի տարբերություն Մախոխյանի ծովային կտավների մեծամասնության՝ այստեղ երկինքը լրիվ ծածկված չէ ամպերով, այստեղ թեթևորեն սահում է ամպի մի քանի քուլաներ: Նկարում զգացվում է պարզկա սառը եղանակի շունչը, այստեղ վաղ առավոտի թարմ օդն ես զգում: Արևը դեռ չկա, սակայն բացվող օրը պայծառ է լինելու: Հորիզոնում, ուր հատվում են լույսն ու ստվերը, հազիվ նկատելի է դանդաղորեն առաջ շարժվող առագաստը:

Մախոխյանը սիրում է հաջողված տեսարաններին կրկին անդրադառնալ՝ փոքր–ինչ այլ տարբերակներով, բնության այդ հատվածին նայել նոր դիտակետից: Համաշխարհային ծովանկարչության պրակտիկայի մեջ այդպես հաճախ է լինում՝ նույն տեսարանը կամ թեման դիտարկել օրվա տարբեր պահերին, տարբեր լուսավորության տակ ու տրամադրությամբ[336]:

1907 թ. մայիսի 15–ին Մախոխյանը 12 աշխատանքով մասնակցում է Բեռլինում կազմակերպված Գերմանական ցամաքային և ծովային բանակի ու գաղթավայրերի ցուցահանդեսին: Հեղինակավոր այդ միջոցառմանը ներկա էին կայսերական ընտանիքի անդամները, պետական նախարարներ և բարձրաստիճան պաշտոնյաներ: Մախոխյանի ներկայացրած աշխատանքները հիմնականում եղել են ծովային տեսարան-

ներ: Այցելուներին առանձնապես գրավել է «Փոթորիկ Սևաստոպոլի մոտ» (1895–1896 թթ., կտավ, յուղաներկ) նկարը[337]:

1907 թ. Բեռլինյան պատկերահանդեսին ներկայացված աշխատանքներն իրենց վրա են հրավիրում այցելուների ուշադրությունը, արժանանում հեղինակավոր ամսագրերի ու թերթերի գովեստներին՝ «Reclams Universum», «Sonntags–Zeitung», «Der Welet Spigel», «Hamburgen Yumdenblatt» և այլն: Ժամանակակիցներն այդ ցուցահանդեսը համարել են Վարդան Մախոխյանի հաղթահանդեսը: 1907թ. Մախոխյանը ցուցադրվում է նաև Մյունխենում և Դյուսելդորֆում, 1908թ.՝ Համբուրգում: «Հուշարար» հանդեսի 1908 թ. N 5–ում Անդրեասյանը գրում է. «Համպուրկի մեջ մասնակցելով առաջնակարգ ցուցահանդեսի մը, ինքն է, որ ամենեն առաջ լավագոյն գիներով երկու ծովանկարներ կրցավ վաճառել և նոր ապսպրանքներ ստանալ»[338]: Հայ և օտար (մասնավորապես «Hamburghicher korrespondent» թերթը) մամուլը լայնորեն արձագանքում է Մախոխյանի ցուցադրություններին՝ մեջբերումներ կատարելով նշանավոր արվեստագետների կարծիքներից: Մամուլի էջերում պարբերաբար արտատպվում են Մախոխյանի աշխատանքները[339]:

1910 թվականին Վարդան Մախոխյանը հաջողությամբ մասնակցում է Բեռլինի տարեկան մեծ ցուցահանդեսին: Այստեղ նրանից գնում են երկու աշխատանք: Դրանցից մեկը եղել է «Սբ Անդրեասը լուսածագին: Կապրի» (1900–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, ցուցադրվել է նաև 1925 թ.), մյուսը՝ «Փոթորիկը Սև ծովում» (1895–1896 թթ., կտավ, յուղաներկ): Առաջինում ծովափի ժայռի վրա պատկերված է եղել հինավուրց Սբ Անդրեասի մատուռը: Ցածում կապուտակ ծովը՝ լուսնյակի արծաթյա թրթռուն փայլատակումներով: «Փոթորիկը Սև ծովում» արտահայտում է միանգամայն այլ տրամադրություն: Վարպետն ասես մոռացել է Կապրիի խաղաղ ափերը և ամբողջովին տարվել խռովահույզ ալիքների կատաղի զայրույթով[340]: Նման տրամադրությամբ է շնչում նաև «Ալեկոծում կովկասյան ափերին» (1910–ական թթ. առաջին կես, կտավ, յուղաներկ) նկարը, որտեղ պարզ լուծումների հետ կա նաև խստություն: Հյութեղ վրձնահարվածներով տրված մուգ և լուսավոր տոների անցումներն իրենց հաջորդական դասավորությամբ ստեղծում են դրամատիկ շարժում:

Բեռլինյան այդ շրջանը Մախոխյանի՝ որպես արվեստագետի և անհատականության բարձրակետերից մեկը դարձավ: Նա կայսրության մայրաքաղաքի արվեստասեր հասարակայնության ուշադրության կենտրոնում էր. դառնում է Բեռլինի տարեկան մեծ ցուցահանդեսի աշխատանքներն ընդունող հանձնաժողովի անդամ:

Այդ հեղինակությունն ու ճանաչումն էր տաղանդավոր արվեստագետին իրավունք վերապահել Բեռլինի իր շքեղ ու լայնարձակ արվեստանոցում բացելու նկարչության ուսուցման ստուդիա, նույնիսկ երկուսը, որտեղ հաճախում են ընդունակություններով օժտված գերմանացի երիտասարդ նկարիչներ: Փաստորեն, դա կատարելագործման բարձրագույն արվեստանոց էր[341]:

Վարդան Մախոխյանի գործունեության մեջ առանձնահատուկ նշանակություն են ստացել Կապրի կղզում կատարված աշխատանքները: Կապրիում նա եղել է մի քանի անգամ: Տիրրենյան ծովի Նեապոլի ծոցի հարավում գտնվող Իտալիայի այդ գեղեցիկ կղզին՝ առողջարար օդով, բնակլիմայական պայմաններով իրեն է ձգել եվրոպական մտավորականությանը՝ քաղաքական գործիչներ, երաժիշտներ, պոետներ… Նրա զառիթափ ափերը, կանաչ անտառները, հայելու պես թափանցիկ ու մաքուր ջուրը միշտ էլ գրավել են նկարիչներին: Դրախտային այդ միջավայրը տրամադրում էր ստեղծագործելու: Վարդան Մախոխյանը բացառություն չեղավ: Եվ պատահական չէ, որ հենց Կապրիում կատարած աշխատանքները, գրեթե առանց բացառության, տպավորիչ գործեր են, որոնք արժանացել են քննադատների համընդհանուր դրվատանքին:

Այս խմբում առավել աչքի ընկնողը թերևս Էջմիածնի Ռուբեն Սևակի անվան թանգարանում ցուցադրվող «Կապրի» (1910–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 73x115) աշխատանքն է [նկ. 90]: Ծովի անհանգիստ վիճակը արտահայտվում է մեկ–երկու ոչ ուժգին ալիքների փայլփլող շեղջերով, որոնք մղվում են դեպի ափ: Դիմահայաց լեռներն ու ծովում ցցված ժայռերը չեն խաթարում ջրի մակերեսի փայլատակող տեսքը[342]:

Մախոխյանի մի շարք այլ գործերում պլեներային (բացօթյա) աշխատանքի հետքերը՝ գունային աշխույժ արտացոլումներ, ծովային մանրիկ ալիքների թրթռուն վետվետումներ, առիթ են տվել մասնագետներին մտաբերելու իմպրեսիոնիզմ կոչվող այն երևույթը, որի տպավորություններից զերծ չմնացին հայազգի շատ վարպետներ: Մախոխյանը բացառություն չէր կարող կազմել: Այդ առթիվ Ա. Ղազիկյանը շեշտում է.

«Մախոխյանն ալ տպավորապաշտներեն (իմպրեսիոնիստների – Ա. Հ.) բան մը առած է ու չէր էլ կրնար չառնիլ, որովհետև բնությունը դիտելու մեկ կերպ կայ միայն. այսուհանդերձ, հին վարպետներու հետևող մնացած է, այն երջանիկ դարերու, երբ արվեստագետները փակված աշխատանոցներու մեջ գուրգուրանքով կնկարեին ու մինչ կատարելապես շարունակեցին, չէին երազեր անգամ զանոնք հրապարակել: Եթե այս է դասականությունը, Մախոխյանն ալ պետք է դասական անվանել, սակայն ավելի ճիշտ պիտի ըլլար իրեն համար «տևական» կոչումը»[343]:

Ինչպես տեսնում ենք, Մախոխյանի կիրառած ոճական սկզբունքներն ու մեթոդները դուրս են միանշանակ բնութագրումներից: Եվ դա հետևանք է թե՛ նկարչի անհանգիստ խառնվածքի ու անհատականության և թե՛ ժամանակաշրջանի գեղագիտական բարդ խմորումների:

Մախոխյանի հետաքրքրության առարկան բնությունն է. նա բնության երգիչ է: Մարդ արարածը, որպես գործոն և կարևոր բաղկացուցիչ, բացակայում է նրա կտավներում[344] ու եթե հանդիպում էլ է, ապա խիստ սակավադեպ և գրեթե երկրորդական դերում, աննկատ, ասես բնության պատկերը լրացնող մանրամասն (այսպես կոչված՝ ստաֆաժ): Էական զանազանություններ կան կտավի մակերեսի կազմակերպման, լույսի համակարգի ամբողջականության ու հատկապես պատկերվող առարկաների կամ ֆիգուրների գունապլաստիկ մշակման առանձնահատկություններում:

Եթե Մախոխյանի մի շարք գործերում ինչ–որ հատվածներ հիշեցնում են իմպրեսիոնիստներին, դա անբնական չէ, միայն թե, կարծում ենք, այդտեղ կա մի նուրբ պարագա: Օդի թափանցիկության, գունալուսային անդրադարձումների, երանգների շահեկան ելևէջների պատկերման մեթոդն անվերապահորեն իմպրեսիոնիստների մենաշնորհը չէր: Այդ հատկանիշներն իրենց ձևավորման փուլերն էին ունեցել դեռևս XIX դ. 70–ականներից առաջ: Մախոխյանի՝ մաքուր բնանկարչի գեղարվեստական նախասիրությունները, թվում է, ավելի շատ կապվում են նոր արվեստի սկզբնական շրջանի դրսևորումների հետ: Մախոխյանին ավելի հոգեհարազատ էին Բարբիզոնյան դպրոցի վարպետների և Կուրբեի ռեալիստական ավանդները, որոնք իրենց ստեղծագործություններում ուզում էին օգտվել նաև գիտական աշխարհում ձեռք բեր-

ված մի շարք նորարարություններից, որպիսիք էին լույսի տարաբաղադրության ու երանգաշարի օրենքները:

Մախոխյանի արվեստի գաղտնիքը պետք է փնտրել բնանկարի ժանրի պատմական զարգացման ընթացքի մեջ՝ բոլորովին չբացառելով նրա մերձիմպրեսիոնիստական վերաբերմունքը: Մախոխյանը որպես անհատականություն բարդ երևույթ էր՝ իր համոզմունքներում անզիջում և օժտված ստեղծագործական արժանապատվության սուր զգացումով: Դեռևս XIX դ. 30–ական թվականներին, ազատվելով կլասիցիզմի կանոնակարգված նորմերից, բնանկարիչները նախ ընտրում էին ճշմարիտ տպավորությունն արտահայտելու ճանապարհը: Լույսի և ստվերի ազատ խաղը, պլեներային ընկալումները դառնում են բնանկարի մոտեցման անհրաժեշտ բաղադրությունները:

Փաստորեն, բնության մեջ հանդիպող երևույթների ու առարկաների պարզ ընկալման ու վերարտադրման մեթոդը, իմպրեսիոնիստների կողմից այնքան նախասիրած պատկերի անմիջական տպավորության արտահայտումն իրենց համար ճանապարհ էին հարթել դեռ անցյալ դարի առաջին կեսին:

Վարդան Մախոխյանի մերձիմպրեսիոնիստական գործերից հիշենք «Ծովային տեսարան: Վերջալույս», (1910–ական թթ. երկրորդ կես, կտավ, յուղաներկ, 53x80, ՀԱՊ) [նկ. 91], «Ծովը վերջալույսին» (1910–ական թթ. երկրորդ կես, կտավ, յուղաներկ, 38x62, ՀԱՊ) [նկ. 92], «Կապրի կղզու ափերը» (1910–ական թթ. երկրորդ կես, կտավ, յուղաներկ, 54x73, ՀԱՊ) [նկ. 93], «Կապրի կղզին: Զառիթափ ժայռեր» (1910–ական թթ. երկրորդ կես, կտավ, յուղաներկ, 81x100, ՀԱՊ) [նկ. 94], «Արևամուտը ծովում» (1910–ական թթ. երկրորդ կես, կտավ, յուղաներկ, 67x102, Էջմիածնի Վեհարանի թանգարան), «Մոնտե–Կառլոյի մոտ» (1920–ական թթ., կտավ, յուղաներկ)[345] աշխատանքները: «Կապրի կղզու զառիթափ ժայռեր»–ում առաջին հերթին աչքի են զարնում ծովից դուրս ցցված հսկա ժայռաբեկորները: Դրանց պղնձադարչնագույնի ու կարմիրի երանգները հիանալիորեն արտացոլվել են մուգ կապույտ ջրի թրթռուն վետվետումների մեջ:

Մախոխյանի կտավների գունային համակարգի մեջ սկզբունքային դեր է կատարում ամպամած երկինքը: Ֆրանսիացի արվեստաբան Ժան Մերուի խոսքերով՝ «Մախոխյանի մոտ ծովը անբաժան է երկնքեն, նույնիսկ երբ ընդվզի ապստամբ հրեշտակի

մը պես երկնքի դեմ: Ծովը կը հետևի երկնքի նշաններուն, անոր գոյնը կ'առնե, և կը ձուլվի անոր մեջ»[346]: Արվեստի որոշ քննադատներ, նաև մամուլի թղթակիցները, ճիշտ չեն ընկալել Մախոխյանի արվեստը: Եթե նրանցից մի քանիսը, ինչպես վերևում ասվեց, չնայելով խորքային բարդություններին, ուղղակի մատնացույց են անում իմպրեսիոնիզմը, ապա մյուսները, և դա ավելի հաճախ, բարեխղճորեն, դրվատում ու գովեստի խոսքեր են ուղղում նկարչին՝ բնությունը հարազատորեն վերարտադրելու համար. «Բնության բովանդակ հմայքը, անոր յուրաքանչյուր հրաշալիքը այնքան արտահայտիչ, հավատարիմ և զորավոր կերպով արտատպված են Մախոխյանի բոլոր գործերուն մեջ, որոնց առջև դիտողը, կամայ– ակամայ կը մոռնայ անշունչ նկարի մը ցնցող տպավորության տակ գտնվիլը և կը փոխադրվի հոն, ուր միայն կենդանի բնությունը կը խոսի»[347]:

Նման փոքր–ինչ պարզունակ տեսակետներին առաջին հերթին ինքը՝ Վարդան Մախոխյանն է հակադրվել. «...եւ ինք, իմ այս հայտարարությանս վրայ, — գրում է Ա.Պառավյանը, — ծիծաղով մը կ'աւելացնե, թե՝ այդ միեւնոյն դաշտանկարը, որուն ամբողջությունը բնության մէջ տեսած ըլլալ կը կարծես, երեւակայության արդյունք եղած է միայն»[348]: Դա նկատի ուներ «Le Progres» հանդեսը, երբ գրում էր. «Վարդան Մախոխյանի արվեստը չի կայանում առարկաների ստրուկ նմանության մեջ»[349]: Մախոխյանի բնանկարներում բնությունից գերիվեր գոյ կա՝ արդյունք նկարչի երևակայության ու զգացմունքների արտահայտման, իր անձնական հոգեկանի ու տրամադրության:

Մեզ համար կարևոր է Ադոլֆո Սքարսելլիի թեզը. «Այս տաղանդավոր արվեստագետը չի բավարարվում միայն ծովը պատկերացնելով, նա տալիս է ծովի մտապատկերը իր վսեմ ապառաժներով, որոնք հիշեցնում են Բյոկլինին»[350]:

Շվեյցարացի նկարիչ Առնոլդ Բյոկլինի (1827-1901) արվեստի հետ Մախոխյանի ունեցած առնչությանն անդրադարձել են նաև հայ հեղինակները:

Առնոլդ Բյոկլինի հետ կապը առավել ակնհայտ դրսևորվում է Մախոխյանի «Այցելություն ճգնավորին» (մինչ 1911, կտավ, յուղաներկ) կտավում [նկ. 95][351]: Ի տարբերություն համաշխարհային պրակտիկայում ընդունված նման թեմաների, երբ որպես հորինվածքի կազմակերպման ու հոգեբանական հիմնական հանգույց շեշտվում է ճգնա-

վորի կամ մենակյացի կերպարը, Մախոխյանը դա կատարում է առանց գլխավոր հերոսի ցուցադրման: Տեղանքի ու անհրաժեշտ պարագաների միջոցով նա դիտողի ուշադրությունը սևեռում է թեմայի գաղափարական կողմի վրա՝ կարևորելով կյանքից ու աշխարհից հիասթափված, մարդկային շնչից հեռացած, ծովափնյա լերկ ժայռաբեկորների մեջ ճգնող ասկետի գոյությունը: Սառը քամին տարուբերում է ծառերի ճյուղերը: Ամայության ու լռության անդորրը խախտում են մի քանի արջեր, որոնք քարակույտերի վրայով մագլցում են ճգնավորի ժայռը: Ակամայից մտաբերում ես Վահան Տերյանի «Աշունը»:

Մախոխյանի «Այցելություն ճգնավորին» աշխատանքը հայ մամուլում և գրականության մեջ ևս համեմատվել է Ա. Բյոկլինի «Մեռելների կղզին» (1883) նկարի հետ [տե՛ս նկ. 96]: Սակայն թվում է, թե մասնագետների աչքից վրիպել է (գուցե բնօրինակի բացակայության պատճառով) Մախոխյանի մեկ այլ՝ «Կրեպուսկուլի քարափներում» (1900–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 47,5x65,5) սիմվոլիստական աշխատանքը [նկ. 97][352]:

Վարդան Մախոխյանն իր մտքերը, իր հույզերը, իր գեղագիտական դավանանքը լիակատար ձևով բացահայտելու համար, այո՛, օգտվել է սիմվոլիզմի կերպավորումներից՝ միայն թե այդ ամենը մշակելով ու ներդաշնելով իր անձնական պատկերացումների հետ:

Սիմվոլիստական տրամադրությունների շարքին կարելի է դասել Մախոխյանի «Ծովախորշը ձկնորսական նավակով ձմռանը» (1895–1896 թթ., կտավ, յուղաներկ)[353], «Լեռնային տեսարան ձմռանը», «Հին կաղնիների մոտ», «Բնանկար» (1899, կտավ, յուղաներկ, 36x46, ՀԱՊ), «Կոտրված նավակը ծովափին» (1903, կտավ, յուղաներկ, Մխիթարյան միաբանության թանգարան, Վիեննա) [նկ. 98], «Ծովի ափ» (1900–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 57,5x95), «Կոտրված նավակ» (1900–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 51x74), «Արևի ճառագայթները ծովի վրա» (1900–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 60x95) աշխատանքները[354]:

Սիմվոլիզմին բնորոշ հատկանիշներ տեսնելով Մախոխյանի արվեստում՝ այդուամենայնիվ պետք է ասել, որ գեղարվեստական այդ հոսանքը նրա համար չդարձավ անվերապահ ընդունելի դավանանք: Դա միջոց էր՝ ռեալիզմի ու սիմվոլիզմի յուրօրինակ

համադրությամբ նոր որակ ստեղծելու, ռեալիստական տիպականացման բարձրագույն աստիճանին հասնելու, երբ պատկերը յուրահատուկ շեշտադրումների շնորհիվ արտահայտում է հավերժականության գաղափարը: Թերևս դա է առիթը, որ Մախոխյանի արվեստը բնութագրելիս օգտագործվում է «տևական» բառը: Մախոխյանի սիմվոլիստական հակումները կրող կտավներում ասացինք, որ բացակայում են կենցաղային մանրուքները, նույնիսկ մահկանացու մարդ արարածը: Այստեղից, սակայն, չպետք է հետևեցնել, որ եթե նրա բնանկարում բացակայում է մարդը, ուրեմն այն ունի խորհրդապաշտական բնույթ:

«Ամենուն տարեցույցի» 1911 թ. համարի էջ 270–ից տեղեկանում ենք, որ Մախոխյանը որոշ ժամանակ իր արվեստանոցը տեղափոխել է Համբուրգ: Այդ մասին հաղորդում է նաև «Շանթ» հանդեսը. «Մախոխյան միևնույն հաջողությունը գտած է նաև Համպուրկի մեջ, ուր մեկեն ավելի անգամներ այցելելե ետքը, ատեն մըն ալ հոն հաստատված է: Մասնակցած է բազմաթիվ առաջնակարգ ցուցահանդեսներու, մասնավորապես Համպուրկի, Մյունխենի և Պեռլինի մեջ և իր նկարները ամեն անգամ և ամեն տեղ մեծ հիացում առցած են»[355]: Այդ շրջանից մեզ հայտնի են «Ալեկոծություն ժայռապատ ծովափին», «Ալեկոծություն», «Փոթորիկ Սարք կղզու մոտ»[356], «Ծովափ նավակներով», «Ծովի ափը: Լռություն», «Ալիքների վազքը երեկոյան» և «Ալիքները»[357] աշխատանքները (բոլորն էլ՝ 1890–1910–ական թթ.):

Այդ ժամանակ արդեն մեծ հեղինակություն և համբավ վաստակած նկարիչը ցանկանում է մի անգամ ևս լինել իր ծննդավայրում՝ Տրապիզոնում: Նախապես պայմանավորվելով Եգիպտոսում գտնվող իր եղբոր հետ՝ Մախոխյանը ձեռնարկում է ուղևորությունը: Իր ծննդավայր կատարած այդ այցելությունը (դա վերջինն էր նրա կյանքում) մասնագիտական գրականության մեջ ժամանակի ու տևողության առումով փոքր–ինչ հակադիր մեկնաբանություն է ստացել: Ռ. Շիշմանյանը «Բնանկարն ու հայ նկարիչները» գրքում նշում է, որ «օսմանյան սահմանադրության (1908) տարիներին Մախոխյանը վերադառնում է իր ծննդավայրը, որտեղ և մնում ու ստեղծագործում է մինչև Առաջին համաշխարհային պատերազմի նախօրյակը»[358]: Նույն տարեթիվը մատնացույց է անում նաև արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանը՝ հավանաբար հենվելով Շիշմանյանի

տվյալների վրա[359]: Ե. Մարտիկյանը[360] և Օ. Ավետիսյանը[361] Մախոխյանի՝ Տրապիզոն մեկնելու ժամկետը նշում են 1914 թվականը:

Առկա փաստերի բաղդատությունը, հատկապես Գերմանիայում գտնվելու ու գործունեության որոշ պահեր թույլ են տալիս պնդելու, որ Վարդանը և նրա եղբայրը Տրապիզոն են ճանապարհորդել 1913 թ. վերջին և վերադարձել 1914 թ. վաղ գարնանը: Մենք նշում ենք 1913 թ. վերջը, քանի որ Մախոխյան եղբայրները մի քանի ամիս անցկացրել են իրենց ծննդավայրում, հարազատներով հավաքվել հայրենի հարկի տակ, տեսակցել ազգականներին: Կարոտի ու հոգեկան բավականության այդ պահերը, սակայն, երկար չեն տևում: Մախոխյանները նախազգում են գալիք համաշխարհային պատերազմի վտանգը, և ահա իր բժիշկ եղբոր հետ վերադառնում է Գերմանիա:

Գալով Բեռլին և այստեղ էլ կռահելով մոտալուտ պատերազմում Գերմանիայի ակտիվ նախապատրաստության պարագան (հավանաբար խուսափելով նաև անձնական անախորժություններից)՝ Մախոխյանը մեկնում է Լոնդոն և միանգամից իր եռանդուն մասնակցությունը բերում Լոնդոնի մշակութային կյանքին: Նա իր թե՛ նախկին և թե՛ նոր կատարած կտավները ներկայացնում է գաղութատիրական խոշոր մայրաքաղաքի պատկերասրահներում[362]:

1914–1918 թվականները ողբերգական իրադարձություններով լեցուն տարիներ էին հայոց պատմության մեջ: Այդ չորս տարիներից ընդհանրապես քիչ բան է հայտնի Մախոխյանի կյանքի ու գործունեության վերաբերյալ: Կատարվեց XX դարի ամենասարսափելի ոճրագործություններից մեկը՝ Հայոց ցեղասպանությունը, այդ սպանդի մեջ նահատակվել էր նաև Մախոխյանի սիրելի եղբայրը՝ Քրիստափորը:

Դժվարանում ենք ասել՝ Վ. Մախոխյանը մամուլում հանդես եկա՞վ այդ ոճրագործության դեմ. հավաստի փաստեր մեզ չեն հասել: Բայց որ մեծ արվեստագետն ու քաղաքացին ցասումի իր խոսքն ասաց երաժշտության հավերժական լեզվով, դա բոլորն իմացան:

Դեռևս Սանասարյանում սովորելու տարիներին Մախոխյանը ստացել էր երաժշտական լուրջ կրթություն: Վարժարանն ավարտելուց հետո վերադառնալով Տրապիզոն՝ երբեմն հանդես է եկել համերգներով՝ որպես ջութակահար:

Ենթադրում ենք, որ Մախոխյանի ծովանկարների ալեկոծ խռովքը, ամպամած տխուր եղանակները մասամբ գալիս են նրա ծանր տրամադրությունից: Սակայն հայ ժողովրդի ողբերգության թեման փայլուն արտահայտություն գտավ երաժշտության միջոցով: Մեծ եղեռնի, անհամար կորուստների, այդ թվում նաև իր հարազատների, ողբերգական եղերագործության տպավորության տակ Մախոխյանը 1919 թ. ստեղծում է երաժշտական լայնածավալ մի բողոք–պատկեր: Այդ կապակցությամբ «Բազմավեպը» գրում է. «Վարդան Մախոխյանը արդեն մեր «Բազմավէպի» և «Գեղունիներու» ընթերցողաց ծանոթացուցած ենք՝ իբրև քաջ ծովանկարիչ, իբրև հաջորդը գեղարվեստապետ Հ. Այվազովսքիին: Այժմ Վարդան ի հայտ կու գայ նաև մեծ երգահան իր հրատարակած «La Plainte de l'Arménie» նվագերգության ձայնագրությունով: Մեզի քաղցր անակնկալ մը եղավ, երբ ստացանք գեղարվեստագետի սրտին և մտքին այս քնքուշ արտահայտությունը, որ Հայրենիքին՝ Հայաստանին նվիրած է: Մեր հայրենակիցներու տառապանքի այս արձագանքը ուղղված է համաշխարհային Արդարության. այնպէս որ, երբ 1919–ի Յունվար 13–ին առաջին անգամ ի Մօնդէ Քառլոյի նվագված է՝ բանիմաց ունկնդիրները մեծապես հուզված և խոր տպավորության ներքև գովաբանած են հեղինակը: Անկե հետոյ Մախոխյանի «Հայաստանի հեծեծանքը» Մօնաքոյի, Նիսի և ուրիշ քաղաքներու մէջ ստեպ կը կրկնվի»[363]:

Բողոքի ու ցասումի այդ ստեղծագործությունն այնպիսի հզոր թափով, խոր ներշնչանքով ու արհեստավարժ բարձր մակարդակով է գրված, որ նույնիսկ եվրոպացի մեծանուն երաժշտագետները շռայլանքի խոսքեր չեն խնայել: Համբավավոր երաժիշտ Վագեմանը այսպիսի տողեր է հղել Մախոխյանին. «Պատիվ ունեմ Ձեզ հաղորդելու իմ մեծ ուրախությունն այն փառավոր հաջողության համար, որ մենք երեկ ունեցանք «Հայաստանի հեծեծանքը» նվագելով: Ձեր այս երկը, որ ցույց է տալիս տառապանքի մեջ հիանալի ժողովրդի հոգին, ինձ խորապես հուզում է...»[364]:

Մոնակոյի համերգի մասին «Le Petit Monegasque» լրագիրը հունվարի 19–ին գրում է. «Հոյժ գեղեցիկ նվագածություն մեկ ջութակով և երաժշտախումբով տեղի ունեցած «La Plainte de l'Arménie»–ն, գործ հայ վարպետ բնանկարիչ Վ. Մախոխեանի...»[365]:

Այսպես, ուրեմն, Վարդան Մախոխյանը հուզական և ակտիվ վերաբերմունք է դրսևորել Մեծ եղեռնի կապակցությամբ, ցասումի վերաբերմունք՝ արտահայտված գույ-

նի ու երաժշտության միջոցով: Ընդհանրապես Մախոխյանները միանգամայն այլ տեսանկյունով ու այլ միջոցներով են պայքարել օսմանյան ոճրագործությունների դեմ[366]:

Այս բոլորից հետո միանգամայն հասկանալի է, թե ինչու Վարդան Մախոխյանը հեռացավ Գերմանիայից. նախ մեկնեց Լոնդոն և որոշ ժամանակ անց մշտական բնակություն հաստատեց Ֆրանսիայի ծովափնյա Նիցցա քաղաքում: Սկզբունքային նշանակություն ունի նաև այն, որ լինելով օսմանյան պետության քաղաքացի, կրթություն ստանալով Գերմանիայում և 20–ից ավելի տարիներ ապրելով այդնտեղ՝ նա չէր հրաժարվել թուրքական քաղաքացիությունից: Սակայն Մեծ եղեռնից հետո հեռանալով Ֆրանսիա՝ նա այլևս հրաժարվեց թուրքական քաղաքացիությունից՝ ընդունելով ֆրանսիականը: Ահա՛ Մեծ եղեռնի արձագանքը Մախոխյանի մոտ[367]:

Վարդան Մախոխյանի կյանքի ու գործունեության վերջին շրջանը (1918–1937)

Տխուր և ինչ–որ չափով հիասթափված՝ որոշ դեգերումներից հետո՝ 1918 թվականին, Մախոխյանը մշտական բնակություն է հաստատում Ֆրանսիայի հարավում գտնվող Նիցցա գեղատեսիլ քաղաքում[368]:

Արվեստաբան Տիգրան Նազարյանը «Հայաստանի կոչնակ»–ում գրում է, որ Նիցցայում Վարդան Մախոխյանը քաղաքից փոքր–ինչ հեռու իր համար գնում է մի հողակտոր և այնտեղ կառուցում առանձնատուն (ոստան)՝ «Անի» անունով[369]:

Նիցցայում Մախոխյանն անմիջապես ընկղմվում է ստեղծագործական եռանդուն գործունեության մեջ: Ընդ որում, նույն տարում էլ՝ 1918 թ., Նիցցայում կազմակերպում է իր աշխատանքների առաջին ցուցահանդեսը, որին, ի թիվս այլոց, արձագանքում է նաև ֆրանսիացի մեծանուն արվեստաբան Կամիլ Մոկլերը[370]:

1919 թ. Մախոխյանը մասնակցում է Մոնակոյում բացված «Մարզական ակումբի» (Sporting Club) միջազգային ցուցահանդեսին[371]:

Մախոխյանի ստեղծագործական կյանքում երևութային նշանակություն ունեցավ նրա մասնակցությունը Փարիզի 1921 թ. Ազգային սալոնին[372] երկու աշխատանքներով՝ «Ալեկոծություն Քատեկատում» [նկ. 99] և «Ռուսական տափաստաններ»: Վերջիններս

ֆրանսիական մամուլում լայն արձագանք գտան[373]: Ասվում է, որ Մախոխյանի ստեղծագործությունների շարքում «Ալեկոծություն Քատեկատում»–ը իր բովանդակությամբ և արվեստով գրավում է այն տեղը, ինչն ունեցել է «Սև ծովը» Այվազովսկու համար[374]: Այդ նկարի գնման կապակցությամբ Կ. Մոկլերը գրել է. «Ճշմարիտ հրճվանքով իմացա, որ վերջերս Վարդան Մախոխյանի մեկ ծովանկարը մուտք է գործել Նիցցայի Գեղարվեստների թանգարանը: Դա ամենայն գեղեցիկ և ամենահզոր նկարներից մեկն է, որը հայտնություն բերեց մեզի»[375]: «Ալեկոծություն Քատեկատում» կտավը հիրավի արտակարգ տպավորիչ պատկեր է. ալիքների եռանդուն շարքերը հաջորդաբար մոլեգնորեն մղվում են առաջ: Զյունասպիտակ փրփուրների ձևավորումը ինչ–որ տեղ նույնիսկ (ըստ ժամանակակից արվեստագետների) մտաբերել է տալիս Հովհաննես Այվազովսկու պատկերավորումների որոշ մանրամասնություններ: Միայն թե Մախոխյանի ալիքների առաջընթացը, խռովահույզ ծովի անհանգստությունը, կապտագույն ամպերի ոլորները միանգամայն այլ տպավորություն են ստեղծում: Ո՛չ ժայռ, ո՛չ ծառ, ցամաքի որևէ կտոր չկա այստեղ. միայն փրփրագեղ ալիքներն են ու մռայլ երկինքը, բայց և որքա՜ն տպավորիչ ու սարսափազդու: Այդտեղ ամեն ինչ վերցված է մեծ մասշտաբով, տարածական լայն թափով. սա ասես ծովի մնայուն պատմությունն է[376]:

Ինչպես վերևում ակնարկեցինք, Վարդան Մախոխյանը եռանդուն մասնակցություն է բերում նաև հայ արվեստագետների կազմակերպած գեղարվեստական միջոցառումներին: 1921 թ. նոյեմբերին նա իր աշխատանքներից երեքը ուղարկում է Հայ արվեստագետների միության կողմից Կ. Պոլսի Բերա թաղամասում կազմակերպված 6–րդ պատկերահանդեսին: Այդտեղ մասնավորապես հիշատակվում են «Կապրի, Լուսնյակ գիշեր» և «Ձմեռ» կտավները: Հայ ակումբի սրահների այցելուները մի քանի շաբաթ ըմբոշխնում են այդ կտավների գեղարվեստական հաճույքը[377]:

1922 թ. Վարդան Մախոխյանը երկրորդ անգամ է մասնակցում Փարիզի Ազգային սալոնին՝ ներկայացնելով միայն մեկ աշխատանք՝ «Ալիքը» (1920–ական թթ. առաջին կես, կտավ, յուղաներկ, ցուցադրվել է նաև 1925 և 1931 թթ.)[378]: 1923 թ. նույն սալոնին ներկայացնում է «Մոնակոն» (1920–ական թթ. առաջին կես, կտավ, յուղաներկ, ցուցադրվել է նաև 1925 և 1931 թթ.)[379]:

Վարդան Մախոխյանը վերջին անգամ Ազգային սալոնին մասնակցում է 1927 թվականին՝ ներկայացնելով «Ալիք» (Ֆերրա հրվանդանում՝ Նիցցայի մոտ) (1920–ական թթ. երկրորդ կես, կտավ, յուղաներկ) թեմայի մեկ այլ տարբերակ[380]:

Այդ տարիներին հայ մամուլը ոգևորությամբ է գրում 1923 թ. գարնանը Մարսելի «Լամբեր» պատկերասրահում (Lambert Gallery) Մախոխյանի բացած ցուցահանդեսի մասին[381]: Ընդ որում, օգտվելով ցուցահանդեսի առկայության պարագայից՝ հայ գաղութը որոշում է հանգանակության միջոցով ձեռք բերել Մախոխյանի լավագույն աշխատանքներից մեկը և, որպես երախտագիտության նշան, այն նվիրել Հայ դատի անկաշառ պաշտպան Օ. Կովենին[382]:

Մախոխյանի ողջ մտահոգությունը Փարիզն էր: Նա պետք է ապացուցեր Փարիզին, որ շարքային նկարիչ չէ: Մեծ իղձը իրագործվեց 1925 թ. մայիսի 2–ին: Փարիզի «Ալլար» (Galerie Allard) պատկերասրահում բացվում է Վարդան Մախոխյանի անհատական ցուցահանդեսը, որը տևեց մինչև մայիսի 16–ը[383]: Ցուցահանդեսի կատալոգից (նախաբանը՝ Կամիլ Մոկլերի) տեղեկանում ենք, որ ներկայացված էր 91 աշխատանք, որոնց թվում, ծովանկարներից զատ, կային նաև ցամաքային, հատկապես ձմեռային բնանկարներ: Ըստ Ռաֆայել Շիշմանյանի՝ ներկայացված 91 կտավներից 70–ը ավարտված գործեր էին, մնացած 31–ը՝ էտյուդներ[384]:

Փարիզում առաջին անգամ կազմակերպված անհատական ցուցահանդեսում, Մախոխյանն ընտրել էր տարբեր ժամանակներում կատարած իր լավագույն գործերը: Այդ ցուցահանդեսը դարձավ նկարչի ստեղծագործական հաղթանակը, նրա տաղանդի հաստատումը: Մախոխյանը նվաճեց փարիզցիների համակրանքը: Ցուցահանդեսը նրան բերեց թե՛ բարոյական և թե՛ նյութական մեծ նպաստ: Ցուցահանդեսից հետո, ի նշան նրա բարձր արվեստի գնահատման և համաֆրանսիական մշակույթին բերած նպաստի (հիշենք, որ նա Ֆրանսիայի քաղաքացի էր), ֆրանսիական կառավարությունը Մախոխյանին արժանացրեց բարձր գնահատականի՝ «Պատվո լեգեոն» շքանշանի[385]:

Ընդհանրապես, 1920–ական թվականները, ներառյալ 1930–ականների սկիզբը, Մախոխյանի ստեղծագործությունների հաճախակի ցուցադրման շրջանն էր, հեղինակության և համբավի ամրապնդման ու բարձրացման շրջանը[386]: Հիշարժան է, որ նա

ցուցադրվում է Թուլուզի լատինական երկրների արվեստագետների համաշխարհային ցուցահանդեսում, որտեղ և արժանանում է ոսկե մեդալի[387]:

Նկարչի համբավն այնքան է բարձրանում, որ նիցցաբնակ ֆրանսիացի բանաստեղծ Ա. Սենտ Անժ Պլեն Մախոխյանին նվիրում է բանաստեղծություն[388]:

Փարիզում 1927 և 1930 թվականներին նկարիչը մասնակցում է «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցության կողմից կազմակերպված ցուցահանդեսներին՝ առանձին շուք հաղորդելով դրանց: Ռաֆայել Շիշմանյանի հավաստմամբ՝ դրանցից յուրաքանչյուրում Մախոխյանը ներկայացրել է վեցական կտավ՝ կատարված 1920–ական թթ. երկրորդ կեսին՝ «Մայրամուտ», «Քիբրոնի վայրի ափերի վրա», «Փոթորիկ Քիբրոնում», «Փոթորիկ Մեռբիհոնում» և Պորգրոլ կղզուց երեք աշխատանք[389]:

Այդ տարիների մասին հետաքրքրական տեղեկություններ է հաղորդում արվեստաբան Ժան Մերուն 1931 թ. հրատարակած իր մի հոդվածում. «Մախոխյան եռանդուն գործունեություն մը ցույց տվավ անցյալ տարվան ընթացքին իր բազմաթիվ ցուցահանդեսներով. Նիս, Փարիզ, Մարսել և Գահիրէ, ուր «Ալլար» պաշտոնապես հրավիրված էր գինքը»[390]:

1931 թվականին Նիցցայի «Palais de la Méditerranée» քաղաքային շքեղ սրահում կազմակերպվում է հայ ծովանկարչի անհատական ցուցահանդեսը. ներկայացված էր 65 աշխատանք: Բարեբախտաբար, պահպանվել է այդ ցուցահանդեսի կատալոգը[391]: Ցուցադրված էին թե՛ նոր և թե՛ նախկինում կատարված գործերը: Այս առիթով էր, որ ֆրանսիական մամուլը Մախոխյանին անվանեց «մեր դարու առաջին ծովանկարիչը»[392]: Իսկ ճանաչված արվեստաբան Հ. դը Գարդիան գրում է. «Մախոխյանը չի պատկանում ոչ մի դպրոցի, ուրեմն նա արարիչ է: Նայել նրա նկարներին նշանակում է լսել ալիքների խշշոցը ավազների վրա և խաղաղության զգացումով համակվել... Նիցցայում Մախոխյանը հաղթանակ տարավ: Միջերկրական ծովի պալատում արվեստի մեկենասները վիճում էին միմյանց հետ՝ նրա կտավները ձեռք բերելու համար»[393]:

Վարդան Մախոխյանի աշխատանքների ցուցահանդեսը բացվեց նաև 1932 թ. Մոնտե Կառլոյում: Մոնակոյի իշխանության գլխավոր թերթի արվեստի մեկնաբան Օկտավ Միլը այդ առիթով գրեց. «Չափազանց փոքր է այն նկարիչների թիվը, որոնք ծովը բացառապես ուսումնասիրել են անմիջաբար, ինչպես այդ արել է Վարդան Մախոխյանը:

Նա մեզ ապշեցնում է իր դիտողականության ուժով և իր հայացքի հրաշալի շեշտակիությամբ: Ինչպիսի՛ համբերություն, ինչպիսի՛ հաստատակամություն, ինչպիսի՛ անհավատալի ջանք ու աշխատանք է թաքցնում իր մեջ այն կաշառող թեթևությունը, որով պատկերված է հավերժորեն շարժվող ջրի ալիքաձև տատանումը…»[394]:

1934 թ. «Chanth» պատկերասրահում Մախոխյանի ծովանկարները ցուցադրվում են Ֆրանսիայի նշանավոր նկարիչների աշխատանքների հետ: 1934 թ. «La Semaine à Paris» թերթի փետրվարի 17–ի համարից տեղեկանում ենք, որ այդտեղ ցուցադրվել են Ֆրեդերիկ Բազիլի աշխատանքները: Ի դեպ՝ մասնակիցների շարքում է եղել ևս մեկ հայազգի նկարիչ՝ Հրանտ Ղազանջյանը:

Վարդան Մախոխյանը, որպես ստեղծագործող անհատականություն, շատ բան տեսած, շատ բան գիտցած մարդ էր, քաջածանոթ արվեստի ժամանակակից ու նախորդ հոսանքներին և ուղղություններին: Այսուհանդերձ, իր կայուն հավատամքի ու պրպտումների շնորհիվ նա հաստատում էր իր «մախոխյանական եսը»:

Մախոխյանի ներկայացրած ջրի ահռելի ծավալը իրականության ձևափոխումը չէ, բայց միևնույն ժամանակ իրականի սովորական պատրանքն էլ չէ: Դա ծով կոչված երևույթի առնական ու անկանխատեսելի էությունն է՝ խիստ առարակայական ու շոշափելի:

Ալիքների պլաստիկ թանձրությանը համահունչ են դեղնամոխրագույնը, հողակաևչը, պղնձաշագանակագույնն ու կաթնասպիտակի նուրբ երանգները, որոնց անթափանց մակերեսի վրա առանց հրաշք գործելու «կքայլեր» Հիսուսը: Այդ ծովը Մոկլերին ստիպեց գրելու. «Վարդան Մախոխյանի ծովը քանդակ է՝ նման գրանիտի»: Ծովային զանգվածը շոշափելի ու տպավորիչ այն նյութն է, որի կապակցությամբ հանճարեղ Օգյուստ Ռոդենը պետք է գրեր. «…Ալիքներու հաճախակի տեսության մեջ գաղափար առած եմ իրաններու, կուրծքերու, ազդրերու, գիսավորումի, խումբերու՝ իբր թե չվող մարդոց բազմության մը՝ առջև ըլլայի. կը համարիմ, թէ հիներու մեջ հավերժահարսերու և ծովաստվածներու գաղափարն ալ ասկե ծնունդ առած ըլլային: Անոնք բնության ամեն կողմը մարդկային կերպը կը տեսնեին, հոն քանի մը ձևափոխումներով անսահման ձևեր կը ծնին: Փրփուրեն չէ՞, որ ստեղծեցին իրենց Աստղիկը. ալիքի գալարումն է Աստղիկը»[395]: Ասես թե Մախոխյանի ծովն է աչքի առաջ ունեցել Ռոդենը:

Ջրի ծավալային զանգվածին ամրություն և ուժ հաղորդելը Մախոխյանի արվեստի զգացողական մենաշնորհն է: Մի առիթով ճիշտ է հարաբերված. «Ծանր կապարե ջուրը կարծես երկնքի ու ժայռերի հետ ներդաշնակ երանգավորմամբ է հնչում»[396]:

Ակնարկել ենք, որ թե՛ օտար և թե՛ հայ քննադատները Մախոխյանի մասին խոսելիս զուգորդության կարգով հիշել են Այվազովսկուն, Մոնեին, Բյոկլինին, Կուրբեին (նույնիսկ վաղ շրջանի հանճարներին, թեև դա, կարծում ենք, մասամբ ոգևորության արդյունք է): Կուրբեի անունը շատ հարևանցի է նշվում՝ ի թիվս մեկ–երկու վարպետների: Մեր խորին համոզմամբ, սակայն, Մախոխյանի աշխատածևը, նրա արվեստի ոճական առանձնահատկությունները թույլ են տալիս անմիջական զուգորդություններ անցկացնել Գուստավ Կուրբեի հետ՝ մի բան, որը, թվում է, առ այսօր չի նկատվել:

Կուրբեն միայն ծովերով չի հրապուրվել: Սակայն դա չէ կարևորը, այլ կտավի մակերեսի մշակման առանձնահատկություններն ու մեթոդը: Ֆրանսիացի մեծ նկարիչը ևս իրական կյանքի պատկերման ջատագովն էր, միայն թե նրա ռեալիզմը պոզիտիվ բնույթ էր կրում, ինչպես ինքն էր խոստովանում: Նա սիրում է ընդհուպ մոտենալ բնությանը. նրա աշխատանքները կարծես գունային խմորից ծեփված լինեն՝ հյութեղ են և հագեցած: Կուրբեն ևս նախապատվություն է տալիս մուգ կամ ոչ պայծառ (խուլ) երանգներին՝ հողականաչը, դեղնաշագանակագույնը, կապտամանուշակագույնը… Թերևս նա առաջինն էր, որ ներկայացրեց աշխարհի նյութականությունը՝ շեշտելով նրա առարկայական բնույթը: Կուրբեի պոզիտիվիզմը հակադրվում է իդեալիզմին, ռոմանտիզմին ու ակադեմիզմի վերածված կլասիցիզմին: Նա ևս, ինչպես Մախոխյանը, կյանքը ներկայացնում է իր ընթացքի մեջ, հաստատում աշխարհի նյութական սկզբնավորումը: Կուրբեն դեռևս 1860–ական թվականներից աշխատում էր բնության գրկում և բնության տեսարաններն ու առարկաները ներկայացնում հագեցած գույներով, առարկայական հստակությամբ ու դիտողականությամբ:

Իհարկե, Կուրբեի մոտ ավելի վաղ է գերակայվել գծանկարի ու գունային հատկանիշների ուժն ու ամրությունը, ծավալների զանգվածային խտությունն ու շոշափելիությունը: Ծավալային–զանգվածային հատվածներն արտահայտվում են անսովոր ակնառությամբ, որտեղ կարևորվում է նկարչի հուզական էներգիայի փոխանցումը կտավին: Գույնի անսովոր ճշմարտություն, ամրություն ու հագեցածություն: Վարդան Մա-

խոխյանի կտավները ևս այդ հատկանիշներն ունեն. և մի՞թե Ֆ. Պերկեզի՝ Մախոխյանի կապակցությամբ ասված «Հոմերական բան մը», «Գույների ամբողջական երևույթը» Կուրբեին չի հիշեցնում: Զուգորդության անսպասելի օրինակներ կան Կուրբեի ծովային պատկերներում: Օրինակ՝ «Ալիք» (1870) նկարը թե՛ հորինվածքով և թե՛ գունաշարով հիշեցնում է ճիշտ և ճիշտ մախոխյանական մեզ ծանոթ աշխատանքները, օրինակ՝ «Օվկիանոսի առջև», «Մակընթացություն» (ՀԱՊ)[397], «Ալեկոծություն» և այլն: Նույն կաթնամոխրագույն «փակ» երկնքում արևի կամ լույսի որևէ աղբյուր չի նկատվում: Ապա «Էտրետայի առափնյա ժայռերը», որը թե՛ կատարման ոճով, թե՛ կոլորիտով ու կոմպոզիցիոն կառուցվածքով ասես ելակետ դարձած լինի Մախոխյանի մի շարք քարափնյա տեսարանների համար՝ պղնձաշագանակագույն այրված ժայռեր, խիտ երանգներ, մռայլ երկինք, հստակ ուրվագծեր, առաջին պլանում՝ դատարկ նավակներ: Նման բան կարելի է ասել «Ջրվեժ Կանշեում» նկարի կապակցությամբ՝ նույն ժայռերն ու ջուրը, կամ Մոսկվայի Պուշկինի անվան գեղարվեստի պետական թանգարանում ցուցադրվող Կուրբեյի «Ալիք» նկարը [տե՛ս նկ. 101] Մախոխյանի «Լուսնյակ գիշեր» աշխատանքի հետ [նկ. 101]:

Ասես կյանքից փախչելու ձգտումը, վառ արտահայտություն է գտել Մախոխյանի «Այցելություն ճգնավորին» և «Կրեպուսկուլի քարափներում» մեզ արդեն ծանոթ կտավներում: Այստեղ նկարիչը յուրովի մեկնաբանություն է տվել մենության թեմային, մարդկանցից հեռու մնալու ճգնավորական վիճակին: Մենակեցության, փախուստի գաղափարները և մոտիվները հաճախ են արծարծվել ռոմանտիկների ու հատկապես սիմվոլիստների կողմից, քանի որ «չտեսնելով և չընդունելով տիրող պայմանները վերափոխելու որևէ հնարավորություն՝ նրանք միակ ելքը գտնում էին անախորժ իրականությունից փախչելու, անուրջների և պատրանքների աշխարհին ապավինելու մեջ»[398]:

Վարդան Մախոխյանի կյանքի վերջին տասնամյակը, համենայն դեպս վեց–յոթ տարիները, եղան հոգեկան ու հուզական ապրումների ծանր շրջան: Կյանքի լարված ու անհանգիստ ընթացքն իր դրոշմը թողնում է նրա առողջության վրա: Առողջությունն աստիճանաբար տեղի էր տալիս[399]:

Նրա կյանքի վերջի կարևոր իրադարձություններից մեկը 1936 թ. սկզբներին Նիցցայում բացված անհատական ցուցահանդեսն էր: Ներկայացված էր քառասունութ աշ-

խատանք: Հրատարակված կատալոգում[400] տպագրվել էին արվեստի եվրոպական նշանավոր քննադատների խոսքերը մեծ ծովանկարչի մասին:

Վերջին տարիների ընթացքում Մախոխյանն այլևս մեծ ծավալի գործեր չէր անում: Չնայած ֆիզիկական կացության հետևողական վատթարացմանը՝ միայն տաք և արևոտ եղանակներին դուրս էր գալիս բնության գիրկ՝ էտյուդներ կատարելու, այն էլ՝ շատ կարճ ժամանակով:

Ֆիզիկական ու բարոյական այդ ծանր կացության մեջ 1937 թ. փետրվարի 11–ին Նիցցա քաղաքում իր մահկանացուն կնքեց հանճարեղ ծովանկարիչը[401]:

Բարդ է Մախոխյանի արվեստը: Անցյալի ռեալիստական ավանդույթներից սնված և իր ամուր համոզմունքն ունեցող արվեստագետը ինչ–որ տեղ համակիր եղավ ժամանակի հոսանքներից մեկ–երկուսին՝ միաժամանակ նախընտրելին վերծանեց իրեն հոգեհարազատ եղանակով, մախոխյանական վրձնով: Եվ պատահական չէ, որ Մախոխյանի արվեստի մասին խոսողները միշտ նշել են նրա ճշմարիտ, բոլորովին ինքնատիպ, անձնական մտածողությունը: Մախոխյանի նկարչության մեջ բնությունից գերիվար մի գոյություն են տեսել, զգացմունքների մի արտահայտություն, որը «շանթի մը պես կլուսավորե բնության անցուդարձերը»[402]: Նկարիչը ձգտում է բնությունը ներկայացնելու բանաստեղծի աչքերով ու միաժամանակ թափանցել երևույթների ներքին էության մեջ: Ահա թե ինչու Մախոխյանի ծովանկարները հատկանշվում են անսովոր, անմիջապես ներազդող տպավորությամբ: Գիտնական բնագետի պես նա արտաքին երևույթների մեջ բացահայտում է սովորական աչքի համար անտեսանելին: Մախոխյանն անհուն սեր ու նվիրում է տածել ծովի հանդեպ, գուցեև նրա համար, որ օվկիանոսի անսահման տարածությունը, առանձնությունն ու հավիտենական կենդանի փոփոխությունը ներշնչել է նրան, իր հոգու մեջ նմանօրինակ տրամադրություններ արթնացրել:

Մախոխյանը ներկայացնում է ամենակիրթ եվրոպական տիպար թե՛ որպես մարդ և թե՛ որպես արվեստագետ: Այսուհանդերձ, նա հավատարիմ մնաց իր ազգային պատկանելությանը՝ որպես ճշմարիտ ազգասեր:

ԿԱՐԱՊԵՏ (ՇԱՌԼ) ԱԴԱՄՅԱՆ
(1872–1947)

Կարապետ (Շառլ) Ադամյանը արվեստասեր մեր հասարակայնությանը հայտնի է որպես ծովանկարիչ: Նրա ծովային կտավները, ի տարբերություն իր հայրենակից գործընկերների՝ Մկրտիչ Ճիվանյանի, Էմանուել Մահտեսյանի, Արսեն Շաբանյանի և Վարդան Մախոխյանի, առանձնանում են ժամանակաշրջանի նոր նախասիրություններին հարիր՝ կատարման համարձակ մոտեցմամբ՝ պատկերները ավելի շատ մեկնաբանելով իմպրեսիոնիստական տպավորությամբ: Արևային տաք գույներով ստեղծված օդալուսային թափանցիկ ելևէջները լավատեսական տրամադրություն են հաղորդում կտավներին՝ դրանց ուրույն տեղն ապահովելով հայ ծավանկարչության դաշտում:

Ծովային պատկերներից զատ՝ նկարիչը մեծ հետաքրքրություն է ցուցաբերել նաև կերպարվեստի մյուս ժանրերի նկատմամբ: Արխիվային նյութերից և կենսագիրների վկայություններից պարզվում է, որ Ադամյանը զբաղվել է ազդագրերի և հատկապես գրքի գեղարվեստական ձևավորման աշխատանքով՝ շուրջ 150 միավոր[403]: Ինչպես նկատում է արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը, Ադամյանի յուրաքանչյուր գրքում զետեղված են եղել մեկ–երկու տասնյակ պատկեր[404], դրանց էլ գումարած գեղարվեստական–հասարակական բնույթի գործերի կատարումը՝ աֆիշներ, մամուլում տեղ գտած թատերական ներկայացումների և օպերաների նկարազարդումներ, նաև սև–սպիտակ ու գունավոր փորագրություններ, որոնց ընդհանուր քանակը հասնում է մի քանի հարյուրի: Այդ բոլորից զատ՝ Ադամյանը փայլուն դիմանկարիչ էր: Մեզ հասած դիմանկարների թիվը, որոնց մի մասը կատարված են լողափնյա վայրերում, հասնում է շուրջ 70–ի. նույնքան էլ ցամաքային բնանկարների և թեմատիկ աշխատանքների թիվն է: Պահպանվել են նաև նկարչի տասից ավելի նատյուրմորտները:

Ամենից շատը, անշուշտ, Ադամյանի ծովանկարներն են՝ մեզ հայտնի շուրջ 400 ստեղծագործություն, որը հնարավորություն է տալիս ամբողջական պատկերացում կազմելու Կարապետ Ադամյանի՝ որպես ծովանկարչի ստեղծագործական գործունեության մասին[405]:

Ուսումնառության տարիներ.
գործունեության առաջին փուլը
(1886-1897)

Կարապետ Ադամյանը ծնվել է 1872 թ. սեպտեմբերի 18–ին Կ. Պոլսում: Նրա ծնողները՝ Մկրտիչ Ադամյանը և Մարի Աֆկերը, ունեցել են հինգ երեխա՝ Թերեզը, Կարապետը, Օնորինը, Պոլը և Վերոնիկան: Կարապետի ընտանիքը ապրում էր Բոսֆորի մոտ՝ Բերա թաղամասում, որտեղ վաղուց հաստատվել էին հայերը և հույները:

Հայրը՝ Մկրտիչը, մասնագիտությամբ ոսկերիչ էր, միաժամանակ նվագում էր ֆլեյտա իր կնոջ՝ Մարիի նվագակցությամբ, ով դաշնակահարուհի էր:

1880–1886 թթ. Կարապետը ուսանում է ֆրանսիական դեսպանատան հովանավորությամբ գործող Սբ Բենուայի դպրոցում[406]: Նման դպրոցներում աշակերտներին պարտադիր կարգով սովորեցնում էին արվեստի առարկաներ՝ մասնավորապես երաժշտություն և կերպարվեստ: Ահա և այդ տարիներից Կարապետի մեջ դրսևորվում է նկարչության հանդեպ հետաքրքրությունը: Ադամյանը նկարչական նախնական հմտություն է ձեռք բերում Վենետիկի գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտ Մելքոն Տիրացույանի (Տիրատուրյան) (1837–1904) մոտ:

1886 թ. տասնչորսամյա Կարապետը ուսումը շարունակելու համար մեկնում է Վենետիկ՝ Մուրատ–Ռափայելյան վարժարան[407]: Ասենք, որ Ադամյանի՝ Վենետիկ մեկնելու որոշման մեջ մեծ դեր է ունեցել նրա մորեղբայրը՝ Հայր Աֆկերը:

Մխիթարյան միաբանների հետ շփումը, վարժարանի միջավայրը, Սուրբ Ղազար կղզու պատկերասրահի գանձերը, մասնավորապես այնտեղ ցուցադրվող Այվազովսկու կտավները, որոշիչ են դառնում Ադամյանի՝ նկարիչ դառնալու գործում[408]:

Մուրատ–Ռափայելյան վարժարանում սովորելու տարիներին Ադամյանը ցուցաբերում է նկարչական իր անուրանալի ձիրքը: Տեղի հոգևորական–մանկավարժները նկատում են Ադամյանի շնորհքը և թույլատրում պարտադիր առարկաներին զուգահեռ հետևել անվանի նկարիչներ Անտոնիո Պաոլետտիի և Տրանքիլ Տալիպիետրայի մասնավոր դասընթացներին[409]: Հիացած Ադամյանով՝

պրոֆեսոր Անտոնիո Պաոլետտին ասում է. «Ես կը զմայլիմ Ադամեանի խոշոր մտքի վրա. գիտութեանց ամեն ճյուղերուն մեջ առաջին մրցանակը կառնե. լեզուներու մեջ՝ քաջ, մաթեմատիկայի մեջ՝ քաջ, գեղարվեստի մեջ՝ քաջ: Ամեն ուսումնական տարեշրջանին՝ Մուրատ–Ռափայելեան վարժարանի պարգևաբաշխութեան օրը, Ադամեանի անվան առջև կը շարվի 10–եր, որոնք նշան են անզուգականութեան»[410]:

Ավարտելով վարժարանը՝ 1892 թ.[411] Կարապետը ընդունվում է Վենետիկի գեղարվեստի ակադեմիան: Այդ որոշմանը նպաստել էին թե՛ Մուրատ–Ռափայելյանի մանկավարժ հայրերը և թե՛ Վենետիկի գեղարվեստի ակադեմիայի ճանաչված պրոֆեսոր, Ադամյանի բարեկամ Անտոնիո Պաոլետտին:

Տեղեկանալով ծնողների տնտեսական ոչ բարվոք վիճակի մասին՝ նա 1894 թ. աշնանը ճարահատյալ վերադառնում է Կ. Պոլիս: Այդտեղ Ադամյանը մտնում է ծառայության Սուլթան Աբդուլ Համիդ Երկրորդի (1842–1918) Դոլմաբահչե և Ելդըզի պալատներում[412]: Հախճապակու արտադրության արվեստանոցում Ֆրանսիայից հրավիրված վարպետի ղեկավարությամբ Ադամյանն աշխատում է որպես կավագործական արտադրության պատասխանատու[413]: Ճենապակյա ափսեների, սկուտեղների և անոթների վրա արևելյան թեմաներով կատարած նրա նկարազարդումները հիացնում են բոլորին: Որոշ ժամանակ անց Ադամյանը դառնում է այդ գործի գլխավոր մասնագետը[414]:

Դա, իհարկե, այն չէր, ինչին ձգտում էր երիտասարդ նկարիչը: Ադամյանը ծնված էր ստեղծագործելու համար: Ազատ ժամերին քաղաքի շրջակայքում նա ջրաներկով կատարում է բնապատկերներ[415]:

Շուտով Պոլսի Բերայի եվրոպական թաղամասում Ադամյանը կազմակերպում է իր առաջին ցուցահանդեսը, որտեղ ներկայացնում է Իտալիայից բերած և Պոլսում կատարած մի շարք աշխատանքներ[416]: Դա Ադամյանին, հիրավի, ճանաչման է բերում[417]: Հաջողությունն ավելի է ոգևորում նրան: Երիտասարդ արվեստագետը վերջնականապես թողնում է իր պաշտոնավարությունը Դոլմաբահչե և Ելդըզի պալատներում և ամբողջովին նվիրվում ստեղծագործական գործունեությանը:

Անմիջական շփումները հայ և իտալացի մտավորականների հետ օգնում են Ադամյանին համոզվելու, որ արվեստում լուրջ հաջողության հասնելու համար

հարկավոր է վերադառնալ Եվրոպա, մանավանդ որ սկսվել էին Աբդուլ Համիդի անմարդկային ոճրագործությունները հայերի նկատմամբ: Ահա 1897 թ. աշնանը նա հեռանում է Պոլսից՝ բնակություն հաստատելով Փարիզում:

Փարիզ.
Ադամյանը որպես պատկերազարդող

Կարապետը Փարիզ է հասնում իր հարսնացուի՝ Մարի–Ժոզեֆ Սնիդարսի հետ, որն այդ ժամանակ ապրում էր Տրիեստ քաղաքում:

Սկզբում երիտասարդ զույգը Մոնմարտր թաղամասում վարձում է մի համեստ արվեստանոց, ապա՝ որոշ ժամանակ անց, տեղափոխվում նույն թաղամասի Էժեզիպ Մորոյի 15 հասցեի Արվեստների օթանոց (Villa des Arts) կոչվող շենքը[418]: 1899 թ. Կարապետը ամուսնանում է Մարի Ժոզեֆի հետ:

Փարիզում եղած առաջին տարիներին գումար հայթաթելու համար Կարապետը կատարում է զանազան աշխատանքներ. նկարազարդում է փաթեթների վրա, զբաղվում ձևավորման գործով… Կան տեղեկություններ, որ նա գումար է ստացել նաև պաստառների վրա լուսանկարներից պատկերներ փոխանցելով: Այդ ընթացքում, սակայն, Ադամյանը ժամանակ է գտնում ուսումնասիրելու դասական արվեստի գործերը, պարբերաբար հաճախում Լուվր: 1900 թ. արվեստագետը թույլտվություն է ստանում կրկնօրինակելու Տիցիանի «Տիրամայրը նապաստակի հետ» ստեղծագործությունը: Մի քանի շաբաթվա ընթացքում ավարտելով ընդօրինակությունը՝ Կարապետը խոստովանում է. «Ինչ որ արեցի, ավելին սովորեցրեց ինձ, քան ողջ իմ վենետիկյան ուսման ընթացքը»[419]: Հիշենք, որ ընդօրինակության արվեստին նա տիրապետել է դեռ Վենետիկում իր պրոֆեսորներից ստացած բազմաթիվ հանձնարարությունների շնորհիվ:

1903 թ. հոկտեմբերին Ադամյանը «Ավազածածկված ժամատունը» աշխատանքով մասնակցում է Փարիզի Աշնանային սալոնին[420]: Փաստորեն, սա նկարչի առաջին լուրջ ցուցադրությունն էր Փարիզում, որը կայացավ խստապահանջ հանձնաժողովի քննության ներքո:

Ադամյանն իր թեմաները պարտադիր կերպով վերցնում էր ռեալ իրականությունից և գրեթե միշտ նկարն ավարտում տեղում՝ պլեներում: Փաստորեն, 1903 թ. նկարիչն արդեն շրջագայել էր Ֆրանսիայի գեղատեսիլ վայրերով, մասնավորապես Բրետանի շրջակայքով, մի բան, որը բնորոշ էր Ֆրանսիայում ստեղծագործող շատ նկարիչների: Հիշենք, որ այդ վայրերում բավականին երկար ժամանակ շրջագայել ու էտյուդներ են կատարել Արսեն Շաբանյանն ու Վարդան Մախոխյանը:

1909 թ. Ադամյանը մասնակցում է Փարիզի Ազգային սալոնին՝ ներկայացնելով երկու կտավ: Դրանցից մեկը՝ վերնագրված «Առավոտը Ուազ գետի վրա», լայն արձագանք է ստանում ֆրանսիական մամուլում[421]:

Ադամյանի ստեղծագործական գործունեության մեջ հատուկ տեղ են գրավում գրքերի պատկերազարդումները: 1910 թ. ֆրանսիացի հայտնի գրավաճառ, «Flammarion» հրատարակչության հիմնադիր տնօրեն Էռնեստ Ֆլամմարիոնը Ադամյանին առաջարկում է պատկերազարդել մեծանուն վիպասան և թատերագիր Ալֆոնս Դոդեի «Սաֆո» (1884) գիրքը[422]: Վերջինս մեծ հաջողություն է ունենում. մամուլն արձագանքում է նպաստավոր խոսքերով: Եվ ահա սկսվում է գրքերի պատկերազարդման պատվերների տարափը: Նա գրքի պատկերազարդման մարզում դառնում է ճանաչված անձնավորություն: Ադամյանի ազգանունը շարունակաբար հայտնվում է մամուլում:

Արվեստագետի աշխատանքներով հիացած՝ 1910 թ. «Préfet de la Corse» ամսագրի սեպտեմբերի 30–ի համարում գրող–հրապարակախոս Ժան Մադելինը գրում է. «…յուրաքանչյուր մանրուքի հանդեպ առանձնահատուկ վերաբերմունք ցույց տալով՝ դուք կենդանացնում եք ցանկացած կերպար. դա Ձեր տաղանդի շնորհն է»:

1903–1911 թթ. բացի «Flammarion»–ի պատվերներից՝ Ադամյանն աշխատում է այնպիսի խոշոր հրատարակչատների հետ, ինչպիսիք էին «Vermot»–ը և «Mericant»–ը: Սև ու սպիտակ պատկերազարդումներին զուգընթաց նկարիչը կատարում է նաև գունատիպ աշխատանքներ: Նրան է վստահվում անգլիացի գրող Էդվար Բյուլվեր–Լիտոնի «Պոմպեյի վերջին օրերը» վեպի ֆրանսերեն թարգմանության գեղարվեստական ձևավորումը: Ավելի ուշ արվեստագետը համագործակցում է նաև «Hachette» և «Lafitte» հրատարակչատների հետ:

Հաջորդ տարիների ընթացքում՝ ընդհուպ մինչև 1919 թվականը, արդեն լայն ճանաչում գտած նկարչին Փարիզի ամենահեղինակավոր հրատարակչատները վստահում են համաշխարհային գրականության դասականների՝ Անատոլ Ֆրանսի, Գի դը Մոպասանի, Ռընե Բազենի, Պոլ Ռըբուի, Հենրի Բորդոյի, Կլոդ Ֆարերի, Գուստավ Ֆլոբերի, Ալֆոնս Դոդեի, Ժան Մադըլինի[423] և շատ այլ հեղինակների գրքերի գեղարվեստական ձևավորումները[424]: Եզակի դեպք ֆրանսիական գրահրատարակչական պրակտիկայում: Ֆրանսիացի արվեստաբան–հրապարակախոսները, արձագանքելով հրատարակված գրքերին, պարտադիր նշել են Ադամյանի՝ որպես փայլուն պատկերազարդողի բացառիկ կարողությունը:

Ադամյանի պատկերազարդած Ժան դը Վանդերի «Երջանկության դուռը» գրքի հաջողության մասին նշվում է փարիզյան «Le Mois littéraire et pittoresque» ամսագրի 1905 թ. հուլիս–դեկտեմբեր համարներում, իսկ նույն հեղինակի «Փարավոնի սիրուհին» գրքի պատկերազարդումների մասին՝ «Le Temps» օրաթերթի 1905 թ. հունվարի 29–ի N 15930–ում:

Կարելի է ասել, որ Ադամյանը գրքի պատկերազարդման ասպարեզում հասնում է բարձր աստիճանի՝ մի բան, որը, ցավոք, հայ արվեստասեր հասարակայնության համար եղել է անհայտ:

1909 թ. արվեստի քննադատ Ռընե դե Ֆոնսըլիվը Ադամյանին հղած նամակում գրում է. «Պ. Ադամյա՛ն, դուք արդեն մեծ արվեստագետներեն մեկն եք և առաջինը ուխտավոր վեպեր պատկերազարդողներեն: Մերիգանի գիրքերուն մեջ հաճույքով կը հետևիմ ձեր նկարներուն, ու չեմ ճանչնար ուրիշ արվեստագետ մը, որուն տաղանդը հավասարի ձերինին ու գեղեցկորեն նկարե կիները այնպես, ինչպես դուք»[425]: Էմանուել Կրազերը «Le Figaro» թերթում գրում է. «Շնորհավորանքի դուռը» նկարազարդված է շատ տպավորիչ եղանակով մը Ադամյանի կողմե, որ առատորեն ցրցքնած է գիրքին գրեթե ամեն կողմերը գեղեցիկ պատկերներ, ուր Արևելքի հարեմներուն, ներքինիներու պահպանության հանձնըված կիներուն թույլ ու մեղկ գեղեցկությունը կը քողամերկվի, կը պարզվի»[426]: Թեկուզ ֆրանսիական մամուլը նշում է, որ նկարիչն իր արվեստով եվրոպացի է, սակայն պետք է հիշենք, որ բացի եվրոպական գրքերի պատկերազարդումներից՝ Ադամյանն անդրադարձել է նաև իր հոգուն հարազատ

հայկական թեմաներին, և ինչպես գրում են. «Ինքը իր գործի զավակն է»: Դրանցից հատկապես հետաքրքրական է 1905 թ. ստեղծված «Ամանորի տոնը հայ ընտանիքում»[427] աշխատանքը [նկ. 102]: Բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայում հայկական ընտանիքի բոլոր անդամները իրենց մանուկների հետ մոտենում են օջախի ավագին, որը գրկաբաց դիմավորում է հերթի կանգնած երեխաներին, վերջիններս, համբուրելով գերդաստանի նահապետի ձեռքը, ստանում են իրենց հասանելի նվերները: Նկատենք՝ այստեղ ամբողջովին զգացվում է Ադամյանի կարոտն ու թախիծը իր մանկության անհոգ օրերի հանդեպ:

Հայկական թեմաներով պատկերված Ադամյանի գործերից կարելի է հիշել նաև «Ազատություն» աշխատանքը (1890 թ. հետո)[428]: Սիմվոլիստական մոտեցմամբ կատարված այդ գործում Հայաստանը ներկայացվում է իր որդիներին պայքարի կոչող շղթաներից ազատված, վեր խոյացած հայ կնոջ կերպարով:

Հայրենիքի հանդեպ սիրո ու թախիծի արտահայտություն է «Քանդված օջախ» (1903–1919) թեմատիկ աշխատանքը [նկ. 103][429]: Կոտորածից մազապուրծ եղած մայրն իր երեք երեխաների հետ ծնկաչոք նայում է միակ ապաստանին՝ ամայացած միջավայրում մեն-մենակ մնացած իրենց կիսավեր տանը:

Գրքի պատկերազարդումներից զատ նույնիսկ այդ լարված օրերին Ադամյանը բոլորովին չի թողնում գեղանկարչությունը: 1905–1909 թվականներին նա պատկերում է Փարիզի շրջակայքն ու Բրինան-սյուր-Սոդրի գեղատեսիլ վայրերը: Նկարչին ամենից ավելի հետաքրքրում է բացօթյա աշխատանքը: Նա գրեթե ամեն տարի իր արձակուրդներն անցկացնում է Ֆրանսիայի նկարչագեղ վայրերում՝ մասնավորապես Լա Մանշի մոտ գտնվող Օլտ ծովափնյա տարածքում, որտեղ 1910–1921 թթ. ընթացքում ստեղծած գործերով ցուցադրվում է փարիզյան տարբեր նկարահանդեսներին:

1913 թ. փետրվարի 18-ին կատարվում է քաղաքական կարևոր իրադարձություն. փոխվում է Ֆրանսիայի իշխանությունը: Գրահրատարակիչ Ժան Ժոզե Ֆրապպան իր «Le Monde illustré» պատկերազարդ հանդեսի համար Ադամյանին պատվիրում է անդրադառնալ այդ իրողությանը՝ նկարել նախագահությունը հանձնելու հանդիսավոր արարողությունը: Փայլուն կատարված գործը տպագրվում է «Le Monde illustré»-ի փետրվարի 22-ի համարում[430]: Նույն՝ 1913 թ. Ադամյանը կրկին մասնակցում է Ազգային

սալոնին: «Le Temps» օրաթերթի 1913 թ. ապրիլի 13–ի N 18910–ից տեղեկանում ենք, որ նկարիչը սալոնում ցուցադրել է իր աղջկա դիմանկարը[431]:

1914 թ. Առաջին աշխարհամարտի տարիներին արգելվում է օտարերկրացիների մուտքը Ֆրանսիա: Ծանր կացության մեջ էին Օսմանյան կայսրության հպատակ Ադամյանը և նրա կինը՝ Վալերին, որը Ավստրիայի քաղաքացի էր: Այդուամենայնիվ, այդ լարված տարիներին մնալով Փարիզում՝ Ադամյանը համագործակցում է ֆրանսիական և անգլիական մի շարք առաջադեմ ամսագրերի հետ՝ ստեղծելով պատերազմի դեմ ուղղված նկարներ և պլակատներ: Հայրենասիրական թեմաներով հայտնի են 1916 թ. ստեղծած «Ոտքի՛ ելեք, մեռյալնե՛ր»,[432] «Ողջունեցե՛ք, ահա Վերդենը»[433], «Բրիտանացի զինվորները գերմանացիների դիրքերում»,[434] «Սուրբ միասնություն»[435], «Գրոհը Պերոնի համար»[436], «Ռուսաստանի թագավորը»[437], «Ռուսական արջը և գերմանացի զինվորը»[438], «Կենդանին սատկեց, թույնն էլ՝ հետը»[439] գործերը: Հայտնի ասացվածքը՝ կենդանին սատկեց, թույնն էլ՝ հետը (Morte la bête, mort le venin L'Illustrations) Ադամյանը մեկնաբանել է գեղարվեստական ինքնատիպ ձևով: Այդտեղ Առաջին աշխարհամարտի մասնակից՝ դաշնակից երկրները պատկերված են իրենց խորհրդանշող կենդանիների տեսքով. Ռուսաստանը՝ արջի, Ֆրանսիան՝ աքլորի, Անգլիան՝ բուլդոգ շան: Նրանք միասին հոշոտում են վայր ընկած սև արծվին՝ Գերմանիային: Ի դեպ՝ Ադամյանը իր «Ոտքի՛ ելեք, մեռյալնե՛ր» և «Ողջունեցե՛ք, ահա Վերդենը» աշխատանքները ուղարկում է Գորիցիա քաղաքի հերոս, գեներալ Լուիջի Կապելլին, որն 1917 թ. մայիսի 20–ի իր նամակում պատասխանում է. «Պարո՛ն Ադամյան, ես ստացա հիասքանչ նկարներ: Դրանք բավականին հաջողված են և հետաքրքիր՝ կատարված կատարյալ վարպետությամբ: Այս աշխատանքները թերևս առավել ազդեցիկ են հենց այս օրերին, երբ իմ զինվորները մարտնչում են և հաղթանակում»[440]:

1914 թվականին Փարիզում՝ Գեղարվեստի ազգային միության ցուցահանդեսում, Ադամյանը ներկայանում է «Լամպի ուսումնասիրումը» գեղանկար աշխատանքով[441]:

Առաջին աշխարհամարտի ավարտին Մարսելից Փարիզ տեղափոխված թատրոնների տնօրեն, ռեժիսոր Գուստավ Քենսոնը Ադամյանին առաջարկում է իր թատրոնից տարբեր նյութեր ներկայացնել ամսագրերում: Հետագայում Քենսոնը

նկարչին վստահում է իր բոլոր ներկայացումների հայտագրերի ձևավորումները[442]: Ադամյանին վստահվում է նաև «Ֆի Ֆի» օպերետի հայտագրի ստեղծումը: Արվեստագետը հայտագրեր է պատրաստել նաև հանրահայտ ճարտարապետ Ժակ Լեմերսեի նախագծով կարդինալ Ռիշելյեի համար կառուցված Պալե–Ռոյալ (Palais Royal) շքեղ շենքում գործող Կոմեդիայի թատրոնի համար: Ավելի ուշ, հայտագրերի պատվերներից բացի, Ադամյանին վստահվում են պալատում գործող թատրոնի ինտերիերի ձևավորումները[443]:

Արվեստագետը կատարում է նաև մի շարք բեմադրությունների դեկորացիաներ և հայտագրեր, ինչպիսիք են՝ «Հերկուլեսը Փարիզում» (1919), «Համբուրե՛ք ինձ» (1923), «Մի մերկ տղամարդ» (1924), «Պատի անցքը» (1929), «Հակադիր տունը» (1932)…

Ընդհանրապես նկարիչը դեկորացիաներով և հայտագրերով զբաղվել է 1918–1932 թթ., դրանք, մասնավորապես հայտագրերը, մասնագետների գնահատականներով, մասամբ հիշեցնում են ավարտուն գեղանկարներ[444]:

Ադամյանի սերը ծովի հանդեպ

1918 թվականից Ադամյանը գրեթե ամբողջովին նվիրվում է ծովանկարչությանը: Հարմար ու գունեղ տեսարաններ գտնելու համար նա լինում է Մարսելի ծովափնյա գրեթե բոլոր վայրերում: Այստեղ էլ ստեղծվում է «Էստաքի նավերը» նկարը (կտավ, յուղաներկ, 33x55), որը հետագայում ցուցադրվում է Փարիզի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (Galeries Georges Petit): Ադամյանի այդ շրջանի մի քանի ստեղծագործություններում երևում են նաև մաստեխինի (նկարչադանակ) օգտագործման փորձերը, որոնք նկարներին հաղորդում են կենդանություն[445]:

Ադամյանը շրջագայում է Մարտիգով, Բոլիոյով և Նիցցայով, ստեղծում ուշագրավ կտավներ, որոնցից մի քանիսը՝ ջրաներկով ու գուաշով: Ադամյանը մեկընդմեջ անդրադառնում է նաև դիմանկարչությանն ու ցամաքային տեսարաններին: Դրանցից հիշատակվում է նույն՝ 1919 թ. աշնանը պատկերված «Վերսալի պալատի պարտեզները» աշխատանքը: 1919 թ. ապրիլին Ադամյանը մի քանի աշխատանքով

ցուցադրվում է Ազգային սալոնում: Մեկ տարի անց՝ 1920 թ. մայիսին, Ազգային սալոնում ցուցադրում է «Ռոդոդենդրոն» (կտավ, յուղաներկ, 61x50) աշխատանքը[446]:

1921 թ. մարտի 4–ից մինչև մարտի 25–ը Ադամյանին հնարավորություն է տրվում Փարիզի «Ալլար» պատկերասրահում (Galerie Allard) կազմակերպելու իր անհատական ցուցահանդեսը[447]: Ցուցահանդեսի կատալոգից տեղեկանում ենք, որ այդտեղ ներկայացված են եղել Սեն–Ժիլ–Կրուա–դե–Վիում ստեղծված ծովանկարները և մի քանի թեմատիկ պատկերներ[448]:

1922 թ. Ադամյանն ընտանիքի հետ տեղափոխվում է Տուլոն: Նույն թվականին նկարիչը մասնակցում է Ազգային սալոնին[449]: 1923 թ. ապրիլի 18–ին «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում բացվում է Ադամյանի հերթական անհատականը[450]:

Ստեղծագործական հաջողությունները, տարբեր սալոններում ցուցադրվելը, մամուլում դրանց մասին գովեստի խոսքերը շարունակվում են: Ադամյանի համար դրանք դառնում են եռանդի ու ոգևորության գործոն[451]:

1927 թ. մայիսի 16–ից մինչև մայիսի 31–ը «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում Ադամյանը քառասունհինգ աշխատանքով կազմակերպում է իր հերթական անհատականը[452]: Նույն թվականի հոկտեմբերի 20–ից մինչև նոյեմբերի 5–ը նկարիչը մասնակցում է Փարիզի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում կայացած «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցության ցուցահանդեսին[453]: 1927 թ. Ադամյանը դառնում է Ազգային սալոնի իսկական անդամ, որտեղ և, ինչպես նշվում է մամուլում, նույն տարում ցուցադրում է «արևոտ մի ծովանկար»[454]:

1928 թ. ապրիլի 18–ից մինչև 30–ը «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում կազմակերպվում է Ադամյանի աշխատանքների հերթական անհատական ցուցադրությունը[455]: Նույն թվականի նոյեմբերի 3–ից մինչև 17–ը Կարապետը 31 աշխատանքով ցուցադրվում է Փարիզի «Սիմոնսոն» պատկերասրահում (Galeries Simonson)[456]:

1929–ին Ադամյանին կրկին տեսնում ենք Գեղարվեստի ազգային ընկերության սալոնում: Արծագանքում է ֆրանսիական մամուլը[457]:

1932 թ. Փարիզում հրատարակվող «La Nouvelle Revue» տարեգրքի չորրորդ շարքում կարդում ենք. Ազգային սալոնին նկարիչը ներկայացրել է «Թամարան»

կտավը, որտեղ պատկերված է աղջիկը լողափին գիրք կարդալիս: Ադամյանը Թամարային անդրադարձել է մեկ այլ թեմատիկ աշխատանքով («Վրացուհի Թամարան իր աղջկա հետ»). նկարի մասին կխոսվի ստորև: Նույն թվականին Ադամյանը մասնակցում է «Դիժոնի արվեստի բարեկամները» խորագիրը կրող ցուցահանդեսին[458]:

1936 թ. նոյեմբերի 16–ից մինչև 30–ը Ադամյանի անհատական ցուցահանդեսը ընթանում է Փարիզի «Ռոզենտալ» պատկերասրահում (Galerie Rosenthal): Նկարահանդեսի կատալոգից տեղեկանում ենք, որ ի տարբերություն նախորդների՝ այդտեղ ներկայացված երեսունվեց աշխատանքներից տասը ծաղիկներով նատյուրմորտներ էին: Սա խոսում է Կարապետի՝ բազմաժանր նկարչի ստեղծագործական գործունեության մասին: Ադամյանը բազմիցս է անդրադարձել նատյուրմորտներին, որոնք մեծ մասամբ ստեղծվել էին 1928–1931 թթ.: Դրանցից հիշատակելի են «Քրիզանթեմներ» (կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Վարդեր» (կտավ, յուղաներկ, 46x55), «Կակաչները մարգարտյա մանյակով» (կտավ, յուղաներկ, 46x55), «Կակաչները կապույտ ծաղկամանի հետ» (կտավ, յուղաներկ, 55x46), «Ծաղկեփունջ» (կտավ, յուղաներկ, 46x55), «Նատյուրմորտ մրգերով» (կտավ, յուղաներկ, 54x64)[459] աշխատանքները[460]: Սակայն սրանցում չի երևում այն վառ պաթոսը, որը կտեսնես նկարչի ծովանկարներում և թեմատիկ գործերում:

1937 թ. կազմակերպված «Բորդոյի ավեստագետների միության ընկերները» խորագիրը կրող ցուցահանդեսին Ադամյանը մասնակցում է «Լողափին», «Ավազե ամրոցը» և «Անեմոներ» աշխատանքներով[461]:

1947 թ. հուլիսի 30–ին փարիզյան իր արվեստանոցում Կարապետ Ադամյանը կնքում է մահկանացուն:

Ադամյանի արվեստը

Կարապետ Ադամյանի ստեղծագործությունները կարելի է բաժանել երեք խմբի. առաջինը՝ դիմանկար, երկրորդը՝ ցամաքային պատկերներ և երրորդը՝ կարևորը մեզ համար՝ ծովային տեսարաններ[462]: Նկատի ունենալով, որ Ադամյանը իր

դիմապատկերներում որպես միջավայր շատ հաճախ օգտագործում է ծովային տեսարաններ, բնականաբար, դրանք ևս կապվում են մեր թեմայի հետ:

Դիմանկար: Դեռ Պոլսում հախճապակու արտադրության արվեստանոցում աշխատելու ընթացքում նրա նկարազարդած ճենապակյա ափսեների վրա տեսնում ենք Ֆաթիհի, Աբդուլմեջիդ, Մահմուդ Բ, Սելիմ Գ և մի շարք այլ սուլթանների պատկերները պալատների կամ ռազմանավերի խորքի վրա: Սուլթանների մեդալիոնատիպ դիմապատկերները ցույց են տալիս նրանց ճոխ հագուկապը, ունեցվածքը և, իհարկե, կերպարային բնորոշ գծերը:

Մեզանում շատերը չգիտեն, որ Կարապետ Ադամյանը տաղանդավոր դիմանկարիչ էր և որպես այդպիսին՝ ճանաչում էր ստացել: Նույնիսկ Փարիզում նրա դիմանկարները պարբերաբար ցուցադրվել են հայտնի սալոններում: Ադամյանին կարելի է դասել հայ այն վարպետների շարքին, որոնք հանրահայտ են դարձել որպես դիմանկարիչներ:

Այդ են վկայում հոգեբանական նրբին լուծումներով կատարված «Le Monde illustré»–ի (Նկարազարդված աշխարհ) հանդեսի տնօրեն «Ժան Ժոզե Ֆրապպայի դիմանկարը» (մոտ 1910), այն ցուցադրվել է 1911 թվականին Փարիզի Ազգային սալոնում: 1911 թ. փարիզյան «Courrier francais» թերթը իր ապրիլի 23–ի համարում գրում է. «Բարեկամական ժպիտով է պատկերված Ժոզե Ֆրապպան, սա դիմանկարի մի լավագույն օրինակ է»: Իսկ 1911 թ. «Le Monde Illustré» հանդեսի մայիսի 6–ի համարում կարդում ենք. «Նստած իր աշխատասեղանի առջև՝ կարծես ժպիտով ողջունում է մեզ Մոդ իլուստրեի խմբագիր Ժոզե Ֆրապպան»: Ֆրապպայի փոքր–ինչ թեքված դիրքը, առնական կեցվածքը, անգամ մատների արանքում պահած ծխախոտը ամբողջությամբ բնորոշում են ժամանակի՝ իրենից գոհ մտավորականին[463]:

Շուտով Ադամյանը ստանձնում է պատկերել Ֆրանսիայի գյուղատնտեսության նախարար «Ֆերնանդ Դավիթի դիմանկարը» (1911): Բավականին մեծաչափ կտավը ցուցադրվում է 1912 թ. Ազգային սալոնում[464]: Ցավոք, մենք չենք տեսել աշխատանքի բնօրինակը: Պահպանվել է մի լուսանկար՝ հեղինակը իր վրձնած կտավի մոտ: Այդ լուսանկարի շնորհիվ ինչ–որ չափով պատկերացում ենք կազմում աշխատանքի մասին:

Ռեալիստական եղանակով կատարված նկարում նախարարը ներկայացված է նստած, ձեռքը աթոռին հենած, փոքր–ինչ անհոգ ու վերամբարձ տեսքով[465]:

Բարձր տրամադրության և աշխույժ շարժման մեջ է պատկերված «Քանդակագործ Էմի Բիանքին» (1925, կտավ, յուղաներկ, 46x55): Նկարը անվանվել է նաև «Քիքի»: Այն ցուցադրվել է փարիզյան Աշնանային, Թուիլերիեսի և Անկախների սալոններում: Ադամյանը Էմի Բիանքիին անդրադարձել է ևս երկու անգամ՝ 1918–ին և 1920–ին: Վերջին նկարն անվանվել է «Կանաչ մատանի» (կտավ, յուղաներկ, 73x60): Նկարի մասին խոսվում է Ե. Մարտիկյանի նշված աշխատությունում՝ «…ոմն տարեց կնոջ դիմանկարը» (էջ 55): Մենք կարողացել ենք պարզել Իմի Բիանքիի ինքնությունը: Նա Կարապետ Ադամյանի թոռնուհի Մոդ Բիանքի–Ադամյանի հոր՝ Ռեյմոնդ Բիանքիի մայրն էր:

Այդ նույն տարում նկարիչը անդրադարձել է նաև ֆրանսիացի վիպասան «Ժան Ռամոյիին» և «Des Bouffes Parisiens» երաժշտական թատրոնի կատակերգակ դերասան «Անդրե Մենար Դրանեմին» (1925, կտավ, յուղաներկ): Վերջինիս դիմանկարը կատարված է էտյուդային թեթև եղանակով և բավականին տպավորիչ է ստացվել: Դրանում ինչ–որ չափով զգացվում է կատակերգակի հոգում թաքնված թախիծը:

Մեզ համար ավելի հետաքրքրական են հայ մտավորականներ և հասարակական գործիչներ, լուսանկարիչ «Աբել Մինասյանի» (1908, կտավ, յուղաներկ, 92x65)[466], պոլսահայ նկարիչ «Տիգրան Եսայանի» (1908, կտավ, յուղաներկ, 46x38) և նկարիչ–արվեստաբան «Ռաֆայել Շիշմանյանի» (1926, փայտ, յուղաներկ, 35x27)[467] դիմապատկերները:

Եթե Աբել Մինասյանի դիմանկարը իր պատկերման ձևով «գալիս» է դասական դիմանկարչության ավանդույթներից՝ սև կոստյում, սպիտակ վերնաշապիկ, ձեռքը գոտկատեղին, չեզոք միջավայր[468], ապա Տիգրան Եսայանի «էտյուդային» դիմանկարը կատարված է պահի անմիջական տպավորությամբ, նույնիսկ թվում է, թե ոչ ավարտուն, ուղղակի հպանցիկ հրապուրվածության արդյունք է:

Այլ բան ենք տեսնում Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմանկարում: Դա իմպրեսիոնիզմին հարող աշխատանքի գեղեցիկ օրինակ է: Հնարավորինս մոտ դիրքից արված

պատկերը բնորոշում է մտավորական՝ արվեստաբանի ու նկարչի խոհական հոգեվիճակը: Դարչնաշագանակագույն միջավայրից առանձնացվող պորտրեն՝ հաճելի բեղ ու մուրուքը, կոկիկ հագուկապը, ճերմակ վերնաշապիկի վրա ամրացված թիթեռնաձև փողկապը, իրապես համոզիչ են դարձնում եվրոպական կրթվածությամբ հայ արիստոկրատ մտավորականի կերպարը:

Թարմ շնչով են կատարված նկարչի հոր՝ «Մկրտիչը աշխատելիս» (մոտ 1895, թուղթ, ջրաներկ, 27x22), բացօթյա պայմաններում կատարված «Նկարչի դիմանկարը» (1918, թուղթ, ջրաներկ, գուաշ, 72x60, Մարտիգ), Ադամյանի ընտանիքի բարեկամ «Տիկին Յակովի» (մոտ 1919) ու «Ռեժիսոր Ժակ Թաթիի մոր» (մոտ 1919) պատկերները:

Առանձնակի ուշադրության է արժանի «Տիկին Քենսոնի դիմանկարը» (1925, կտավ, յուղաներկ, 125x105). այն ցուցադրվել է 1925 թվականին Գեղարվեստի ազգային ընկերություն սալոնում: Բազկաթոռին փռած ճոխ մուշտակի վրա թիկնած է «բոհեմական կնոջ» մի տիպիկ կերպար: Մետաքսյա բաց վարդագույն հագուստը իր փայլերի ու նախշերի բազմերանգ խաղերով ավելի գրավիչ է դարձնում կտավը: Աշխատանքը այնպիսի արձագանք է ունենում, որ սալոնում ցուցադրվելուց հետո վերատպվում է «Comedia» թերթի 1928 թ. մայիսի 2–ի համարում՝ «Նկարներ սալոնում» խորագրի տակ[469]:

Թեմատիկ դիմանկարի վառ օրինակ է «Մայրական քնքշություն» (մոտ 1925, կտավ, յուղաներկ, 109x98) կտավը[470]: Պատկերված է երաժիշտ Ալբերտ Վիլեմեցի քույր Լուիզան: Երեխայով հիացած մայրը կիսաթեք ձգվել է դեպի մանուկը: Վերջինս անմեղ ժպիտով նայում է դիտողին՝ արտահայտելով ընտանեկան խաղաղության, ջերմության, կյանքի ու հանգստության խորհուրդը:

Ադամյանի առավել հաջողված դիմանկարներից կարելի է առանձնացնել նաև 1897 թ. Պոլսում կատարած «Նկարչի հոր դիմանկարը» (թուղթ, ջրաներկ, 20x16): Ապակե օվալաձև մեդալիոնի վրա կիսադեմ դիրքով տարեց հայրն է: Տխուր և մտածկոտ՝ նա իր առօրյա հագուստով է:

Նրբին է նկարված Ադամյանի մայրը, որը հեղինակը պարզապես անվանել է «Իմ մայրը» (1918, ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 41x33)[471]: Այդտեղ կավճամատիտի բարդ

տեխնիկային տիրապետող Ադամյանը ցույց է տվել կատարողական իր ողջ կարողությունը[472]:

Բաց շագանակագույնի ներդաշնակ փոխհարաբերությամբ է պատկերված նկարչի «Ինքնադիմանկարը» (1941, կտավ, յուղաներկ, 73x60): Պատկերի հետնամասում երևում է արվեստագետի ստեղծագործություններից մեկը՝ լողափին դույլը ձեռքին կանգնած երեխան[473]:

Ցամաքային պատկերներ: Այս մարզում ևս Ադամյանն ունի առաջնակարգ աշխատանքներ՝ սկսած նույնիսկ 1905 թվականին կատարված «Զբոսանք ծաղկանոցում» (կտավ, յուղաներկ, 46x55) և «Մայթեզր Նիցցայում»[474] կտավներից:

Բանաստեղծական է «Զբոսանք ծաղկանոցում» նկարը. այն կարծես ողողված է ծիածանի նրբին երանգներով՝ աշխատանքին հաղորդելով հեքիաթային տպավորություն: Նկարի ձախակողմյան մասում պատկերված կինը, ցանկապատին հենված, դիտում է լճակի վրա ընկած ծառերի հայելապատ անդրադարձումները: Մասամբ սիմվոլիստական բնույթ հիշեցնող այդ աշխատանքը իր թեմատիկ լուծումով և նրբերանգով մտաբերել է տալիս Վիկտոր Բորիսով–Մուսատովի «Լճակ» (1902), «Գարուն» (1898–1901), «Գարնանային հեքիաթ» (1904–1905), «Ընկուզենու թուփը» (1905) նկարները:

Տվյալ ժամանակաշրջանում սիմվոլիզմով հրապուրվել են շատ նկարիչներ, և դրանցից մեկը Ադամյանն էր: Չենք բացառում նաև այն հանգամանքը, որ Ադամյանի նմանատիպ մի շարք գործեր կատարված լինեն Մորիս Դենիի ազդեցությամբ: Ի տարբերություն Վարդան Մախոխյանի սիմվոլիստական գործերի՝ մենավոր ժայռափոր խիժեր ու լքված նավակներ («Այցելություն ճգնավորին», «Ծովախորշ», «Կոտրված նավակը ծովափին», «Կրեպուսկուլի քարափներում»…) Ադամյանի դեպքում մախոխյանական հիասթափությունն ու միայնությունը փոխվել են ներթափանցվելով լուսավոր ու գունեղ երանգներով:

Այդ առումով ուշագրավ են «Մենաստան» (կտավ, յուղաներկ, 46x65), 1905–1909 թթ. կատարված «Փարիզի մոտակայքում» (կտավ, յուղաներկ, 46x55), «Բուլոնյան անտառ» (կտավ, յուղաներկ, 33x41), «Բուլոնյան անտառում» (կտավ, յուղաներկ,

38x46), 1918 թ. կատարված «Մարսելի բարձունքներից» (կտավ, յուղաներկ, 61x46), «Խորհրդավոր տախտակամած» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 49x37) աշխատանքները: Ականատեսից հիշում ես Իզի Բրաշոյի խոսքերը. «Ադամյանը կարծես արվեստանոց չունի, իր արվեստանոցը ծովափն է ու դրանից էլ հեռուն ծովն է, կամ դաշտն է, այն անսահման դաշտը, որ ծովի կնմանվի»[475]:

1940–ական թվականների իմպրեսիոնիստական լուսավոր պատկերներին զուգահեռ հանդիպում են փոքր–ինչ մռայլ, ամպամած տեսարաններ. «Գետակը ծառերի տակ» (կտավ, յուղաներկ, 46x55), «Լես Սաուլես» (1940, կտավ, յուղաներկ, 33x41), «Աղջնակը լճակի մոտ» (կտավ, յուղաներկ, 33x41): Գերիշխող կանաչի երանգներով կատարված այդ ստեղծագործությունները ունեն հորինվածքային նմանատիպ ձևեր՝ բնության գողտրիկ մի անկյուն շարված ծառեր, երկնքի գրեթե բացակայություն, ամռան կեսօրյա տապի մթնոլորտ: Ընդհանուր կոլորիտը և բնության շունչը ինչ–որ չափով մեզ հիշեցնում է Բարբիզոնյան դպրոցի վարպետների՝ Ժորժ Դյուպրեի «Կաղնիները Ֆոնտենբլոյում», Շառլ–Ֆրանսուա Դոբինիի «Բնանկար լճակով», Թեոդոր Ռուսոյի «Կաղնիները Ֆոնտենբլո անտառում», Դիազ դե լա Պենյայի «Անտառը Ֆոնտենբլոյում» աշխատանքները: Այդուամենայնիվ, «Աղջնակը լճակի մոտ» փոքրաչափ կտավում երևում են կոմպոզիցիոն նոր միտումներ. մասնավորապես լճակի մոտ կանգնած՝ կիսադեմ պատկերված աղջնակը՝ Ադամյանի լողափնյա տեսարաններում հետագայում բազմիցս հանդիպող:

Ադամյանի վերջին շրջանի գործերից է «Դեպի Շաբրի» (1940, կտավ, յուղաներկ, 33x41) նկարը: Կոմպոզիցիայի կենտրոնով ձգվող արահետը գնալով կորչում է անտառի խորքում: Ճանապարհի աջակողմյան մասով շարված են ուղղաձիգ ծառերը, որոնք կարծես պատնեշ են դառնում հեռացող արահետին, իսկ ձախ կողմում գետակն է: Խաղաղ մթնոլորտ, ամեն ինչ՝ անդորրի մեջ, իսկ մեղմ զեփյուռից փոքր–ինչ շարժվող ծառերի ճյուղերը կարծես շշնջալով հուշում են ձգվող ճանապարհի ուղղությունը:

Ծովային տեսարաններ: Այստեղ է մեզ հետաքրքրող Ադամյանը: Այս ոլորտում է լիակատար դրսևորվում Ադամյանի տաղանդը. արևավառ ջերմ մթնոլորտ, ծովի գույների հեքիաթային բազմերանգ խաղեր… Ադամյանը հրապուրված է ծովով, որը

սովորաբար արտահայտվում է հնչեղ գույների փայլատակումներով, որոնք իրենց ընդհանուր տրամադրությամբ կապվում են այնտեղ առկա կերպարների հետ՝ ստեղծելով մեկը մյուսին լրացնող մի ամբողջություն: Անդրադառնալով Ադամյանի լողափնյա դիմապատկերներին՝ արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը գրում է. «Ադամյանը մարդկային կերպարներին տալիս է այնքան կարևոր նշանակություն և այնքան կարկառուն դիրք, որ նրանցից ոմանք կարող են համարվել իսկական պորտրետներ, իրականացված բացօթյա երկնքի տակ»[476]: Եթե Շիշմանյանի խոսքերը դիտարկենք հակառակ տեսանկյունից, ապա սրանք ծովային տեսարաններ են՝ լողափում կատարված դիմապատկերներով:

Այդ տեսանկյունից կարելի է առանձնացնել «Տղայի դիմանկարը» (1925, կտավ, յուղաներկ, 66,5x54), «Ջինետը» (1926, կտավ, յուղաներկ, 50x65), «Արևին» (1929, կտավ, յուղաներկ, 100x81), «Պիեռը» (1929, կտավ, յուղաներկ, 41x33) ստեղծագործությունները: Հետաքրքրական է «Սպասում» (կտավ, յուղաներկ, 75x60) նկարը. արևով լեցուն իմպրեսիոնիստական այս աշխատանքում ժպտալով դիտողին է նայում ճերմակ հագուստով աղջնակը: Լավատեսական սքանչելի զգացում. նա էլ բնության մի մասնիկն է, երջանիկ է, որ կա, ապրում է, վայելում է բնության երանելության հրաշքը: Առանձնացնենք նաև Օլտի ծովափնյա վայրում կատարված «Կարմիր զգեստով աղջիկը» (1919, կտավ, յուղաներկ), «Մարի–Կոնստանցե» (1921, կտավ, յուղաներկ, 46x38) և «Պլեներում» (կտավ, յուղաներկ, 41x33) ստեղծագործությունները: Դրանցում խորքը լազուր ծովն է, որը, սակայն, չի դիտվում լոկ որպես պասիվ միջավայր: Ծովի և երկնքի լուսավոր արտացոլանքներն անդրադարձվում են լողափին կանգնած կերպարների վրա՝ հաղորդելով կենսուրախ տրամադրություն:

Ադամյանի սկզբնական շրջանի ծովափնյա տեսարաններում դրսևորվում է նկարչի հետաքրքրվածությունը ձկնորսական նավակների նկատմամբ՝ բացօթյա պայմաններում[477]: Մարտիգի նավահանգստի տարբեր անկյունները պատկերող 1918 թ. մի քանի աշխատանքներում՝ «Թռչնահայելի»[478] (կտավ, յուղաներկ, 60x73) [նկ. 104], նույնանուն վերնագրով ևս երկու աշխատանք (թուղթ, ջրաներկ, գուաշ, 53x70 և թուղթ, ջրաներկ, գուաշ, 56x72), «Նավահանգիստ» (կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Մատույցին»

(կտավ, յուղաներկ, 46x56), «Ջրանցք» (կտավ, յուղաներկ, 35x27), «Մարտիգ» (կտավ, յուղաներկ, 33x41), «Արտացոլանք» (կտավ, յուղաներկ, 27x35), «Մարտիգի վենետիկյան շրջանում» (կտավ, յուղաներկ, 35x43) բացահայտվում է արվեստագետի հակվածությունը ծովափնյա գողտրիկ անկյունների հանդեպ[479]:

«Ձվարթնոց» պարբերաթերթում Հրանտ Բալույանը գրում է. «Անիկա (Ադամյանը — Ա. Հ.) կը կիրարկէ նաեւ նկարելու վերլուծական նորագոյն եղանակները՝ մէկ կողմ հրելով հիներու համադրական (synthétique) ձեւը: Ադամեան փոխանակ երանգապնակին վրայ գոյներէ միախառնելու, իրենց զուտ վիճակով կը զետեղէ նկարին վրայ, այսպէսով իւրաքանչիւրը կը պահէ իր նախնական թարմութիւնը: Այս ձեւ աշխատելակերպը տարրերէն մէկն է զինք տպաւորապաշտութեան մօտեցնող: Տպաւորապաշտներն ալ գոյները primitif վիճակով կը գործածէին, եւ պահանջուած խառնուրդը կը ձգէին, որ դիտողը կատարէ իր կողմէն: Ադամեանի նկարներուն շարքը լոյսի ուսումնասիրութեան կը վերաբերի եւ կուգայ Քլոտ Մոնէէն (Կլոդ Մոնե — Ա. Հ.). այսպէս նոյն տեսարանը մենք կը տեսնենք արեւի ճառագայթներու զանազան փոփոխական ազդեցութիւններու տակ»[480]:

Անդրադառնալով Ադամյանի «Խճաքարերի վրա» (1921, կտավ, յուղաներկ, 60x73) աշխատանքին [նկ. 105][481]՝ բելգիացի քննադատ Իզի Բրաշոն գրում է. «Խճաքարերի վրա կտավը այդ ոճի ամենահաջող արտահայտություններից է: Կարմիր հովանոցի վառ գույները, հակադրված ծովից փայփայված խճերի գորշ կապույտով, դրսևորում են մի սքանչելի համադրություն: Սա բնության հոգեբանական նկար է, որտեղ հեղինակը գույների գերբորբոքման է հասնում՝ շնորհիվ իր աշխատելաոճի պարզության, նրբերանգների ճշտության, ինչպես նաև ինքնատիպ, ճկուն և ընդհանրական արվեստով...»[482]:

1926 թ. հոկտեմբերի 22–ից 31–ը «Musee Galliera»–ում Ադամյանը ներկայացնում է «Սպիտակ հովանոց» (կտավ, յուղաներկ, 54x65) աշխատանքը[483]: Ծովափին՝ հովանոցի ստվերում, պառկած է մի երեխա: Կտավը շագանակագույնի, օխրայի, սպիտակի և կապույտների մեղմ երանգներով արտահայտում է օդային մթնոլորտի գրավչությունը, իսկ արևի շողերի վետվետուն ցոլքերը իմպրեսիոնիստական շունչ են տալիս աշխատանքին: Նկարը ցուցադրվում է 1926 թ. կազմակերպված Ազգային սալոնում և

այդտեղ էլ վաճառվում է[484]: Հետագայում Ադամյանը նմանատիպ ևս մի քանի գործ ստեղծեց. այդպիսիներից է նրբին գուներանգներով կատարված «Լողալուց հետո» (1936, կտավ, յուղաներկ, 73x92) նկարը:

Ի դեպ՝ Ադամյանը իր աշխատանքներում որպես բնորդ հաճախ օգտագործել է իր ընտանիքի անդամներին: Նման օրինակներից հիշատակելի է «Կոնտրաժուրը» (1926, կտավ, յուղաներկ, 92x73): Այստեղ՝ լողափին, թիկունքը արևին՝ նստած է Մոդը՝ իր ծիծաղկոտ հայացքով: Նկարը 1927 թ. հոկտեմբերի 20–ից մինչև նոյեմբերի 5–ը ցուցադրվել է Փարիզի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (Galeries Georges Petit) կազմակերպված «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցության նկարահանդեսին[485], այն անվանվել է նաև «Լույսի դեմ»:

Հետաքրքրական է նաև «Լողորդուհին» (1925, կտավ, յուղաներկ) կոչվող տարբերակը: Այստեղ Ադամյանի երրորդ աղջիկը՝ Ռեյմոնդն է, աշխատանքը անվանվել է «Լողորդուհին», քանի որ այն ստեղծվելուց մեկ տարի առաջ Ռեյմոնդը լողին հիանալի տիրապետելու շնորհիվ խեղդվելուց փրկել է Կարապետ Ադամյանին: Կտավը ներկայացվել է 1925 թ. Բրյուսելի ցուցահանդեսին, ապա գնվել ուրուգվայցի նկարահավաքի կողմից[486]:

Զվարթ տրամադրությամբ է ներկայացված նկարչի թոռնուհին՝ «Թութունը Սեն–Ժիլում» (1926): Այստեղ ալիքների երթը և Թութունի ծածանվող ժապավենը ընդգծում են ծովափնյա քամու թեթևությունը: Այս աշխատանքը դառնում է Ադամյանի ամենասիրելի նկարներից մեկը[487]: Հետաքրքրական է նաև Սեն–Ժիլում պատկերված «Նիկոլի» (1936, կտավ, յուղաներկ, 46x38) դիմանկարը[488]:

Տպավորիչ է «Ալիք» (1923, կտավ, յուղաներկ, 38x55) թեմատիկ աշխատանքը: Ծովի ալիքների եզրին պատկերված մայրը, երեխայի հագուստից բռնած, զգուշորեն ուղղորդում է դեպի ավագ աղջնակը. վերջինս ձեռքի շարժումով իր մոտ է կանչում եղբորը:

Մոր և զավակի թեման միշտ հուզել է Ադամյանին: «Միասին» (1923, կտավ, յուղաներկ, 38x46). այստեղ ալեկոծ ծովին դեմ դիմաց լուսադեմ կանգնած է մայրը երեխայի հետ: Ահռելի ալիքների վազքով կլանված՝ կարծես քարացած մայրը ամուր բռնել է երեխայի ձեռքը, իսկ փոքրիկը հետևում է փրփուրներին: Այստեղ ահարկու

բնության և հողածին մարդու կապը Ադամյանը փորձել է լուծել քամու տարերքի միջոցով, որը համահունչ ռիթմի մեջ է դնում ալիքների և մոր հագուստի ծածանվող շարժը. վերջինիս շնորհիվ աշխատանքը դառնում է առավել դրամատիկ[489]:

Այլ մոտեցում է դրսևորվում «Վրացուհի Թամարան իր աղջկա հետ» (1932, կտավ, յուղաներկ, 97x130) նկարում. այստեղ մայրը նայում է երեխային և հրճվում նրա խաղով: Դեպի հորիզոն գնացող ծովապատկերը մեղմիկ ձայնակցում է մտերմիկ տրամադրությանը:

Մայրական սիրուն բազմիցս են անդրադարձել համաշխարհային կերպարվեստի վարպետները: Ադամյանի մոտ լուծումներն այլ են: «Որքա՜ն նրբագեղ է պատկերված դեղին զգեստով այս կինը, փոքրիկ աղջնակն իր վարդագույն վերնաշապիկով, որքա՜ն զուգված են լողափին խաղացող այս երեխաները: Այնտեղ առկա է ամեն ինչ՝ ուրախություն, հանդարտություն, երջանկություն, լույսով ողողված շեկ ավազ, անվերջ առկայծող երանգներով երկինք, դեմքերին խաղացող հրապուրիչ արտացոլանքներ… Ամեն ինչ հալչում է անիրական թափանցիկության մեջ: Ադամյանը վարպետ է, և միայն նա կարող է տալ այս անվերջ ու թանկարժեք երանգը»,— գրում է Լուի Դեմոն[490]:

Դիմապատկերի և թեմատիկ հորինվածքի միասնական լուծում է տրված «Լողորդուհիները» (1923, կտավ, յուղաներկ, 73x92) նկարում[491]: Լողափին պառկած կինը մի ձեռքով հենված է ավազի վրա փռած սպիտակ շորին, իսկ մյուսով պաշտպանվում է արևի շողերից: Նրա ժպտուն հայացքը դեպի դիտողն է: Իսկ երկրորդ կինը կարծես քնով է ընկել: Լույսի արտահայտիչ ցոլքերով, տոների և նրբերանգների հարստությամբ երևացող ծովը ամփոփում է ողջ աշխատանքի գաղափարական իմաստը[492]:

Անդրադառնալով նկարչի ծովափնյա պատկերներին՝ արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը գրում է. «Գալով նրա ծովափերին՝ այնտեղ չկան խութեր կամ խարակներ, որոնց վրա փշրվում է կատաղի ալիքների խոյանքը: Ադամյանի ալիքները դեպի ցամաք ուղղված իրենց վազքի վերջակետում հեզասահ խոնարհվում են ու մեղմորեն առաջ մղում իրենց ձյունասպիտակ փրփուրների ժանյակը և գգվանքով շոյում նուրբ ավազի վրա ման եկող կանանց ու երեխաների մերկ ոտքերը»[493] [նկ. 106, 107, 108, 109, 110, 111]:

Ադամյանի երեխաները լիարժեք ազատության մեջ են. նրանք զբաղված են խաղով. մի տեղ փորձում են նավակը դնել ջուրը, մեկ այլ տեղ ավազով պատրաստում են ամրոց, մի ուրիշում ծովախեցգետին կամ խխունջ հավաքող ցանցով օգտվում են ծովի բարիքներից: Արևի ցոլքերով պարուրված նրանց մարմինները և երկնքում թափառող ամպերի այլակերպ ձևերը իրենց անդրադարձն են ստանում ծովի փեշի ջրերին՝ արտահայտելով մարդու և բնության կապը: Իսկ ծովը այստեղ ամենևին չի ծառայում չեզոք խորք, հակառակը, այն պատկերի գաղափարական և լրացնող բաղադրիչն է: Մարդու և շրջակա միջավայրի փոխկապակցվածությունը, նման գունային խաղերը և վրձնի հատուկ քսվածքը հարազատ են եղել իմպրեսիոնիստ վարպետներին: Այդպիսիք են Պիեռ–Օգյուստ Ռենուարի «Ծովի մոտ» (1883), «Նավավարները Շատույում» (1879), Կամիլ Պիսսարոյի «Կինը երեխայի հետ ջրհորի մոտ» (1882), Կլոդ Մոնեի «Լողափ Սենթ–Ադրեսսում» (1867), «Զբոսանք ժայռերի վրա Պուրվիլում» (1882) գոհարները[494]:

Առանձին խումբ են կազմում Ադամյանի զուտ ծովային՝ առանց մարդկային ֆիգուրաների տեսարանները: Դրանք ծովի տարբեր այլափոխումների պատկերներ են՝ ներհագեցած ալեկոծ ծովի դրամատիկ պաթոսով:

Այդպիսի աշխատանքներից կարելի է առանձնացնել «Ծովանկար» (կտավ, յուղաներկ, 46x55) [նկ.112], «Փոթորիկ» (1920, կտավ, յուղաներկ, 33x41), «Սև ծովը» (1930, կտավ, յուղաներկ), «Ծովանկար» (1920, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Լազուր տարածք» (1922, կտավ, յուղաներկ, 38x46), «Արտացոլանք» (1922, կտավ, յուղաներկ, 38x46), «Ծովանկար» (1920–ական թթ., կտավ, յուղաներկ, 27x35)[495], «Խաղաղ ծովը» (1929, կտավ, յուղաներկ, 33x41), «Ծովը մռայլ եղանակին» (1930, կտավ, յուղաներկ, 60x92), «Արևի ցոլքեր» (1932, կտավ, յուղաներկ, 28x55), «Ծովանկար» (կտավ, յուղաներկ, 27x35, Ռուբեն Սևակի անվան թանգարան, Էջմիածին) [նկ. 113], «Ատլանտյանի ափերից» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 21,5x26,5) [նկ. 114] ստեղծագործությունները:

Մարդու գործոնի բացակայությունը արվեստագետին հնարավորություն է տալիս ավելի ազատ աշխատելու: Պահի վայրկենական տպավորությամբ ընկալված, մեկընդմեջ ներկադանակի միջնորդությամբ կատարված այս աշխատանքներում

զգացվում է նկարչի՝ իմպրեսիոնիզմին հակվածությունը: Տեղին է հիշել արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանի խոսքը. «Իմպրեսիոնիստական նկարչության սկզբունքից սերած Ադամյանի հասուն վարպետությունը օգնել է նրան ազատ աշխատելու նաև նկարադանակով, հասնել կտավի մակերեսի թրթռուն արտահայտչականության»[496]:

Ադամյանը մեծ ճանաչման հասավ ծովափնյա տեսարաններով՝ արժանի տեղ գրավելով հայ և եվրոպական արվեստի անդաստանում: Դրա ապացույցն այն է, որ 1992 թ. Սեն–Ժիլի քաղաքապետարանը Ադամյանին պատվավոր քաղաքացու կոչում շնորհեց, իսկ 1993 թ. սեպտեմբերի 3–ից սկսած՝ նույն քաղաքի պողոտաներից մեկը, որտեղ նկարիչը հաճախ է աշխատել, անվանվեց Շառլ Ադամյանի անունով: Հիշենք, որ այսօր Սեն–Ժիլ ծովափնյա վայրում կանգնեցված է հուշատախտակ, որտեղ նշվում է նկարչի՝ այդտեղ ստեղծած շուրջ 200 աշխատանքների մասին: Արվեստագետի անունը և համբավը գնալով մեծանում է, Կարապետ Ադամյանի պատվին պարբերաբար կազմակերպվում են միջոցառումներ և հետահայաց ցուցահանդեսներ:

ԳԼՈՒԽ IV

ԾՈՎԱՆԿԱՐԻՆ ԱՆԴՐԱԴԱՐՁԱԾ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏՆԵՐԸ

Մեր աշխատանքը եզրափակող այս բաժնում, ինչպես վերնագրված է, խոսքը լինելու է XIX–XX դդ. այն նկարիչների մասին, որոնք թեև արվեստասեր լայն շրջաններին հայտնի չեն որպես ծովանկարիչներ, սակայն իրենց ստեղծագործական բովանդակալից կյանքի ընթացքում ստեղծել են ծովային սքանչելի պատկերներ:

Բոլոր երկրներում ու ժամանակներում բնանկարի վարպետները հրապուրվել են ջրային բազմերանգ տեսարաններով՝ գետ, լիճ, ծով: Դրանք աշխարհ կոչվածի անքակտելի մասն են, որոնք չէին կարող դուրս մնալ գեղեցիկը զգացող արվեստագետների աչքից: Շատ մեծություններ ամբողջովին նվիրվեցին բնության այդ հրաշքին՝ արարելով համաշխարհային նշանակության արժեքներ. Հովհաննես Այվազովսկի, Մկրտիչ Ճիվանյան, Էմանուել (Մանուկ) Մահտեսյան, Արսեն Շաբանյան, Վարդան Մախոխյան, Կարապետ (Շառլ) Ադամյան… Այդ նշանավոր վարպետների կողքին գործել են նաև օժտված ուրիշ նկարիչներ, որոնք, ցամաքային գեղեցիկ բնանկարներից, թեմատիկ–կոմպոզիցիոն պատկերներից զատ, շատ ավելի կապվեցին ծովի հետ Հովհաննես Պեյզատ, Պողոս (Պավղոս) Շաշյան, Հակոբ Տամադյան (Ժակ Տամադ), Հրանտ Շաբանյան (Հերան Շաբան), Ռոբերտ Սավայան, Հարություն Մինասյան… Նրանց աշխատանքների մեծ մասը, վստահ՝ նաև գեղանկարչական բարձր որակները, դրսևորվել են հենց այս ժանրում: Ուստի, արդարացիորեն, նրանք իրենց տեղը պետք է գրավեն մեր ծովանկարիչների շարքում:

Վրձնի վարպետների մի մեծ խումբ, այդ թվում՝ բացառիկ տաղանդի տեր, ունեցել են բազմաժանր նախասիրություններ, օրինակ՝ Հովսեփ Մանաս[497], Գևորգ Բաշինջաղյան, Սիմոն Հակոբյան, Փանոս Թերլեմեզյան… նրանց ստեղծած ցամաքային հիանալի բնանկարները, թեմատիկ կոմպոզիցիաներն ու դիմանկարները վաղուց մնայուն տեղ են գրավել հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Վերջիններիս մոտ ևս հանդիպում են ջրային տեսարաններ՝ հիմնականում որպես ընդհանուր բնանկարի հատված: Մենք նրանց զուտ ծովանկարիչներ չենք համարում, բայց, թեկուզև համառոտ, անհրաժեշտ է անդրադառնալ, քանի որ նրանց մոտ այդ կարգի

տեսարաններում առկա է բարձր մակարդակ՝ նյութի արտահայտման բնորոշ հատկանիշներ[498]:

Նրանց առանձնացման մասին խոսելիս, անշուշտ, նկատի ունենք պայմանականության պարագան[499]: Իրապես ծովանկարիչների ստեղծագործությունները հիմնականում նվիրված են լինում ծովին, ջրի արտացոլմանը, բնության սարսափազդու ալիքներին, նաև դրանց բանաստեղծական խաղաղ պահերին:

Ստորև ներկայացվող նկարիչների մի մասը, գլխավորապես Պոլսի և արևմտաեվրոպական միջավայրից դուրս եկածները, այնքան էլ հայտնի չեն եղել Հայաստանի Հանրապետության արվեստասեր լայն շրջաններին: Խորհրդային ժամանակներում վերապահված չէր ասպարեզ տալու արտասահմանում ապրող ու գործող արվեստագետներին[500]: Ահա այդ տեսակետից մեր աշխատանքը որոշակի նպաստ է բերում արևմտահայ նկարիչներին ճանոթանալու համար:

Հայաշատ վայրերից XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբներին առավել գործունը եվրոպամետ Կոստանդնուպոլիսը եղավ՝ քրիստոնեական Բյուզանդիայի երբեմնի շքեղ ու հարուստ մայրաքաղաքը: Այն 1453 թ. գրավվեց թուրքերի կողմից:

Դեռևս 1461 թ. Պոլսում հաստատվում է Հայոց պատրիարքություն՝ Հովակիմ եպիսկոպոսի գլխավորությամբ, որին սուլթանը տվել էր եկեղեցական համայնական լայն իրավունքներ: Հայերի հասարակական–մշակութային գործունեությունը այստեղ աշխուժացում է ապրել XVII–XVIII դարերում՝ մանավանդ Հովհաննես Կոլոտ պատրիարքի օրոք[501]: Պոլսում ապրել և ստեղծագործել են XVII դարի մատենական արվեստի ամենաերևելի դեմքերը՝ Մաղաքիա նկարիչը, Մարկոս պատկերահանը, Պետրոսը և այլք: Նրանց արվեստում առաջին անգամ հայկական մանրանկարչության մեջ նկատելի են դառնում եվրոպական հետվերածնության արվեստի առաջավոր միտումները: Այստեղ Մանասները, ինչպես Հայաստանում Հովնաթանյանները, մեծ ներդրում ունեցան տեղական արվեստի զարգացման գործում: Թուրքական իրականության մեջ առաջինը Մանասները զբաղվեցին հաստոցային գեղանկարչությամբ: Նրանց շնորհիվ Պոլսում ձևավորվեց նաև սրբանկարչությունը:

Պոլիսը գեղեցիկ էր ամեն ինչով. տեղակայված Ոսկեղջյուրի ծոցի, Բոսֆորի ու Մարմարա ծովի միջև ընկած թերակղզու վրա՝ հարակից իշխանաց կղզիներին: Քաղաքը զարդարում էին տարբեր ժամանակաշրջանում կառուցված ճարտարապետական–հասարակական սքանչելի կառույցներ ու գեղեցիկ հրապարակներ: Թվում է, թե անհնար էր որևէ արվեստագետ, առավել ևս գեղանկարիչ ապրեր այս հեքիաթային միջավայրում և չներշնչվեր հատկապես ծովերի աստվածաստեղծ հմայքով[502]:

XIX դարի կեսերին Պոլսում ծովային փոքրաչափ բնանկարներ է վրձնել **Մկրտիչ Մելքոնյանը**: Նրա աշխատանքները ներկայացվել են նույնիսկ Փարիզում կազմակերպված ցուցահանդեսներին: Ավելին՝ նկարչի գործերը արժանացել են Ֆրանսիայի թագավորի և Բրիտանիայի թագուհու ուշադրությանը: Մելքոնյանը վարպետություն է դրսևորել հատկապես փայտյա զարդատուփերի վրա պատկերած կամերային ծովանկարներում: Դրանք մանրանկարչական թերթերին նմանվող գործեր են, որոնցում պատկերված են ծովափնյա պալատական տեսարաններ, ճամփորդական և ձկնորսական նավակներ, Բոսֆորի երերուն ջրեր [նկ. 115]: Ընդ որում, նկարիչը հատուկ ուշադրություն է դարձնում տեղանքի, նավակների և նույնիսկ նավաստիների հագուկապին, կենցաղային այլ մանրուքների:

Մելքոնյանը զբաղվել է նաև դիմանկարչությամբ՝ վրձնելով Պոլսի հանրահայտ մարդկանց:

Պոլսի երևելի նկարիչներից էր **Հովհաննես Պեյզատը** (Ումետ Բեհզատ, 1809–1874): Հովհաննես Պեյզատը ծնվել է Պոլսի շրջակայքում գտնվող Խասգյուղում[503]: Դեռ մանուկ հասակում կորցրել է ծնողներին և մեկ տարեկան քրոջ հետ մնացել որբացած: Պեյզատը նախնական կրթությունը ստացել է Պոլսի մասնավոր դպրոցներից մեկում[504]: Նկարչական դասերը վերցրել է Հռոմում կրթություն ստացած, ճեմարանի տեսուչ Մարգար Քյուրքչյանից: Շուտով Հովհաննեսն ընդունվում է Ուսկուդարի ճեմարանը՝ միաժամանակ շարունակելով ուսանել Քյուրքչյանի մոտ: Ավարտելով ճեմարանը՝ Պեյզատը կատարելագործման է մեկնել իտալացի վարպետների մոտ: Ավելի ուշ

պալատական կառույցների համար կատարում է դեկորատիվ նկարազարդումներ: 1849 թ. ստանձնել է ճեմարանի տեսուչի պաշտոնը: Սուլթան Մեջիդը արդեն Ճանաչում գտած արվեստագետին հրավիրել է իր մոտ՝ որպես պալատական նկարիչ. աշխատել է ընդհուպ մինչև Սուլթան Աբդուլ Ազիզի կառավարման վերջը:

Հովհաննես Պեյզատի կենսագիրները՝ Սիմոն Գաբամաջյան[505], Տիգրան Չյոկյուրյան[506], Եղիշե Մարտիկյան[507], հատկապես անդրադարձել են արվեստագետի դիմանկարներին[508] և սրբապատկերային բնույթի գործերին[509]: Զարմանալիորեն փորձառու արվեստաբան–քննադատները խոսք չեն ասել նկարչի ծովանկարների մասին: Կարծում ենք, այդ բացթողումը պայմանավորված էր վերջիններիս՝ Պեյզատի տվյալ ժանրի նկարներին անծանոթ լինելու հանգամանքով:

Հովհաննես Պեյզատի կտավները մեծ մասամբ ներկայացնում են ծովամարտերի կամ ռազմական նավերի պատկերներ՝ ստեղծված կայսերական վերնախավի պատվերներով. «Ծովամարտ Պրևեզայում» (1866, կտավ, յուղաներկ, 125x200, Ստամբուլի ռազմածովային թանգարան) [նկ. 116], «Կոսովոյի նավատորմը» (1866, կտավ, յուղաներկ, 110x146, Ստամբուլի ռազմածովային թանգարան), «Ծովամարտ» (1867, կտավ, յուղաներկ, 113x156, Ստամբուլի ռազմածովային թանգարան): Այդ աշխատանքներում նա համարձակորեն տուրք է տալիս ռոմանտիկ–երևակայական հակումներին՝ կարծես ճակատագրական դարձնելով իրադարձությունը՝ թեմային հաղորդելով հերոսական պաթոս: Բազմաֆիգուր «Ծովամարտ» կոմպոզիցիայում արվեստագետը ճշգրտորեն ուրվագծել է մի քանի ռազմական նավեր, որոնք, թեժ մարտի պահին կարծես միահյուսվելով իրար, ստացել են հրեշատիպ մի տեսք, իսկ այրվող նավերից երկինք բարձացող քուլաները է՛լ ավելի դրամատիկ են դարձնում պահը:

Հովհաննես Պեյզատը անդրադարձել է նաև Պոլսի շրջակայքի խաղաղ ջրերին: Ժամանակին մեծ արձագանք է ունեցել «Նիագարայի ջրվեժը» կտավը՝ նկարված Ամերիկա այցելած տարիներին: Այն ցուցադրվել է Ֆիլադելֆիայի միջազգային ցուցահանդեսում: Պեյզատը Սուլթանի կողմից արժանացել է երկրորդ կարգի մեջիթի և Մյութեմաիզի աստիճանի, պարգևատրվել է Ռուսաստանի, Իտալիայի, Ավստրիայի, Ֆրանսիայի պատվավոր շքանշաններով: Իր կյանքի ընթացքում ստեղծել է շուրջ երկու

հազար նկար: Նրա աշխատանքներով հիացել է ֆրանսիացի հանրահայտ նկարիչ Պյուվի դը Շավանը: Պեյզատը տնօրինել է Սկյուտարի հայկական վարժարանը, եղել է Ազգային ժողովի անդամ, միաժամանակ՝ կրթական հանձնաժողովի պատգամավոր, Պոլսի հայ ազգային ժողովի գործադիր կոմիտեի անդամ, Սբ Խաչ վարժարանի խորհրդի անդամ, վարել մի շարք այլ պատասխանատու պաշտոններ, թողել երգիծական գրվածքներ, զբաղվել նաև քանդակագործությամբ:

Պոլսում է ծնվել **Հակոբ Տամադյանը** (Ժակ Տամադ, 1839–1920): Մանուկ հասակից տեղափոխվել է Փարիզ՝ սովորելով Մուրադյան վարժարանում: Ավարտելով ուսումը՝ վերադարձել է ծննդավայր, անցել ստեղծագործական աշխատանքի: Որոշ ժամանակ անց կատարելագործվելու նպատակով կրկին մեկնել է Փարիզ:

Տամադյանի նախասիրած ժանրը ծովանկարչությունն է: «Թեոդիկ»–ում նշվում է. «Ժակ Տամադը գերազանցապէս նկարում է ծովը»[510]: 1890 թ. Տամադյանը ամուսնանում է Փարիզի օպերային երգչուհի Էլեոնորա Բեյրերի հետ: Հավանաբար հաջող ամուսնությունը պայմաններ է ստեղծում շրջագայելու համար. նա լինում է Եվրոպայի մի շարք երկրներում, անգամ ճամփորդում Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում:

Ցավոք, այսօր չկա Տամադյանի աշխատանքների մի ամփոփ հավաքածու: Նկարչի ստեղծագործությունները սփռված են աշխարհով մեկ: Ժամանակի արևմտահայ մամուլի էջերում տեղ գտած՝ Տամադյանի նկարների մի շարք վերատպություններից երևում է, որ նկարիչն ավելի շատ հակված է եղել «այվազովսկյան» ռոմանտիկ ծովերին: Այդ տպավորությամբ է վրձնած «Բնանկար» (կտավ, յուղաներկ, 110x145) աշխատանքը [նկ. 117][511]: Այվազովսկու ազդեցությամբ է ստեղծված «Ծովանկար» (կտավ, յուղաներկ, 42x62) աշխատանքը. այստեղ ահռելի ալիքները կարծես մարտի են բռնվել իրենց կատաղի երթին պատնեշող ժայռերի հետ: Նրա վրձնի տակից դուրս են եկել նաև գեղեցկացված գործեր: Հակոբ Տամադյանի նկարներում Այվազովսկու (նաև Մ. Ճիվանյանի և Է. Մահտեսյանի) արվեստի ազդեցության մասին նշում է նաև արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը[512]: Տամադյանը, ապրելով Եվրոպայում, շրջելով գրեթե ողջ աշխարհով, այդուամենայնիվ, հավատարիմ մնաց Պոլսում

պատանեկության տարիներից ձևավորված իրապաշտական անկեղծ տպավորություններին:

Հակոբ Տամադյանը կյանքի վերջին տարիներն անց է կացրել Շվեյցարիայի գեղատեսիլ Լոզան քաղաքում, որտեղ և կնքել է իր մահկանացուն: «Թեոդիկ»–ը նկարչի մահախոսականում գրում է. «Յ. Յ. Տամատ, մինչեւ վերջին օրերը կը շարունակէր խանդով կապուած մնալ իր վրձինին, եւ կը սիրէր կտաւին յանձնել գոյներով եւ տեսարաններով այնքան այլազան հէլվէտիական պատկերներ, որոնք միշտ կը խօսէին արուեստագէտի իր երիտասարդ հոգիին»[513]:

Բոսֆորի պարզկա տեսարանների սիրահար **Դավիթ Չիրաչյանի** (Չերաջյան, 1839—1907) կյանքի մասին տեղեկանում ենք իր ինքնակենսագրականից: Ծնվել է Պոլսում՝ առևտրականի ընտանիքում: Նախնական կրթությունը ստացել է Բեյօղլու հայկական դպրոցում, ապա տեղափոխվել է մեկ այլ հայկական դպրոց: Տիրապետել է հայերենին, թուրքերենին, արաբերենին, լատիներենին, իտալերենին, ֆրանսերենին և անգլերենին: Պոլսում զբաղվել է մանկավարժությամբ: Ստեղծագործել է Եգիպտոսում, Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Շվեյցարիայում և Ավստրիայում:

Թեև Չիրաչյանը ինչ–որ մի ժամանակ այցելել է մասնավոր արվեստանոցներ այնուամենայնիվ, չունենալով գեղանկարչական բավարար կրթություն՝ նա մնացել է որպես սալոնային նկարիչ: Չիրաչյանի մի շարք աշխատանքներ հավանաբար կատարված են եղել լուսանկարներից, որոնք վաճառվել են զբոսաշրջիկներին և արվեստասեր մարդկանց: Չիրաչյանը նախապատվություն է տվել պոլսյան թեմաներին՝ լուսանկարչական ճշգրտությամբ պատկերելով տեսարանները. «Բնանկար» (կտավ, յուղաներկ), «Բոսֆոր» (կտավ, յուղաներկ, 45x66), «Ձկնորսները Բոսֆորում» (կտավ, յուղաներկ 45x66), «Ռումելիի ամրոցը» (1897, կտավ, յուղաներկ 45x66), «Նեղոսի ափերը» (կտավ, յուղաներկ, 62x90) և այլն: Չիրաչյանը մանրակրկիտ վերարտադրում է ամեն մի մանրուք՝ ձկնորսական նավակներ, ափերին տեղայնացված թեյարաններ՝ լեցուն սպասավորներով և հաճախորդներով, ապա՝ ճերմակ առագաստներով գերված ու իրենց երազներին սպասող օրիորդներին:

Վավերագրական իսկությամբ կատարված այդ աշխատանքներն իրենց պարզունակության հետ մեկտեղ դրական տրամադրություն են հաղորդում [նկ. 118]:

XIX դարի երկրորդ կեսին Պոլսում ստեղծագործած հայազգի նկարիչներից էր **Պողոս Շաշյանը** (Պավղոս): Նրա մասին տեղեկությունները քիչ են: Գիտենք, որ աշխատել է տարբեր ժանրերում՝ բնանկար, նատյուրմորտ, կոստյումների համար կատարել էսքիզներ: 1880 թ. և 1881 թ. մասնակցել է Պոլսում կայացած ցուցահանդեսներին: 1882 թ. մայիսին Պոլսի Բերա թաղամասում բացված խմբակային ցուցահանդեսին ներկայացրել է իր նատյուրմորտներից մեկը[514]: 1873 թ. Վիեննայում բացված Համաշխարհային ցուցահանդեսի Օսմանյան կայսրության տաղավարում ներկայացված «L'Architecture Ottomanc» պատկերագրքում վերատպվում են Շաշյանի գծագրերը, որոնցում պատկերված են սուլթանական ճարտարապետական զարդանախշերի մի քանի թերթեր:

Շաշյանի վարպետությունն առավել դրսևորվում է նրա ծովանկարներում. «Գիշեր» (կտավ, յուղաներկ, 25x30), «Նավերը փոթորկի ժամանակ» (կտավ, յուղաներկ, 37,5x54) [նկ. 119], «Գիշեր» (կտավ, յուղաներկ, 74x105), «Ձկնորսների կայան» (1885, կտավ, յուղաներկ, 13,8x24,5), «Ծովափնյա տներ» (1885, կտավ, յուղաներկ, 13,8x24,5): Դրանք հիմնականում ռոմանտիկ շնչով կատարված փոթորկոտ ծովերի տեսարաններ են: Առավել ուշագրավը «Նավերը փոթորկի ժամանակ» կտավն է. ընդհանուր մուգ դեղնաշագանակագույն երանգները, ալիքների մեջ ընկղմված նավերը դրամատիկ տպավորություն են հաղորդում նկարին: Կարծես ամեն ինչ ավարտված է. բնության արհավիրքն ամենազորն է: Եվ ահա՝ «այվազովսկյան» լավատեսություն. նկարի ձախակողմյան մասում՝ գորշ ալիքների խորքում, երևում են ճայերը, իսկ հրդեհվող ամպերի միջից ճառագայթում է արևը:

Պոլսեցի **Սարգիս Տիրանյանը** (Դիրանյան, 1854–1918) սովորել է ֆրանսիացի նկարիչ Պիեռ Դեզիրե Գիյեմենի Պոլսի մասնավոր դպրոցում, ապա մեկնել է Փարիզ, ուսանել Գեղարվեստի ակադեմիայում՝ աշակերտելով ֆրանսիացի նկարիչ Ժան Լեոն Ժերոմին: 1889 թ. ավարտելով ուսումը՝ Տիրանյանը պարբերաբար մասնակցել է

փարիզյան սալոններին: 1908 թ. Փարիզում կազմակերպվել է նկարչի անհատական ցուցահանդեսը: Մահացել է Փարիզում:

Տիրանյանը մեծ ճանաչման է հասել իր դիմանկարների շնորհիվ: Մինչդեռ նկարչի թափանցիկ երանգաշարով կատարված գրավիչ ծովանկարներից շատերի մասին արվեստասեր լայն հասարակայնությունը տեղյակ չէ: Հայաստանի ազգային պատկերասրահում պահվող «Նիցցայի տեսարանը» (կտավ, յուղաներկ, 46,5x65) [նկ. 120] աչքի է ընկնում իր թովիչ նրբերանգներով: Այստեղ բաց շագանակագույներով և դեղինների տարբեր երանգներով պատկերված ափը համակցվում է փիրուզագույն ծովի հանդարտ ծփացող ալիքների հետ:

Ծովային պատկերները բնորոշ են հայ դասական **Գևորգ Բաշինջաղյանի** (1857–1925) արվեստին: Ծնվել է Վրաստանի Սղնախ քաղաքում, 1876–1878 թթ. սովորել է Թիֆլիսի Գեղարվեստը խրախուսող Կովկասյան ընկերություն նկարչական դպրոցում, ապա 1879–1883 թթ.՝ Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում, «Կեչիների պուրակը» նկարի համար պարգևատրվել է ակադեմիայի արծաթե մեդալով: Շրջագայել է Հայաստանով, Վրաստանով, եղել է Անիում, ապա մեկնել է Իտալիա և Շվեյցարիա: 1899–1901 թթ. ապրել է Փարիզում: Մասնակցել է Հայ արվեստագետների միության ցուցահանդեսներին: Անհատական ցուցահանդեսներ է ունեցել Թիֆլիսում, Բաքվում, Պյատիգորսկում, Նոր Նախիջևանում, Դոնի Ռոստովում, Նովոչերկասկում, Փարիզում: Մահացել է Թիֆլիսում:

Նկարչի աշխատանքներից առավել հետաքրքրական են Սևանա լճի պատկերները. «Սևանա լիճը» (1890, կտավ, յուղաներկ, Վիեննայի Մխիթարյան միաբանություն), «Սևանա լիճը և կղզին գիշերով» (1894, կտավ, յուղաներկ, 115x133, ՀԱՊ), «Սևանա լիճը և կղզին առավոտյան» (1896, կտավ, յուղաներկ, 52x86, ՀԱՊ), «Սևան: Ամպամած օր» (1897, կտավ, յուղաներկ, 72x105, ՀԱՊ), «Անձրևային օր Սևանում» (1899, կտավ, յուղաներկ, 97x121, ՀԱՊ) [նկ. 121], «Մայրամուտը Սևանում» (կտավ, յուղաներկ, 62x97, ՀԱՊ): Բաշինջաղյանը ներգործող տպավորության է հասնում հատկապես ամպամած, մառախլապատ կամ անձրևային պահերի պատկերման ժամանակ: Հարազատ մնալով տեղանքին նկարիչը իր բնանկարներում ստեղծում է խորհրդավոր տրամադրություն:

Բաշինջաղյանը առիթ է ունեցել ծովային պատկերներ վրձնել նաև որմնանկարչության ասպարեզում: Նա է կատարել Թիֆլիսի մեյդանի Սբ Գևորգ եկեղեցու (XIII դ.) «Հիսուսը քայլում է ծովի վրայով» աշխատանքը[515]: Կապտափիրուզագույն միջավայրի մեջ լուսնի լույսով եզրագծված՝ երևում է Քրիստոսի ֆիգուրը, որն իր առաջին քայլերն է անում ծովի ալիքների վրա:

Նկարչի արվեստի կապակցությամբ Մարտին Միքայելյանը գրում է. «Բաշինջաղյանը օտարազգի մի շարք վարպետների նման չընդունեց XX հարյուրամյակի արվեստի նոր գաղափարները: Այս հանգամանքը ամենևին չի նսեմացնում նրանց երկերի գեղարվեստական արժեքը, սակայն որոշում է նրանց տեղը անցյալ դարի և նոր ժամանակների մշակույթների առանձնահատուկ միջնահատվածում»[516]:

Հայ կերպարվեստի դասական **Փանոս Թերլեմեզյանը** (1865–1941) իր ստեղծագործական գործունեության մեջ հաճախ է անդրադարձել ծովանկարին: Միայն Հայաստանի ազգային պատկերասրահում կա նրա վրձնած շուրջ 240 ծովային պատկեր[517]:

Թերլեմեզյանը սկզբնական կրթությունը ստացել է Վանի տարրական դպրոցում, 1870 թ.՝ Հունկույս ձորի վարժարանում, իսկ 1881–1886 թթ.՝ Վանի Կեդրոնական վարժարանում: 1886 թ. քաղաքի դպրոցներում աշխատել է որպես ուսուցիչ, Թիֆլիսում 1894 թ.՝ «Մշակ» թերթի խմբագրատանը: 1895–1897 թթ. սովորել է Պետերբուրգի գեղարվեստը խրախուսող ընկերության դպրոցում, 1897 թ. մեկնել է Էստոնիա: Քաղաքական նկատառումով ձերբակալվել և ուղարկվել է Թիֆլիս, հետո աքսորվել է Իրան: 1898 թ. Իրանից գաղտնի մեկնել է Փարիզ: 1899–1904 թթ. սովորել է Փարիզի Ժյուլիան ակադեմիայում՝ Ժան Պոլ Լորանի և Բենժամեն Կոստանի մոտ: 1904 թ. կազմակերպված ակադեմիական ցուցահանդեսում արժանացել է առաջին մրցանակի: 1905–1907 թթ. դասավանդել է Թիֆլիսի Ներսիսյան և Հովնանյան դպրոցներում: 1908–1910 թթ. ապրել է Փարիզում, ապա՝ մեկնել Պոլիս: 1913 թ. Մյունխենի ցուցահանդեսում պարգևատրվել է ոսկե մեդալով: Թիֆլիսում կազմակերպել է Հայ արվեստագետների միությունը (1916), Ռոստովում՝ Հայ արվեստագետների միության

մասնաճյուղը (1917): 1923 թ. ուղևորվել է ԱՄՆ: 1928 թ. վերադարձել է Հայաստան, որտեղ և կնքել է իր մահկանացուն[518]:

Թերլեմեզյանի լավագույն ծովային ստեղծագործությունները՝ «Լա Մանշի ափը» (1921, կտավ, յուղաներկ, 31,5x48,5, ՀԱՊ) [նկ. 122], «Ծովափին» (1922, կտավ, յուղաներկ, 32x48,5, ՀԱՊ), «Ափը: Իշխանաց կղզիներ» (1922, կտավ, յուղաներկ, 31,5x80, ՀԱՊ), «Մի ժայռ Խաղաղ օվկիանոսում» (1926, կտավ, յուղաներկ, 32x49, ՀԱՊ), «Խաղաղ օվկիանոսի ափերը» (1928, կտավ, յուղաներկ, 53x82, ՀԱՊ), «Ձկնորսական տնակ» (կտավ, յուղաներկ, 50x66, ՀԱՊ), «Ժայռոտ ափը: Սևան» (1937, կտավ, յուղաներկ, 49x31,5, ՀԱՊ), «Մրրիկ» (կտավ, յուղաներկ, 24x34, ՀԱՊ), բնության անմիջական հրապուրվածությամբ, թեթև ու գունեղ վրձնահարվածներով կատարված աշխատանքներ են՝ զգալիորեն հիշեցնելով իմպրեսիոնիստական պատկերային եղանակները: Նկարիչն իր ծովային տեսարաններում կարծես պարտադիր ներկայացնում է ցամաքից մի հատված՝ լինի ափի, ծովից կենդանություն առնող ժայռաբեկորի, թե փոքր կղզու տեսքով: Ահա և դեղնաշագանակագույն կամ շեկ ու կարմիր քարերի և լազուր ծովի զուգորդություններով Թերլեմեզյանը հասնում է գունային հիանալի համադրության՝ ստեղծելով իր՝ «թերլեմեզյանական» ինքնատիպ կտավները:

Արշակ Ֆեթվաճյան (1866–1947) հանրահայտ նկարիչը ծնվել է Տրապիզոնում: Այդտեղ նախնական կրթությունը ձեռք բերելուց հետո սովորել է Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում: Այնուհետև մեկնել է Հռոմ, Գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանել իտալացի նկարիչ Չեզարե Մակարիի մոտ: Ապրել է Վիեննայում, հետո՝ Փարիզում, նաև Եվրոպայի մի շարք խոշորագույն քաղաքներում: Եկել է Հայաստան, դարձել Ռուսաստանի նկարիչների ընկերության, իսկ Փարիզում՝ Ջրանկարիչների միջազգային ընկերության անդամ: Անհատական ցուցահանդեսներ է ունեցել Վիեննայում, Թիֆլիսում, Պյատիգորսկում, Բաքվում, Փարիզում, Լոնդոնում, ԱՄՆ–ում: 1922 թվականից Ֆեթվաճյանը հաստատվել է ԱՄՆ–ում, որտեղ նկարելուց զատ, կարդացել է դասախոսություններ և զբաղվել տեսական գործունեությամբ. այդտեղ և մահացել է[519]:

Ֆեթվաճյանը բազմաժանր արվեստագետ է, ստեղծագործել է նկարչության տարբեր ժանրերում՝ պատրաստել բեմական դեկորացիաներ, տարազներ, նկարիչ Հակոբ Կոջոյանի հետ ձևավորել է Հայաստանի առաջին նամականիշներն և թղթադրամները, կատարել վերականգնողական աշխատանքներ, զբաղվել նաև որմնանկարչությամբ և հարթաքանդակով:

Մեծ է Ֆեթվաճյանի ծովանկարների քանակը: Միայն Հայաստանի ազգային պատկերասրահում Ֆեթվաճյանից այսօր պահվում է շուրջ քսան ծովային պատկեր՝ կատարված թե՛ ջրաներկով և թե՛ յուղաներկով. «Ձկնորսական խրճիթներ» (1898, ստվարաթուղթ, ջրաներկ, 30x64), «Արևամուտ» (1898, թուղթ, ջրաներկ, 16x36), «Ալիք» (1903, կտավ, յուղաներկ, 70x135) [նկ. 123], «Ալեբախություն: Սև ծովի ափերին» (1903, թուղթ, ջրաներկ, 24x97), «Ծովի տեսարան» (ստվարաթուղթ, ջրաներկ, 28x100), «Վենետիկի տեսարան» (թուղթ, ջրաներկ, 16x77): Ֆեթվաճյանի ստեղծագործություններն առանձնանում են թեմաների ընտրության յուրահատկությամբ, գունային նուրբ ներկապնակով ու կատարման վարպետությամբ:

Պոլսեցի **Ոսկան Շիմշիդյանը** (Օսկան Չիմչիդյան, 1867–՞) Փարիզի Ժյուլիան ակադեմիայում ուսանելուց հետո մեկնել է Եգիպտոս, այնտեղ էլ ծավալել է իր ստեղծագործական գործունեությունը: Նրան գրավել են Միջերկրականի խաղաղ ափերը [նկ. 124], երբեմն էլ՝ Նեղոսի հանդարտ ջրառատ ընթացքը:

Կեսարացի **Միհրան Սերալյանը** (1867—1957) նկարչական առաջին դասերը վերցրել է տեղի Ազգային վարժարանում՝ ուսանելով նկարչության և գծագրության վարժապետ Մարտիրոս Քահանային: Ցուցաբերելով նկարչական կարողություններ՝ ուսումը ավարտելուց հետո նույն վարժարանում դարձել է նկարչության և գծագրության ուսուցիչ: Երեք տարի անց մեկնել է Եգիպտոս, որտեղ իր արվեստը կատարելագործել է տեղի իտալացի նկարիչների մոտ: Այդտեղ Սերալյանը խորացել է դիմանկարի և բնանկարի ոլորտում: Երկու տարի անց՝ 1892 թ., Սերալյանը մեկնել է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ[520], ընդունվել Ինդիանա նահանգի Ֆորտ–Ուեյն քաղաքի Թեյլորի համալսարանը, որտեղ ուսանել է փիլիսոփայություն՝ իհարկե չմոռանալով

նկարչության ասպարեզը[521]: Սերալյանը սովորել է նաև Չիկագոյի համալսարանում: Հայտնի է նրա ԱՄՆ նախագահ Վուդրո Վիլսոնի, ամերիկացի հասարակական գործիչ Ուիլլարդ Ֆրենսիսի, իր մտերիմ բարեկամ, ամերիկացի սելեկցիոներ, բուսաբան և ծաղկաբույծ Լյութեր Բյորբանկի[522] դիմանկարները:

Սերալյանը պատկերազարդումներ է կատարել Միացյալ Նահանգների՝ Յանգսթաուն քաղաքի Սուրբ երրորդություն եկեղեցում: Եղբայրական զանգակատան ներսում տեղադրված «Աշխարհի լույսը» ստեղծագործությունը նկարչին բերել է լայն ճանաչում: Հենց Սուրբ երրորդություն եկեղեցում էլ 1943 թվականի հունվարի 7–ից մինչև նույն ամսվա 10–ը Սերալյանը իր 50 ստեղծագործություններով բացել է անհատական ցուցահանդես: Պահպանվել է ցուցահանդեսի կատալոգը[523], որից տեղեկանում ենք, որ ցուցադրվող դիմանկարների ու նատյուրմորտների կողքին եղել են ծովային պատկերներ: Նկարիչն անհատական ցուցահանդեսներ է կազմակերպել նաև Միացյալ Նահանգների մի շարք քաղաքներում ու Կանադայում:

Մի առիթով Սերալյանն ասել է. «Ցանկացած ազնիվ ու լուրջ նկարիչ հասկանում է, որ իրական գեղեցկությունը պետք է արտահայտվի գույնով»[524]: Սերալյանի վրձնած ծովանկարներում երևում է նկարչի հակվածությունը իրապաշտական ձևերին: «Վայրի ափ» (ստվարաթուղթ, կտավ, յուղաներկ, 38x46), «Ծովային տեսարան» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 30x46) [նկ. 125], «Բնանկար», «Բնապատկեր», «Ծովային տեսարան» նկարները կատարված են ռոմանտիկ շնչով, որոնցում առանձնակի տպավորիչ են ափին պարի բռնված ծառերի հայելանման անդրադարձը ծովում:

Պոլսահայ **Կարապետ Յազմաճյանի** (1868–1929) պաշտամունքը դեպի ծովը այնքան մեծ է եղել, որ համաձայն իր ցանկության՝ մահից հետո արվեստագետը թաղվել է Բոսֆորի ափին: Նկարչի կենսագրությունից մեզ հասել են կցկտուր տեղեկություններ: Ամուսնացած է եղել երկու անգամ: Իր տանը բռնկված հրդեհից այրվել են նկարչի ստեղծագործությունները: Հոյակապ նվագել է ջութակ:

Յազմաճյանը ստեղծագործել է նկարչության տարբեր ժանրերում՝ նատյուրմորտ, եկեղեցիների համար սրբապատկերներ, և, իհարկե, հիմնականում անդրադարձել է

ծովային տեսարաններին, որոնք մեծ մասամբ Պոլսի արվարձանները և ծովափնյա վայրերն են [նկ. 126]:

Սարգիս Երկանյանը (1868–1950) ծնվել է Տրապիզոնում: Նախնական կրթությունը ստացել է տեղի ազգային վարժարանում, որտեղ աշակերտական ներկայացումների համար կատարել է թատերական դեկորացիաներ: 1887–1892 թթ. սովորել է Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում: 1892 թ. մեկնել է Փարիզ, սկզբում ուսանել Ժյուլիան ակադեմիայում՝ աշակերտելով Ժան Պոլ Լորանին և Բենժամեն Կոնստանին, այնուհետև երեք տարի՝ ակադեմիզմի ներկայացուցիչ Ժան–Լեոն Ժերոմին (1824–1904): Նկարչական դասընթացներին զուգահեռ Սորբոնի համալսարանում հետևել է փիլիսոփայության և գեղագիտության դասընթացներին: Շրջագայել է Ֆրանսիայի գեղատեսիլ վայրերով, ապա վերադարձել Տրապիզոն: Կարճ ժամանակ անց մեկնել է ԱՄՆ: Շուտով վերադարձել է Ֆրանսիա: 1910–ական թթ. ապրել է Թիֆլիսում, նկարչություն է դասավանդել Գայանյան օրիորդաց գիմնազիայում, ապա Հովնանյան դպրոցում: 1916 թ. դարձել է Հայ արվեստագետների միության անդամ, մասնակցել նրա ցուցահանդեսներին: Զբաղվել է նաև արվեստի տեսությամբ և գեղագիտության խնդիրներով: 1920 թ. գաղթել է ԱՄՆ, որտեղ և կնքել է իր մահկանացուն:

Երկանյանը արվեստասեր հասարակայնությանը հայտնի է որպես դիմանկարիչ: Այդ ժանրի նրա ստեղծագործությունները՝ «Հեղինակի մոր դիմանկարը» (կտավ, յուղաներկ, 60x45, ՀԱՊ), «Աղջկա դիմանկար» (կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 31x24, ՀԱՊ), «Ծեր կնոջ դիմանկար» (կտավ, յուղաներկ, 43x35, ՀԱՊ) կատարված են դասական արվեստի ավանդույթներով՝ ինչ–որ տեղ հիշեցնելով հայ դիմանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանին: Երկանյանը, սակայն, որքան փայլուն էր դիմանկարչության և թեմատիկ նկարչության բնագավառներում, նույնքան էլ հմուտ էր ծովանկարչության մեջ: Նրա ծովային պատկերներում խաղաղ ու լիրիկ տեսարանների կողքին («Ոսկե սյուներ», կտավ, յուղաներկ, 25x39,5, «Մարմարա ծովը», ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 20,5x28, «Ծառը ծովի ափին», ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 18,5x23,5, ՀԱՊ, «Արևամուտ», կտավ, յուղաներկ, 16,5x24,1 [նկ. 127]) երևում են նաև ծովի ալեկոծության պահերը: Դրանք կատարված են մերթ Այվազովսկու արվեստին բնորոշ

թափանցիկությամբ, մերթ պլաստիկ ծեփվածքով («Կործանիչ ալիքներ», կտավ, յուղաներկ, 129x196,8, «Ալեբախություն», կտավ, յուղաներկ, 58,4x76,2, «Ալիքը», կտավ, յուղաներկ):

Պոլսում է ծնվել և տեղի Գեղարվեստի վարժարանում սովորել, ապա Փարիզի Ժյուլիան ակադեմիայում կատարելագործվել **Երվանդ Դեմիրճյանը** (1870–1938): Դեմիրճյանը որոշ շրջան ստեղծագործել է Կահիրեում, այդտեղ էլ Վահրամ Մանավյանի հետ ունեցել է ցուցահանդես: Դեմիրճյանի ստեղծագործություններում իրենց քնարականությամբ առանձնանում են ծովանկարները [նկ. 128]:

Պոլսեցի **Գալուստ Չիլինկիրյանը** (Կառլ Գալուստ, 1872–1936) սովորել է տեղի գեղարվեստի վարժարանում՝ ուսանելով իտալացի նկարիչ–ճարտարապետ, սուլթան Համիդի պաշտոնական նկարիչ Սալվատորե Վալերիին: Մոտ 1896 թ. նկարչության մեջ կատարելագործվելու նպատակով մեկնել է Եվրոպա: Ցուցադրվել է Վիեննայում, Սոֆիայում, Աթենքում և մի շարք այլ քաղաքներում: Բավականին գործեր է ստեղծել Բուխարեստում: Չիլինկիրյանը Եվրոպայում վայելել է թագավորների և իշխանների համակրանքը, դարձել ճանաչված նկարիչ: 1899 թ. Սոֆիայում կայացած Միջազգային գեղարվեստի ցուցահանդեսում արժանացել է Առաջին մրցանակի, իսկ Ռումինիայի մշակութասեր թագուհի Ելիզավետա Նոյվիդսկին[525] գնել է նկարչից մի քանի աշխատանք:

1916 թ. Չիլինկիրյանը տեղափոխվել է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ, ստեղծագործել Նյու Յորքում, ապա Վաշինգտոնում, կազմակերպել անհատական ցուցահանդեսները[526]:

Չիլինկիրյանը իրեն հիանալի դրսևորել է նաև ծովանկարչության ժանրում [նկ. 129]: «Հայաստանի կոչնակ»–ի արվեստի քննադատ–թղթակից Տ. Ա. Տիքիճյանը գրում է. «Ստուգիւ մարդ կ՛սքանչանայ՝ դիտելով Գալուստի «Կատաղի ալիքները», որոնք ծովուն բացաստաններեն մթերելով իրենց ոյժը՝ փրփրերախ կուգան ծեծելու դարաւոր ժայռը, որ կարծես իր տոկունութեան վստահ եւ անսասան, կարհամարհէ ովկէանին մռնչող կատաղութիւնը»[527]:

Տիգրան Եսայանը (1873/1874–1921) ծնվել է Պոլսում, նախնական ուսումը ստացել է տեղի Կեդրոնական վարժարանում, ապա՝ Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում՝ ուսանելով Սալվատորե Վալերիին և քանդակագործ Երվանդ Ոսկանին: 1896–ին մեկնել է Փարիզ, ընդունվել Գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոցը, միաժամանակ ուսանել Ժյուլիան ակադեմիայում՝ աշակերտելով Ժան Պոլ Լորանին:

Եսայանը հիմնականում ճանաչման է հասել որպես դիմանկարիչ, բայց նրա բնանկարները պակաս արտահայտիչ ու հետաքրքրական չեն: Եսայանի մի քանի փոքրաչափ ծովանկարներ՝ «Բոսֆոր» (1902–1905, թուղթ, յուղաներկ, 16x20, ՀԱՊ), «Նավից» (1908–1910, կտավ, յուղաներկ, 12x18, ՀԱՊ) [նկ. 130], «Բնանկար» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 12x16,3, ՀԱՊ), կատարված են էտյուդային թարմ շնչով: Հայ քանդակագործության ռահվիրաներից Արա Սարգսյանը Երևանում 1935 թ. կայացած նկարչի անհատական ցուցահանդեսի կատալոգում գրել է. «Եսայանը իր պեյզաժային էտյուդներում, տրամադրությունների արտահայտության տեսակետից անմիջական է, գունային երանգների տեսակետից՝ հարուստ, բազմազան, գրավիչ և ներգործող: Նկարչի պեյզաժային գործերը ցույց են տալիս նրա արվեստի աստիճանական զարգացումը դեպի իմպրեսիոնիզմը: Սակայն Տ. Եսայանի պեյզաժային աշխատությունները, այնուամենայնիվ, մենք մաքուր իմպրեսիոնիզմի նմուշներ համարել չենք կարող, նրանց մեջ, հատկապես փարիզյան սկզբնական շրջանին պատկանողների մեջ, նկատելի է թե՛ ռեալիզմի և թե՛ հաճախակի նատուրալիստական տարրերի խառնուրդը»[528]:

Իմպրեսիոնիստական անմիջական տպավորությամբ են կատարված Վիեննայում ծնված փորագրանկարիչ ու գրքի պատկերազարդող, Պոլսում՝ Մելքոն Տիրացույանին, Վենետիկի Մուրատ–Ռափայելյան վարժարանում՝ Անտոնիո Պաոլետտիին, Փարիզի Ժյուլիան ակադեմիայում՝ Ժան Պոլ Լորանին և Բենժամեն Կոնստանին աշակերտած, «Պատվո լեգեոն» շքանշանակիր **Էդգար Շահինի** (Շահինյան, 1874–1947) ծովային պատկերները [նկ. 131]:

Իր ծննդավայր Պոլսի գեղատեսիլ պատկերների հեղինակ է **Տորք Զաքարյանը** (Դորք, 1870–1940)։ Նկարչության առաջին քայլերն արել է իր հոր՝ նկարիչ և հասարակական գործիչ Ստեփան Զաքարյանի մոտ։ Արևմտահայ մամուլից տեղեկանում ենք, որ Տորքը հաճախել է Պոլսի գեղարվեստի վարժարանի դասընթացներին։ Պոլսում հանդիպել է Հովհաննես Այվազովսկուն, վերջինս, տեսնելով պատանու գծագրերը, քաջալերել է նրան և ուղղություն ցույց տվել դեպի բնանկարի ժանրը՝ ասելով. «Փոքրի՛կ վարպետ, ահա՛ քո դպրոցը, մեծագույն դպրոցը՝ բնությունը»[529]։ 1896 թվականին՝ հայերի հանդեպ Աբդուլ Համիդի կատարած ոճրագործությունների օրերին, մեկնել է Բուլղարիա՝ Պլովդիվ, այնուհետև՝ Սոֆիա, որտեղ էլ կնքել է իր մահկանացուն։

Զաքարյանի ծովանկարները տեղանքի ու շրջակա ճարտարապետական կառույցների ճշգրիտ վերարտադրություններն են՝ կատարված սահուն և նուրբ վրձնաքսվածքներով [նկ. 132]։

Կենցաղային պատկերներից ու դիմանկարներից զատ՝ ծովանկարներին է անդրադարձել պոլսեցի **Լևոն Քյուրքչյանը** (Սերովբե, 1872–1924)։ Սովորել է Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում։ Զբաղվել է մանկավարժական գործունեությամբ, միաժամանակ ստեղծել է կրոնական թեմաներով աշխատանքներ։ 1910 թ. Պոլսում Փանոս Թերլեմեզյանի հետ հիմնել է նկարչական ստուդիա։ Մեկնել է Փարիզ, ուսանել Ժյուլիան ակադեմիայում աշակերտելով Ժան Պոլ Լորանին։ Ունեցել է բազմաթիվ ցուցահանդեսներ Հոլանդիայում, Բրյուսելում, Լոնդոնում, Փարիզում, որոնցում պարբերաբար ներկայացված են եղել Բրետանի ծովափնյա տեսարանները։

Քյուրքչյանին գրավել են ոչ միայն ծովի խաղաղ պահերը, այլև ալեկոծված ծովը, այդ տարերքի փրփրաբաշ ալիքները, որոնցում կարծես դրսևորվում է բիբլիական նախաստեղծ ուժը [նկ. 133]։

Արամ Բակալյանը (Պագալյան, 1878–1959) ծնվել է Պոլսի Սկյութարի թաղամասում։ 1894 թ. ընդունվել է տեղի Գեղարվեստի վարժարանը, ուսանել Սալվատորե Վալերիի մոտ։ 1902 թ. մեկնել է Փարիզ՝ սկզբում սովորել Ժյուլիան

ակադեմիայում, ապա՝ Գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոցում: 1919–ից վերջնականապես հաստատվել է Փարիզում: Մասնակցել է տարբեր սալոնների, իսկ 1931 թ. Փարիզում ունեցել է անհատական ցուցահանդես[530]: Ստացել է «Ակադեմիայի սպայի» պատվո նշան:

Բակալյանը հակված է եղել ավանդապաշտ ձևերին: Մի առիթով նկարիչը ասել է. «Բնական է, որ գեղարվեստի մարզերուն մեջ հիներուս համար խորթ թվին արդիական ըմբռնումները… ամենեն ավելի մենք ենք, որ կզգանք մեր ոտքերուն առջև բացված խոր անդունդը՝ հինի և նորի ուղղության միջև…»[531]:

Ի տարբերություն ակադեմիական դիմանկարների՝ ավելի ազատ ու համարձակ են կատարված ծովանկարները. «Ծովային տեսարան» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 24x33, ՀԱՊ) [նկ. 134], «Բնանկար» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 16x24, ՀԱՊ) «Նավահանգիստ նավով» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 16x24, ՀԱՊ), «Գետային նավակայան: Փարիզ» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 23x33, ՀԱՊ), «Ծովային բնանկար» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 65x23, ՀԱՊ): Սրանք իրենց էտյուդային ձևերով լեցուն են լույսի թրթռուն խաղերով ու գունային պայմանական լուծումներով:

Թիֆլիսում ծնված **Սեդրակ Աղաբաբյանը** (Սերժ Սեդրակ Աղաբաբով, 1878–1974) նկարչության առաջին դասերը վերցրել է տեղի, ապա՝ Մոսկվայի նկարչական դպրոցներում: Ավելի ուշ սովորել է Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիայում՝ աշակերտելով Կոնստանտին Մակովսկուն[532]: Ուսանել է նաև Փարիզում՝ Ֆերնան Կորմոնի և Պասկալ Դանյան–Բուվերի ղեկավարությամբ: 1926 թ. վերջնականապես հաստատվել է Ֆրանսիայում: Ունեցել է լավ ձայն. երգել է փարիզյան օպերաներում և ռուսական մշակութային միջոցառումներում: Եվրոպայում կազմակերպել է անհատական ցուցահանդեսներ: Մահացել է Փարիզում:

Սերժ Սեդրակի իմպրեսիոնիստական ոճով կատարված ծովանկարներում ակնառու երևում են նկարչի ակադեմիական գիտելիքները: Վազող ալիքներում, բաշանման փրփուրներում ու ամրոցատիպ ժայռերում նկարիչը մեծ ուշադրություն է դարձնում նյութականության արտահայտմանը [նկ. 135]:

Պոլսեցի **Հրանտ Ղազանջյանը** (Կազանճյան, Գազանջյան, 1879–՞) մշտապես անդրադարձել է ծովանկարին: 1896 թ. Հրանտը մեկնում է Փարիզ: Այդտեղ նա անցնում է աշխատելու Մոնլեյի դաշնամուրի վերանորոգման արհեստանոցում: Աշխատանքից զատ՝ ազատ ժամերին նա թղթին է փոխանցում քաղաքի գեղատեսիլ վայրերը: Շուտով իրականաություն է դառնում Ղազանջյանի երազանքը. նա ընդունվում է Փարիզի գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոցը, որտեղ նկարչությունից բացի՝ ուսանում է ճարտարապետության արվեստը[533]:

Ղազանջյանը իր արձակուրդներին շրջագայում է Ֆրանսիայի տարբեր շրջաններով, մասնավորապես Բրետանի ծովափնյա վայրերով, որտեղ մանկուց եկած ծովի հանդեպ սերը հանձնում է կտավին: Նկարիչն իր աշխատանքներով ցուցադրվել է փարիզյան խստապահանջ միջավայրում, ծովանկարներով մասնակցել նաև «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցության ցուցահանդեսներին[534]: «Կազանճեան, որ առանց մասնավոր դպրոցի մը պատկանելու կը նկարե ազատորեն, ինքնատիպութեուն եւ անկեղծութեուն դնելով իր գործին մէջ, մասնակցած է բազմաթիվ նկարահանդեսներու»,— գրում է «Հայաստանի կոչնակը»[535]:

Ֆրանսիայի մշակութային միջավայրը մեծ նշանակություն է ունեցել Ղազանջյանի արվեստի ձևավորման գործում: Նա ծովանկարները կատարել է տեղում, այնուհետև ավարտել արվեստանոցում: Նկարչի ստեղծագործությունների զգալի մասը հիշեցնում են իմպրեսիոնիսկական ձևերը: Ալեբախման օրինակ է «Վայրի ծովը»: Այս և նկարչի ծովանկարներից մի քանիսը մեզ հիշեցնում են Վարդան Մախոխյանի ոճային առանձնահատկությունները[536]: Այդ պարագան նկատել է նաև արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը[537]: Ընդհանուր առմամբ Հրանտ Ղազանջյանին կարելի է համարել հայ կերպարվեստի իմպրեսիոնիստական ուղության նվիրյալներից [նկ. 136]:

Ներդաշնակ գույների և թովիչ տրամադրության վարպետ է պոլսեցի **Հրանտ Գուլբենկը** (Գյուլբենկյան, Կուլբենկյան, 1880–1968)[538]: Նրա կենսագրության մասին կան սուղ տեղեկություններ: Պոլսում հաճախել է ֆրանսիացի նկարիչ Ալբեր Միլի արվեստանոցը: 1916 թ. հետո ապրել և ստեղծագործել է Փարիզում: 1924 թ. մասնակցել է Ազգային[539], 1926–ին՝ Անկախ արվեստագետների ընկերության[540]

սալոններին, 1930–ական թվականներից՝ Փարիզի Հայ ազատ արվեստագետների միության ցուցահանդեսներին, իսկ 1930 թվականին Մոն դե Մարսանում ունեցել է անհատական ցուցահանդես, որտեղ ներկայացված են եղել նաև ծովանկարներ[541]:

Գուլբենկի ստեղծագործություններում մասամբ նկատվում են ֆրանսիացի նկարիչ Կամիլ Կորոյի արվեստին հատուկ նրբերանգները և թեմատիկայի որոշ ազդեցությունը, միայն թե դրանք վերարտադրված են ավելի համարձակ՝ ինչ–որ չափով հետիմպրեսիոնիստական վրձնահարվածներին բնորոշ տեխնիկայով. «Սենա» (կտավ, յուղաներկ, 29x39, Ռուբեն Սևակի անվան թանգարան, Էջմիածին), «Բնանկար» (կտավ, յուղաներկ, 46x55), «Սենա» (կտավ, յուղաներկ, 46x61, Ռուբեն Սևակի անվան թանգարան, Էջմիածին), «Սենա գետը Փարիզում» (կտավ, յուղաներկ, 74x60), «Ծառերը գետի ափին» (կտավ, յուղաներկ, 46x55), «Տեսարան գետով» (կտավ, յուղաներկ, 33x45,5) [նկ. 137], «Նավակները Սենայի վրա» (կտավ, յուղաներկ, 46x69):

Հրանտ Այլանաքի (Այլանաքյան. 1880–1938) ստեղծագործությունների զգալի մասը նվիրված է ծովին: Պոլսեցի Հրանտը տասնմեկ տարեկան էր, երբ ընդունվում է տեղի Գեղարվեստի վարժարանը՝ ուսանելով Սալվատորե Վալերիին: Ենթադրվում է, որ Այլանաքը այդտեղ սովորել է մինչև 1895–1896 թթ.: Հայերի հանդեպ կազմակերպած կոտորածների օրերին Այլանաքին հաջողվում է փախչել Բուլղարիա, որտեղ մնում է շուրջ երկու տարի: Բուլղարիայից տեղափոխվում է Թիֆլիս: Մոտ հինգ տարի շրջելով Թիֆլիսում և Բաքվում՝ Այլանաքը վրձնում է փոքրաչափ պատկերներ, որոնք պարբերաբար հանում է վաճառքի: Այլանաքը Բաթումից ճանապարհ է ընկնում դեպի Մարսել, ապա 1905 թ. վերջնականապես հանգրվանում է Փարիզում: Այդտեղ նկարիչը շփվում է ազգակից և ֆրանսիացի մտավորականների հետ, արվեստաբանական հոդվածներով հանդես գալիս ֆրանսահայ մամուլում[542]: Այլանաքը եղել է Արտասահմանցի թղթակիցների միության անդամ, 1925 թ.՝ պարգևատրվել «Palmas Academique» արծաթե մեդալով, նաև՝ «Ակադեմիայի սպա», իսկ 1927 թ.՝ «Հանրային կրթության սպա» տիտղոսներով:

Բեղուն է եղել Այլանաքի փարիզյան գործունեությունը: Նա դարձել է Անկախ նկարիչների ընկերության անդամ, եղել Նոր սալոնի հիմնադիր անդամներից մեկը:

1931 թվականից մասնակցել է Հայ ազատ արվեստագետների միության ցուցահանդեսներին: Ըստ նկարչի կենսագիրների վկայության՝ Այլանաքը Փարիզում ունեցել է անհատական ցուցահանդես[543]: Այստեղ նկարիչը անդրադարձել է նաև իր ազգի պատմության ցավալի դրվագներին, այդ թեմաներով ստեղծել հրաշալի շարք:

Այլանաքի սիրած ոլորտը ծովային պատկերներն էին: Դրանք արվեստագետի մոտ ամրապնդվել էին դեռ պատանեկության՝ բոսֆորյան միջավայրում ապրած տարիներին: Մեծ մասամբ ծովանկարի ժանրով արվեստագետը հանդես է եկել փարիզյան միջավայրում, արժանացել մասնագետների և մամուլի ուշադրությանը[544]: Անկախների սալոնում Այլանաքին հաջողվում է ամերիկացի և իսպանացի նկարահավաքներին վաճառել իր «Կոստանդնուպոլսի նավահանգիստը լուսնյակ գիշերին»[545] և «Լյուքսեմբուրգի ավազանը արևամուտին» աշխատանքները:

Այլանաքի մեզ ծանոթ ծովանկարներում շատ անգամ երևում են պոլսյան տեսարաններ այն էլ՝ կատարված փարիզյան շրջանում («Բնապատկեր փարոսով», 1911, կտավ, յուղաներկ, 27x41 [նկ. 138], «Աշտարակ», «Պոլսի տեսարանը», «Արևամուտը Բոսֆորում»): Ենթադրում ենք, որ Այլանաքի՝ Փարիզում լինելու ընթացքը համընկնում էր եվրոպացիների՝ Արևելքով հետաքրքրվելու ժամանակաշրջանին: Ինչ–որ չափով արևելյան թեմաներով սալոնային՝ լուսավոր ու ռոմանտիկ այս աշխատանքները հնարավոր է՝ վրձնված լինեն վաճառքի համար:

Այլ բան ենք տեսնում նրա իմպրեսիոնիստական բնույթի գործերում. «Երեկո» (կտավ, յուղաներկ, 33x41), «Կոստանդնուպոլսի նավահանգիստը» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 33x24) նկարները ամբողջությամբ կատարված է թրթռուն վրձնահարվածներով: Կապտամանուշակագույնի տարբեր երանգներով կատարված «Կոստանդնուպոլսի նավահանգիստը» ծովային պատկերը ներկայացնում է արևամուտի պահը, որտեղ առաջին պլանում փոքր նավակներով շրջապատված մեծ շոգենավն է, իսկ հորիզոնում ուրվագծվող Սբ Սոֆիայի տաճարը մատնանշում է նավահանգստի տեղանքը:

Գրող Տիգրան Մանավյանի որդին՝ պոլսեցի **Վահրամ Մանավյանը** (1880/1883–1952), նկարչության առաջին դասերը վերցրել է Սիմոն Հակոբյանից, ապա սովորել է

Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում: 1911 թ. տեղափոխվել է Եգիպտոս և հաստատվել Ալեքսանդրիայում, որոշ ժամանակ անց՝ Կահիրեում, որտեղ և կնքել է իր մահկանացուն:

Բացի մանկավարժական և լուսանկարչական գործունեությունից՝ Մանավյանը կատարել է նաև բազմաթիվ բնանկարներ, որոնցից աչքի են ընկնում հատկապես ծովային պատկերները [նկ. 139]:

Ուրույն ձեռագրով է առանձնանում **Հովհաննես Ալխազյանը** (Ժան, 1881–1958): Ծնվել է Վանում, որտեղ և ստացել է նախնական կրթությունը: 1898–1903 թթ. սովորել է Թիֆլիսի նկարչական դպրոցում՝ աշակերտելով նկարիչ Գիգո Գաբաևին: 1903 թ. մեկնել է Փարիզ, մեկ տարի նախապատրաստվելուց հետո ընդունվել Գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոց՝ ուսանելով ֆրանսիացի հանրահայտ նկարիչ Ֆերնան Կորմոնին: Փարիզում մասնակցել է տարբեր սալոնների, նաև հայ նկարիչների կազմակերպած ցուցահանդեսներին: Ունեցել է նաև անհատական ցուցահանդեսը: Մահացել է Փարիզում:

Ալխազյանի բնանկարներում բազմաթիվ են ծովային տեսարանները: Հայաստանի ազգային պատկերասրահում նկարչից շուրջ հիսուն ծովային պատկերներ կան. «Ծովափնյա տեսարան» (կտավ, յուղաներկ 21x34), «Նավահանգիստ» (կտավ, յուղաներկ 38,5x45,5), «Ծովածոց» (կտավ, յուղաներկ 215x43), «Ծովախորշ» (կտավ, յուղաներկ 37,5x54), «Նավը ծովափին» (կտավ, յուղաներկ 22,5x26), «Ձկնորսական նավակներ» (կտավ, յուղաներկ 38x46), «Ալեկոծ ծովը» (կտավ, յուղաներկ 38x61), «Գետափնյա տեսարան» (կտավ, յուղաներկ, 50x73)… Դրանք իմպրեսիոնիստական հենքերի վրա ստեղծված «ալխազյանական» ինքնատիպ կտավներ են: Մեկնաբանելով արվեստագետի ոճապատկերային մտածելակերպը՝ արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը գրում է. «Ալխազյանն իր երկերի մեջ հայտաբերում է որոշակի նախասիրություն: Երանգների ընտրության հարցում նախապատվություն է տալիս թրծված նարնջագույն աղյուսի կարմրություններին՝ իրենց նրբերանգներով: Լուսավոր տպավորությունների համար կիրառում է ամենից ավելի քրքումի (զաֆրան)

դեղնությունները, իսկ ստվերների համար՝ մուգ կապույտն ու մանուշակագույնը: Ընդհանուր առմամբ նրա գույները հնչում են, բայց ոչ երբեք ճչում»[546] [նկ. 140]:

Ռոմանտիկ շնչով են արտահայտված Սարգիս Տեր–Ազարյանի զարմիկ, իզմիթցի **Օննիկ Տեր–Ազարյանի** (Ազարոֆ, 1883–1935) ստեղծագործությունները: Նկարչական առաջին քայլերն արել է հոր՝ նկարիչ Հակոբ Տեր–Ազարյանի մոտ, ապա 1914 թ. մեկնել է Պոլիս և խորացրել իր նկարչական գիտելիքները: Փոքր–ինչ քաղցրիկ, ոչ ինքնատիպ ծովանկարները ժամանակի պահանջի վկայություններն են՝ կատարված համբերատար մշակվածությամբ ու տեղանքին հավատարիմ ճշգրտությամբ. «Կոստանդնուպոլիս: Բոսֆորի տեսարան» (թուղթ, ջրաներկ, 22x33), «Կոստանդնուպոլսի տեսարանը» (1925, կավճամատիտ, գուաշ, թուղթ, 21,5x33,5), «Լուսնյակ գիշեր» (կտավ, յուղաներկ, 73x58) [նկ. 141][547]:

1904–1910 թթ. Փարիզի Ժյուլիան ակադեմիայում Ժան Պոլ Լորանին և Բենժամեն Կոնստանին աշակերտած Թիֆլիսահայ **Գրիգոր Շարբաբչյանը** (Գիգո, 1884–1942) Թիֆլիսում մասնակցել է Հայ արվեստագետների միության և Հայարտան նկարչական ստուդիայի ստեղծմանը, զբաղվել մանկավարժական գործունեությամբ՝ դասավանդելով Հայարտան նկարչական ստուդիայում: 1921 թվականից որպես գլխավոր նկարիչ պաշտոնավարել է Թիֆլիսի հայկական դրամատիկական թատրոնում: Ձևավորել է բազմաթիվ բեմադրություններ, գրել արվեստաբանական հոդվածներ:

Շարբաբչյանի ծովային տեսարաններում երևում է նկարչի հակվածությունը դեպի իմպրեսիոնիզմը: «Բաթում» (1931, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 25x34,5, ՀԱՊ), «Ծովային բնանկար» (1936, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 24,5x33,5, ՀԱՊ), «Կարմիր առագաստ: Բրետան» (կտավ, յուղաներկ, 54x64,5, ՀԱՊ) [նկ. 142], «Բրետան» (կտավ, յուղաներկ, 25x33,5, ՀԱՊ), «Սևանա կղզու ափը» (կտավ, յուղաներկ, 25x33, ՀԱՊ), «Ամպամած օր Սևանում» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 25,5x34,5, ՀԱՊ) «Նավակի մոտ» (կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 61x73,5, ՀԱՊ) և մի քանի այլ գործեր այսօր լրացնում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ծովանկարների շարքը: Դրանք

իրենց թանձր վրձնահարվածներով ու գունային աշխույժ ներկապնակով լուսավոր ու կենսուրախ տրամադրություն են հաղորդում դիտողին:

Սևանա լճի փոփոխվող երանգների սիրահար **Սեդրակ Առաքելյանը** (1884–1942) ծնվել է Նախիջևանի Ջահուկ գյուղում: 1904–1908 թթ. սովորել է Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերության Թիֆլիսի գեղանկարչության և քանդակագործության դպրոցում՝ աշակերտելով Ե. Թադևոսյանին և Բ. Ֆոգելին: 1908–1916 թթ. ուսանել է Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում՝ աշակերտելով մեծանուն գեղանկարիչներ Ա. Արխիպովի, Կ. Կորովինի, Ա. Վասնեցովի մոտ: 1919 թ. հաստատվել է Երևանում, դասավանդել Գեղարդ տեխնիկումում: Մահացել է Երևանում:

Սեդրակ Առաքելյանը հայ կերպարվեստի գանձարանը լրացրեց Սևանա լճի չքնաղ պատկերներով. «Սևան: Կարմիր ժայռեր» (1926, կտավ, յուղաներկ, 50,5x71,5, ՀԱՊ) [նկ. 143], «Սևանի վանքերը» (1925, կտավ, յուղաներկ, 34x62, ՀԱՊ), «Մայրամուտ: Սևան» (1926, կտավ, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 40,5x54,5, ՀԱՊ), «Սևան» (1926, կտավ, յուղաներկ, 34x57, ՀԱՊ), «Սևանի ափին» (1927, կտավ, յուղաներկ, 30x56, ՀԱՊ), «Սևանի ձկնորսները» (1935, կտավ, յուղաներկ, 97x139, ՀԱՊ), «Նավամատույց Սևանում» (1937, կտավ, յուղաներկ, 48x64, ՀԱՊ), «Նավակներ: Սևան» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 21,5x33, ՀԱՊ), «Սևանն առավոտյան» (1940, կտավ, յուղաներկ, 39,3x57,5, ՀԱՊ) և այսպես շարունակ:

Դեկորատիվ՝ մեծ կտորներով կատարված Առաքելյանի Սևանի տեսարաններն իրենց բազմակերպ տեսքով ցույց են տալիս նկարչի սերն ու հիացմունքը դեպի հայրենի բնությունը: Արագ ու վարժ վրձնահարվածների շնորհիվ նկարիչը կարողանում է պահել աշխատանքի թարմությունը՝ միևնույն ժամանակ ցույց տալով օրվա տարբեր պահերին բնորոշ տպավորությունները: Անդրադառնալով Առաքելյանի բնանկարներին՝ նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանը գրում է. «Առաքելյանը հայկական յուրահատուկ բնության լավագույն երգիչներից մեկն էր: Նա բնանկարային ժանրի առաջնակարգ վարպետ էր, պլեներային բնանկարի իսկական վիրտուոզ: Նա արտիստական դյուրակատար արագությամբ կարողանում էր տպավորել օրվա պահի

լուսագունային նուրբ փոփոխությունները և գործերը հագեցնել որոշակի տրամադրությամբ…»[548]:

Գույնի բացառիկ զգացողությամբ օժտված Սեդրակ Առաքելյանը իր թեմատիկ պատկերներով ու մասնավորապես Սևանա լճի տեսարաններով դարձավ ազգային արվեստի դասականներից մեկը:

Բարձր կուլտուրայով են կատարված նկարիչ–արվեստաբան **Ռաֆայել Շիշմանյանի** (1885–1959) «ծովի երգերը»: Ծնվել է Խարբերդի նահանգի Լիճք գյուղում: 1895–1896 թթ. եղել է Պոլսում, ապա տեղափոխվել Բուլղարիա: Վերադարձել է Պոլիս և ավարտել Բեշիկթաշի Մաքրուհյան երկսեռ վարժարանի ընդհատված ուսումը: 1907 թ. ավարտել է Պոլսի ազգային կեդրոնական վարժարանը: 1908 թ. տեղափոխվել է Փարիզ, 1908–1913 թթ. հաճախել է Ժյուլիան ակադեմիայի դասընթացներին: Փարիզի ցուցահանդեսներին մասնակցել է 1912 թվականից, մասնավորապես՝ Անկախ արվեստագետների միության, և սկսած 1920 թվականից՝ Ազգային սալոնի ամենամյա ցուցահանդեսներին: Եղել է Փարիզի «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցության հիմնադիրներից մեկը, պարբերաբար վերընտրվել նրա նախագահը: 1931–1947 թթ. եղել է Հայ ազգային ճակատի, 1945 թվականից՝ Հայ ազգային միության վարչության անդամ և գեղարվեստական հանձնախմբի նախագահը: 1947 թ. Փարիզից տեղափոխվել է Հայաստան: 1948–1951 թթ. դասավանդել է Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում: Հեղինակ է բազմաթիվ արվեստաբանական հոդվածների և գրքերի: Մահացել է Երևանում:

Զուսպ գունաշարի տեր Ռաֆայել Շիշմանյանը ջրին անդրադարձել է մեծ մասամբ Ֆրանսիայում եղած ժամանակաշրջանում: «Ձկնորսական նավակները ծովում: Կուկառնո» (1920, փայտ, յուղաներկ, 21.5x27, ՀԱՊ), «Կարանտեկ» (փայտ, յուղաներկ, 40,5x32,5, ՀԱՊ), «Ծովային տեսարան: Կարանտեկ» (1921, փայտ, յուղաներկ, 26,5x41, ՀԱՊ), «Ծովեզրի ճամփան: Կամարե» (1924, փայտ, յուղաներկ, 27x40,7, ՀԱՊ), «Ծովային տեսարան: Կամարե» (1924, փայտ, յուղաներկ, 33x41, ՀԱՊ), «Կամարեի նավահանգիստը» (1924, փայտ, յուղաներկ, 33x41, ՀԱՊ), «Սեն–Ժիլ: Ատլանտյանի

ափին» (1925, փայտ, յուղաներկ, 32,3x41, ՀԱՊ) [նկ. 144] և մի շարք այլ կամերային կտավներում Շիշմանյանը ստեղծում է զուսպ ու թախծոտ տրամադրություն: Զարմանում ես՝ հայ ընտանիքում ծնունդ առած արվեստագետը որքան լավ է զգացել Ֆրանսիայի շունչն ու ծովափնյա վայրերի զեփյուռը: Ականատեսից հիշում ես հայ դասական նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանի խոսքերը. «Շիշմանյանը ստեղծեց բազմաթիվ գողտրիկ, ինտիմ, լիրիկական բնանկարներ՝ հմայիչ ու ներդաշնակ կոլորիտով: Նա ամբողջ հոգով սիրում է բնությունը: Այդ են վկայում նրա գունեղ, ջերմ զգացմունքներով համակված արժեքավոր գեղանկարները»[549]:

Մալաթիայում ծնված **Սարգիս Խաչատուրյանը** (1886–1947) իր բազմաթիվ թեմատիկ աշխատանքների հետ մեկտեղ անդրադարձել է նաև ծովային տեսարաններին: Խաչատուրյանը նախնական կրթությունը ստացել է Մալաթիայի հայ ավետարանական վարժարանում, 1902-1908 թվականներին՝ Կարինի Սանասարյան վարժարանում, 1908–1911 թթ. սովորել է Հռոմի գեղարվեստի ակադեմիայում, իսկ 1912–1914 թթ.՝ Փարիզի զարդարվեստների բարձրագույն պետական ուսումնարանում: 1914-1918 թթ. եղել է Կովկասում՝ Բաթում, Թիֆլիս, Դիլիջան, Ալեքսանդրապոլ, Ղարաքիլիսա, Էջմիածին և այլն: Խորհրդային Հայաստանի առաջին փոստանիշերի հեղինակն է: 1929–1932 թթ. Սպահանում վերականգնել է Սեֆյան շրջանի որմնանկարները, 1937-1941 թթ. Հնդկաստանում ընդօրինակել վիմափոր հին տաճարների որմնանկարները: Այդ աշխատանքները ցուցադրվել են ԱՄՆ–ում, ապա 1947 թ.՝ Փարիզում: Հիմնադրել է Նոր Ջուղայի ազգագրական թանգարանը և արվեստի դպրոցը: Ստեղծագործել է եվրոպական մի շարք երկրներում և ԱՄՆ–ում: 1924 թ. Վիեննայում՝ Մխիթարյան միաբանների նախաձեռնությամբ հրատարակել է «Արմենիա» խորագրով ալբոմը, որտեղ վերատպվել են Խաչատուրյանի ստեղծագործությունները: Անդամակցել է Իտալիայի միջազգային արվեստագետների ընկերությանը և Վիեննայի գեղարվեստագետների միությանը, Փարիզի «Անի» հայ արվեստագետների ընկերության հիմնադիր անդամներից էր և քարտուղարը: Ունեցել է բազմաթիվ անհատական ցուցահանդեսներ: Կյանքի վերջին տարիներն ապրել է Փարիզում, որտեղ և մահացել է[550]:

Նրա «Նավահանգիստ Բաթումում» (1917, կտավ, յուղաներկ, 100x73,5, ՀԱՊ) [նկ. 145], «Ծովային տեսարան: Պոլսի տեսարան առագաստանավով» (թուղթ, ջրաներկ, 32,8x24, ՀԱՊ), «Բոսֆորի տեսարանը» (թուղթ, ջրաներկ, 24,5x35, ՀԱՊ), «Ծովափնյա տեսարան» (թուղթ, ջրաներկ, 30x25, ՀԱՊ) և տասնյակների հասնող այլ ծովանկարներն առանձնանում են իրենց ինքնատիպ պատկերաոճով: Խաչատուրյանը ծովերի էպիկական պատկերների սիրահար չէ: Նրա նկարներում երևում են առագաստանավերի մեջ աշխատանքով տարված մարդիկ, ձկնորսական ու առևտրական նավակներ... Նկարչի վարպետությունը դրսևորվում է հատկապես ջրի երեսին պատկերված նավակների անդրադարձներում, որոնք ճկուն ու նրբին խաղերով իրենց վրա են վերցնում արևի մարգարտատիպ շողերը՝ ստեղծելով լուսաէֆեկտային մի հրաշալի սիմֆոնիա:

Պոլսի Մաքրի գյուղում ծնված, կյանքի վերջին շրջանում Փարիզում ստեղծագործած **Զարեհ Գալֆայանը** (Կալֆայան, 1887–1939) կրթությունը ստացել է ծննդավայրի Տատյան վարժարանում, այնուհետև՝ Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում: Ընտանեկան դժվարին պայմանների պատճառով ուսումն ընդհատել է և ծառայության անցել առևտրական հաստատությունում: 1910 թ. ավարտելով ընդհատված ուսումը՝ Գալֆայանը որպես նկարչության ուսուցիչ պաշտոնավարել է Հինդլյան–Մալաթյան դպրոցասեր տիկնանց, Ազգային կեդրոնական և Բերբերյան վարժարաններում: Երեք տարի հաճախել է ֆրանսիացի նկարիչ Ալբեր Միլի արվեստանոցը: 1920 թ. Պոլսում կայացել է նրա նկարների առաջին ցուցադրությունը: Նույն տարում մեկնել է Փարիզ, որոշ ժամանակ հետևել Դեկորատիվ արվեստների ազգային բարձրագույն դպրոցի դասընթացներին: Տասներեք տարի որպես գծագրիչ աշխատել է Փարիզի խճանկարի տանը: 1920 թ. սկսած՝ մասնակցել է Փարիզի Անկախ նկարիչների ընկերության, իսկ 1931–ից՝ Հայ ազատ արվեստագետների միության ցուցահանդեսներին: 1936 թ. Փարիզի գաղութային միջազգային ցուցահանդեսին արժանացել ոսկե մեդալի: Եղել է Հայ ազատ արվեստագետների միության քարտուղարը: Կյանքի վերջին տարիներին գերազանցապես զբաղվել է պատկերազարդմամբ և մանրանկարչությամբ, ստեղծագործել տարբեր ժանրերում:

Հիշարժան են Գալֆայանի վրձնած Պոլսի արևածագերի և արևամուտերի տեսարանները՝ «Ծովափ» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 19x27), «Պոլսի տեսարանը» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 10x18), «Արևամուտ» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 14x21) [նկ. 146]: Վերջիններս իրենց կատարման եղանակով տարբերվում են ժամանակի հայ մյուս նկարիչների գործերից: Դրանցում ակնառու երևում է եվրոպական հոսանքների՝ մասնավորապես իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը[551]՝ գուցե սերմանված իր ուսուցչի՝ Ալբեր Միլի կողմից: Իմպրեսիոնիստական պատկերաձևերն ավելի արտահայտվում են նկարչի փարիզյան շրջանի գործերում, հատկապես Սենա գետի տեսարաններում. «Սենա» (1921, կտավ, յուղաներկ, 26x35), «Սենա գետը» (ֆաներա, յուղաներկ, 23x33):

Իմպրեսիոնիստական տպավորություններ են թողնում նաև Փարիզում ստեղծագործած Արսեն Շաբանյանի որդու՝ **Հերան Շաբանի** (Հրանտ Շաբանյան, 1888–1939) ծովային տեսարանները: Ծնվել է Կարին քաղաքում, 1894 թ. տեղափոխվել է Փարիզ, որտեղ սովորել է Դեկորատիվ արվեստների ազգային բարձրագույն դպրոցում՝ ուսանելով նկարիչ Ֆերնան Կորմոնին: Բացի գեղանկարչությունից՝ աշխատել է ծաղրանկարի, զարդանկարի, ընդհանուր պատկերազարդումների, սև–սպիտակ ու գունավոր փորագրության բնագավառներում, մասնագիտացել է նաև ճարտարապետության մեջ: Հիսունմեկ տարեկան հասակում Նանտում ինքնասպանությամբ վերջ է տվել իր կյանքին:

Արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը Շաբանի գործունեության ընթացքը բաժանում է երեք շրջանի. «…առաջին շրջանում ենթակա է եղել հոր արվեստի ազդեցությանը, երկրորդ շրջանում նկատվում է ժամանակակից (մոդեռն) արվեստով տարվելու հակում, իսկ կյանքի վերջին տարիներին գնացել է չափավոր ռեալիզմի ուղիով»[552]:

Հերան Շաբանը իր կյանքում մնաց ստեղծագործական դեգերումների ու փնտրտուքի անդաստանում: Տարբեր ժանրերի նրա աշխատանքներում երևում են մերթ ժամանակի պահանջներին հարկավորից առավել ռեալիստական, մերթ իմպրեսիոնիստական կամ կուբիստական և մոդեռն արվեստի ձևեր: Նկարչի բազմաթիվ ծովանկարներում մասամբ զգացվում է ռոմանտիկ շունչը: Ինչպես նշվում է «Գեղունի» պատկերազարդ հայաթերթում. «Իր հոր ազդեցութեան տակ սկզբները

հակում ցույց տուած է դեպի ծովը»[553]: Իր գործունեության վերջին շրջանում արվեստագետը հաճախ է անդրադարձել Փարիզի շրջակայքին՝ Սենա գետի մոտ երևացող գողտրիկ անկյունների կենցաղային տեսարաներին՝ վրձնելով մեղմ՝ «կավճամատիտային» երանգավորմամբ [նկ. 147]: Դրանցից կարելի է հիշատակել «Տնակներ գետի ափին» (կտավ, յուղաներկ, 55x46), «Տուն–նավակ» (կտավ, յուղաներկ, 48,5x63), «Տուն–նավ Փարիզի մոտ» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 38x46) ստեղծագործությունները:

Հերան Շաբանը փարիզյան միջավայրում եղել է բավականին ճանաչված արվեստագետ: Արևմտահայ մամուլը զարմանալիորեն հազվադեպ է անդրադարձել նկարչին, չնայած փարիզյան թերթերը պարբերաբար հետևել են Շաբանի գործունեությանը՝ շռայլելով դրվատանքի ջերմ խոսքեր: Տպագրված նյութերից տեղեկանում ենք, որ նա 1908 թվականից ցուցադրվել է փարիզյան տարբեր սալոններում[554]: Որպես հետիմպրեսիոնիստական և մոդեռնիստական մտածողության կողմնակից՝ Հերան Շաբանը հակվում է ժամանակի արդիական արվեստի համախոհներին և 1919–1930 թթ. ցուցադրվում Փարիզի Աշնանային սալոնում: Այդ մասին արձագանքում է մամուլը[555]: «Ֆիգարո» թերթի 1931 թվականի հոկտեմբերի 19-ի N 231-ից տեղեկանում ենք, որ Հերան Շաբանը հոր՝ Արսեն Շաբանյանի հետ ցուցադրվել է Փարիզի «L'Hotel P.–L.–M.» հյուրանոցում:

Արվեստագետը մեկընդմեջ ներկայանում է նաև Ազգային (1921)[556], Ֆրանսիացի արվեստագետների ընկերության (1932)[557] սալոններին, միաժամանակ մասնակցում Մոնպառնասի նկարիչների (1921, 1924, 1933)[558] և տարբեր խմբակային ցուցահանդեսների[559]: Հերան Շաբանի արվեստին է անդրադարձել ժամանակի հանրահայտ քննադատ Ֆրեդերիկ Մակլերը[560]: Մակլերը ակնարկում է Շաբանի «Georges Petit» և «Devambez» սրահներում ցուցադրվելու մասին: Ֆրանսիական «Comedia» թերթից տեղեկացել ենք, որ Հերան Շաբանը 1920 թ. Փարիզի «Moleux» ցուցասրահում իր անհատականն է ունեցել: Հոդվածին զուգահեռ վերատպվել է նկարչի բնանկարներից մեկը և իր լուսանկարը, իսկ հրապարակախոս Ժ. Վալմի–Բայսը Շաբանին համարում է իր ժամանակի մեծանուն նկարիչներից մեկը[561]:

Արվեստագետի բազմաժանր աշխատանքներն այսօր ցրված են աշխարհով մեկ, սակայն եղածից երևում է, որ Հերան Շաբանը ավելի հակված է եղել ծովային տեսարաններին՝ վերարտադրելով Միջերկրականի լազուր ափերի կամ Սենայի հոսող ջրերի պատկերները. «Ծովեզրյա ժայռեր» (կտավ, յուղաներկ, 65x80,5), «Նավահանգիստ» (փորագրություն): Մոդեռն ձևերով տրված ջրային մակերեսները ժամանակի խստաբարո հասարակայնության կողմից բարձր են գնահատվել:

Տրապիզոնցի **Լևոն Ազնավուրյանը** (1889–1977) ապրել է Ալեքսանդրիայում, կրթությունը ստացել Լոզանում, ապա սովորել Բուդապեշտի գեղարվեստի ակադեմիայում: 1950 թ. տեղափոխվել է Իտալիա՝ Միլան, որտեղ 1927 թ. «Clubul Regal»-ում և 1955 թ. «Galleria Gussoni»–ում ունեցել է անհատական ցուցադրություններ[562]: Մահացել է Իտալիայի Մերատե քաղաքում:

Նկարիչը հակված է եղել իրապաշտական ձևերին՝ ստեղծելով ռոմանտիկ ու բանաստեղծական պատկերներ. «Նավահանգիստ» (1954, կտավ, յուղաներկ) [նկ. 148], «Բնապատկեր» (կտավ, յուղաներկ), «Ծովանկար» (կտավ, յուղաներկ, 54x90, Ռուբեն Սևակի անվան թանգարան, Էջմիածին)…

Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում բնակություն հաստատած **Կիրակոս Տեր–Կարապետյանը** (1892–1980) ծնունդով Արևմտյան Հայաստանից է՝ Հարփութ գյուղից: Տասնհինգ տարեկանում տեղափոխվել է ԱՄՆ, ուսանել Նյու Յորքի Կուպեր միությունում: Մասնակցել է Առաջին աշխարհամարտին, ապա մեկնել է Իլինոյս նահանգի Ռոքֆորտ քաղաք, որտեղ դասեր է առել տեղի նշանավոր նկարիչների մոտ: Բոստոնի իր մասնավոր ստուդիայում դասավանդել է նկարչություն[563]:

Կ. Տեր–Կարապետյանը մեծ մասամբ աշխատել է ծովանկարի ժանրում: Հակված լինելով իմպրեսիոնիստական ոճամտածողությանը՝ պատկերել է ծովափնյա վայրերը՝ իրենց ձկնորսական նավակներով ու առափնյա տնակներով [նկ. 149]:

Իզմիրում ծնված **Զարեհ Մոսկոֆյանը** (1898–1987) ծովին անդրադարձել է և՛ յուղաներկով, և՛ կավճամատիտի բարդ տեխնիկայով: Տեղեկանում ենք, որ մեկնել է

Հալեպ, նկարներ է վաճառել Պոլսի արվեստի սրահներում: Ավելի ուշ հաստատվել է Լիոնում, զբաղվել մանկավարժական գործունեությամբ: Այդտեղ էլ կնքել է իր մահկանացուն:

Նկարչի փոթորկոտ ծովի տեսարաններում ակնառու երևում է Այվազովսկու ազդեցությունը: Նրա առավել մշակվածության հասցրած խաղաղ ջրերի պատկերներում դրսևորվում է արվեստագետի հրապուրանքը բոսֆորյան երազկոտ արևամուտներով: Մոսկոֆյանի վրձնած ծովանկարներից կարելի է առանձնացնել «Անհանգիստ ծովը» (կտավ, յուղաներկ, 46x55,5) [նկ. 150], «Լուսնյակ գիշեր» (ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 22x35), «Ձկնորսները Օրթաքի մզկիթի հարևանությամբ» (կտավ, յուղաներկ, 70x90), «Ձկնորսը» (կտավ, յուղաներկ, 50x70), «Ծովանկար» (ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 17x30) աշխատանքները:

Իր ծննդավայրի՝ Պոլսի գեղարվեստի վարժարանի շրջանավարտ **Վահան Հովիվյանը** (1899–1981) կատարելագործվել է Փանոս Թերլեմեզյանի և Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանի Պոլսի մասնավոր նկարչական դպրոցում: 1924 թ. Հովիվյանը մեկնել է Եգիպտոս, որտեղ մասնակցել է բազմաթիվ խմբակային ցուցահանդեսների: Անհատական նկարահանդեսներ է կազմակերպել 1949 թ. Ալեքսանդրիայում, իսկ 1954 թ.՝ Կահիրեում[564]:

Հովիվյանի սիրած ոլորտը ծովանկարն է: 1949 թ. հեղինակային ցուցահանդեսի առթիվ քննադատ Լյուսի Կարամանուկյանը գրում է. «Ցուցադրուած կտորներուն մէջ ուշադրութիւն կը գրաւեն հանդարտ ջուրերուն վրայ երերացող նաւակները, առագաստանաւերը, ամայի ծովափնեայ տեսարանները և Նեղոսին վրայ սահող մակոյկները: Այդ գործերուն մէջ աչքի կը զարնեն Հովիւեանի վրձինի զգայուն հարուածները, ինչպէս նաեւ այլազան կապոյտ, դեղին, մանիշակագոյն և ոսկեգոյն երանգները, որոնք հանդարտ ծովուն և Նեղոսին մէջ կը ցոլացընեն նկարիչին մենաւոր հպարտ նաւակները»[565]: Նկարչի մասամբ հետիմպրեսիոնիստական ավելի դեկորատիվ մոտեցմամբ ստեղծագործություններն առանձնանում են իրենց ուրվապատկերային ընդհանրացված ձևերով, որոնք աշխատանքներին հաղորդում են պարզ ու լռիկ տրամադրություն [նկ. 151]:

Ռոբերտ Սավայանը (1902–՞) ծնվել է Պոլսում: Նրա հայրը սիրողական մակարդակով զբաղվում էր նկարչությամբ: Ահա և նկարչության հանդեպ Ռոբերտի սերն արթնացել է դեռ մանուկ հասակից: Որոշ ժամանակ հաճախել է նկարիչ Սիմոն Հակոբյանի արվեստանոցը: Առաջին աշխարհամարտից հետո մեկնել է Ֆրանսիա: 1919–1921 թթ. սովորել է Փարիզի, ապա՝ Բրյուսելի գեղարվեստի դպրոցներում: Ապրել է Բելգիայում: Մասնակցել է խմբակային տարբեր ցուցահանդեսների, ունեցել է նաև անհատական: Առավել լայն արձագանք է գտել 1953 թ. Բրյուսելում կազմակերպված ցուցահանդեսը:

Սավայանին անդրադարձած արտասահմանցի քննադատները հատկապես նշել են նրա ծովանկարները: Ահա թե ինչ է գրում Ուբեր Կոյեյը. «Կարծում եմ՝ Սավայանն առավել հաջողության է հասնում իր ծովանկարներով: Նա առանձնանում է մյուս ծովանկարիչներից նրանով, որ իր աշխատանքներում չեն երևում լողափերն ու խեցգետին որսացող երեխաները, նավակները կամ սուզվող մեծ և փոքր նավերը: Այստեղ միայն ծովն է՝ իր ալիքներով ու փրփուրներով»[566]:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում պահվող նկարչի ծովանկարների լուսանկարներից («Անհանգիստ ծովը», կտավ, յուղաներկ [նկ. 152], «Ալիքներ», կտավ, յուղաներկ) երևում է, որ Սավայանը հակված է եղել ռեալիստական պատկերային ձևերին՝ արտահայտելով բնության էպիկական՝ դրամատիկ պահերը: Բնօրինակների բացակայության պատճառով մենք դժվարանում ենք ամբողջական պատկերացում կազմել նրա արվեստի մասին, սակայն եվրոպական մամուլում հրատարակված նյութերի և նշված լուսանկարների հիման վրա համարձակվում ենք Սավայանին համարել ծովանկարչության ժանրի ևս մեկ շնորհալի հայ:

Աշոտ Զորյանը (1905–1970) ծնվել է Կիրասոն քաղաքում (Արևմտյան Հայաստան)՝ նշանավոր փաստաբանի ընտանիքում: Կոտորածների ժամանակ կորցրել է ծնողներին: Տեղափոխվել է Բաթում, ապա Պոլիս, ուր ավարտել է միջնակարգ դպրոցը: 1922 թ. գնացել է Վիեննա և երեք տարի հետևել նկարչական դասընթացներին, 1928 թ. ավարտել է Հռոմի գեղարվեստի ակադեմիան, միաժամանակ հետևել Վիլլա

Մեդիչիների (Villa Médicis) դասընթացներին: 1929–ին հաստատվել է Ալեքսանդրիայում, 1937 թ. արժանացել է «Salon d'Alexandrie»–ի բրոնզե մեդալին: Դասավանդել է տեղի Պողոսյան ազգային և Հայկազյան վարժարաններում, իսկ 1931 թ. կայացել է նկարչի առաջին անհատական ցուցահանդեսը: 1941 թ. տեղափոխվել է Կահիրե, դասավանդել Գալուստյան ազգային վարժարանում, կազմակերպել անհատական ցուցահանդեսներ:

Ինքնատիպ է Աշոտ Զարյանի արվեստը: Զորյանի ծովային պատկերներում աչք է շոյում ալիքների հաջորդական կանոնավոր ընթացքը: Նավահանգիստներ կամ գետափնյա կայանատեղեր պատկերող կտավներում իրենց հանգիստ ճոճն են անում ձկնորսական նավակները: Եվ այդ ամենին լրացնելու են գալիս երկհարկ կամ եռահարկ առափնյա տնակները, որոնք իրենց կուբիստական ձևերով ու ֆովիստական գունային ներկապնակով մի առանձնահատուկ հմայք են հաղորդում նկարներին: Այսօր Հայաստանի ազգային պատկերասրահում պահվող նկարչի լավագույն ծովանկարներից են. «Կամուրջ» (1950, կտավ, յուղաներկ, 45x54,5), «Ծովային տեսարան» (1966, կտավ, յուղաներկ, 79,5x99,5) [նկ. 153], «Ծովը լուսնյակ գիշերով» (1968, կտավ, յուղաներկ, 61,5x79), «Կարմիր ծով» (կտավ, յուղաներկ, 65,5x82,5), «Մայրամուտ Նեղոսի ափին: Անդորր: Եգիպտացի ընտանիք» (կտավ, յուղաներկ, 84.5x117), «Նավակներ» (կտավ, յուղաներկ, 27,5x33) աշխատանքները:

Պոլսում ծնված շնորհալի նկարիչներից է նաև **Գաբրիել Հարենցը** (1906–1994)[567]: Տասներեք տարեկան հասակում հաստատվել է Ֆրանսիայում, որտեղ 1927–1929 թթ. սովորել է Փարիզի գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոցում, այնուհետև շուրջ վեց ամիս ուսանել է ֆրանսիացի նշանավոր նկարիչ Օտոն Ֆրիեզի մոտ: Փարիզում մասնակցել է զանազան սալոնների: Իսկ 1945 թ. Կլոդ Օլիվիե–Մերսոն (Claude Olivier–Merson) պատկերասրահում ունեցել է անհատական ցուցահանդես: Մեկ տարի անց Հարենցը իր անհատականն է կազմակերպել նաև Նյու Յորքում:

Բազմաժանր նկարիչ Հարենցի արվեստում քիչ չեն ծովային տեսարանները: Մերթ իմպրեսիոնիստական («Գետափնյա նավամատույց», 1940–ական թթ., ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 33x40,5, ՀԱՊ [նկ. 154], «Նավամատույց», կտավ,

յուղաներկ) մերթ մոդեռն ոճով պատկերված աշխատանքներում («Առափնյա տեսարան», թուղթ, ջրաներկ, թաղքագրիչ, 22,5x30,5, ՀԱՊ) իշխում է խաղաղ ու լիրիկ տրամադրությունը: Հայաստանի ազգային պատկերասրահում պահվող նկարչի ստեղծագործությունների մեջ մի առանձին խումբ են կազմում գետափնյա տեսարանները: Կյանքի վերջին տարիներին ապրելով Սենայի ափին՝ արվեստագետը նկարչական տարբեր նյութերի միջնորդությամբ վերարտադրել է Փարիզի հոգին և սիրտը դարձած գետի գողտրիկ անկյունները՝ իրենց ճկնորսական նավակներով ու առափնյա բանվորական տնակներով:

Մեծ սիրով ու վառ գույներով են պատկերված **Զարեհ Մութաֆյանի** (1907–1980) ծովային պատկերները: Մութաֆյանը ծնվել է Ունիայում՝ Սասունի մոտ՝ Սև ծովի ափին, որտեղից գալիս է նրա նախասիրությունը ծովային տեսարանների նկատմամբ: Մեծ եղեռնի օրերին նահատակվել են ընտանիքի բոլոր անդամները: 1919–1922 թթ. եղել է Սասունի ամերիկյան «Նյու Յորք» որբանոցում, ապա տեղափոխվել է Հունաստան, 1922–1924 թթ. եղել է Կորֆու որբանոցում, որտեղ ստացել է նկարչության և ջութակի դասեր: 1924–1927 թթ. եղել է Վենետիկի Մխիթարյան հայրերի մոտ, ուսանել Մուրատ–Ռափայելյան վարժարանում: 1927–1931 թթ. սովորել է Միլանի Բրերա գեղարվեստի ակադեմիայում: Ավարտելուց երկու տարի անց՝ 1933 թ., Միլանի նկարիչների տանը կազմակերպել է իր առաջին անհատական ցուցահանդեսը: 1933–1938 թթ. բնակվել է Շվեյցարիայում, այդտեղ՝ Ժնևի «Աթենե» պատկերասրահում, կազմակերպել է երկու անհատական ցուցահանդես: 1938 թ. Մութաֆյանը հաստատվել է Փարիզում, որտեղ ակտիվորեն մասնակցել է Թյուլերի, Անկախների և Աշնանային սալոններին, իսկ 1945–ին Փարիզի «Ալլար» պատկերասրահում բացել է անհատական ցուցահանդես: Այնուհետև՝ նկարահանդեսներ Բեյրութում, Միլանում, Նյու Յորքում, Լոս Անջելեսում, Միլուոկիում, Ֆրեզնոյում, Փարիզում, Մարսելում, Վալանսում, Լիոնում, Ժնևում, Երևանում: Մեզ համար առավել հետաքրքրականը 1976 թ. Փարիզի Լյուքսեմբուրգյան տաղավարում կայացած՝ նկարչի ծովանկարների ցուցահանդեսն էր: Նրա ծովային տեսարաններում ճկնորսական նավակները, առագաստանավերը կամ ծովափին երևացող մարդկային ֆիգուրաները միմյանց հետ կապված, համահունչ են բնության

խաղաղ վիճակին: Նա իր ուրույն ձեռագրով երգում է ծովի պոեզիան՝ դրանք համեմատելով մասամբ ֆովիստական նկարչածևերի հետ. «Լոսկոնիլի ծովախորշը», (1966, կտավ, յուղաներկ, 59,5x73, ՀԱՊ) [նկ. 155], «Վենետիկ: Մեծ ջրանցքը» (1936, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 36,5x49, ՀԱՊ), «Լեսկոնիլի ծովախորշը» (1966, կտավ, յուղաներկ, 59,5x73, ՀԱՊ), «Առագաստներ: Մայրամուտ» (1975, կտավ, յուղաներկ, 54x73, ՀԱՊ), «Ձկնորսներ: Վերջալույս» (1975, կտավ, յուղաներկ, 83,5x66, ՀԱՊ), «Ծովափին» (1967, կտավ, յուղաներկ): Նկարիչն իր գունային հարուստ ներկապնակը մի շարք դեպքերում կիրառում է վրձնաքսվածքների ռիթմիկ շարժումով, որն առավել կենդանի ու կենսուրախ է դարձնում աշխատանքները:

Զարեհ Մութաֆյանը զբաղվել է նաև տեսության հարցերով: Նրա գրչին են պատկանում «Նկարչութեան դասական դպրոցները եւ արդի ձգտումները» (1982), «Հայերգութիւն վրձինով եւ գրիչով» (1982), «Արուեստին տեսաբանները ԺԸ և ԺԹ դարեուն» (1969) աշխատությունները և մի շարք հոդվածներ: Վախճանվել է Փարիզում:

Ինքնատիպ են «Պատվո լեգեոն» շքանշանի ասպետ, Ֆրանսիայի գեղարվեստի ակադեմիայի անդամ, հալեպցի **Գառնիկ Զուլումյանի** (Ժան Գառզու, 1907–2000) գունավոր վիմագրություններով կատարված ծովային տեսարանները: Կահիրեի Գալստյան վարժարանի, Փարիզի ճարտարապետության պետական դպրոցի և Գրան Շոմերի ակադեմիայի շրջանավարտ Գառզուն իր ուրույն էքսպրեսիվ գծերի արտահայտչաձևերով պատկերում է Ֆրանսիայի տարբեր նավահանգիստների [նկ. 156] և Վենետիկի երազկոտ ջրերի տեսարանները:

Ֆրանսահայ նկարիչներից է **Գրիգոր Պետիկյանը** (1908–1981): Ծնվել է Անկարայում՝ ճանաչված իրավաբանի ընտանիքում: Տասը տարեկանում՝ կոտորածների ժամանակ, կորցրել է ծնողներին: Տեղափոխվել է Պոլիս, ապա 1918–1924 թթ. եղել է Կորֆուի որբանոցներում: 1924 թ. մեկնել է Բեյրութ, որտեղ ճարտարապետ Մ. Ալթունյանի հսկողությամբ սկսել է իր նկարչական առաջին քայլերը: 1926 թ. տեղափոխվել է Ֆրանսիա՝ Մարսել. Վալենսիմի, Գրենոբոլի և Լիոնի արվարձաններում աշխատել է որպես երկաթգծի բանվոր: 1927 թ. Պետիկյանը գնում է

Փարիզ, սովորում Գեղարվեստի ազգային դպրոցում, ապա՝ Ժյուլիան ակադեմիայում: Նկարազարդել է «Սուրբ Ֆրանցիսկ Ասիզեցու կյանքը» գիրքը: 1936 թվականից մասնակցել է Գեղարվեստի ազգային ընկերության նկարահանդեսներին: Անհատական ցուցահանդեսներ է ունեցել Փարիզում, Նյու Յորքում, Լոզանում, Ալեքսանդրիայում, Կահիրեում և մի շարք այլ քաղաքներում: Մահացել է Փարիզում:

Պետիկյանի ծովային բնանկարները մեծ մասամբ ունեն թեմատիկ բնույթ: Դրանք այս կամ այն նավահանգստի, ձկնորսական նավակների կայանատեղերի կամ ծովափնյա շուկաների տեսարաններն են. «Նավակներ» (կտավ, յուղաներկ, 54x65) [նկ. 157], «Ձկնորսական նավի ժամանումը: Շիոգիա» (կտավ, յուղաներկ, 65x80, ՀԱՊ), «Նավամատույցում կինը երեխայի հետ» (կտավ, յուղաներկ, 46x55, ՀԱՊ), «Նավամատույցում ձկնորսներից ձուկ խնդրող կանայք» (կտավ, յուղաներկ, 53x64, ՀԱՊ), որոնցում սուր աչքից չվրիպած՝ կյանքի անսպասելի ակնթարթներ են դրոշմված[568]:

Հատկապես հետաքրքրական է վենետիկյան շարքը. «Գոնդոլով զբոսաշրջիկներ: Սբ Մարկոսի տեսարանը» (կտավ, յուղաներկ, 65x80, ՀԱՊ), «Գոնդոլներ: Մեծ ջրանցքը» (կտավ, յուղաներկ, 50x61, ՀԱՊ), «Մրգավաճառ կինը լողափում: Վենետիկ» (կտավ, յուղաներկ, 66x81, ՀԱՊ): Գույների և լույսերի շարժուն տպավորությունը մեզ հիշեցնում է իմպրեսիոնիստների նկարչաձևերի՝ մասնավորապես Օգյուստ Ռենուարի թրթռուն վրձնահարվածները:

Ծովանկարին անդրադարձել է նաև իրանահայ նկարիչ **Հարություն Միանսյանը** (1910–2002): Ծնվել է Կասպից ծովի ափին գտնվող Ռեշտ քաղաքում: Ունեցել է բազմաթիվ ցուցահանդեսներ, որոնցից առավել արձագանք է գտել 1953 թվականի դեկտեմբերին Փարիզի «Բերնեյամ – Ժոն» պատկերասրահում (Galeries Bernheim – Jeune) կայացած նկարահանդեսը: Այդ առիթով հանրահայտ «Le Monde illustré», «Le Figaro» թերթերում դրական են արտահայտվել ֆրանսիացի ճանաչված արվեստաբանները: Մաքսիմիլիան Կոթիեն գրում է. «Առաջին օրվանից իսկ արվեստասեր հասարակայնությունը համակրանքով ողջունեց Մինասյանի

ստեղծագործությունները: Ճշմարիտ արվեստագետի և ուժեղ խառնվածքի տեր նկարչի գործերը անկեղծ են, տպավորիչ և հարուստ են՝ գույներով ներդաշնակված»[569]:

Մինասյանի արվեստը կարելի է բաժանել երկու խմբի՝ խիստ ռեալիստական ծովանկարների («Ալեբախություն Կասպից ծովում», 1965, կտավ, յուղաներկ, 65x80,5, ՀԱՊ, «Ծովանկար», կտավ, յուղաներկ, 86x117, Սաադ Աբադ պատկերասրահ, Թեհրան, «Ալեբախություն Կասպից ծովում», 1990, կտավ, յուղաներկ, 98x135, ՀԱՊ) [նկ. 158] և մոդեռն արվեստին հարող՝ հաճախ վերացական ձևերով աշխատանքների: Վերջինում երևում են հայկական ճարտարապետական կառույցներ, այլաբանական և աստվածաշնչյան մոտիվներ: Նկարիչն անդրադարձել է նաև շեքսպիրյան թեմաներին[570]: Արվեստաբան Ալիս Նավասարգյանը նկատում է. «Մինասյանին կարելի է համարել ծովի մեծ երգիչ Հ. Այվազովսկու հետնորդներից մեկը, նրա սկզբնավորած հայ ծովանկարչության դպրոցի «վերջին մոհիկանը»[571]:

Թեհրանում ծնված, Փարիզում ստեղծագործած **Գուրգեն Տեր–Սարգսյանի** (1910–՞) ծովանկարներն իրենց պատկերային կառուցվածքով հիշեցնում են իր մտերիմ բարեկամ Վարդան Մախոխյանի ստեղծագործությունները, սակայն կատարման առումով դրանք օժտված չեն «մախոխյանական» էպիկական ու ընդհանրացված գծերով [նկ. 159]:

Եգիպտոսում ստեղծագործած **Սիմոն Սամսոնյանը** (1916–2003) ծնվել է Սամսունում: Մանուկ հասակից որբացած Սիմոնը տեղափոխվում է Իզմիրի, ապա՝ Պոլսի և վերջում՝ Հունաստանի մանկատները: Մեկնել է Եգիպտոս՝ Կահիրե, այդտեղ էլ՝ սովորել Գալստյան ազգային վարժարանում, իսկ Լեոնարդո դա Վինչիի արվեստի դպրոցում ուսանել է նկարչություն: Հասուն տարիքում նկարչություն է դասավանդել Գալստյան վարժարանում: Կազմակերպել է անհատական ցուցահանդեսներ: Եղել է Եվրոպայում, 1968-ին գաղթել է Ամերիկա, որտեղ և կնքել է իր մահկանացուն: Ի դեպ՝ նկարիչը ԱՄՆ-ում հասնում է ճանաչման. դեռ իր կենդանության օրոք արվեստի քննադատ Մ. Հայկենցի հեղինակությամբ հրատարակվում է Սիմոն Սամսոնյանի

մասին պատկերագիրք (M. Haigentz, Simon Samsonian. His World Through Paintings, New York, 1978):

Սամսոնյանի ստեղծագործությունները կատարված են դեկորատիվ ձևերով: Դրանք մեծ մասամբ գույնզգույն առագաստներով լի մերձքաղաքային տեսարաններ են, որոնցում կուբիստական ոճով պատկերված գետափնյա շենքերի ու նավակների անդրադարձը ջրին տալիս է հետաքրքիր ու ճկուն մի խաղ. «Նեղոսի վրա» (1959, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 98x108,5, ՀԱՊ) [նկ. 160], «Մահմուդիեի ջրանցքը: Ալեքսանդրիա» (1961, կտավ, յուղաներկ, 120x87, ՀԱՊ):

Անուրջներին նմանվող **Հովհաննես Սեմերճյանի** (Ժանսեմ, 1920–2013) գունավոր վիմագրությունները և յուղաներկով կատարված աշխատանքները իրենց ուրույն տեղն ունեն հայ ծովանկարչության մեջ [նկ. 161]: Ֆրանսիայի արվեստի և գրականության ոլորտի ասպետ, «Պատվո լեգեոն»–ի շքանշանակիր Ժանսեմը ծնվել է Սոլոզում՝ Բուրսայի շրջակայքում: 1931 թ. տեղափոխվել է Փարիզ, սովորել Դեկորատիվ արվեստի բարձրագույն դպրոցում (Ecole des Arts Decoratifs, E.N.S.A.D.), միևնույն ժամանակ հաճախել Գրանդ Շոմիերի արվեստանոցը: Ճապոնիայում Ժանսեմի կենդանության օրոք բացվել է նրա անվամբ երկու թանգարան (1992–ին՝ Տոկիոյում, իսկ 1993–ին՝ Նագանո–Քենում), իսկ 1989 թվականից Փարիզում գործում է Ֆլորա Ժանսեմ պատկերասրահը:

Ծովային տեսարաններով հարուստ է Պոլսում ծնված փարիզաբնակ **Կարապետ Մոմճյանի** (1922–2006) արվեստը [նկ. 162]: Փարիզի արվաձանների ջրերի ու Սենայի սիրահար Մոմճյանի ստեղծագործություններին բնութագրական են առագաստները ու իրենց զբոսաշրջիկներին սպասող նավերը: Նկարչի ծովային պատկերներին անդրադառնալով՝ «Հառաջ» թերթը գրում է. «Մոմճեանի ծովանկարիչի խմորը ամէնէն աւելի երեւան կելլէ իր «Կոհակները» եւ «Պասքեան ափերը» կտաւներուն մէջէն: Բնութեան մոլեգին պոռթկումն է, որուն կարծես տեսակ մը սարսափով ականատես կըլլայ ցամաքին վրայ կծկված վաղեմի դղեակը: Մրրկայոյզ կոհակներ, փըրփրած, վիթխարի դեւերու պէս իրարու դէմ կը ճակտին»[572]:

Ծովը հուզել է շատ ու շատ նկարիչների: Մեր խոսքում ներկայացվեցին նրանցից առավել ծովանկարներին անդրադարձածները, որոնց մի մասի ստեղծագործությունները, պատմության խեղաթյուրումից ելնելով, այսօր հանդիպում և ներկայացվում են որպես այլ երկրների գեղարվեստական արժեքներ: Մեր ուսումնասիրությունը ևս մեկ փորձ է՝ ճանաչելի դարձնելու և արժևորելու հայրենիքից դուրս գործած հայազգի նկարիչներին՝ առանձնացնելով արյան կանչով ստեղծված, ծովանկարչության ժանրին նվիրված նրանց գործերը:

ԵԶՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆ

Փաստել ենք, որ հայ ժողովուրդը վաղ ժամանակներից սկսած հատուկ հետաքրքրություն է դրսևորել ծովի, ջրի նկատմամբ, մի բան, որն երևի թե գալիս է իր երկրի լեռնային-ցամաքային բնույթից, նրա կյանքի ու գործունեության համար կենսականորեն անհրաժեշտ ջրի կարևորությունից:

ա. Բերված են ջուրը արտահայտող կերպարվեստի միջնադարյան բացառիկ ուշագրավ նմուշներ՝ մատենական նկարչության, որմնանկարչության, հարթաքանդակի օրինակներ:

բ. Գալով նոր շրջան, արձանագրել ենք, որ հայ իրականության մեջ ծովանկարի ժանրը փոքր-ինչ ուշ է կազմավորվել՝ XIX դարում, մինչդեռ Եվրոպայում դա կատարվել էր XVI-XVII դարում. Հայոց երկրի քաղաքական ծանր վիճակն էր պատճառը: Այնուամենայնիվ XIX դարից սկսած այդ ուղղությամբ աշխուժացումը բուռն թափ ստացավ՝ համազոր համաշխարհային ծովանկարչության զարգացումներին:

գ. Մեր քննությունը սկսել ենք համաշխարհային մեծության՝ Հովհաննես Այվազովսկուց. ընդգծել ենք նրա արվեստի առավել հատկանշական կողմերը՝ մանավանդ իրեն հատուկ կտավի վրա արագ, թեթև ու թափանցիկ աշխատելու եղանակի մեթոդը, անսովոր բեղուն գործելակերպը: Դա համարձակ ընդհանրացումներ կատարելու արդյունավետ շրջան դարձավ, երևույթ, որը էական նշանակություն ունեցավ համաշխարհային կերպարվեստի միտումներին արձագանքելու առումով: Մատնանշել ենք աշխատանքներ, որոնք այնքան էլ հայտնի չեն եղել արվեստասեր հասարակայնությանը:

դ. Եթե Մկրտիչ Ճիվանյանի ու Էմանուել Մահտեսյանի մասին խոսելիս եղել ենք համեմատաբար զուսպ, քանի որ նրանց գործերը մեծ մասամբ հակված են եղել հանճարեղ Այվազովսկու կտավներին, երբեմն կարծես նմանակվել, ապա Արսեն Շաբանյանին, Վարդան Մախոխյանին և Կարապետ (Շառլ) Ադամյանին նվիրված էջերը ընդգրկուն են և ամբողջական: Նկատում ենք նաև, որ այս երեք մեծությունները չնայած ժամանակին արժանացել են եվրոպական արվեստաբանների ու մամուլի ջերմ գնահատականներին, այնուամենայնիվ, այսօր, ըստ արժանավույն ճանաչում չեն ստացել:

Նրանց աշխատանքների նորովի մեկնաբանման ինչպես նաև ժամանակի մամուլի արձագանքներից ելնելով, դրանցից մի քանիսը ներկայացրել ենք համաշխարհային արվեստի ամենաբարձր չափանիշներին համապատասխան:

Հիշյալ վարպետների կտավների մեծ մասում դրսևորվում է բացօթյա աշխատանքի գրավիչ մեթոդը: Զերծ մնալով մանրամասնությունների պատկերումներից, արվեստագետները իրենց կտավներում բնությունը վերարտադրում են իմպրեսիոնիստներին հիշեցնող ոճապատկերային հետաքրքրական ձևերի մեջ: Իհարկե, ծովանկարներից զատ այս վարպետները, մանավանդ Կարապետ Ադամյանը, ստեղծագործել են կերպարվեստի նաև մյուս ժանրերում (գրքի պատկերազարդում, նատյուրմորտ, դիմանկար), գովեստի ու բարձր գնահատականի արժանանալով փարիզյան խստապահանջ միջավայրում:

ե. Բոլոր երկրներում ու ժամանակներում բնանկարիչ–վարպետները հրապուրվել են ջրային բազմապիսի տեսարաններով՝ գետ, լիճ, ծով: Դրանք աշխարհ կոչվածի անքակտելի մասն են, որոնք չէին կարող դուրս մնալ գեղեցիկը զգացող արվեստագետների աչքից: Շատ մեծություններ ամբողջովին նվիրվեցին բնության այդ հրաշքին՝ արարելով մնայուն արժեքներ: Նշանավոր վարպետների կողքին գործել են նաև օժտված նկարիչներ, որոնք, ցամաքային գեղեցիկ բնանկարներից, թեմատիկ–կոմպոզիցիոն պատկերներից զատ կապվեցին նաև ծովի հետ: Գեղանկարչական բարձր որակներով կատարված նրանց աշխատանքների մի մասը պատկանում են հենց այս ժանրին: Ուստի, արդարացիորեն, այդ վարպետներին պատշաճ տեղ ենք հատկացրել ծովանկարիչների շարքում: Հիշատակել ենք նաև հայ դասական գեղանկարչության անվանի վարպետներ Գևորգ Բաշինջաղյանին, Փանոս Թերլեմեզյանին, Սեդրակ Առաքելյանին: Հայոց լեռնաշխարհի լճերին նվիրված նրանց կտավները գոհարներ են մեր ազգային կերպարվեստի անդաստանում: Անդրադարձել ենք նաև Պոլսում, Եվրոպայում և Միացյալ Նահանգներում ստեղծագործած մի շարք շնորհալի գեղանկարիչների:

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

[1] Великий русский маринист, «Искусство», 1951, N I–II, ст. 81.
[2] «L'Illustration», Paris, 1907, N 3366.
[3] Կարծիքներ Վարդան Մախոխեանի մասին, «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912, Ա տարի, մայիս, N 22, էջ 353:
[4] Տե՛ս «Le Temps», 5 mai 1929, N 24730:
[5] К. Кларк, Пейзаж в искусстве, М., 2004, ст. 5.
[6] Հավանաբար ոչ կայուն վիճակ ունեցող հարափոփոխ ջրային ծավալը դժվար խնդիր է եղել պատկերելու համար, և դա՝ ընդհուպ մինչև XV–XVI դարերը:
[7] Բնության տարրերի պատկերումը հանդիպում է դեռևս Հին Արևելքի՝ Միջագետքի, Եգիպտոսի արվեստում. դրանք միջավայրը մատնանշող պայմանական միջոցներ էին:
[8] К. Кларк, Пейзаж в искусстве, М., 2004, ст. 14–15.
[9] История искусства зарубежных стран, Наыч. Ред. Ц. Нессельштраус, кн. 2, М., 1963, ст. 78.
[10] Խոսքն առաջին հերթին գեղանկարչության վեց օրենքների՝ Սե Խեյի ձեռնարկի մասին է:
[11] Տան (618–907) և Սուն (960–1279) հզոր դինաստիաների տիրապետության շրջանում: Նույնիսկ հասարակական կառույցի համար կային տրակտատներ, օրինակ՝ «Ին ցզաո Ֆաշի»:
[12] Ի դեպ՝ երկուսն էլ ժամանակին զբաղեցրել են պետական բարձր պաշտոններ: Ցավալիորեն, երկուսի գործերից էլ բնօրինակներ մեզ չեն հասել, դրանց մասին պատկերացում ունենք ընդօրինակությունների շնորհիվ:
[13] Տիեզերքի անընդհատական շարժման, բնության հետ կապված նրա հոգու ամենուր գոյության փաստը, գեղարվեստական «Սև Սուն» հոսանքը:
[14] Հիշենք Քենեթ Քլարկի «Սիմվոլների բնանկարը»: Որոշ օրինակների կանդրադառնանք քիչ անց՝ հայ արվեստի կապակցությամբ:
[15] Б. Денике, Искусство Востока, Казань, 1923, ст. 196.
[16]Հայկական մանրանկարչութիւն, Մխիթարեան Մատենադարան ձեռագրաց, Հատոր Ա, կազմեցին Ս. Տէր–Ներսէսեան, Ք. Տէտէան, Մ. Ճանաշեան, Վենետիկ, 1966, էջ 24:
[17] Իրոք, նկարչի համար թեման առիթ էր, «մոռանալով» կոնկրետ պատմությունը, տարվել արվեստի երևակայության շղարշով:
[18] Տե՛ս Հայկական մանրանկարչություն, Մխիթարյան Մատենադարանի ձեռագրոց, Գիրք Ա, Վենետիկ, 1966, էջ 54:
[19] Տե՛ս S. Der–Nersessian, Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore: The Trustees of the Walters Art Gallery, 1973, նկ. 73:
[20]2000 թ. լույս ընծայվեց արվեստագիտության դոկտոր Իրինա Դրամբյանի Թորոս Ռոսլինին նվիրված կոթողային աշխատանքը (И. Дрампян, Торос Рослин, Ер., 2000):
[21] Տե՛ս S. Der Nersessian, Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, D. C.: Smithsonian Institute, Freer Gallery of Art, 1963, նկ. 169:
[22] Տե՛ս S. Der Nersessian, նույն տեղում, նկ. 67:
[23]Հիշենք Մաշտոցի անվան Մատենադարանի N 4814 (1294 թ.) և N 6305 (XIV–XV դդ.) ձեռագրերի «Մուտք Երուսաղեմ» նկարը, որտեղ բնանկարային միջավայր ստեղծելու համար նկարիչները պատկերել են ծառեր ու շենքեր: Մատենադարանի N 4818 ձեռագրում (1316 թ.) Աբրահամի զոհաբերությունը կատարվում է ծավալ արտահայտող բլուրի վրա, որտեղ կան նաև ծառեր: Մատ. N 6786 ձեռագրի (XVI–XVII դդ.) «Մուտք Երուսաղեմ», «Ղազարոսի հարությունը» և «Ոտնլվա» տեսարանները ներկայացված են քաղաքային շենքերի ու ժայռերի խորքի վրա:

Նույն բանը կարելի է տեսնել որմնանկարչության մեջ՝ Անիի Սուրբ Գրիգոր (Տիգրան Հոնենցի, 1215 թ.), Տաթևի (X դ.) և Աղթամարի (915–921 թթ.) եկեղեցիների որմնանկարներում և նույնիսկ վերջինիս հարթաքանդակներում:

[24] Ծովանկար — ֆրանսերեն՝ marine, իտալերեն՝ marina, լատիներեն՝ marinus — ծովային: Ժանր կերպարվեստում. պատկերելով ծովային տեսարան, նաև ծովամարտերի և ծովում կատարվող իրադարձությունների պատկերներ: Ծովային տեսարաններ կերպարվեստում, ինչպես սկզբում նկատեցինք, հանդիպում է դեռ վաղ շրջանում: Այն ի սկզբանե արտահայտվել է դեկորատիվ կիրառական արվեստում:

Եվրոպայում բնանկարի նկատմամաբ նոր մոտեցումը պայմանավորված էր ժամանակի հասարակական–քաղաքական կյանքում կատարվող արմատական տեղաշարժերով. խոսքը Վերածնության մասին է: Բնանկարի սաղմերը սկզբնապես նկատվում են Վերածննդի առաջին ազդարարողների՝ Ջենտիլե (1429–1507) և Ջովաննի (1430–1516) Բելլինիների պատմողական բնույթի կոմպոզիցիաներում: Մարդու և բնության միասնությունը դառնում է Ջորջոնեի ստեղծագործությունների լեյտմոտիվը: Ջորջոնեից էլ վաղ Բարձր վերածննդի արվեստի գաղափարների առաջին մարմնավորումը դարձավ Լեոնարդո դա Վինչիի (1452–1519) «Տիրամայրը քարայրում» (1483–1486) նկարը: Լեոնարդո դա Վինչիի առավել ճանաչում գտած «Մոնա Լիզա» (Ջոկոնդա) (1503–1506) և «Սբ Աննան Մարիամ Տիրամոր և մանուկ Քրիստոսի հետ» (մոտ 1510) նկարներում հրաշալի կատարված բնանկարներում երևում են ջրային տեսարաններ: Բնության գրկում բազմաֆիգուր կոմպոզիցիաներ է պատկերել Վերածննդի մեկ այլ տիտան՝ Ռաֆայել Սանտին (1483–1520): Հիշենք Վեչելլիո Տիցիանի (1488/1490–1576) «Մի դիպչիր ինձ» նկարը (1511–1515), որտեղ բնանկարը կրկին ավարտվում է ծովային լանդշաֆտով: Ծովանկարային տեսարանի պատկերման առումով արտակարգ տպավորիչ են 1416–1417 թթ. Յան վան Էյկի (1385/1390–1441) մանրանկարները: Ջրառատ բնաշխարհի սքանչելի տեսարաններ է ներկայացրել Հիերոնիմոս Բոսխը (1450–1516): Գերմանիայում Ալբրեխտ Դյուրերը (1471–1528) խորապես զգում և սիրում էր բնությունը՝ հետամուտ լինելով աշխարհի գեղարվեստական ճանաչման գիտական մեթոդին.

Ծովային պատկերների հանդիպում ենք նաև ճապոնական կերպարվեստում: Մեղմ կոլորիտի և տպավորության արտահայտիչ էր Կանո դպրոցի ներկայացուցիչ Կանո Մոտոնոբուն (1476–1559):

Չափազանց հետաքրքրական են Հարմենս վան Ռեյն Ռեմբրանդտի (1606–1669) «Եվրոպայի առևանգումը» (1632), «Դիանան Աքտեոնի և Կալիստոյի հետ» (1634), «Քարե կամուրջը» (1638), «Ձմեռային բնանկար» (1646), «Բնապատկեր ջրաղացով» (1650), «Ջրանցքը նավակի հետ» (1650) աշխատանքները, որտեղ չափազանց արտահայտիչ են ջրային տեսարանները: Ռեմբրանդտի «Քրիստոսը փոթորկի ժամանակ Գալիլեյան ծովում» (1633) աստվածաշնչյան թեմայով նկարում կերպարների լարվածությանն ասես համահունչ է ծովի ահռելի ալիքների շառաչին: Ըստ էության, այս վարպետների մոտ էր, որ սկիզբ դրվեց բնանկարի՝ որպես գեղանկարչական ուրույն ժանրի գոյությանը:

[25] Պիտեր Բրեյգել Ավագի որդին՝ Յան Բրեյգել Ավագը (1568–1625), իր մի շարք թեմատիկ աշխատանքներում նույնպես անդրադարձել է ծովային տեսարանների. «Քրիստոսը փոթորկի ժամանակ Գալիլեյան ծովում», «Տեսարան հոլանդական նավերով», «Գետակով բնանկար»:

[26] Աարտ վան Անտումը հոլանդական արվեստում համարվում է առաջին ծովանկարիչներից մեկը: Այսօր Անտումից մեզ են հասել բավականին քիչ գործեր, որոնք առանձնանում են իրենց ռեալիստական բնույթով և դետալների մանրակի վերարտադրման ուշադրությամբ:

[27] Յան վան Գոյենին հետևել է Յան Պորսելլիսի աշակերտ, հոլանդական դպրոցի առաջին ծովանկարիչներից մեկը՝ Սիմոն դե Վլիգերը (Ֆլիգեր) (1601–1653): Եթե Վլիգերի վաղ շրջանի աշխատանքներում տեղանքի ու թեմայի ընտրության մեջ զգացվում է Գոյենի ազդեցությունը, ապա հասուն շրջանում Սիմոն դե Վլիգերը ստեղծում է ուրույն գործեր՝ հաճախ հուզական տրամադրությամբ,

երբեմն ալեգորիկ ընկալումներով, օրինակ՝ «Փոթորիկ» (1651) սքանչելի կտավը՝ ծովանկարչության կատարյալ նմուշ: Վլիգերը կարողացել է վարպետորեն արտահայտել արևի անդրադարձումները ծովի վրա:

Գոյենի և Վլիգերի ժամանակակիցն էր Աարտ վան դեր Ները (1603/1604–1677): Վան դեր Ների բնանկարներում ևս տիրապետում են հոլանդական բնության պատկերները՝ հիմնականում ծովափնյա գեղեցիկ տեսարաններ, գետեր ու ջրանցքներ, սաղարթախիտ անտառներ ջրափին, խոնավ բնությունը, ինչպիսիք են «Քաղաքի մոտ լուսնյակ գիշերով» (1645), «Բնանկար գետով» (1650), «Ծառերը գետի մոտ լուսնյակ գիշերով» (1645), «Ձկնորսները լուսնյակ գիշերով», «Բնանկար ջրաղացով» (1647–1649) աշխատանքները:

Ծովը, ծովափնյա գողտրիկ տեսարանները՝ գետերը, ջրվեժները, դառնում են հոլանդացի բնանկարիչների սիրելի թեմաները: Հոլանդացի վարպետները նույնիսկ մեկնում են հարևան երկրներ: Այսպես՝ ծովանկարիչ Ալլարտ վան Էվերդինգենը (1621–1675) բազմաթիվ կտավներ է նվիրում նորվեգական տեսարաններին: Նրա մոտ ծովը երբեմն խաղաղ է, երբեմն՝ փոթորկոտ: Էվերդինգենի մոտ հաճախ ենք հանդիպում լուսնի աղոտ լույսով փայլատակող ծովային և առափնյա գեղեցիկ տեսարաններ:

XVII դ. վերջին և XVIII դ. սկզբին հանդես է գալիս բնանկարիչ–ծովանկարիչների մի ամբողջ սերունդ, որոնցից առավել ճանաչում են ձեռք բերել Վան դե Վելդե նկարչական գերդաստանի ներկայացուցիչները: Վիլլեմ վան դե Վելդե Կրտսերը (1633–1707) համարվում է Վան դե Վելդե ընտանիքի ամենատաղանդավոր նկարիչը: Դեռ կենդանության օրոք նրա աշխատանքները համարվել են ծովանկարչության կատարյալ նմուշներ. «Նավերը երթի ընթացքում», «Խաղաղ ծովը ձկնորսական նավակներով»: Վիլլեմ վան դե Վելդե Կրտսերը երկար ժամանակ ծառայել է Անգլիայի վանականների մոտ՝ որպես արքայական գեղանկարիչ: Բացի գեղանկարներից՝ Վան դե Վելդե Կրտսերից պահպանվել է ավելի քան ութ հազար գծանկար: Վան դե Վելդե գերդաստանի ներկայացուցիչներից էին Էսայաս վան դե Վելդեն (1590–1630), Յան վան դե Վելդեն (1593–՞), գեղանկարիչ և փորագրիչ, Էսայաս վան դե Վելդեի եղբոր որդին: Վիլլեմ վան դե Վելդե Ավագը (1611/12–1689/93) սկսել է ծովանկարներ նկարել նավատորմում ծառայելու ժամանակ, որոշ ժամանակ եղել է հոլանդական նավատորմի պաշտոնական նկարիչը, Էսայաս վան դե Վելդեի եղբայրը: Ծովանկարչությամբ էին զբաղվում Վիլլեմ վան դե Վելդե Կրտսերը (1633–1707), ծովանկարիչ Վիլլեմ վան դե Վելդե Ավագի որդին, որից և սովորել է իր արվեստը, անվանել են «Ծովանկարչության Ռաֆայել», Ադրիան վան դե Վալդեն (1635–1672), Վիլլեմ վան դե Վելդե Ավագի որդին, Վիլլեմ վան դե Վելդե Կրտսերի եղբայրը:

[28] Ի դեպ՝ Բակհեյզենի «Ծովային տեսարան նավերով» կտավը պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում. այսուհետ՝ ՀԱՊ:

[29] Ուկիյո–է ուղղությունը զարգացում է ապրել Էդո–ի շրջանում (1603–1868): Բառացի ուկիյո–է թարգմանվում է «լողացող աշխարհ»: Ուկիյո–է ուղղության հիմնադիրը Խիսիկավա Մորոնոբուն է (1618–1694):

[30] Սկզբում փորագրությունը միայն սև ու սպիտակ էր, օգտագործվում էր տուշը: XVIII դարում մի շարք աշխատանքներ ներկվում էին վրձնով: Ավելի ուշ Սուզուկին հիմք դրեց բազմագույն տպագրության տեխնիկային:

[31] Ի դեպ՝ Թյոռներից առաջ անգլիայում ծովային տեսարանների են անդրադարձել այլ նկարիչներ, որոնցից կարելի է առանձնացնել Թոմաս Գեյնսբորոյին (1727–1788): Նրա աշխատանքներից առավել հայտնի է Վաշինգտոնի ազգային պատկերասրահում պահվող «Ծովանկար» (1781) կտավը: Այստեղ՝ դեղնականաչավուն միջավայրում՝ ալեկոծ ծովի ալիքների մոտ, երևում են ձկնորսների ֆիգուրներ, որոնք իրենց շարժուն վիճակով նկարին հաղորդում են լարված տրամադրություն:

[32] Կոնստեբլի յուղաներկ ծովանկարներից ուշադրություն է գրավում «Ծովային բնանկարի ուսումնասիրումը անձրևի ժամանակ» (1824) աշխատանքը, որտեղ նկարիչն ամենայն մանրամասնությամբ և ճշգրտությամբ պատկերում է բնության այդ մոգական պահը: Սովորաբար Կոնստեբլը իր բնանկարներում մեծ տեղ է տալիս երկնքին՝ իր ռիթմիկ ու քուլա–քուլա ամպերով: Նմանատիպ աշխատանք է «Վեյմուտ Բայ» անվամբ ծովանկարը (1816): Այստեղ հզոր ամպերը սարերի հետևից կարծես գրոհում են ծովի վրա:

Մեծ ճանաչում է գտել ծովանկարիչ Թոմաս Բատտերսվորտի (1768–1842) որդին՝ Ջեյմս Էդվարդ Բատտերսվորտը (1817–1894): Էդվարդ Բատտերսվորտի նկարների հիմնական թեման բաց ծովում և ծովափնյա ջրերում առագաստանավերի պատկերումն է: Մի շարք աշխատանքներում նկարիչը անդրադարձել է առագաստանավերի մրցույթներին: Դրանք պատկերված են դետալների մեծ ուշադրությամբ, որոնք ոչ միայն գեղարվեստական, նաև պատմական արժեք են ներկայացնում:

Անգլիացի ծովանկարիչներից կարելի է առանձնացնել Ջոն Կարմայքլին (1800–1868): Բացի փոթորկոտ և մարտական թեմաներով ծովանկարներից՝ Կարմայքլը զբաղվել է նաև տեսությամբ: Նրա հեղինակությամբ գեղանկարի տեխնիկայի վերաբերյալ լույս է տեսել երկու գիրք (տե՛ս J. W. Carmichael, The Art of Marine Painting in Water Colours, London, 1862 և J. W. Carmichael, The Art of Marine Painting in Oil Colours, London, 1877): Ուշագրավ են տաղանդավոր գրաֆիկ, ջրաներկի տեխնիկային վարպետորեն տիրապետող նկարիչ Ջոն Սելլ Կոտմանի (1782–1842) աշխատանքները, որոնց գունաշարը շատ ժամանակ հիշեցրել է ճապոնական գունավոր քսիլոգրաֆիան: Գործնականից բացի՝ ծովանկարչության տեսությամբ է զբաղվել ծովանկարիչ, գրաֆիկ, նկարազարդող, գիտնական, Լոնդոնի թագավորական միության ակադեմիկոս Էդվարդ Ուիլյամ Քուկը (1811–1880): Ստեղծագործել է XVII դարի հոլանդական գեղանկարիչների ազդեցությամբ: Ծովային թեմաների խնդրի շուրջ Քուկը 1829 թ. հրատարակել է գիրք–ժողովածու (տե՛ս W. Cooke, Sixty five plates of shipping and craft, London, 2013):

Ջորջ Ֆիլիպպ Ռեյնագլը (1802–1835) մեծ մասամբ անդրադարձել է ծովամարտերին և փոթորկոտ տեսարանների: Հետաքրքրական նկարիչ է Ուիլյամ Լայոնել Ուայլին (1851–1931), ում աշխատանքներից կարելի է առանձնացնել «Տրաֆալգարյան ճակատամարտը» մեծաչափ աշխատանքը (13,5x3,6 մ), որի շուրջ նկարիչն աշխատել է մոտ քսան տարի:

[33] Ֆրանսիայում գործում է Ծովային նավատորմի նկարիչ պաշտոնական կոչումը, որը ստեղծվել է 1830 թվականին՝ հուլիսյան հեղափոխությունից հետո:

[34] Դանիայում ի հայտ են գալիս մի խումբ նկարիչներ, որոնք ծովանկարի ժանրում իրենց կատարման վարպետությամբ չզիջեցին հարևան երկրների ծովանկարիչներին: Նրանցից էին դանիական ակադեմիայի անդամ, պրոֆեսոր Դալ Կառլը (1812–1865), Ֆրեդերիկ Թեոդոր Կլասսը (1802–1876), Էմանուել Լարսենը (1823–1859) և այլք:

Բելգիացի ծովանկարիչ Ֆրանսուա դե Մուսին (1820–1888) գրեթե իր բոլոր ծովանկարներում պատկերել է առագաստանավեր, որոնք երևում են մերթ խաղաղ, մերթ փոթորկոտ ծովում: Նկարչի աշխատանքներում առավել հետաքրքրական են դրամատիկ թեմաներով ծովանկարները՝ «Նավաստուն փրկելը», «Փոթորիկ ափի մոտ», «Ձկնորսական նավերը փոթորկին»: Կոլորիտի և թեմաների առումով մասամբ կրել է Այվազովսկու ազդեցությունը:

[35] Ռու գերդաստանի նկարիչներն էին. Ժոզեֆ Ռուն (1725–1789), Անժ–Ժոզեֆ Անտուան Ռուն (1765–1835), Մատյո–Անտուան Ռուն (1799–1872), Ուրսուլա Ժոզեֆինա Ռուն (1801–1863), Ֆրանսուա Ժոզեֆ Ֆրեդերիկ Ռուն (1805–1870), Ֆրանսուա Ժոֆրուա Ռուն (1811–1882):

[36] Նմանատիպ փոփոխում նկատվում է իմպրեսիոնիզմին հակված նիդերլանդացի նկարիչ Յան Բարտոլդ Յոնգկինդի (1819–1891) ծովանկարներում: Նույն մոտեցումը ցուցաբերեց Էժեն Բուդենը (1824–1898), որի ծովափնյա աշխատանքներում առկա էին ռիթմիկ վրձնահարվածներով կատարված զուսպ գունային նրբերանգները:

[37] Անգամ հայաշատ բնակչության համար Ղրիմի հարավարևելյան հատվածը օտարերկրացիները անվանել են «Armenia maritima» (Ծովային Հայաստան):

[38] Այվազովսկուն նվիրված ուսումնասիրությունների մեջ մեծ ներդրում ունի ճանաչված արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանը: Նրա հրատարակած գրքերն ու պատկերագրքերը՝ հայերենով և օտար լեզուներով, նոր ու թարմ խոսք են բերում հանճարեղ ծովանկարչի մասին (տե՛ս Հովհաննես Այվազովսկի, Եր., 2009: Այվազովսկի, Եր., 2008: Հովհաննես Այվազյան, Եր., 2017: Айвазовский. Живопись, М., 1997: Айвазовский. Известный и неизвестный, Самара, 2000: Айвазовский 1817-1900. Апостол мира и гуманизма, Ер., 2007: Aivazovski, 1817-1900: La poésie de la mer, Paris, 2007: Aivazovski, Beirut, 2014):

Ի դեպ՝ մեծ է Ջաննի Կաֆֆիերոյի և Իվան Սամարինի կողմից 2001 թ. և 2013 թ. Լոնդոնում հրատարակված հաստափոր երկու պատկերագրքերի նշանակությունը: Այվազովսկու խոշորագույն գիտակներն իրենց տեսական լուրջ ուսումնասիրությունում հանգամանորեն անդրադարձել են մեծ ծովանկարչի գործունեության առանձին փուլերին՝ դրան զուգորդելով բազմաթիվ վերատպություններ (տե՛ս G. Caffiero, I. Samarine, Seas, Cities and Dreams: The Paintings of Ivan Aivazovsky, London, 2001 և Light, Water and Sky: The Paintings of Ivan Aivazovsky, London, 2013):

[39] Տե՛ս Сообщение А. Н. Оленина П. М. Волконскому о решении Совета Академии отправить И. К. Айвазовского в Крым. 3 октября 1837 // РГИА (Ռուսաստանի պատմության պետական արխիվ). Ф. 789. Оп. 1. Ч. II. Ед. хр. 1670. Л. 12-13:

[40] Մ. Սարգսյան, Մեծ ծովանկարչի կյանքը, Եր., 1990, էջ 59:

[41] Մ. Սարգսյան, էջ 61:

[42] Աշխատանքը այսօր ցուցադրվում է Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության թանգարանում: Այս և հետագա շարադրանքում նկարի չափերը ներկայացվում են սանտիմետրով:

[43] Տե՛ս Н. Кузьмин, И. К. Айвазовский и его произведения, 1901, էջ 25:

[44] Յուլյա Գրևսից ծնվեցին Ելենան, Մարիամը (Մարիա), Ալեքսանդրան և Ժաննան: Այվազովսկու թոռներից Միխայիլ Լատրին (1875–1942), Ալեքսեյ Հանզենը (1876–1937) և Կոնստանտին Արցեուլովը (1891–1980) շարունակեցին իրենց պապի գործը: Նկարչությամբ էր զբաղվում նավաշինարար-ինժեներ Կոնստանտինի ավագ եղբայր Նիկոլայ Արցեուլովը (1889–1956): Նման օրինակներ համաշխարհային կերպարվեստի պատմությունում կան: Մեզանում կարելի է հիշել Պոլսում ստեղծագործող Մանասների տոհմը, նոր շրջանի հայ կերպարվեստում՝ Հովնաթանյան տոհմը՝ յոթ նկարիչներով:

Ի դեպ, Այվազովսկու արվեստագետ թոռները հանդիսացան Կիմերյան գեղանկարչական դպրոցի ներկայացուցիչները: Հիշենք, որ Կիմերյան գեղանկարչական դպրոցը ձևավորվել է XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին: Կիմերյան դպրոցի ներկայացուցիչները Ղրիմում ապրող և ստեղծագործող արվեստագետներն էին: Դպրոցի հիմնադիրներից էին Հ. Այվազովսկին, Մ. Վոլոշինը և Կ. Բոգաևսկին: Ավելի ուշ Կիմերյան դպրոցի հետ կապվեցին Է. Մահտեսյանը, Կ. Արցեուլովը, Լ. Լագորիոն, Մ. Լատրին, Ա. Հանզենը: Նրանց բնանկարներում վերարտադրվում էին սևծովյա հյուսիսային տարածաշրջանի՝ Կիմերիայի (Ղրիմի թերակղզու) գեղատեսիլ վայրերը:

[45] Տե՛ս «Русская старина», Санкт–Петербург, 1881, Т. 7, էջ 413:

[46] Айвазовский. Документы и мателриалы, составители М. Саргсян, Г. Арутюнян, Г. Шатирян, Ер., 1967, ст. 73–74.

[47] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ 59:

[48] Մ. Սարգսյան, Մեծ ծովանկարչի կյանքը, Եր., 1990, էջ 286:

[49] «Le Temps», Paris, 5 avril 1890.

[50] Մասնագիտական գրականության մեջ այդ փուլը հանգամանալից քննության չի արժանացել:

[51] П. Каратыгин, Иван Константинович Айвазовский и его художественная 40-летняя деятельность. 1836-1878. Первый год пребывания за границей. 1840-1841, «Русская старина», 1878, июль, ст. 425.

[52] Մ. Սարգսյան, Մեծ ծովանկարչի կյանքը, էջ 43:

[53] Айвазовский, Документы и материалы, ст. 26.

[54] Մ. Սարգսյան, նշված աշխ., էջ 192: Տե՛ս նաև «Արևմտյան մամուլ», Զմյուռնիա, 1900, N 5:

[55] «Русская старина», Санкт–Петербург, октябрь, 1878.

[56] Г. С. Чурак, А. В. Познанская, Н. С. Игнатова, Иван Айвазовский, М., 2016, ст. 19.

[57] Ռ. Շիշմանյան, նշվ. աշխ., էջ 63:

[58] Մ. Սարգսյան, Մեծ ծովանկարչի կյանքը, էջ 70:

[59] Ասենք, որ բավականին շատ են բացօթյա պայմաններում կատարված Այվազովսկու գրաֆիկական գործերը: Թղթի վրա մատիտով, սեպիայով կամ կավճամատիտով պատկերված ծովանկարներում միանգամից երևում է պլենների հրաշագործ ազդեցությունը:

[60] Айвазовский, Документы и материалы, ст. 52.

[61] Айвазовский, Документы и материалы, ст. 126.

[62] Ի դեպ՝ գրեթե նույն կոմպոզիցիոն հորինվածքով և թեմատիկայով Այվազովսկու *Թիֆլիսի տեսարանը* հիշեցնում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում ցուցադրվող Ստեփանոս Ներսիսյանի (1815–1884) 1860–ական թթ. ստեղծած «Խնջույք Քուռ գետի ափին: Թիֆլիս», թերևս նոր շրջանի հայ կերպարվեստում առաջին կենցաղային ժանրի աշխատանքը:

[63] XIX դ. 30–60–ական թվականներին ֆրանսիացի մի խումբ ռեալիս նկարիչներ գնում են Փարիզից ոչ հեռու Բարբիզոն կոչվող գյուղը՝ Ֆոնտեբլո անտառի մոտակայքում, բնանկարներ կատարելու: Բարբիզոնյան դպրոցի ներկայացուցիչ ֆրանսիացի բնանկարիչները իրենց խմբավորման անվանումը կապեցին Ֆոնտենբլո անտառում տեղայնացված Բարբիզոն գյուղի անվան հետ: Նրանք որդեգրեցին հոլանդացի և ֆրանսիացի բնանկարիչների ավանդույթները: Իրենց ռեալիստական բնանկարներում ներկայացնում էին հայրենի բնաշխարհի ամենագողտրիկ անկյունները, շատ ժամանակ դրանցում պատկերում առօրյա աշխատանքով տարված հասարակ գյուղացուն: Հակառակ ճգնաժամ ապրող ակադեմիական և ռոմանտիկ դպրոցներում ընդունված կանոնական սկզբունքներին՝ նրանք ստեղծագործական այլ մոտեցում են ցուցաբերում՝ առօրյա կյանքի անմիջական տեսլականով հավաստում Ֆրանսիայի իրական բնության գեղեցկությունը: Իհարկե, բարբիզոնցիները ծանոթ էին անգլիական բնանկարչության արժեքներին՝ Ջ. Կոնստեբլ, Ռ. Բոնինգեր, նաև ֆրանսիական միտումներին՝ Ժ. Միշել, Թ. Ժերիկո, Է. Դելակրուա: Բարբիզոնցիների կրտսեր սերնդի ներկայացուցչները ավելի կարևորում են տպավորության անմիջականության պահպանումը և լուսաօդային միջավայրի արտաբերումը:

[64] Գ. Քոթանջյան, Իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ժառանգությունը և հայ գեղանկարչությունը. Եր., 2014, էջ 19:

[65] Айвазовский, Документы и материалы, ст. 32.

[66] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ 53–54:

[67] Айвазовский, Документы и материалы, ст. 28.

[68] Великий русский маринист, «Искусство», 1981, N 1, ст. 81.

[69] Ռ. Շիշմանյան, նշված աշխ., էջ 42:

[70] Մեծ ծովանկարչի կյանքը, էջ 131–132:

[71] «Русская старина», 1878, Т. 4, ст. 664.

[72] Н. Кузьмин, И. К. Айвазовский и его произведения, Санкт–Петербург, 1901.

[73] Н. Кузьмин, И. К. Айвазовский и его произведения, ст. 17.

[74] Н. Кузьмин, նշվ. աշխ., էջ 24–25:

[75] М. Боткин, Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписки. 1806–1858, Санкт–Петербург, 1880, Т. 24, 26.

[76] Ф. Иордан, Записки ректора и профессора АХ Ф. И. Иордана, М., 1918, ст. 19.

[77] Ш. Хачатрян, Айвазовский. Известный и неизвестный, Самара, 2000, ст. 12.

[78] «Русская старина», 1876, Т. 22, ст. 431. Մ. Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 74:

[79] Айвазовский, Документы и материалы, с. 137.

[80] «Одесский вестник», 1846, N 6, Одесса, ст. 49–50. Դա հատկապես կարևորում ենք, քանի որ Վեռնեն նախ խոշոր ծովանկարիչ էր, ինքնատիպ և խորապես զբաղվել էր լուսավորության տարբեր պահերի և օդային հեռանկարի խնդիրներով:

[81] «Время», Санкт–Петербург, 1861, N 10.

[82] Տե՛ս И. Крамской, Письма: В 2 томах: К столетию со дня рождения 1837–1937, Л., 1937, ст. 379: Տե՛ս նաև Н. Мешковцев, Книга для чтения по истории русского искусства, 1948, Л., էջ 29:

[83] В. Стасов, Избранные сочинения в трех томах., Т. 1, М., 1952, ст. 123.

[84] Մ. Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 204–205:

[85] В. Стасов, Статьи и заметки, Т. 2, М., 1954, ст. 164.

[86] «Մասեաց աղավնի», Փարիզ, 1858, էջ 254:

[87] «Вестник народной помощи», Санкт–Петербург, 1877, N 27.

[88] «Մշակ», Թիֆլիս, 1881, N 95:

[89] Айвазовский. Документы и материалы, составители: М. Саргсян, Г. Арутюнян, Г. Шатирян, Ер., 1967, ст. 201.

[90] «Plymout Mercury», London, may 1881.

[91] А. Богомолов, Записки моряка–художника, 1856–1872, «Русская старина», Санкт–Петербург, 1888, N 2.

[92] М. Горький, Собрание сочинений., Т. 23, М., 1953, ст. 248–256.

[93] И. Айвазовский, Документы и материалы, ст. 201.

[94] «Թատրոն», Կ. Պոլիս, 1874, N 66:

[95] 1842 թ. Այվազովսկուն ուղղված Տոմիլովի նամակը. И. Айвазовский, Документы и материалы, ст. 61.

[96] Дж. Каффьеро, И. Самарин, Неизвестный Айвазожский, М., 2016, ст. 202.

[97] Ш. Хачатрян, Айвазовский. Известный и неизвестный, Самара, 2000, ст. 16.

[98] Т. Шевченко, Собрание сочинений в пяти томах, Т. 5, под ред. М. Рыльского и Н. Ушакова, М., 1969, ст. 436.

[99] Մ. Սարգսյան, Մեծ ծովանկարչի կյանքը, էջ 266:

[100] А. П. Чехов, Собрание сочинений, Т. 2, М., 1975, ст. 249.

[101] «Русская старина», Санкт–Петербург, 1878, Т. 23, ст. 191.

[102] Մ. Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 254:

[103] «Русская старина», Санкт–Петербург, 1878, Т. 23, ст. 138.

[104] «Մասեաց աղավնի», Փարիզ, 1858, էջ 104:

[105] И. Айвазовский, Документы и материалы, Ер., 1967, ст. 158.

[106]Այդ մասին տե՛ս «Մշակ», Թիֆլիս, 1882, N 9:

[107] Մ. Սարգսյան, նշվ. աշխ., էջ 266:

[108] М. Каменский, Бренд «Айвазовский» в бушующем море элит, Третьяковская галерея, М., 2016, N 4 (53), ст. 136.

[109] Տե՛ս Դիդրոյի «Սալոններում» աշխատությունը:

[110] Ռոմանտիզմի շարժումը բաժանվում է երկու ճյուղի՝ հետադիմական և առաջադիմական: Ֆրանսիայում տիրապետում էր առաջադիմականը. մի պահ թվում է, թե ռոմանտիզմը ժխտում է կլասիցիզմի ռացիոնալիստական գեղագիտությունը, նրա նոր տարրերի տրամաբանական հիմնավորումը: Ռոմանտիզմը հավաստում է երևակայության թռիչքի, գունագեղության, հուզականի տիրապետումը՝ որպես ճանաչման երևույթի ներքին էություն:

[111] Ի դեպ՝ հետաքրքրական է, որ ռուսական մասնագիտական գրականության մեջ մատնանշվում է, թե Գոյայի դարավերջի ստեղծագործությունները սուր կերպով արտացոլում են քննադատական ռեալիզմի

միտումները. «Հոգեկան հիվանդների տունը», «Հավատաքննիչների ժողով», «Ջուլհակագործական արհեստանոց»:

[112] Ռոմանովների հարստության հաստատումից հետո (1613) Ռուսական կայսրությունն առանց լուրջ ցնցումների շարունակում էր զարգացնել իր ռազմաֆեոդալական համակարգը՝ հնարավորինս հեռու մնալով եվրոպական հասարակական–առաջադիմական իրադարձություններից:

[113] Անմիջապես կայսերական գրասենյակի կողմից հովանավորվող և հսկվող ակադեմիայում անխափան օրենքներ էին գործում՝ սկսած ուսանողների ընդունելությունից, ապա ուսուցման համակարգը, մեթոդական եղանակները, թեմաների ընտրությունը, ավարտական աշխատանքները...

[114] Ա. Բենուան Այվազովսկուն բնանկարի մարզում համարում է տեղում դոփող՝ Սավրասովի համեմատությամբ, ցավոք, նույնիսկ խոշոր մասնագետները երբեմն անտեսում են կամ չեն ուզում նկատել ընդհանուր մոտեցման որոշակի նրբություններ:

[115] Ծովի կամ ջրի պատկերման հնարավորությունները անհամեմատ սահմանափակ են, հաճախ՝ կամա թե ակամա կրկնությունների կամ նմանությունների բերող:

[116] Գուցե դա է պատճառը, որ որոշ քննադատներ, չկռահելով ծովապատկերների ավելի զգայական կամ տեսիլքային առանձնահատկությունները, ժանրի նկատմամբ դառնում են անտարբեր:

[117] Г. С. Чурак, А. В. Познанская, Н. С. Игнатова, Иван Айвазовский, М., 2016, ст. 46.

[118] Նա իր աշխատանքային մեթոդը համարում է «պոզիտիվ ռեալիզմը»՝ հակառակ ակադեմիական (մասամբ նաև կլասիցիստական) մեթոդին: Կուրբեն իր աշխատանքներում ցույց էր տալիս կյանքն իր ընթացքի մեջ՝ հաստատելով նաև աշխարհի նյութական էությունը:

[119] Л. Байрамова, Гюстав Курбе, М., 2006, ст. 4.

[120] Айвазовский. Документы и материалы, ст. 75.

[121] Զարմանալի չպետք է լինի, եթե ասենք՝ ոչ միայն Ռուսաստանում, այլև Եվրոպայում շատ երևելի անհատականություններ եղել են Այվազովսկու արվեստի երկրպագուները և հաճախ պատվերներ են տվել:

[122] Այդ մասին տե՛ս «Հայաստանի Հանրապետություն», 22 հուլիս, 2015:

[123] «Մշակ», Թիֆլիս, 1900, էջ 97:

[124] Դրանք պահվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում, ինվ. N11691, N 11692:

[125] Այդ ամենի հետ մեկտեղ ավելացնենք, որ ի տարբերություն մյուս հայ ծովանկարիչների՝ Ճիվանյանի մոտ չեն երևում ժամանակային ոճական փոփոխություններ:

[126] Տե՛ս Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ 235: Բացի այդ՝ Շիշմանյանը նաև առանձին հոդվածով անդրադարձել է Հարություն Ճիվանյանին (տե՛ս Ռ. Շիշմանեան, Մոռցուած արուեստագէտ մը, «Մանզումեի էֆքեար», Կ. Պոլիս, 23 հունվարի, 1908): Ի դեպ՝ Հարություն Ճիվանյանին համառոտակի անդրադառնում է նաև Օննիկ Ավետիսյանը (տե՛ս O. Avedissian, Peintres et Sculpteurs Arméniens, Le Caire, 1959, էջ 401): Բացի նկարելուց՝ Հարությունը դասավանդել է Պոլսի հայկական դպրոցներում և գրել բազմաթիվ կենսագրականներ:

[127] Ըստ Մկրտիչի եղբոր՝ Հարությունի վկայության, Մկրտիչը սկզբնական շրջանում աշխատել է մի հայ ծխավաճառի մոտ:

[128] Ռաֆայել Շիշմանյան, Մկրտիչ Ճիվանյան, «Սովետական արվեստ», Եր., 1957, N 1, էջ 44:

[129] Ի դեպ՝ Ճիվանյանը ամուսնացած է եղել երկու անգամ, երկուսն էլ՝ իտալուհիների հետ:

[130] Պոլսեցի Հովհաննես Գասպարյանը (1826–1867) սկզբնական շրջանում զբաղվել է լարախաղացությամբ, կազմել Արամյան ընկերությունը: 1846 թ. Պոլսում հիմնել է «Արամյան թատրոն» կրկեսը, որը գործել է Բերա թաղամասում՝ նոր կառուցված մի փայտաշեն շենքում: Փաստորեն, սա առաջին պրոֆեսիոնալ թատերախումբն էր, որտեղ հանդես էր գալիս հենց ինքը՝ Հովհաննես Գասպարյանը: 1849 թ. Պոլսում ծագած հրդեհի հետևանքով ոչնչացվել է «Արամյան թատրոնի» շենքը:

Թատրոնը ներկայացումներ է տվել Թիֆլիսում, Էջմիածնում, Երևանում, Նոր Նախիջևանում, Թավրիզում: Վերադառնալով Կ. Պոլիս՝ Գասպարյանը կառուցել է նոր թատրոն, որը գործել է մինչ 1866 թ.: Ի դեպ՝ Հովհաննես Գասպարյանի գործունեության մասին եղած տեղեկությունները մեզ են հասել նույն Հարություն Ճիվանյանի միջոցով: Վերջինս 1898 թ. Գասպարյանի կենսագրականը և գործունեությանը վերաբերող փաստաթղթերը, ամփոփված երեք տետրակով, հանձնել է Պոլսում գործող «Արևելք» հանդեսի խմբագրությանը (այդ մասին տե՛ս Հրանտ Ասատուր, Մի նոր թերթոնին առթիվ, «Արևելք», Կ. Պոլիս, մարտ 13/25, 1899): Նույն հոդվածում նշվում է, որ 1898 թ. Հարություն Ճիվանյանը ծանր աղքատության շեմին էր և մահացել է 1899 թվականին: Սակայն ունենալով Հարությունի արդեն ասված՝ Մկրտիչ Ճիվանյանի մասին գրված ձեռագիր տետրերը, որոնցում անդրադարձված է Մկրտիչի կենսագրությանը մինչ մահվան թվականը, մենք գալիս ենք այն եզրակացության, որ Հարությունը մահկանացուն կնքել է ավելի ուշ՝ 1906 թվականից հետո: Ի դեպ՝ Գարո Քյուրքմանի երկհատորյա գրքերում կարդում ենք, որ վերը նշված հոդվածագիր Ասատուրը Հարությունից գնել է երկու նկար (տե՛ս Garo Kürkman, Armenian Painters in the Ottoman Empire (1600–1923). In two volumes, Istanbul, 2004, p. 434): «Արամյան թատրոնի» մասին անդրադառնում է նաև թատերագետ Հենրիկ Հովհաննիսյանը (տե՛ս Հայ թատրոնի պատմություն. XIX դար, Եր., 1996):

[131] Հարություն Ճիվանյանը գրում է, որ Մկրտիչը մինչ «Արամյան թատրոնում» աշխատելը պարբերաբար հաճախել է Պոլսի նույն Բերա թաղամասում գործող «Ամառային թատրոն», որտեղ բեմադրվում էին մնջախաղային և կրկեսային բնույթի ներկայացումներ: Մկրտիչը մտնում է դեկորացիաներ պատրաստող խմբի մեջ և շուտով արժանանում նրանց վստահությանը:

[132] Ճիվանյանի ճաշակի զարգացման վրա մեծ ազդեցություն է ունեցել Չըրաղանի պալատում կատարվող ձևավորման գործերի ղեկավար, ֆրանսիացի նկարիչ Մասոնը:

[133] Մկրտիչի հիմնական կենսագիր Հարություն Ճիվանյանի մոտ մասնակի կանգ է առնված բեմանկարչության և ձևավորման ոլորտներում կատարված աշխատանքների մասին: Դրանց շուրջ խոսվում է նաև Ռ. Շիշմանյանի նշված աշխատությունում (էջ 237–238), տե՛ս նաև Եղիշե Մարտիկայն, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Բ, Եր., 1975, էջ 210: Մկրտիչի եղբոր գրառումներից տեղեկանում ենք, որ երիտասարդ նկարիչը, բացի տարբեր թատրոնների համար վարագույրներ պատկերազարդելուց, նկարազարդել է մի շարք հայկական եկեղեցիներ, որոնց համար ստեղծել է նաև սրբապատկերներ:

[134] Թերևս արևելյան–պարսկական տպավորություններով:

[135] Ռ. Շիշմանյան, նշված աշխ., էջ 241:

[136] Արիստակես Պոհճալյան, նշված աշխատություն, էջ 32:

[137] Այդ մասին տե՛ս Mayda Saris, Megerdich Jivanian. A Painter of Istanbul, Istanbul, 2006, էջ 51:

[138] Տե՛ս Mayda Saris, Armenian Painting: From the Beginning to the Present, Istanbul, 2005, էջ 133:

[139] Նկարահանդէս, «Արձագանք», Թիֆլիս, Ա տարի, 18 հուլիս, 1882, N 22:

[140] Ճիվանյանը ամուսնացել էր դեռ 1885 թ. իտալուհու հետ, որից 1886–ին ծնվում է անդրանիկ զավակը: 1889 թ. մահանում է կինը: Մեկ տարի անց Ճիվանյանը նորից ամուսնանում է կրկին իտալուհու հետ, որից էլ 1891–ին և 1893–ին ունենում է տղա և աղջիկ:

[141] Ասենք, որ Ե. Մարտիկյանը իր աշխատությունում գրում է, որ Ռուսաստանում Ճիվանյանը կրկին հանդիպել է Հ. Այվազովսկուն, որը շատ բարերար ներգործություն է ունեցել նրա հետագա զարգացման գործում (տե՛ս Ե. Մարտիկյան, նշվ. աշխ., էջ 212):

[142] Ա. Աղասյան, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX–XX դարերում, Եր., 2009, էջ 15:

[143] Այստեղ է իր սկզբնական մասնագիտական կրթությունը ստացել հետագայում Փարիզի գեղարվեստի ակադեմիայի սան, պոլսեցի նկարիչ Սարգիս Տիրանյանը (1854–1918): Այդ մասին նշում է նաև քննադատ Ադոլֆ Տալասսոն (Adolphe Talasso, L'Art Ottoman, Les peintres de Turquie, Paris, 1909): Ի դեպ՝ նույն Տալասսոն արդեն մեջբերված «Օսմանյան արվեստը և Թուրքիայի նկարիչները» պատկերազարդ

գրքում անդրադառնում է նաև Մկրտիչ Ճիվանյանին՝ ափսոսանքով նշելով, որ օժտված նկարիչ Ճիվանյանը կարող էր ավելի մեծ անուն թողնել:

[144] Ավելի ուշ՝ 1910 թ., Պոլսում գործել է Փանոս Թերլեմեզյանի (1865–1941) և Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանի (1872–1924) նկարչական ստուդիան:

[145] Մասնագիտական գրականությունում Պոլսում կազմակերպված առաջին խմբակային ցուցահանդեսը համարվում է 1880 թ. սեպտեմբերին հունական դպրոցում կայացածը:

[146] 1773 թ. հիմնադրված Թուրքական ռազմածովային ակադեմիան 1784 թ. վերանվանվել է Կայսերական ռազմածովային ինժեներական դպրոց:

[147] Արիստակէս վրդ. Պօհճալեան, Ակնարկ մը հայ նկարչութեան վրայ, Վիեննա, 1989, էջ 33: Ասենք, որ Վիեննայի Մխիթարյան միաբանությունը հարուստ է Ճիվանյանի ստեղծագործություններով. այսօր այդտեղ նկարչից պահվում է 16 աշխատանք:

[148] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ 242:

[149] Ճիվանյանը շատ անգամ օգտագործել է Այվազովսկու փորձը՝ արվեստանոցում հիշողությամբ ստեղծել ծովային տեսարաններ:

[150] Ճիվանյանի ազդեցությունը Այվազովսկուց նկատվել է շատ քննադատների մոտ: Պոլսահայ գրող Տիգրան Չյոկուրյանը ծավալուն հոդվածով գովերգում է Ճիվանյանի երկերը, միաժամանակ նշում դրանց ազդեցությունը Այվազովսկու կտավներից (տե՛ս Տ. Կ. Չէօկիորեան, Մկրտիչ Ճիվանեան, «Բյուզանդիոն», Կ. Պոլիս, 16 մարտ, 1906): Անդրադառնալով Այվազովսկու և Ճիվանյանի արվեստներին՝ ստվարածավալ հոդված է տպագրվում «Սուրհանդակ» գրական, հավաքական–հասարակական թերթում (տե՛ս «Սուրհանդակ», Թիֆլիս, 30 սեպտեմբեր, 1906):

[151] Լուսնի ամբողջական այրվող սկավառակը, երկնային հորիզոնից առատորեն լույս է սփռում ծովային եզերքին և խորհրդավոր շիթով լուսավորում ափը: Ընդհանուր ողջ կտավը լուսավորված է հենց այս աղբյուրից, որին ձայնակցում են կոմպոզիցիայի ձախ հատվածում վեր խոյացող ամրոցը, որի ճաղապատ պատուհանից լապտերի լույս է ճառագում: Ողջ պատկերը իր կիսատոներով ու բնության նրբին ուրվագծերով թրթիռների և հույզերի պոետական արտացոլում է:

[152] Մեզ քիչ են հանդիպում նկարչի թվագրված ստեղծագործությունները: Որպես այդպիսին՝ այսօր Ճիվանյանից մեզ հանդիպել է շուրջ քսան աշխատանք:

[153] Տիգրան Արփիարեան, Անունին հմայքը, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 13 մայիս, 1900, N 20:

[154] Հետաքրքիր զուգորդություն. կարծես շարունակելով իրենց ուսուցչի՝ Հովհաննես Այվազովսկու գեղարվեստական դաստիարակության հայրենանվեր գործը (հիշենք 1840 թ. Այվազովսկու հիմնած անձնական ցուցասրահը, որը 1845 թ. վերածվեց պատկերասրահի), այնպես էլ Ա. Հանզենը Օդեսայում, իսկ Մահտեսյանը Սիմֆերոպոլում բացեցին առաջին պատկերասրահները:

[155] Այդ մասին տե՛ս Խմբագրական, Գիրք ինտերնացիոնալիստ նկարչի մասին, «Սովետական արվեստ», Եր., 24 փետրվար 1988, N 45: 1905–1907 թթ. Ս. Պետերբուրգում լույս տեսած «Արցունքներ» գրական–գեղարվեստական, երաժշտական ժողովածուում վերատպվում են արվեստասեր լայն հասարակայնությանը ոչ հայտնի Մահտեսյանի աշխատանքները: Այդ մասին գրում է նաև կոմպոզիտոր Եղիշե Բաղդասարյանի թոռնուհի Նելլի Սահակյանը: Ի դեպ՝ Եղիշե Բաղդասարյանը հասարակական գործիչ Զաբել Բերբերյանի հետ եղել է ժողովածուի հիմնադիրը: Ն. Սահակյանը նշում է, որ պատկերազարդ գրքույկի ողջ հասույթը տրվել է կարիքավորներին օգնելու թիֆլիսյան կոմիտեին (տե՛ս Նելլի Սահակյան, Ծովանկարիչ Մահդեսյան, «Գրական թերթ», 6 հուլիսի, 1984, N 28):

[156] Л. Магтесян, Эммануил (Манук) Магдесян, Ер., 1982.

[157] Л. Магдесян, Б. Зурабов, Эммануил Магдесян, М., 1987.

[158] Ընդհանրապես մեծ է Լուկյա Մահտեսյանի դերը նկարչին անդրադարձած ուսումնասիրությունների գործում. 1981 թ. Մոսկվայում 35000 տպաքանակով Լ. Մահտեսյանի ամփոփ նախաբանով լույս է

տեսնում արվեստագետի նկարների վերատպությունները՝ բացիկների տեսքով (Эммануил Магдесян, 16 открыток, М., 1981):

[159] Արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը ենթադրում է, որ նրանք գաղթած պետք է լինեն Կենտրոնական Հայաստանից, թերևս Անիից (Ե. Մարտիկյան, Հայ կերպարվեստի պատմություն, Եր., 1975, էջ 193):

[160] Վարժարանը մեծ մասամբ պահվել է Նոր Նախիջևանի մեծահարուստ վաճառական Հարություն Խալիբյանի հովանավորությամբ:

[161] Դպրոցում «Նկարչություն» առարկան դասավանդվում էր ռուսաց լեզվի ուսուցչուհու կողմից:

[162] Ռուսական կայսրությունում չորսամյա ուսումնական հաստատություն: Գործել է կրթարաններ չունեցող քաղաքներում:

[163] Ի դեպ՝ ակադեմիա ընդունվելու և ճանապարհի ծախսերը հոգացել է Պերեկոպյան հայկական քաղքենիական միությունը:

[164] Ս. Պապիեան, Նկարիչ Է. Մահտեսեանի մոտ, «Մշակ», Թիֆլիս, մայիսի 11, 1902, N 100:

[165] «Խորհրդային արվեստ» հանդեսում Մահտեսյանի մահվան 25–ամյակին նվիրված հոդվածում նշվում է, որ Մահտեսյանը ակադեմիա է ընդունվել նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցի հոր՝ Հակոբ Սուրենյանցի աջակցությամբ (Սիմոն Բաբիյան, Ծովանկարիչ Մահտեսյան, «Խորհրդային արվեստ», 1934, N 1(16), էջ 30): Հակոբ Սուրենյանցի միջնորդության մասին գրում է նաև Պերճ Գրիգորյանը («Սովետական Հայաստան», Եր., 1983, N 9): Ի դեպ՝ ավագ քահանա Հակոբ Սուրենյանցը դեռ 1867 թ. նշանակում է ստացել Սիմֆերոպոլում, որտեղ նա, բացի հոգևոր հովվի պարտականություններից, օգտակար գործունեություն է ծավալել քաղաքում և ընդհանրապես տարածաշրջանում ապրող հայ երիտասարդների դաստիարակման ու կրթման գործում:

[166] Մինաս Սարգսյան, Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները, Եր., 1979, էջ 14:

[167] Ս. Պետերբուրգի պատմության կենտրոնական պետական արխիվ, ֆոնդ N 789:

[168] Հիշենք, որ ծովանկարչության ժանրին բազմիցս անդրադարձած ֆրանսահայ նկարիչ Զարեհ Մութաֆյանը նույնպես վարժ տիրապետել է ջութակի, իսկ Սեդրակ Աղաբաբյանը (Սերժ Սեդրակ), ինչպես Ճիվանյանը, երգել է Փարիզյան օպերաներում:

[169] Տե՛ս «Нива», Санкт–Петербург, 1890, N 7: Հետագայում նույն հանդեսը բազմիցս անդրադառնում է Մահտեսյանին՝ վերատպելով նկարչի աշխատանքները. տե՛ս 1900, N 45, 1900, N 49, 1901, N 16, 1901, N 29, 1902, N 35, 1902, N 24, 1905, N 39, 1903, N 42, 1903, N 43, 1904, N 17, 1905, N 39:

[170] Ասենք, որ Էմանուելի եղբայր Մինասը արդեն ավարտել էր Պետերբուրգի Բալակիրևի երաժշտական դպրոցը:

[171] Այդ մասին տե՛ս Էմանուել Մահտեսեան, «Մշակ», Թիֆլիս, 1902, N 100:

[172] Տե՛ս Иллюстрированный обзор выставок Академии художеств, 1886, էջ 25:

[173] Նկարն անվանվել է նաև «Ծովը խորտակված նավով»:

[174] Այդ մասին տե՛ս «Художественные новости», 1888, N 22, էջ 539:

[175] Աշխատանքը վերատպված է. «Аракс», Санкт–Петербург, 1890, кн. 2, էջ 132:

[176] Н. Барсамов, Иван Константинович Айвазовский, Симферополь, 1953, ст. 161.

[177] Л. Магтесян, Эммануил (Манук) Магдесян, Ер., 1982, ст. 29.

[178] Р. Дрампян, Государственная картинная галерея Армении, М., 1982, ст. 28.

[179] ՀԱՊ ցուցադրվող այս աշխատանքն անվանված է «Ծովային տեսարան»: Այն նկարչի կենդանության ժամանակ վերատպվել է բացիկի տեսքով:

[180] Նկարը վերատպվել է Մահտեսյանի օրոք բացիկի տեսքով. տե՛ս ՀԱՊ արխիվային բաժին ինվ. N 468:

[181] Ըստ Ե. Մարտիկյանի՝ Մահտեսյանը դեռ ուսանողական տարիներին կազմակերպել է ցուցահանդեսներ՝ 1886 թ.՝ Օդեսայում, 1887 թ.՝ Խարկովում և Եկատերինբուրգում, ապա քիչ անց Մարտիկյանը նշում է նկարչի հերթական անհատական ցուցահանդեսների ժամանակաշրջանները և

վայրերը՝ 1902, 1903, 1905 թթ.՝ Պետերբուրգում, 1905 թ.՝ Սիմֆերոպոլում, 1907–ին՝ Մոսկվայում՝ Տրետյակովյան պատկերասրահում (նշված աշխ., էջ 194): Սակայն մենք չունենք դրանց մասին փաստագրական տեղեկություններ, այդ իսկ պատճառով 1895 թ. Սիմֆերոպոլի ցուցահանդեսը համարում ենք նկարչի առաջին անհատականը:

[182] «Таврические губернские ведомости», Симферополь, 1895, N 228.

[183] Տե՛ս Каталог весенней выставки в залах Императорской Академии художеств, 1897: Каталог весенней выставки… 1898: Каталог весенней выставки… 1899: Каталог весенней выставки…, 1900: Ըստ երաժշտագետ Կարա–Մուրզայի՝ Մահտեսյանը միաժամանակ ցուցադրվել է «Պերեդվիժնիկների» կազմակերպած ցուցահանդեսներին (տե՛ս С. Кара–Мурза, Армяне в искусстве, «Армянский сборник», 1911): Այդ մասին գրում է նաև «Գեղարվեստ» հանդեսը (տե՛ս Մեր կորուստները. Էմանուել Մահտեսյան, «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1909, N 3, էջ 168):

[184] Տե՛ս «Живописное обозрение», Санкт–Петербург, 1899, N 21: «Петербургская жизнь», Санкт–Петербург, 1899, N 343:

[185] Տե՛ս Ս. Բաբիեան, Է. Մահտեսիեան և նրա նկարները, «Հուշարար», Թիֆլիս, 1908, N 17, էջ 255:

[186] Նույն տեղում:

[187] Ցուցադրվել է 1900 թ. ակադեմիայի ցուցահանդեսին:

[188] Աշխատանքը վերատպված է. «Нива», Санкт–Петербург, 1900, N 49:

[189] Վերատպված է. «Живописное обозрение», Санкт–Петербург, 1902, N 10:

[190] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ 81:

[191] Каталог весенней выставки в залах Императорской Академии художеств, 1901.

[192] Ե. Մարտիկյան, նշված աշխ., էջ 195:

[193] Նշված աշխատություն, էջ 195:

[194] Լ. Մահտեսյան, Մեծ ծովանկարչի տաղանդավոր աշակերտը, «Սովետական արվեստ», Եր., 1974, N 9, էջ 51:

[195] Նկարը ստեղծվել է Հայաստանից վերադառնալուց չորս տարի անց:

[196] Պ. Գրիգորյան, Ծովի երգիչը, «Գարուն», Եր., 1983, N 4, էջ 95:

[197] Ցուցահանդեսին ներկայացված նկարների շուրջ գովեստով է արձագանքում պետերբուրգյան «Живописное обозрение» հանդեսը (տե՛ս Санкт–Петербург, 1902, N 20): Տե՛ս նաև Каталог весенней выставки в залах Императорской Академии художеств, 1902:

[198] Каталог весенней выставки…, 1904.

[199] Каталог…, 1905.

[200] Каталог…, 1907.

[201] «Южные ведомости», Симферополь, 1908, N 262.

[202] Մ. Սարգսյան, Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները, Եր., 1979, էջ 108:

[203] Եվրոպայի ամենակարևոր հայ գաղութի մասին տե՛ս Ֆրանսահայ Տարեգիրք, 1926, Ա տարի:

[204] Ֆրանսիայի հայերի մասին բավականին տեղեկություններ ենք քաղում Ժան Մաթորեզի հույժ կարևոր գրքից (տե՛ս J. Mathorez, Les Etrangers en France sous l'ancien régime. Histoire de la formation de la population Francaise, 1 vol., Les Causes de la pénétration des étrangers en France. Les Orientaux et les extra-européens dans la population Francaise. Paris, 1919, էջ 330–350):

[205] Մինչ այդ Պասկալը 1654–ին սրճարան էր բացել Մարսելում:

[206] Աշակերտներին ոգեշնչելու համար Ֆրանսիայի թագավորը մեկընդմեջ նրանց հրավիրում էր Վերսալ:

[207] Արևելյան կենդանի լեզուների վարժարանի, նրա պատմության և հայ սաների մասին տե՛ս J. Mathorez, Les Etrangers en France sous l'ancien régime, 2 vol., Paris, 1919–1921, նաև Փարիզի Արևելյան կենդանի լեզուների վարժարանի պրոֆեսոր Ֆրեդերիկ Մակլերի La France et l'Arménie, à travers l'Art et l'Histoire, Paris, 1917 և Mosaique Orientale, Paris, 1907 աշխատությունները: Բացի նշվածներից

աշխատություններից՝ հայերի և ֆրանսիացիների մերձեցման մասին շարունակական հոդվածներ են տպագրվում Փարիզում հրատարակվող «Հառաջ» օրաթերթում (տե՛ս 1925 թ. օգոստոսի 16–ի, օգոստոսի 23–ի, սեպտեմբերի 6–ի, սեպտեմբերի 27–ի, հոկտեմբերի 18–ի և հոկտեմբերի 25–ի համարներում):

[208] Մի շարք աղբյուրներով վարժարանի պաշտոնական բացումը կայացել է 1849 թ.: Իսկ իր տարեկան մրցանակաբաշխությունը ղեկավարել է Ֆրանսիայի կրթության նախարարը:

[209] Միությունը չի գործել 1939–1945 թթ.:

[210] L. Fournier, Un Grand Peintre, Felix Ziem, Beaune, 1897, p. 13.

[211] Տե՛ս P. Miquel, Felix Ziem, 1821–1911, Catalogue raisonné, Paris, 1978, էջ 17:

[212] Anne Burdin–Hellebranth, «Felix Ziem, 1821 – 1911» Catalogue raisonné, T. I, 1998, p. 21.

[213] Nicole Durand, Laure Ménetrier, Franck Baille, «Felix Ziem: Voyages, Impressions et Paradoxes», Musee des Beaux–arts, 2011, p. 176.

[214] Տե՛ս Onnig Avedissian, Peintres et sculpteurs Arméniens, le Caire, 1959, էջ 147: Ռուբեն Միրզախանյան, Իմպրեսիոնիզմ. Նկարիչ հայեր, Եր., 2014, էջ 11:

[215] Բարբիզոնյան դպրոցի մասին խոսք է ասվել Հովհաննես Այվազովսկուն նվիրված մասում:

[216] Կան տեղեկություններ, որ Բարբիզոն գյուղի մոտ Զիմը անգամ գնել է մի տուն, որտեղ ապրելով և ստեղծագործելով՝ ավելի լավ է զգացել շրջակայքի կենցաղն ու միջավայրի բնորոշ հատկանիշները:

[217] Այդտեղ 1843–1844 թթ. Զիմը, հրավիրված լինելով արքայազն Գագարինի կողմից, ջրաներկով նկարել է սովորեցնում բարձր հասարակության ներկայացուցիչներին:

[218] Զիմը Կոստանդնուպոլիս առաջին անգամ հասել է 1856 թ.:

[219] Որոշ տեղեկությունների համաձայն՝ Զիմը մեծ դերակատարություն է ունեցել ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստ Կլոդ Մոնեի արվեստի աշխարհ մուտք գործելուն, իսկ 1886 թ. նա հանդիպել է Վինսենթ վան Գոգին, վերջինս հիացմունքով է արտահայտվել Զիմի կիրառած գույների, մասնավորապես կապույտների վարպետ օգտագործման մասին, բացի այդ՝ 1897 թվականից Զիմը, մտերմանալով քանդակագործ Օգյուստ Ռոդենի հետ, նվեր է ստանում նրա գործերից մեկը:

[220] Հայաստանի ազգային պատկերասրահում Շաբանյանից պահվում է 14 աշխատանք:

[221] Ունեցել է որդի՝ Հրանտ Շաբանյան (Հերան Շաբան, 1888–1939), որը տաղանդավոր նկարիչ էր՝ հակված իմպրեսիոնիստական և կուբիստական ուղղություններին: Հերան Շաբանի մասին կխոսվի վերջին գլխում:

[222] Մխիթարյանների պատվերով էլ Պաոլետտին նկարում է Արքեպիսկոպոս Իգնատիոս Կյուրեղյանի դիմանկարը (1910): Ի դեպ՝ նույն Աբբահայր Իգնատիոս Կյուրեղյանին քանդակել է Երվանդ Քոչարը: Պաոլետտիի վրձնին է պատկանում Սուրբ Ղազար կղզու Արվեստների և գիտության թանգարանի առաստաղին պատկերված «Արվեստներ» կոչվող կոմպոզիցիան:

[223] Խմբագրական, Պ. Շապանեանի ցուցահանդէսը, «Անահիտ», Փարիզ, 1905, ապրիլ, N 4, էջ 89:

[224] Խմբագրական, Գեղարվեստ. Պ. Արսեն Շապանեան, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1905, N 3, էջ 37:

[225] Եղիշե Մարտիկյանն իր Հայկական կերպարվեստի պատմություն աշխատությունում (Գիրք Դ, Եր., 1987, էջ 38) Շաբանյանի և Այվազովսկու հանդիպման թիվը նշում է 1891–ը: Նկարիչների հանդիպման փաստը Մարտիկյանը քաղել է արևմտահայ մամուլից, որում նշվում է. «Անցած օգոստոս ամսի սկզբին պ. Շաբանեան անձամբ գնացել էր Թեոդոսիա հռչակավոր արվեստագէտի մօտ, նրա քննութեանն ու դատողութեանը ներկայացնելու համար իր նկարչական փորձերը...» (տե՛ս Ա. Սարուխանեանց, Ա. Շապանեան, «Մշակ», Թիֆլիս, 1911, հոկտեմբերի 31, N 123): Սակայն պետք է նշենք, որ «Մշակ»–ում տպագրված հոդվածը վերատպվել է 1891 թվականի «Հայրենիք» թերթից (տե՛ս Ա. Սարուխանեանց, Հայ նկարիչ մը, «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 1891, նոյեմբերի 11), ենթադրում ենք, որ «անցած օգոստոս ամսի սկզբին»–ը ոչ թե 1891, այլ 1890 թվականի օգոստոս ամիսն է:

[226] Այդ մասին տե՛ս Ա. Սարուխանեանց, Հայ նկարիչ մը, «Հայրենիք», Կ. Պոլիս, 11 նոյեմբեր, 1891:

[227] Ի դեպ՝ «Հայրենիք» թերթի նույն համարում կարդում ենք. «Այվազովսկու խորհուրդով պ. Շաբանեանը պատրաստում է այժմ քանի մի նկար, որոնց մեծ արվեստագետը խոստացած է անձամբ ուղարկել և ներկայացնել Պետերբուրգի գեղարվեստական ակադեմիային»:

[228] Ռաֆայել Շիշմանյանն իր «Բնանկարն ու հայ նկարիչները» գրքում նշում է, որ Շաբանյանը որոշ ժամանակ հաճախել է Ժյուլիան ակադեմիա և աշակերտել նկարիչ Գուստավ Մորոյին (Եր., 1958, էջ 267): Նույն կարծիքին է եղել արվեստաբան Կոնստանտին Կուրղինյանը. «Այստեղ (Ժյուլիան ակադեմիայում — Ա. Հ.) նրա ուսուցիչներն էին սկզբում Գուստավ Մորոն, այնուհետև Ժան Պոլ Լորանը և Բենժամեն Կոնստանը» (Կ. Կուրղինյան, Արսեն Շաբանյան, «Սովետական Հայաստան», Եր., 26 դեկտեմբեր, 1964, N 303 /1334/): Իսկ Եղիշե Մարտիկյանը գրում է, որ Շաբանյանը ընդունվում է նախ Գուստավ Մորոյի արվեստանոցը (Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Դ, Եր., 1987, էջ 39): Սակայն ինչպես արդեն ասացինք, 1891 թվականից Մորոն ղեկավարում էր Փարիզի գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոցի արվեստանոցներից մեկը, և նա չէր կարող լինել Գեղարվեստի դպրոցին ընդդիմադիր Ժյուլիան ակադեմիայում, մանավանդ նման բան չի նշվում Մորոյի կենսագրությունում:

[229] Փարիզի գեղարվեստի ակադեմիայի անդամ, գեղանկարիչ, քանդակագործ, գրաֆիկ և պատկերազարդող, Ժյուլիան ակադեմիայի նշանավոր դասախոսներից մեկը:

[230] Ֆրանսիացի գեղանկարիչ և գրաֆիկ, Փարիզի գեղարվեստի ակադեմիայի անդամ, 1888 թվականից դասավանդել է Ժյուլիան ակադեմիայում:

[231] Օգիւստ Բէնար, «Մշակ», Թիֆլիս, 13 հունիս, 1902, N 125 էջ 3:

[232] Դիտելով նկարչի թողած ստեղծագործական ժառանգությունը՝ համոզվում ենք, որ Շաբանյանը շատ ավելի հակված է եղել կավճամատիտի տեխնիկային: Արվեստաբանական գրականության մեջ երբեմն կավճամատիտը համարվում է գրաֆիկական նյութերից մեկը: Անդրադառնալով «շաբանյանական» կավճանկարներին՝ մենք նպատակահարմար ենք համարում դրանք ներկայացնել իր գեղանկարների հետ մեկտեղ, քանի որ սույն աշխատանքները իրենց գունային հարուստ երանգավորմամբ և իմպրեսիոնիստական մոտեցմամբ գրեթե չեն տարբերվում գեղանկար աշխատանքներից: Ի դեպ, նույնը կարելի է ասել Շաբանյանի գունավոր օֆորտների կապակցությամբ, որոնք առաջին տպավորությամբ նույնպես հիշեցնում են գեղանկարչական աշխատանքներ:

[233] Onnig Avedissian, Peintres et sculpteurs Arméniens, le Caire, 1959, p. 217:

[234] Աշխատանքը կարծես դարձել է Շաբանյանի հաղթաթուղթը:

[235] Աշխատանքների վերատպությունները կարելի է տեսնել մեր կողմից հրատարակված պատկերագրքում (Ա. Հակոբյան, Արսեն Շաբանյան, Եր., 2009):

[236] Հայր Արիստակէս վարդապետ Պօհճալեան, Ակնարկ մը հայ նկարչութեան վրայ, Վիեննա, 1989, էջ 89:

[237] Այդ մասին տե՛ս Exposition des Beaux–arts. «Catalogue illustré de Peinture et sculpture. Salon de 1895», Paris, 1895:

[238] Խմբագրական, Ա. Շապանեան, «Հանդէս Ամսօրեայ», Վիեննա, 1896, N 7, տե՛ս նաև Խմբագրական, Ա. Շապանեան, «Արևելք», Կ. Պոլիս, 4 հունիս, 1896:

[239] Տե՛ս «Journal officiel», 3 juin 1896, N 179:

[240] Խմբագրական, «Հանդէս Ամսօրեայ», Վիեննա, 1899, N 12: Խմբագրական, Շապանեան և Բաշինջաղեան Փարիսի մեջ. «Հանդէս Ամսօրեայ», Վիեննա, 1900, N 4, էջ 124: Խմբագրական, Շապանեանի ցուցահանդէսը, «Անահիտ», Փարիզ, 1900, N 3, էջ 77: «Le Temps», 13 novembre 1899, N 14038: «Le Petit Parisien», 14 novembre 1899, N 8418: Julien Leclerco, Galerie Georges Petit, «La Chronique des Arts et de la Curiosité», Paris, 25 novembre 1899, N 36: Charles Frémine, Notes d'Art, «Le Rappel», 26 novembre 1899, N 10852: Concours et Expositions France, «La Chronique des Arts et de la Curiosité», Paris, 28 novembre 1899, N 35: «Journal Des Debats», 28 novembre 1899, N 329:

[241] Այդ մասին գրում է ֆրանսիական մամուլը. տե՛ս Concours et Expositions France, «La Chronique des Arts et de la Curiosité», 30 décembre 1899, N 41, այդտեղ Շաբանյանի աշխատանքները թվագրվում են 327 և 331 համարների տակ:

[242] Այդ մասին տե՛ս Շապանեան և Բաշինջաղեան Փարիսի մեջ. «Հանդէս Ամսօրեայ», Վիեննա, 1900, N 4: Ի դեպ՝ այդ ցուցահանդեսին իրենց մասնակցությունն են բերել նաև Հովհաննես Այվազովսկին և Գևորգ Բաշինջաղյանը: Ցուցահանդեսի կապակցությամբ հոդվածներ են տպագրվում ֆրանսիական մամուլում, որտեղ պարտադիր նշվում է Շաբանյանի անունը (Léonge Bénédite, Exposition Iniverselle Internationale de 1900 a Paris, «Rapports du Jury International», Deuxiéme Partie. – Beaux–Arts, Paris, Le Salon, «Le Figaro», 6 avril 1900, N 96: Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de L'Exposition Décennale des Beaux–Arts de 1889–1900, Ludovic Baschet, Editeur, Paris: «Journal officiel», 19 juillet 1900, N 223, ցավոք, վերջինում Արսեն Շաբանյանի անվան դիմաց նշվում է – Թուրքիա: Սակայն նույն տեղեկատուի 1924 թ. փետրվարի 25-ի N 55–ում արդեն նկարչի անվան առջև գրված է Erzeroum /Arménie/):

[243] «Մշակ» թերթից տեղեկանում ենք, որ 1901 թ. Գեղարվեստի տարեկան ցուցահանդեսը կազմակերպվել էր իրար հակառակորդ ու մրցակից Ֆրանսիայի արվեստագետների ընկերության և Գեղարվեստի ազգային ընկերության կողմից: Գեղարվեստի ազգային ընկերության մեջ հայազգի նկարիչներից ցուցադրվել են Է. Շահինը և Զ. Զաքարյանը, իսկ Ֆրանսիայի արվեստագետների ընկերության կողմից հանդես են եկել Ս. Տիրանյանը, Ա. Շաբանյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, Գևորգյանը և Գրիգորյանը. տե՛ս Հայ նկարիչները Փարիզի գեղարվեստական ցուցահանդեսների մեջ, «Մշակ», Թիֆլիս, 11 օգոստոս, 1901, N 176:

[244] Ֆրանսիացի արվեստի քննադատները խոսում են Շաբանյանի մասին. տե՛ս L. De Vevran, Peintres et Dessinateures de la Mer. Histoire de la Peinture de Marine. «Librair Renovard. – H. Laurens Editeur», M. Arséne Chabanian, էջ 84–85, Paris, 1901:

[245] Տե՛ս Salon, «Revue Illustrée», 1901, N 10, Les Salons de 1901. Société des Artistes Francais, «Le Figaro», 30 avril 1901, N 120: «Le Journal», 2 avril 1901, N 3106:

[246] Արվեստագետի աշխատանքների մասին արձագանքում է փարիզյան մամուլը: Այդ մասին տե՛ս Concours et Expositions France, «La Chronique des Arts et de la Curiosité», 12 mai 1902, N 18: «Ֆիգարո» թերթում կարդում ենք, որ տվյալ ցուցահանդեսին վաճառվել է Շաբանյանի ***Արևամուտ*** աշխատանքը (տե՛ս «Le Figaro», 1 décembre 1904, N 336):

[247] Arséne Alexandre, Otto et Morot, «Le Figaro», 8 mai 1902, N128.

[248] Տե՛ս Les Oeuvres de A. Chabanian Achetées Par, ՀԱՊ, արխիվային բաժին, ինվ. N 24016: Ֆրանսիայի ազգային գրադարանում պահվող Արվեստի ընկերներ միության կողմից 1903 թ. օգոստոսին կազմակերպված խմբակային ցուցահանդեսի կատալոգից տեղեկանում ենք Շաբանյանի՝ ցուցահանդեսին մասնակցության մասին (տե՛ս Explication des Ouvrages Exposés à l'Hotel de Ville de Bayonne. Premiére Exposition de la Société des Amis des Arts, 25 août 1903):

[249] Tristan, Le Salon d'Automne, «Le Carnet. Historique & Littéraire», T. XVIII, octabre–novembre–décembre, Paris, 1903.

[250] Տե՛ս Pour le Luxembourg, «Gil Blas», 1 décembre 1904, N 9185: Ցուցահանդեսի մասին տե՛ս նաև «Le Gaulois», 29 novembre 1904, N 9908: Information, «Le Figaro», 30 novembre 1904, N 335: Շաբանյանի անունը պարբերաբար հիշատակվում է ֆրանսիական թերթերում (տե՛ս «Gil Blas», 14 octobre 1904, N 9138: Information, «Le Figaro», 10 novembre 1904, N 315):

[251] Մարգարիտ Բաբայան (1874–1968), եղել է նաև երգչուհի ու դաշնակահարուհի:

[252] ՀԱՊ, արխիվային բաժին, ինվ. N 331:

[253] Այդ մասին տե՛ս Frédéric Macler, La France et l'Arménie, à travers l'Art et l'Histoire, Paris, 1917, էջ 37:

[254] Հայր Արիստակէս վարդապետ Պօհճալեան, Ակնարկ մը հայ նկարչութեան վրայ, Վիեննա, 1989, էջ 88:

[255] Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Դ, Եր., 1987, էջ 40:

[256] Այն գունավոր տպագրվում է 1907 թ. Փարիզի «L'Illustration» հանդեսի N 3366–ում: Ֆրանսիական կառավարությունը Փարիզի Լյուքսեմբուրգյան թանգարանի համար 1917 թվականին գնում է նաև «Լուսնի լույսով» աշխատանքը, որը մամուլում հանդիպում է տարբեր անվամբ. օրինակ՝ «Մասիս» թերթում այն վերնագրվում է «Մայրամուտ արևը» (տե՛ս Խմբագրական, Գեղարվեստ, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1905, N 3, էջ 36–37), կամ այլ փաստաթղթերում՝ «Լիալուսին»: Ի դեպ՝ Ֆրանսիայի ազգային գրադարանում պահվող կատալոգում («Musée et collections de France. Le Musée du Luxembourg», Librairie Renouard, H. Laurens, Editeur, Paris, 1924, էջ 47) ըստ երկրների նշվում է Լյուքսեմբուրգյան թանգարանի ստեղծագործությունների հեղինակների անունները: Այստեղ՝ էջ 47–ում, Arménie – Erzérum անվան ներքո նշված է Շաբանյանի «Լուսնի լույսով» նկարը: Ասենք, որ Լյուքսեմբուրգյան թանգարանը այսօր չի գործում, իսկ հավաքածուի մեծ մասը ցուցադրվում է Փարիզի Օրսեի թանգարանում և Ֆրանսիայի մի շարք պատկերասրահներում:

Շաբանյանի անունը ընդգրկված է նաև Ֆրանսիայի Հանրապետության կողմից ձեռք բերված աշխատանքների բիբլիոգրաֆիկ գրքույկում. տե՛ս Bibliographie de la France. Biblio, 12, janvier 1972, N 2, և նույն գրքույկի 5 դեկտեմբեր, 1973, N 49–ում:

[257] Տե՛ս Paul–Louis Hervier, «La Presse», 21 mars 1905, N 4178: «Le Figaro», 4 avril 1905: Nos Echos, «La Presse», 17 avril 1905, N 1705: Le Petites expositions, «Le Figaro», 3 novembre 1905, N 307: Ցուցահանդեսի կապակցությամբ գովազդային հաղորդագրություն է տպագրում «Gil Blas» թերթը (7 novembre 1905, N 9521):

[258] René Maizeroy, Un Peintre. Arséne Chabanian, «Gil Blas», 24 mai 1905, N 9296.

[259] Տե՛ս «Le Figaro», 9 mars 1905, N 80:

[260] Fréd Battaille, A. Chabanian. Peintre, «Le Journal», Paris, N 4550, 16 mars, 1905: Ասենք, որ սույն հոդվածում տպագրվում է նաև Ա. Շաբանյանի ինքնադիմանկարը՝ կատարված գծանկարի տեսքով:

[261] Խմբագրական, «Անահիտ», Փարիզ, ապրիլ, 1905, N 4, էջ 89:

[262] Նույն տեղում, էջ 89:

[263] Նույն տեղում, էջ 89:

[264] Շաբանյանի անունը նշվում է. L'Exposition du Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Figaro», 6 mars 1905, N 65: L'Exposition Internationale de Peinture et de Sculpture de Monte–Carlo, «Comedia», 5 mars 1905, N 7679:

[265] Catalogue Tableaux, Etudes 30 mai 1906.

[266] Ֆրանսիայի ազգային գրադարանում պահվում է ցուցահանդեսի կատալոգը. տե՛ս Catalogue des Tableaux et Pastels par Arséne Chabanian. 22 novembre 1906, Paris: Այդ մասին նշվում է նաև՝ Tableux et Pastels par Arséne Chabanian, «Le Gaulois», 14 novembre 1906, N 10623:

[267] Այդ մասին տե՛ս Concours et Expositions France. Expositions nuovelles. Paris, «La Chronique des Arts et de la Curiosité», 1906, 29 deécembre, N 41, Paris, էջ 352. Շաբանյանի աշխատանքները ցուցադրվել են 88 և 91 համարների տակ: Ընդհանրապես, այս շրջանում Շաբանյանի անունը տեսնում ենք մի շարք ֆրանսիական հանդեսներում և կատալոգներում. Léon Riotor, Les petites Heures d'Art et de Literature, «Revue Littéraire», Paris, janvier, 1906, T. I, N 34, էջ 200:

[268] Աշխատանքը վերատպված է. «Գեղունի», Վենետիկ, 1927, էջ 49, *Լուսնյակ գիշեր* անվամբ:

[269] 1907 թ. Շաբանյանը ցուցադրվում է «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (այդ մասին տե՛ս Information, «Le Figaro», 19 juin 1907, N 170: Information, «Le Figaro», 25 février 1907, N 56: «Le Figaro», 22 novembre 1907, N 326), նույն թվականին արվեստագետը կրկին մասնակցում է Ազգային սալոնին, որտեղ

ներկայացնում է «Պարզկա օրը Բիարիցում» նկարը (տե՛ս Maurice Guillemot, Société Nationale des Beaux–Arts, «L'Art et les Artistes», T. V, Paris, avril–septembre 1907 p. 78–86: «Journal officiel», 21 septembre 1907, N 256, դրանցում նշվում է Շաբանյանի անունը), ապա մասնակցում է նաև Գեղարվեստի ազգային ընկերության կազմակերպած սալոնին (տե՛ս Le Salons de 1907. La Société Nationale des Beaux–Arts, «Le Figaro», 13 avril 1907, N 15):

1908 թ. Աշնանային սալոնում արվեստագետը ցուցադրվում է Վենետիկյան շարքի պատկերներով: Այդ մասին, նշելով Շաբանյանի բացառիկ տաղանդը, արձագանքում է ֆրանսիական մամուլը (Maurice Guillemot, Le Mois Artistique. Au Salon d'Automne, «L'Art et les Artistes», T. VI, octobre 1907 – mars 1908, Paris 1908, p. 394–401: Information, «Le Figaro», 22 mai 1908, N 143: Pierre Mortier, Le Salon des Artistes Francais, «Comedia», 30 avril 1908, N 213): Ասենք, որ Շաբանյանը բազմիցս է անդրադարձել Վենետիկի գեղատեսիլ ջրերի պատկերներին: Դրանք կատարվել են թե՛ գունավոր օֆորտի տեսքով և թե՛ կավճամատիտով ու յուղաներկով: Առանձնահատուկ հետաքրքրական են «Վենետիկ» (1908, գունավոր օֆորտ), «Վենետիկ» (1908, գունավոր օֆորտ, ջրաներկ, 48x57,4/58x73,5, ՀԱՊ, վերատպված է. Տե՛ս զերկիր Իտալիոց. Հայ–իտալական բարեկամության օրեր, Եր., 2005, էջ 134), «Վենետիկ: Տեսարան Մեծ ջրանցքից» (1900–ական թթ., ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, 45,5x64,5 աշխատանքը վերատպված է. Ա. Հակոբյան, Հայ նկարիչների Վենետիկը, Եր., 2015, էջ 30), «Ձկնորսական նավակները իրիկնամուտին» (1900–ական թթ., ստվարաթուղթ, կավճամատիտ, գուաշ, 39x57), «Վենետիկը մայրամուտին» (1900–ական թթ., գունավոր օֆորտ, 38x57):

1908 թ. արվեստագետը մասնակցում է նաև Մոնտե Կառլոյում կազմակերպված ամենամյա միջազգային գեղարվեստական ցուցահանդեսին (ցուցահանդեսի կապակցությամբ նշելով Շաբանյանի անունը՝ արձագանքում է ֆրանսիական մամուլը. L'Exposition du Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Gaulois», 2 février 1908, N 11068: L'Exposition internationale de Peinture et de Sculpture du Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Figaro», 17 avril 1908, N 108: J. Darthanay, L'Exposition internationale de Peinture et de Sculpture du Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Figaro», 2 mars 1908, N 62: Dissins e Gravure, «Le Figaro», 14 avril 1908, N 105: L'Exposition du Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Comedia», 2 février 1908, N 8741: L'Exposition du Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Comedia», 18 avril 1908, N 8817: «Messidar», 28 juin 1908, N 511): Նույն տարում նկարիչը ցուցադրվում է Լոնդոնում կայացած Ֆրանսիական և բրիտանական արվեստների միության (La Franco British Art Association) ցուցահանդեսին (տե՛ս Information, «Le Figaro», 15 octobre 1908, N 289: Information, «Le Figaro», 17 novembre 1908, N 322: «Le Journal», 20 octobre 1908, N 5864), ապա «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում կայացած խմբակային ցուցահանդեսին (տե՛ս A Travers Paris, «Le Figaro», 27 octobre 1908, N 301), փոքր անց՝ օգոստոսին, մասնակցում է Փարիզյան նկարիչների ցուցադրությանը Էքս–լե–Բենում (L'Exposition Des Artistes Parisiens A AX–LES–BAINS) կազմակերպված խմբակային ցուցահանդեսին (Շաբանյանի մասնակցության մասին տեղեկանում ենք L'Exposition Des Artistes Parisiens A AIA–LES–BAINS, «Le Journal», 8 août 1908, N 5791: «Le Magasin Pittoresque», serie II, Paris, 1908 պարբերականներից):

1909 թ. նոյեմբերի 30–ին Շաբանյանը անհատական ցուցահանդեսով հանդես է գալիս «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (այդ մասին տե՛ս «Le Journal», 17 novembre 1909, N 1909: Concours et Expositions France, «La Chronique des Arts et de la Curiosité», Paris, 30 novembre 1909, N 35, էջ 284: F. Robert–Kemp, Au Jour le Jour, «L'Aurore», 22 novembre 1909, N 4403: Information, «Le Figaro», 17 novembre 1909, N 321: Information, «Le Figaro», 29 novembre 1909, N 43: Information. Exposition Chabanian, «Le Figaro», 30 novembre 1909, N 333: «Le Journal», 25 novembre 1909, N 6269: «La Nouvelle Revue», Paris, T. XII, novembre–décembre, 1909: «Le Temps», 18 novembre 1909, N 17675: «Le Temps», 17 novembre 1909, N 17674: «Le Magasin Pittoresque», Paris, serie III, Paris, 1909): Այս անգամ փարիզյան արվեստասեր հասարակայնությանը ներկայացվում է երեսուն աշխատանք: Ֆրանսիական «Le Radikal»

հանրահայտ թերթը ծավալուն հոդված է նվիրում ցուցահանդեսի առթիվ, որում առանձնացվում են նկարչի ծովանկարները: Փաստորեն, կարելի է եզրակացնել, որ այստեղ ցուցադրվել են նաև նատյուրմորտներ և ցամաքային բնանկարներ (այդ մասին տե՛ս Information, «Le Figaro», 15 octobre 1909, N 288: Les Petites Expositions, «Le Radical», 21 novembre 1909, N 325: Information, «Le Figaro», 13 novembre 1909, N 317):

1910 թ. Շաբանյանը մասնակցում է Բրյուսելի գեղանկարչության և քանդակագործության միջազգային ցուցահանդեսին: Լայն արձագանք մամուլում (տե՛ս «Le Figaro», 3 novembre 1910, N 307): Շաբանյանի կենսագիրներից Արիստակես Պոհճալյանը նշում է, որ նկարիչը «1910–ին Պրիւքսէլի (Բրյուսել — Ա. Հ.) ցուցահանդէսին մասնակցեցաւ եւ իրերայաջորդ շատ մը տարիներ Շաբանեան Ճաբոնի ֆրանսական ցուցահանդէսներուն իր բաժինը բերաւ: Ասկէ զատ, ան իր անձնական ու կարեւոր ցուցահանդէսները կազմակերպեց, Լոնտոնի ու Եգիպտոսի մէջ, ամէն կողմ մեծ յաջողութիւն արձանագրելով» (նշված աշխ., էջ 89):

1910 թ. արվեստագետը մասնակցում է նաև Գեղարվեստի ազգային ընկերության սալոնին (Շաբանյանի անունը կարդում ենք. F. M., Le Mais Artistique. Le Salon de la Société Nationale, «L'Art et les Artistes», T. XI, Paris, avril–septembre, 1910, էջ 127–131–ում: Ցավոք, ֆրանսիական մի քանի կատալոգներում Արսեն Շաբանյան անվան տակ նշվում է որպես օսմանյան նկարիչ: Հավանաբար դա գալիս է նրա քաղաքացիությունից. տե՛ս «Journal officiel», 4 août 1910, N 210), դրա հետ մեկտեղ Շաբանյանը մասնակցում է «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում կազմակերպված Փորագրության և գունավոր փորագրության յոթերորդ ցուցահանդեսին (այդ մասին տե՛ս «Le Figaro», 4 novembre 1910, N 310: «Le Figaro», 6 novembre 1910, N 310: «Le Temps», 13 novembre 1910, N 18033): Որոշ ժամանակ անց Շաբանյանը հերթական անհատականն է կազմակերպում «Ժորժ Պտի» ցուցասրահում («Lemouzi», Paris, 1910): 1910 թ. Շաբանյանի հաջողությունների մասին արձագանքում են մի շարք թերթեր ու հանդեսներ (Խմբագրական, «Հայաստանի կոչնակը», Նյու Յորք, 1910, 3/9, N 36, էջ 862: Յ. Ո., Ծովանկարիչ Արսեն Շապանեան, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1910, N 10, էջ 458: Un peintre de marine, «Femina», 15 décembre 1910, N 238 և այլն):

Բեղմնավոր էր նաև 1911 թվականը: Արսեն Շաբանյանը և ֆրանսիացի նկարիչ Պիեռ Լաբրոչեն համատեղ ցուցադրվում են «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (տե՛ս Ch. Guillaume Janneau, Gouaches et Pastels, «Gil Blas», 19 may 1911, N 12514: Ֆրանսիական «Comedia» թերթը նշված ցուցահանդեսը համարել է Շաբանյանի հերթական անհատականը. տե՛ս «Comedia», 3 juillet 1911, N 1342: «Comedia», 27 juin 1911, N 1335): Այստեղ ներկայացվում են Շաբանյանի կավճանկարները և Լաբրոչեի՝ գուաշով կատարված գործերը: Նույն թվականին Շաբանյանը մասնակցում է Մոնտե Կառլոյում կազմակերպված գեղարվեստական հերթական ցուցահանդեսին. (արվեստագետի անունը նշվում է. Fly, Noles d'Art. Au Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Radical», 3 février 1911, N A31: Fly, Au Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Radical», 7 mars 1911, N A31: J. Darthanay, L'Exposition internationale de Palais des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Figaro», 9 mars 1911, N 68: «Le Figaro», 4 novembre 1911, N 308: «Le Figaro», 1 novembre 1911, N 305): «Le Radical» թերթը անդրադառնում է «Brunner» ցուցասրահում կազմակերպված խմբակային ցուցահանդեսին, որտեղ ցուցադրվել են Շաբանյանի գործերը (տե՛ս Léon Riotor, A Travers les Expositions, «Le Radical», 28 mars 1911, NA31: «Le Magasin Pittoresque», Paris, serie III, Paris, 1911): Ասենք, որ 1911 թվականին Շաբանյանը մասնակցում է նաև Մոնակոյում կազմակերպված Գեղանկարչության և քանդակագործության XIX միջազգային ցուցահանդեսին (տե՛ս La XIX Exposition internationale de Peinture et de Sculpture de Monaco, «Le Petit Parisien», 2 février 1911, N 12514):

1912 թ. Շաբանյանը մասնակցում է Մոնտե Կառլոյում կազմակերպված Միջազգային գեղարվեստական ցուցահանդեսին (այդ մասին տե՛ս J. Darthanay, L'Exposition du Palais des Beaux–Arts a Monte–Carlo, «Le Figaro», 27 janvier 1912, N 27): Նույն տարում Շաբանյանը ցուցադրվում է «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (տե՛ս Information, «Le Figaro», 27 février 1912, N 58), ապա արվեստագետն իր

փորագրանկարները ցուցադրում է «Ժորժ Պտի»–ում կազմակերպված խմբակային ցուցահանդեսին (նկարչի անունը կարդում ենք. La Gravure originale, «Gil Blas», 23 novembre 1912, N 13064): Այդ տարի Շաբանյանը նաև ներկայանում է Ազգային սալոնին (այդ մասին տե՛ս Bloc–Notes Parisien. Le Vernissage a la Nationale, «Le Gaulois», 14 avril 1912, N 12601):

1913 թ. Շաբանյանը Փարիզի Ազգային սալոնում ներկայացնում է «Ժայռերին բախվող ալիքները» աշխատանքը, դրանով արվեստագետը առանձնանում է այդտեղ ցուցադրվող շատ նկարիչներից (այդ մասին տե՛ս Խմբագրական, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1913, մայիս–հուլիս, N 5, էջ 661: Շաբանյանի անունը նշվում է նաև «Journal officiel», 9 décembre 1913, N 334): Նույն թվականի նոյեմբերի 20–ից մինչև դեկտեմբերի 20–ը Փարիզում 35 rue La Boetie հասցեում գտնվող ցուցասրահում կազմակերպվում է Շաբանյանի անհատական նկարահանդեսը: Ներկայացվում են նաև նախորդ տարիներին արված մի շարք աշխատանքներ: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում պահվում է այդ ցուցահանդեսի կատալոգը (տե՛ս Exposition A. Chabanian, du 20 novembre au 20 décembre 1913, ինվ. N 24019): Այդտեղից տեղեկանում ենք, որ ներկայացվել է հիսունվեց ստեղծագործություն, դրանցից տասնչորսը՝ յուղանկար, մյուսները՝ կավճանկար: Այդտեղ ցուցադրվող Շաբանյանի ծովանկարները, ինչպես նաև ցամաքային բնանկարներն ու ծաղիկներով նատյուրմորտները, կատարված են եղել քնարական ու խաղաղ տրամադրությամբ (ցուցահանդեսի մասին տեղեկացնում է նաև ֆրանսիական «Le Gaulois» թերթը (30 novembre 1930, N 13196): Տե՛ս նաև G. M., Exposition A. Chabanian, «Le Journal», 24 novembre 1913, N 7729: «Le Temps», 19 mai 1913, N 18946): Նույն թվականին Շաբանյանը մասնակցում է Մոնտե Կառլոյում կազմակերպված գեղարվեստական ցուցահանդեսին (Շաբանյանի անունը նշվում է. L'Exposition des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Gaulois», 4 mars 1913, N 12925: A Travers les Salles, «Le Figaro», 13 avril 1913, N 103: «Le Figaro», 20 novembre 1913, N 324: «Le Journal», 3 juillet 1913, N 7585: «Le Journal», 10 juin 1913, N 7562): Այդ տարի արվեստագետը ցուցադրվում է նաև Ֆրանսիացի արվեստագետների սալոնում (նկարչի անունը նշվում է՝ Marcel Rays, Le Salon des Artistes Francais, «Le Radical», 3 mars 1913, N A33):

Ֆրանսիական մամուլից տեղեկանում ենք, որ 1914 թ. Գեղարվեստի ազգային ընկերության սալոնին մասնակցել է նաև Շաբանյանը: Նույն՝ 1914 թվականին Շաբանյանը մասնակցում է Մոնտե Կառլոյում կազմակերպված գեղարվեստական ցուցահանդեսին (Շաբանյանի անունը նշվում է. Georges Bertin, L'Exposition des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Gil Blas», 11 may 1914, N 18533: L'Exposition des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Le Figaro», 9 mars 1914, N 68: L'Exposition des Beaux–Arts de Monte–Carlo, «Comedia», 10 mars 1914, N 2351):

1915 թվականին Շաբանյանը մասնակցում է «Ֆրանսիացի նկարիչների և գրողների մեծարում ԱՄՆ–ում» (Hommage des Artistes et écrivains Francais Aux Etats–Unis d'Amerique) խորագրով խմբակային ցուցահանդեսին (տե՛ս Hommage des Artistes et écrivains Francais Aux Etats–Unis d'Amerique, «La Renaissance», Paris, 1 mai 1915, N 7):

[270] Կ. Կուրղինյան, Արսեն Շաբանյան, «Սովետական Հայաստան», Եր., 26 դեկտեմբեր, 1964, N 303 (1334):

[271] Ռ. Շիշմանյան, Էդգար Շահին (1874–1947). կյանքն ու ստեղծագործությունը, Եր., 1956:

[272] Exposition A. Chabanian, «Le Gaulois», 13 mars 1917, N 14395.

[273] Խմբագրական, «Թէոդիկ», Ամէնուն տարեցոյցը, Կ. Պոլիս, 1916–1920, էջ 108:

[274] Տե՛ս Information, «Le Figaro», 1 avril 1917, N 91: Նույն «Ֆիգարոն» նշում է, որ Շաբանյանը 1917 թ. մարտի 10–ից մինչ 31–ը անհատական ցուցահանդես է ունեցել նաև Փարիզի «Ժորժ Բենհայմ» (Galeries Georges–Bernheim) պատկերասրահում (տե՛ս Information, «Le Figaro», 25 mars 1917, N 84, Information, նաև «Le Figaro», 21 mars 1917, N 80):

[275] 1918 թ. նոյեմբերի 15–ին՝ կրկին անհատական ցուցահանդես «Ժորժ Պտի»–ում: Արձագանքներ փարիզյան մամուլում (տե՛ս Exposition Arséne Chabanian, «Le Gaulois», 31 novembre 1918, N 44992:

Information, «Le Figaro», 3 novembre 1918, N 307: Information, «Le Figaro», 31 octobre 1918, N 304: Information, «Le Figaro», 5 novembre 1918, N 309: Information, «Le Figaro», 9 novembre 1918, N 313: Information, «Le Figaro», 12 novembre 1918, N 316: Information, «Le Figaro», 16 novembre 1904, N 320: Information, «Le Figaro», 19 novembre 1918, N 323: Exposition Arséne Chabanian, «Le Journal», 1 octobre 1918, N 9532: Ցուցահանդեսի մասին նախօրոք տեղեկացնում է ֆրանսիական «La Renaissance de l'art francais et des industries de luxe» տարեգիրքը (տե՛ս mars 1918, N 1)): Նույն տարում Շաբանյանը մասնակցում է Գեղարվեստի ազգային ընկերության կազմակերպած սալոնին (այդ մասին փաստագրվում է ֆրանսիական գեղարվեստական կատալոգներում. տե՛ս Exposition. Au Profit des Oeuvres de Guerre de la Société des Artistes Francais et de la Société Nationale des Beaux–Arts Au Petit Palais des Champs–Elysées, mai–juin 1918): Շաբանյանը կրկին մասնակցում է «Ֆրանսիացի նկարիչների և գրողների մեծարում ԱՄՆ–ում» խմբակային ցուցահանդեսին (տե՛ս Hommage des Artistes et écrivains Francais Aux Etats–Unis d'Amerique, «La Grande Guerre», T. V, Paris, 1918):

[276] Concours et Expositions France, «La Chronique des Arts et de la Curiosité», Paris, 15 novembre 1918, N 6, p. 148: J. de Morgan, «Histoire du Peuple Arménien», Berger–Levrault, Libraires-Editeurs, Paris, 1919.

[277] Այդ մասին տե՛ս Խմբագրական, Արսէն Շապանեան, «Թէոդիկ», Ամէնուն տարեցոյցը, Կ. Պոլիս, ԺՋ տարի, 1922, էջ 199 (նույն տարեգրքում տպագրվում է Շաբանյանի պատանի հասակում կատարված մի լուսանկար): Ի դեպ՝ «Թեոդիկը» նշում է, որ ցուցահանդեսը կազմակերպվել է Փարիզի Ռյու դե Սեզ սրահում, սակայն «Le Gaulois», 16 novembre 1920, N 45749–ում կարդում ենք, որ ցուցահանդեսը կայացել է «Ժորժ Պտի»–ում: Կարծում ենք՝ ֆրանսիական թերթը իր տեղակտվական բաժնում դժվար թե սխալված լիներ, մանավանդ այն նշում է նաև ցուցահանդեսի բացման և ավարտման ստույգ օրերը՝ նոյեմբերի 16–ից մինչև նոյեմբերի 30–ը: Ասենք, որ նույն հանդեսը փոքր անց նորից տեկեկատվության կարգով անդրադառնում է նշված ցուցահանդեսին՝ կրկին շեշտելով «Ժորժ Պտի» պատկերասրահը. տե՛ս «Le Gaulois», 21 novembre 1920, N 45754: Շաբանյանի անունը նշվում է նաև տեղեկատվական գրքույկներում, տե՛ս «Journal officiel», 1 janvier 1920, N A 52:

[278] Տե՛ս «Le Bulletin de la Vie Artistique», MM. Bernheim–Jeune. et C., Paris, 15 décembre 1920, էջ 16: Exposition A. Chabanian, «Le Gaulois», 20 novembre 1920, N 45753: L Méritan, Les Lettres, «L'Homme Libre», 28 novembre 1920, N 1590: «Le Journal», 16 novembre 1920, N 10257: Exposition A. Chabanian, «Le Journal», 24 novembre 1920, N 10265: «Le Journal», 28 novembre 1920, N 10269: Ցուցահանդեսի հայտարարությունը նախօրոք տպագրվում է. Les Galeries d'Art, «La Renaissance de l'art francais et des industries de luxe», janvier 1920, N 1: Exposition A. Chabanian, «Le Figaro», 19 novembre 1920, N 323: «Le Figaro», 16 novembre 1920, N 320: Les Arts, «Comedia», 29 novembre 1920, N 2905:

[279] Les marines d'Arséne Chabanian, «Le Temps», 19 novembre 1920, N 21659.

[280] 1921 թ. «Ժորժ Պտի» ցուցասրահը կազմակերպում է Շաբանյանի ևս մի անհատական ցուցահանդես, այս անգամ՝ Բրյուսելի «Studio» ցուցասրահում (տե՛ս «Le Journal», 9 février 1921, N 10342: Շաբանյանի անունը նշվում է նաև «Journal officiel», 19 janvier 1921, N 19): «La Revue de l'Art. Ancien et Moderne» փարիզյան հանդեսը տեղեկացնում է, որ նույն՝ 1921 թ. հունիսի 5–ին «Դրուո» հյուրանոցում (Hotel Drout) կազմակերպվել է ֆրանսիացի ժամանակակից նկարիչների խմբակային ցուցահանդեսը, որում իր մասնակցությունն է ունեցել Արսեն Շաբանյանը (Շաբանյանի անունը նշվում է ցուցահանդեսի կապակցությամբ հրատարակված հոդվածում. տե՛ս Tableaux Modernes, «La Revue de l'Art. Ancien et Moderne», Paris, juin–décembre 1921): Նույն թվականի ապրիլի 5–ին արվեստագետը մասնակցում է Ֆրանսիացի արվեստագետների ընկերների սալոնին (Շաբանյանի մասնակցության մասին մեզ հայտնում է. Salon des Amis des ArFs, «La Revue des Beaux–Arts», 5 avril 1921):

1922 թ. դեկտեմբերի 15–ին անհատական ցուցահանդես «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (Exposition Chabanian, «Le Journal», 7 décembre 1922, N 11008): Այս անգամ ցուցադրվում է 60 աշխատանք, որոնցից զգալի մասը կավճանկարներ էին (տե՛ս Exposition Chabanian, «Le Gaulois», 1

décembre 1922, N 16494): Նույն թվականին Շաբանյանը մասնակցում է «Ծովը» խորագիրն ունեցող խմբակային ցուցահանդեսին (այդ մասին տե՛ս «Le Gaulois», 3 juin 1922, N 1922: Les expositions. A la Palette Francaise, «L'Homme Libre», 8 décembre 1922, N 2328: Ի դեպ՝ նշված վերջին թերթից էլ տեղեկանում ենք, որ տվյալ ցուցահանդեսին մասնակցել է նաև Էդգար Շահինը: Շաբանյանի անունը նշվում է հանրահայտ կատալոգներում. «Journal officiel», 17 avril 1922, N 106): 1923 թ. Շաբանյանը կրկին ցուցադրվում է Ազգային սալոնում («Հայաստանի կոչնակը» տեղեկացնում է, որ նշված սալոնում ցուցադրվում են նաև Կ. Ադամյանը, Հ. Ալխազյանը, Վ. Մախոխյանը, Է. Շահինը և Հ. Փուշմանը: Տե՛ս Խմբագրական, Հայ նկարիչները Բարիզի Սալոնին, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, հուլիս–օգոստոս, 1923, N 27, էջ 857), ապա խմբակային ցուցահանդես «Շապերոն» (Chaperon) ցուցասրահում (տե՛ս «La Semaine à Paris», 27 avril 1923 – 4 mars 1923, N 73): Մեկ տարի անց՝ 1924 թ. փետրվարի 15–ից մինչև նույն ամսվա 28–ը, Շաբանյանը ցուցահանդես է կազմակերպում Փարիզի «Դյուժարդեն» (Galerie Dujardin) պատկերասրահում (տե՛ս Exposition A. Chabanian, «Galerie Dujardin», Paris, 15–28 février, 1924. կատալոգը գտնվում է Ֆրանսիայի ազգային գրադարանում: Ֆրանսիական մամուլը պարբերաբար հիշատակում է Շաբանյանի անունը. տե՛ս L'Exposition du Cercle Artistique et Littéraire, «Le Gaulois», 4 décembre 1925, N 17592: «Le Figaro», 18 avril 1924, N 109): Իսկ ապրիլի 16–ից մինչ ապրիլի 30–ը «Պատվո լեգեոն» շքանշանակիրներ Արսեն Շաբանյանը, Ֆերնան Քորմիեն և Մորիս Մեներդաուն «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում կազմակերպում են խմբակային ցուցահանդես (այդ մասին տե՛ս Galerie Georges Petit, «La Revue de l'Art. Ancien et Moderne», Paris, janyier–mai, 1924: «Le Journal», 18 avril 1924, N 11506: «La Semaine à Paris», 1924, N 128): 1925 թ. նկարիչը մասնակցում է Փարիզի «Շապերոն» (Chaperon) ցուցասրահում կազմակերպված խմբակային ցուցահանդեսին (այդ մասին տե՛ս «La Semaine à Paris», 27 février 1925, N 144 – 6 mars 1925: «La Semaine à Paris», 6 février 1925, N 141):

[281] «Le Figaro», 9 novembre 1926, N 68: «La Renaissance de l'art francais et des industries de luxe», juillet, 1926.

1927 թ. Շաբանյանը մասնակցում է Ֆրանսիայի տարբեր քաղաքներում կազմակերպված խմբակային ցուցահանդեսներին (Շաբանյանի անունը նշվում է «Journal officiel», 13 janvier, 1927, N 10 թերթում): Շաբանյանին 1928 թ. իր անհատական ցուցահանդեսով կրկին տեսնում ենք «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (այդ մասին տե՛ս Galeries Georges Petit, «La Renaissance de l'art francais et des industries de luxe», janvier, 1928, N 1: «Le Journal», 25 décembre 1928, N 13218: «Le Journal», 29 décembre 1928, N 13222: «Le Journal», 28 décembre 1928, N 13221: «Comedia», 24 décembre 1928, N 16350):

[282] T. S., L'Exposition Chabanian, «Le Temps», 8 décembre 1926, N 23856.

[283] Այդ մասին տե՛ս P. L., L'Actualité et la Curiosité. A Travers les Salones de 1929, «L'Art et les Artistes», T. XVIII, N 95, (mars 1929), Paris, juillet 1929, էջ 280–283:

[284] Գ. Սայապալեան, Ծովու երկու մեծ ներշնչեալներ, «Անահիտ», Փարիզ, 1929, N 1:

[285] Ш. Хачатрян, Айвазовский. Известный и неизвестный, Самара, 2000, ст. 178.

[286] Ա. Աղասյան, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX– XX դարերում, Եր., 2009, էջ 42:

[287]Համեմատականներ անցկացնելով Շաբանյանի ալիքոտ ծովերի և Գուստավ Կուրբեի ծովանկարների հետ՝ անմիջապես մտաբերում ես Կուրբեի «Ալիք» (1870), «Ծովային բնապատկեր» (1870), «Ալիք» (1869), «Ալիք» (1866), «Փոթորիկ ծովում» (1869), «Փոթորկոտ ծովը» (1870), «Ձայրացած ծովը» (1869–70) ստեղծագործությունները:

[288] Այդ մասին տե՛ս «Comedia», 16 octobre 1931, N 6844: Ցուցահանդեսի հայտարարությունը պարբերաբար կրկնվում է վերոնշյալ թերթում. 20 juillet 1931, N 6756, 14 octobre 1931, N 6842, 28 août 1931, N 6795:

[289] Exposition A. Chabanian, «Le Journal», 7 juin 1931, N 14112.

[290] Տե՛ս Les Peintures Provencales de Chabanian, «Comedia», 12 juin 1931, N 6718:

[291] Այդ մասին մենք տեղեկանում ենք «Le Figaro», 19 octobre 1931, N 231 թերթից: Շաբանյանի համբավը այնքան էր մեծանում, որ անգամ փարիզյան հանրաճանաչ թերթերը իրենց էջերում նշում են նկարչի վաճառված աշխատանքների մասին. տե՛ս «Comedia», 8 août 1932, N 7122: «L'Ouest–Éclair», 7 novembre 1937, N 14973: «Le Journal» թերթը գրում է, որ 1930 թ. Շաբանյանից վաճառվում է նրա ստեղծագործություններից մեկը. տե՛ս «Le Journal», 26 juillet 1930, N 13796: «L'Amateur d'Estampes» Troisieme année 1924, Paris. Տարեգիրքը վերատպում է Շաբանյանից երկու ստեղծագործություն և նշում դրանց վաճառքի մասին հնաոճ իրերի սրահում (Hautecoeur Fréres & Cis):

[292] Այդ մասին տեղեկացնում է. «La Semaine à Paris», 20 mars 1931, N 460 – 27 mars 1931: Պետք է ասենք, որ մինչ այդ՝ 1926–1930 թթ., Շաբանյանը պարբերաբար մասնակցել է Փարիզի «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցության ցուցահանդեսներին:

[293]A. F., Exposition Arséne Chabanian, «Le Journal», 19 février 1935, N 15465.

[294] Ժան Քյոլեյան–Լաֆոնը ակադեմիստ նկարիչ Ժակ–Էմիլ Լաֆոնի (1817–1886) թոռն էր, ավելացնենք, որ Ժան Քյոլեյան–Լաֆոնի հայրը՝ Ֆրանսուա Լաֆոնը (1846–1920) նույնպես եղել է նկարիչ և ստեղծել սիմվոլիստական գործեր:

[295] Այդ մասին տե՛ս M. Le Jeune, La propriété artistique et la contrefacon de la «maniére» en peinture, «Journal Des Dabats», 8 octobre 1932, N 219, նաև Dierre Jouvent, A la Cour de cassation. Les contrefacons du «genre» ou de la «maniére» en peinlure, «La Croix», 24 juin 1932, N 15132: «Le Temps» օրաթերթը գրում է. «Լուսնյակ ծովերի վարպետ Արսեն Շաբանյանը զայրացած դատի է տալիս Քյոլեյան–Լաֆոնին՝ իր նկարները կեղծելու և վաճառելու համար: Պարոն Շաբանյանը դատի է տվել նաև նկարավաճառ Ջորդանո դի Պալմային: Դատարանի վճռի համաձայն՝ Շաբանյանը շահել է 15000 ֆրանկ» («Le Temps», 16 janvier 1930, N 24984):

[296] ՀԱՊ-ում այսօր Մախոխյանից պահվում է 21 աշխատանք:

[297] Էջմիածնի Կաթողիկոսական Վեհարանի թանգարանում պահվում է Մախոխյանից ութ աշխատանք, իսկ Վեհարանի տարածքում 2013 թ. բացված Ռուբեն Սևակի անվան թանգարանի հավաքածուն իր, շուրջ քսանի հասնող Մախոխյանի աշխատանքներով ամբողջական դարձրեց նկարչի ծովանակարների հավաքածուն:

[298] Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության թանգարանում պահվող Մախոխյանի աշխատանքների մասին տե՛ս Հայր Ե. Փ., Վարդան Մախոխեանի նկարները Սբ Ղազարու թանգարանին մէջ, «Բազմավէպ», Վենետիկ — Սբ Ղազար, 1940, Յունուար, N 1, էջ 15–17: Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության Սբ Ղազարի պատկերասրահը զարդարում են Մախոխյանի «Խութերի դեմ » (1910–ական թթ. երկրորդ կես), անվանվել է նաև «Միսթրալի հոսանքը», «Ալեկոծություն Միջերկրականի վրա» (1920–ական թթ. առաջին կես, 34,5x56,5), «Ֆարագլիոն: Կապրի» (1910–ական թթ., 39x59, կտավ, ստվարաթուղթ), անվանվում է նաև «Ժայռեր ծովի մեջ», «Փոթորիկ նավահանգստում» (1910–ական թթ., 43,5x66,5, կտավ, ստվարաթուղթ), անվանվել է նաև «Դանիական ափեր», ստեղծագործությունները: Դրանց վերատպությունները կարելի է տեսնել վերը նշված հանդեսում:

[299] Վիեննայի Մխիթարյան միաբանների մոտ Մախոխյանից պահվում է տասը աշխատանք:

[300] 1910–ական թվականներից սկսած՝ Վարդան Մախոխյանի մասին բազմաթիվ հոդվածներ են հրատարակվել արտասահմանյան մամուլում՝ հանդեսներ, շաբաթաթերթեր, օրաթերթեր: Մեզանում նկարչի մասին առաջին անգամ գրվել է 1958 թվականին Ռաֆայել Շիշմանյանի «Բնանկարն ու հայ նկարիչները» գրքում (Եր., 1958, էջ 283–304): Դրանից շուրջ երեսուն տարի անց՝ 1987 թվականին, լույս ընծայվեց Եղիշե Մարտիկյանի «Հայկական կերպարվեստի պատմություն» գրքի չորրորդ հատորը, որտեղ «Վարդան Մախոխյան» ենթավերնագրի տակ ներկայացվում է ծովանկարչի գործունեությունը (Եր., Գիրք Դ, էջ 7–38): Մախոխյանին նվիրված մի փոքր հատված տեղ է գտել արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանի 1991 թվականին հրատարակված «Ֆրանսահայ կերպարվեստ» գրքում (Եր., էջ 18–21): Նկարչի մասին

խոսում է Ա. Աղասյանը «Հայ արվեստի պատմություն» (Ա. Աղասյան, Հ. Հակոբյան, Մ. Հասրաթյան, Վ. Ղազարյան, Եր., 2009) և «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX–XX դարերում» (Եր., 2009) ստվարաճավալ աշխատություններում: Հիշենք 2004 թ. մեր կողմից հրատարակվեց «Ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյան» մենագրությունը (Ա. Հակոբյան, Եր., 2004), իսկ 2006–ին՝ «Վարդան Մախոխյան» պատկերագիրքը (Եր., 2006): Վերջերս արվեստաբան Շ. Խաչատրյանի կողմից հրատարակվեց հայ նկարիչներին նվիրված շարքի «Վարդան Մախոխյան» հատորը (Եր., 2016): Մախոխյանի մասին խոսք կա մի շարք այլ կատալոգներում և պատկերագրքերում, սակայն վերջիններս կրում են ընդհանրական բնույթ (Շ. Խաչատրյան, Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, Մարսել, 1992: Շ. Խաչատրյան, Թանգարանի զինվորը, Եր., 2007: Ш. Хачатрян, Айвазовский. Известный и неизвестный, Самара, 2000, նույն հեղինակի Le Chant de la Mer, F., 1996, G. Kürkman, Armenian Painters in the Ottoman Empire (1600–1923). In two volumes, Istanbul, 2004, Mayda Saris, Armenian Painting: From the Beginning to the Present, Istanbul, 2005 և այլն):

[301] Վարդան Մախոխյանը XX դարի առաջին տասնամյակներին Եվրոպայի ամենահայտնի ծովանկարիչներից էր. նրան համեմատել են Լորենի, Կոնստեբլի, Թյոռների, Դելակրուայի, Կուրբեի, Մոնեի հետ: Նա արժանացել է Ֆրանսիայի ու Գերմանիայի կառավարությունների ու մշակութային հաստատությունների ամենաբարձր տիտղոսներին ու պարգևներին: Ֆրանսիացի Լուի Բլենը գրում է. «Եթե նույնիսկ չսիրենք ծովը, Մախոխյանի նկարները մեզ պիտի սիրել տային: Մախոխյանը պատկերում է ծովը այնպիսի զորեղ բանաստեղծականությամբ, որ ստիպում է կանգ առնել նրա կտավների առջև» (տե՛ս Գուրգեն Տեր–Սարգսյան, Հայ հանճարեղ ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյան, «Վերածնունդ», Թեհրան, 1933, հունիսի 17, N 215, էջ 14: Ի դեպ՝ նույն «Վերածնունդ» հանդեսի 1921 թ. համարում վերատպվում են Մախոխյանի ծովային տեսարանները): «Եվրոպացի գեղագետ քննադատները նրան դասել են եվրոպական հանճարների շարքում» (Գուրգեն Տեր–Սարգսյան, նույն տեղում): «Հզոր արվեստագետ մըն է, որ իր ցուցադրած նկարներով ինքն իր փառքին պարծանքն կըլլայ», – կարդում ենք Սքարսելլիի մոտ (տե՛ս Ա. Սքարսելլի, Կարծիքներ Վարդան Մախոխեանի մասին, «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912, Ա տարի, մայիս, N 22, էջ 353) և այդպես շարունակ:

[302] Ավօ Պէյլէրիան, Նկարիչ Վարդան Մախոխեան, «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1908, N 1, էջ 42:

[303] Հ. Անդրեասեան, Վարդան Մախոխեան, «Հուշարար», Թիֆլիս, 1908 թ., N 5, էջ 73:

[304] Ի դեպ՝ Տրապիզոնում է ծնվել նաև տաղանդավոր գեղանկարիչ Հմայակ Հակոբյանը (1871–1939), որն այնուհետև տեղափոխվել է Թիֆլիս:

[305] Քսանամեայ տեղեկագիր…, էջ 71:

[306] Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Եր., 1987, Գիրք Դ, էջ 9:

[307] Որոշ ուսումնասիրողներ Մախոխյանի Բեռլին մեկնելու տարեթիվը փոքր–ինչ տեղաշարժում են: Այսպես՝ «Հայաստանի կոչնակ» հանդեսի 1924 թվականի N 36–52, էջ 1287–ում Տիգրան Նազարյանը նշում է 1889 թիվը, Եղիշե Մարտիկյանը՝ 1892 թիվը (Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Դ, Եր., 1987, էջ 9) և այլն: Նման ենթադրությունների համար, կարծում ենք, լուրջ փաստեր չկան:

[308] Հ. Անդրեասեան, Վարդան Մախոխեան, «Հուշարար», Թիֆլիս, նոյեմբեր 5, 1908, էջ 74:

[309] Պետք է ասենք, որ ռուսական ձմեռները պատկերած նկարները Մախոխյանը պարբերաբար ներկայացնում է իր հետագա ցուցահանդեսներին: Դրանցով հիացած «La Revue Moderne» հանդեսը գովեստով է արձագանքում Մախոխյանի մասին՝ մեջբերելով նկարչի ռուսական ձմեռներից մի քանի աշխատանք: Ի դեպ՝ նույն հանդեսում տպագրվում է Մախոխյանի սևծովյան պատկերներից մեկը (տե՛ս Hubert Glansdorff, Les Peintres d'Aujourd'hui, «La Revue Moderne (Des arts et de la vie)», 30 juin, 1921, N 12, էջ 9–10):

[310] Ֆ. Պերկեզ, Վարդան Մախոխեան, «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912, N 22, Ա տարի, մայիս, էջ 351:

[311] А. Федоров–Давыдов, Русский пейзаж XVIII - начала XIX века, М., 1953, ст. 3.

[312] Ա. Սքարսելլի, Նկարչությունը Գահիրեի մեջ. Մախոխյանի ցուցահանդեսը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1902, N 4–5–6, էջ 35:

[313] Աշխատանքը վերատպված է. «Գեղունի», Վենետիկ, 1902, N 4–5–6, էջ 36:

[314] Այստեղ մասամբ իր դերն է խաղացել նաև տեղանքի նույնությունը:

[315] Ռ. Շիշմանյան, Նկարիչ Վարդան Մախոխեան, «Անահիտ», Փարիզ, 1937, N 3–4, էջ 73:

Ուշադրությո՛ւն դարձրեք Վ. Մախոխյանի այդ շրջանում կատարած աշխատանքների վրա: Իրոք, ծովի ընկալման ընդհանուր մոտեցումը, փրփրոտ ալիքների «անատոմիան», մասամբ նաև գունաշարը դրսևորում են Այվազովսկու արվեստի հետ շփման որոշակի եզրեր:

Այդուհանդերձ, ընդհանրությունները դրանցում մասնակի են, էլ չենք շեշտում Այվազովսկու և Մախոխյանի կտավների մակերեսի մշակման զանազանությունները (Այվազովսկին բնության բոլոր գույները տեղադրում է կտավի վրա, բայց այնպիսի մշակվածությամբ, մշուշ հիշեցնող նուրբ անցումներով, որ ակամայից մտաբերում ես հանճարեղ Լեոնարդոյի «սֆումատո»–ն): Վարդան Մախոխյանը կիրառում է բնության ուսումնասիրման սեփական փորձը, տարրերը համադրելու իր մեթոդներն ու ճաշակը: Դրա շնորհիվ Մախոխյանի, այսպես ասած, «մերձայվազովսկյան» շրջանի գործերն, ի տարբերություն նաև հայ մյուս ծովանկարիչների, օրինակ՝ Էմանուել (Մանուկ) Մահտեսյանի, Մկրտիչ Ճիվանյանի, երևույթի ներքին ընկալմամբ զանազանվում են հանճարեղ ծերուկի գործերից:

[316] Ուշագրավ մի զուգորդություն ևս. Այվազովսկին նույնպես բազմիցս է անդրադարձել ձմեռային ձյունապատ տեսարաններին և մեծ մասամբ, ինչպես Մախոխյանը, ավելի էպիկական, խոհափիլիսոփայական ընկալմամբ: Վերջին հաշվով ձյունն էլ ջրի տարատեսակն է, ջրի այլ վիճակը, այլ կերպարանափոխությունը, որը չի կարող անտարբեր թողնել ջրի իսկական սիրահարներին: «Նկատելի հասարակաց երեւույթ մըն է, որ ծովի տաղանդավորները (Այվազովսկի, Մախոխյան, Մահտեսյան…) առհասարակ կը սիրեն ձյուն նկարել, ըլլայ երդիքներու վրա, ըլլայ անտառի մեջ, մենավայրերու բարձունքներու վրայ, ուր քամին մը վայրի ծառատունկեր կը խոկան: Գուցե այս ուղղության ներքեւ անոնք կը զգան հագուրդը հավերժական խաղաղության ու խորհրդի…» (Հ. Անդրեաս Խըրլագեան, Հովհաննես Այվազովսքի ծովանկարիչ, «Հանդէս Ամսօրեայ», Վիեննա, 1934, էջ 175–176):

[317] Ե. Մարտիկյան, նշված աշխ., էջ 11:

[318] Այդ մասին տե՛ս Ազգային քրոնիկ. Պ. Վ. Մախոխեանի ցուցահանդեսը, «Անահիտ», 1902, Դ տարի, N 4, էջ 81:

[319] Ա. Սքարսելլի, Նկարչությունը Գահիրեի մեջ. Մախոխյանի ցուցահանդեսը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1902, N 4–5–6, էջ 35:

[320] Մ., Նկարիչ Վ. Մախօխեան, «Մշակ», Թիֆլիս, 1902, N 155:

[321] «Արտէմիս», Կահիրե–Ալեքսանդրիա, 1903, դեկտեմբեր, N 12:

[322] Խմբագրական, Վարդան Մախոխեան, Թէոդիկ, «Ամէնուն տարեցույցը», Կ. Պոլիս, 1911, էջ 270:

[323] 1902–1904 թթ. Մախոխյանը վրձնել է մի շարք հետաքրքրական ծովանկարներ՝ «Փոթորկից հետո: Մայրամուտ» (1902 թ., կտավ, յուղաներկ, 37x52), «Նավը ծովում: Ամպամած երկինք» (1902, կտավ, յուղաներկ, 42x67,2, ՀԱՊ), «Լուսնի լույսը» (Շվեդիա) (1903, կտավ, յուղաներկ, ցուցադրվել է 1936 թ., վերատպությունը կարելի է տեսնել 1904 թ. «Գեղունի» հանդեսի էջ 25–ում), «Կոտրված նավակը ծովափին» (1903, կտավ, յուղաներկ, Մխիթարյան միաբանության պատկերասրահ, Վիեննա), «Լուսնի ծագումը» (կտավ, յուղաներկ, վերատպված է. «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1911, N 4), «Լուսնակ գիշեր» (կտավ, յուղաներկ) և այլն: Դրանց մի մասում, չնայած թեմաների մեկնաբանման ուրույն ձևերին, այնուամենայնիվ, զգացվում է իր մեծ ուսուցչի՝ Հովհաննես Այվազովսկու արվեստի ազդեցությունը: Օրինակ՝ «Փոթորկից հետո: Մայրամուտ» աշխատանքում Այվազովսկու այնքան սիրած նավաբեկության թեման է. առագաստանավը բախվել է ծովային խութերին և շուռ է գալիս: Աշնանային սառը քամուց տատանվող ալիք-

ները զուգահեռ շարքերով վազում են առաջ: Երկնքում կուտակվում են գորշ ամպերը, որոնց արանքներից երևում են արևի վերջին շողերը՝ գունավոր արտացոլում գտնելով ջրի մեջ: Նույն տրամադրությամբ ու կոլորիտով է լուծված «Նավը ծովում: Ամպամած երկինք» նկարը: Կարելի է հիշատակել նաև «Լույս լուսնյակի» կտավը, որտեղ նկարչին հաջողվել է վերարտադրել ջրի անհանգիստ, շարժուն վիճակը, օդային միջավայրը և հատկապես ձախ կողմում հսկայական տպավորիչ ժայռերը: Վերջիններս ջրի ու երկնքի հետ ասես մատնացույց են անում բնության խորհրդավոր գեղեցկությունը:

[324] Տե՛ս Նկարիչ Վարդան Մախոխեան, «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1908, N 1, էջ 42: Այդ առիթով Ա. Բերբերյանը գրում է. «...Ահա այդ արթիսթներու գործոն անդամներեն է միայն, որ կարող են ընտրվել նկարչության 12 ամենաբարձր անդամները՝ Yuries-ները, որոնք նկարչական աշխարհի հեղինակավոր ձայնը կներկայացնեն»:

[325] Ա. Պառաիեան, Հայ նկարիչներ. Վ. Մախոխեան, «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912, N 22, Ա տարի, մայիս, էջ 349:

[326] Տիգրան Նազարյան, Անզուգական ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյան, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1924, N 36–52, էջ 1288:

[327] Գեղարվեստ և դպրություն, «Մասիս», Կ. Պոլիս, 1904, հունվար 31, էջ 66:

[328] Այդ մասին տե՛ս Խմբագրական, Վարդան Մախոխեան, «Մեր Տարեցոյցը», 1911, էջ 177: Տ. Նազարյան, Անզուգական ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյան..., էջ 1288: Գ. Տեր-Սարգսյան, Հայ հանճարեղ ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյան, «Վերածնունդ», Փարիզ, 1933, N 215:

[329] Ավօ Պէյլէրիան, Նկարիչ Վարդան Մախոխեան, «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1908, N 1, էջ 42:

[330] С. Кара-Мурза, Армяне в искусстве, Армянский сборник, 2-ое издание, М., 1911, ст. 213–214.

[331] Թ. Սիսոն, Մախոխյանի ցուցահանդեսի կատալոգ (տե՛ս Ե. Մարտիկյան, նշվ. աշխ., էջ 36):

[332] Տե՛ս Գեղարվեստ և դպրություն, «Մասիս», Կ. Պոլիս, Ղալաթիա, 1904, մարտ 27, էջ 195: Ն. Կ., Վարդան Մախոխյան, «Ժողովուրդ», Կահիրե, 1904, N 1–22, էջ 62: Խմբագրական, Պ. Վարդան Մախոխեանի ցուցահանդեսը, «Անահիտ», Փարիզ, 1904, N 3, էջ 71 և այլն:

[333] Ռ. Շիշմանյան, Նկարիչ Վարդան Մախոխեան, «Անահիտ», Փարիզ, 1937, N 3:

Մախոխյանի եգիպտական վերջին ցուցադրումները համեստ գնահատականի են արժանացել որոշ հայ թղթակիցների կողմից, նույնիսկ անհարկի թերագնահատվել. «Բոլորն ալ տրտում նկարներ էին, — գրում է արվեստից բավականին հեռու կանգնած Ռ. Որբերյանը: — Ամենուն վրա, շատ քիչ բացառությամբ, ծովը կա՝ իր դյուրափոփոխ երևույթներով. կրնամ ասել՝ ամենքն ալ ծովի նկարներ, հազիվ քանի մը հատ մեռած ձյունապատ դաշտեր, հյուղակներ, սակայն ծայրե ծայր դառնագին մելամաղձությամբ գծված, այնպես որ մտախոհ վայրկյան մը դիտելեդ ետքը կզգաս, որ տառապանքի շունչը կանցնե ճակատիդ, և սիրտս հին կարօտներով կը բաբախե...»: (Ռ. Որբերյան, Մախոխեանի ցուցահանդեսը, «Արեւելեան մամուլ», Զմիւռնիա, 1904, հունիս, էջ 562):

[334] Մախոխյանի՝ Վենետիկին անդրադարձած նկարներից այսօր մեզ հայտնի է մեկ յուղաներկ աշխատանք՝ «Գոնդոլը լուսնյակ գիշերով». վերատպված է մեր հեղինակությամբ հրատարակված Հայ նկարիչների Վենետիկը գրքում, (Եր., 2015, էջ 33):

[335] Հ. Անդրեասեան, Բեռլինի կյանքում, «Մանզրումե», Պոլիս, օգոստոս, 1907:

[336] Հաճախ նույն թեմաների բազմաթիվ կրկնություններով նկարիչները փորձում են հասնել տվյալ տեսարանի կատարելությանն ու շահեկանությանը (այդ մասին տե՛ս Н. Барсанмов, Море в русской живописи, Симферополь, 1959, ст. 24):

[337] Հայտնի չէ, թե այժմ որտեղ է աշխատանքը, նույնիսկ չկա դրա լուսանկարը: Նկարի մասին մասնակի պատկերացում կարելի է կազմել մամուլում հրատարակված նյութերից. «Կատաղի և մահաբեր ալիքները կխոսեն Մախոխյանի «Փոթորիկ Սևաստոպոլի առջև» նկարում: Անհուն ծովն իր վայրագ ալիքներով կգոռա ու կփշրվի տկարաբար՝ բախվելով վես ու անվերջ ժայռերի ճակատին: Ի՜նչ խորին ըմբռնում և

ի՛նչ ուժ այս տաղանդավոր նկարչի մոտ, որ կարողացել է մտերմանալ այս տարրերի հետ, ըմբռնել դրանք, կատարելապես ու հավատարմորեն վերարտադրել» (Ք., Ազգային կյանք, «Բազմավէպ», Վենետիկ — Սբ Ղազար, 1907, N 9–10, էջ 460–463):

[338] Հ. Անդրեասեան, Վարդան Մախոխեան, «Հուշարար», Թիֆլիս, 1908, N 5:

[339] Մախոխյանի աշխատանքները պարբերաբար տպագրվում են Լայպցիգի և այլ գերմանական թերթերում: Այդ մասին տե՛ս Քրոնիկիոն, «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1909, N 4, էջ 181: Թէոդիկ, «Ամէնուն տարեցոյցը», Կ. Պոլիս, 1911, էջ 270:

[340] Այն աշխատանքների լուսաբանման համար, որոնք չեն հասել մեզ կամ արտատպված են մամուլում սև ու սպիտակով, օգտվել ենք հրատարակված նյութերից:

[341] Այդ տարիները նկարչի ոճի բյուրեղացման, այսպես ասած, «մախոխյանական ծովի ուրույն լեզվի» ձևավորման շրջանն էր: «Մախոխյանի նախասիրած տարրը ծովն է՝ իր բյուրաձև, բազմագույն, կատաղած ու մռայլ, ժպտուն ու արևազօծ, խաղաղ ու միստիկական այլազանությունների մեջ. ծովն իր շրջապատի կարկառուն ժայռերով, մենակյաց խարակներով, ամայի կամ հարուստ ափերով. ծովն իր երկնքի հարաբերությունների մեջ, լուսնկայով, մայրամուտ կամ նորածագ արեգակի արծաթազօծումներով. քուլա–քուլա ամպերի տակ մեղկորեն փռված կամ մռայլ ու սևերես ամպերի տակ ահարկու ծովը», – գրում է արվեստի քննադատ Ավո Բեյլերյանը (Ա. Պէյլէրիան, Նկարիչ Վարդան Մախոխեան, «Գեղարուեստ», Թիֆլիս, 1908, N 1, էջ 40):

[342] Կապրիի մի քանի տեսարաններ հատկանշվում են, այսպես ասած, դասական գեղեցկությամբ:

[343] Հ. Ա. Ղազիկյան, Վարդան Մախոխեան եւ ծովանկարչութիւնը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1927, էջ 79: Ուշագրավ նման մի դատողության հանդիպում ենք Կ. Մոկլերի մոտ: Խոսելով Մախոխյանի գործերի մասին՝ նա գրում է. «…Տեխնիկայի հազվագյուտ վարպետություն, որը դիմագրավում է ամենավտանգավոր նյութերին՝ արվեստի մեջ մտցնելով հավիտենական շարժման արտահայտություն» (Camille Mauclair, Wartan Mahokian, «Rives l'Azuh», 28 février 1922):

[344] Այն տպավորությունը չպետք է ստեղծվի, թե Մախոխյանն ընդհանրապես ֆիգուրներ չի նկարել: Նա փայլուն ավարտել է գեղարվեստի ակադեմիան, տարիներ շարունակ նկարել ֆիգուրա, որն արտահայտություն էր գտել նաև նրա մի քանի աշխատանքներում:

[345] Աշխատանքը վերատպված է. «Գեղունի», Վենետիկ, 1927, էջ 76: Նույն տեղում վերատպվում է նաև «Ալեկոծ ծովը Պոլիսկոյում» (Ճենովա) նկարը, էջ 76:

[346] Ժ. Մերու, Վարդան Մախոխեան, «Կյանք և արվեստ», Տարեգիրք, Ա տարի, Փարիզ, 1931, էջ 98:

[347] «Միթվայտէր Թակէպլաթ», (Կարծիքներ Վարդան Մախոխեանի մասին), «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912թ., N 22, Ա տարի, մայիս, էջ 356: «Մախոխյանն այն նկարիչներից է, որը ոչ միայն զգում է բնությունը, այլ այն նույնությամբ ցուցադրում է իր պատկերների մեջ, այնպես որ, իր գործերը տեսնելիս կարծես թե բնություն ենք տեսնում և զգում» կարդում ենք քննադատ Կառլ Ռոթի մոտ (նույն տեղում, էջ 357): «Վարդան Մախոխյանն այն կարգի նկարիչներից է, որ արհեստական ու գունագիտական մտքով նոր փորձեր անելով չէ, որ իր նկարներին կատարյալ տեսք տա: Մախոխյանը պարզ և աննախապաշար կերպով նկատում է և նույն պայմաններով նկատածը ջանում է դրոշմել կտավի վրա» (նույն տեղում, էջ 358):

[348] Ա. Պառավյան, Հայ նկարիչներ. Վարդան Մախոխյան, «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912, Ա տարի, մայիս, N 22, էջ 348:

[349] Նույն տեղում, էջ 353:

[350] Ա. Սքարսելլի, Նկարչությունը Գահիրեի մեջ. Մախոխյանի ցուցահանդեսը, «Գեղունի», 1902, N 4–6:

[351] Աշխատանքը վերատպված է. «Մեր Տարեցոյցը», 1911, էջ 177: «Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1911, N4, էջ 244: «Rives d'Azur», Seizime Annee, avril 1932, N 304, էջ 10:

[352] Նկարում թե՛ բովանդակային առումով և թե՛ կոմպոզիցիոն լուծմամբ ակնառու երևում է Բյոկլինի ազդեցությունը՝ ծովում երևացող ժայռերի մեջ ճգնավորի մենաստանը, լռության և մենության շունչը, ալիքների հանդարտ խաղը…

[353] Աշխատանքը վերատպված է. «Մեր Տարեցոյցը», 1911, էջ 178: Վերատպված է նաև. «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912, Ա տարի, մայիս, N 22, էջ 357:

[354] Սիմվոլիստ արվեստագետներին բնորոշ է եղել ռոմանտիկ հակումները զուգորդել միստիկական այլաբանությունների, նրբացված ֆանտաստիկայի, բնական ձևերի ու անիրական տեսիլքների հետ: Երբեմն էլ սիմվոլն արտահայտվել է ոչ այնքան սյուժեով, որքան կերպավորման պատկերային ձևով (սիմվոլիզմի մասին տե՛ս Մ. Մկրտչյան, Սիմվոլիզմ. Արձագանքը հայ կերպարվեստում. XIX դարի վերջ – XX դարի սկիզբ, Եր., 2015):

[355] Ա. Պառաիեան, Վարդան Մախոխեան, «Շանթ», Կ. Պոլիս, մայիս, 1912, N 22, էջ 349:

[356] Աշխատանքը վերատպված է. «Շանթ», Կ. Պոլիս, Ա տարի, մայիս, 1912, N 22: «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1924, N 36–52, էջ 1289: «Կյանք և արվեստ», Փարիզ, Ա տարի, 1931, էջ 95:

[357] Վերատպված է. «Մեր Տարեցոյցը», 1911, էջ 178:

[358] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, էջ 293: Ի դեպ՝ Շիշմանյանը դեռևս 1937–ին «Անահիտ» հանդեսում ավելի հավանական տեսակետ է արտահայտել՝ նշելով, որ Առաջին համաշխարհային պատերազմից մի քանի ամիս առաջ Մախոխյանն այցելել է իր հայրենիքը («Անահիտ», Փարիզ, 1937, N 3–4, էջ 71):

[359] Ch. Khatchatourian, Le Chant de la Mer, Paris, 1996.

[360] Ե. Մարտիկյան, նշվ. աշխ, էջ 26:

[361] O. Avedissian, Peintres et Sculpteurs Arméniens, Le Caire, 1959.

[362] «Պատերազմի սկզբներուն ծովանկարիչ Մախոխեան տեղափոխուեց Լոնդոն, մասնակցեց այնտեղի պատկերահանդեսներին՝ ցուցադրելով նոր գործեր» («Գեղարվեստ», Թիֆլիս, 1917, N 6, էջ 265):

[363] Հ. Ներսես, Մախոխյան եղբայրները, «Բազմավէպ», Վենետիկ - Սբ Ղազար, 1919, հունիս, էջ 174:

Պահպանված է «Հայաստանի հեծեծանքը» ստեղծագործության հայտագիրը: Այդտեղ՝ ճակատին, գրված է. «Հայաստանին, իմ հայրենիքին. իմ հայրենակիցների տառապանքի արձագանքը. կոչ համաշխարհային արդարությանը» (ՀԱՊ, ինվ. N 16512): Ընդ որում, Մոնակոյի այդ համերգը կազմակերպվել էր արքայական պալատի համերգասրահում՝ Բելգիայի թագավորական օպերայի գլխավոր դիրիժոր Ջորջ Լոուերինի և մենակատար Անրի Վագեմանի մասնակցությամբ:

[364] Տե՛ս «Հայաստանի հեծեծանքը» ստեղծագործության հայտագիրը:

[365] Հ. Ներսես, Մախոխյան եղբայրները, «Բազմավէպ», Վենետիկ—Սբ Ղազար, 1919, հունիս, էջ 174:

«L'Eclaireur de Nice» լրագիրը մարտի 12–ի համարում հաղորդում է, որ Նիցցայի «Le Negresco» հյուրանոցում տեղի է ունեցել նվագահանդես՝ ի նպաստ Մեծ եղեռնից փրկված հայ որբերի: Համաձայնական և հայկական պետությունների դրոշակներով զարդարված բեմի վրա հանդես են եկել նշանավոր կատարողներ ու երգիչներ: Այստեղ, ցուցադրված նկարներից բացի, կատարվել է Մախոխյանի «Հայաստանի հեծեծանքը», որի կապակցությամբ «Բազմավեպում» կարդում ենք. «Նվագածությունը հուզեցավ, ու ծափահարեց հայուն հանճարը, որ քաղաքակիրթ ազգաց մրցակից հանդիսացած էր: Եւ Վարդան իր երաժշտական արտադրության գնահատումին պատասխանելու համար կը հարկադրվի բեմ բարձրանալ և ողջունել հանդիսականները» (Հ. Ներսես, Մախոխյան եղբայրներ…, էջ 175):

[366] Մախոխյանի բժիշկ եղբայրը՝ Պիեռ Մախոխյանը, Մեծ եղեռնից հետո հիմնականում զբաղվել է քաղաքականության հարցերով: Հայ մամուլը նշում է, որ նա ԱՄՆ–ի նախագահ Վիլսոնից առաջ՝ 1916 թ., վեր է բարձրացրել «Ազգերի ընկերակցության» գաղափարը (այժմ՝ Միավորված ազգերի կազմակերպություն): Ըստ Պիեռ Մախոխյանի՝ բոլոր ազգերը պետք է ունենան քաղաքական հավասար իրավունքներ: Ընդ որում, զայրույթով շեշտվում է այն անարդար պարագան, որ հզոր պետություններն օժտված են բոլոր իրավունքներով, մինչդեռ նույն իրավունքը Հայաստանի և մյուս փոքր ազգությունների համար ժխտված է. անարդարացի խտրականություն (Հ. Ներսես, Մախոխյան եղբայրներ…, էջ 176):

[367] Մախոխյանի՝ այդ ժամանակվա հոգու և մտքերի արտահայտությունն են նրա իսկ հորինած բանաստեղծությունները: Ասենք, որ Մախոխյանից մեզ հայտնի են «Աստուած մը մեծ» և «Սարդ»

բանաստեղծությունները: Առաջինը պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում, իսկ երկրորդը տպագրվում է «Բազմավեպ», հանդեսում («Բազմավէպ», Վենետիկ — Սբ Ղազար, հունվար, 1940, N 1, էջ 17):

[368] Մշակութային եռուն կյանքը թողնելով Լոնդոնում, Փարիզում, Բեռլինում՝ նա մեկնեց համեմատաբար հանգիստ ու խաղաղ մի անկյուն: Նիցցայում Մախոխյանը հաճախ էր լինում հայրենակիցների մոտ, մասնակցում նրանց հավաքույթներին: Նիցցան, իրոք, գրավեց արվեստագետին: Նա չէր կարող վերադառնալ Թուրքիայի մտերիմ դաշնակից՝ կայսերական Գերմանիայի մայրաքաղաքը, ուր երկար ժամանակ՝ ուսումնառության օրերից սկսած, ստեղծել էր մտերմիկ միջավայր: Լոնդոնն այդ շրջանում ավելի շատ քաղաքական և ոչ բնավ գեղարվեստական կենտրոն էր: Փարիզը՝ Եվրոպայի մայրաքաղաքը, արվեստի հին ու նոր հոսանքների ահռելի մի խառնարան, որտեղ որևէ մեկին դժվար էր միանշանակ ապացուցել իր արվեստի ճշմարտությունը: Գեղագիտական հարափոփոխ նախասիրություններով ապրող Փարիզում Մախոխյանի նման սկզբունքային ու հաստատակամ մարդը չէր կարող հանգիստ ապրել:

[369] S. Նազարյան, Անզուգական ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյան, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1924, N 36–52, էջ 1289:

[370] C. Mauclair, «Petit Nicois», 30 avril 1918. Ի դեպ՝ Փարիզում գործող հայկական Նուբարյան գրադարանում պահվում է ցուցահանդեսի կատալոգը, ինվ. 15463:

Այդ կապակցությամբ Արշակ Չոպանյանը գրել է հետևյալը. «Թէ Գերմանիոյ մէջ, ուր հաստատուած է տարիներէ ի վեր և ուր խանդավառ գնահատմանց արժանացած է, Մախօխեանի գործերը ամենէն դժվարահաճ քննադատներուն հիացումը գրաված են: Ահա հատուած մը ընդարձակ ուսումնասիրութենէ մը զոր Նիսի (Նիցցայի — Ա. Հ.) իր առաջին ցուցահանդէսին առթիվ, 1918–ին, կը գրեր Ֆրանսիայի ամենէն մեծատաղանդ գրագետներէն ու հեղինակավոր քննադատներէն մին՝ Քամիլլ Մոքլէր. «Որդի այդ ազնիվ ու դժբաղդ Հայաստանէն, ուր քնարերգական մաքուր հանճար մը կը յամառի վերածնիլ ամենէն աղեխարշ ու ամենէն անարդար աղէտներէն, ահավասիկ նկարիչ մը որ ինքն իսկ ինքզինքը կազմած է: Դպրոցի ոչ մէկ բանաձև զինքը չի կապկպեր: Իր արվեստը միմիայն իր հուզմունքին ու բնութեան միջև կատարուած փոփոխութենէն ներշնչուած, սահմանավորուած, բնորոշուած է… Իր գլխավոր նիութը ծովն է» (Արշակ Չօպանեան, Վարդան Մախօխեան, «Ապագա», Փարիզ, 1925: Ցուցահանդեսի հետ կապված հոդված է տպագրում նաև «Վերածնունդ», Փարիզ, 1918, N 8, էջ 175–180: Ցուցահանդեսին արձագանքում է նաև ֆրանսիական մամուլը. (Gaston Brader, «L'Eclaireur», 6 mars 1918: «Le Monte–Carlo», 10 mars 1918: «Paris–Nice–Littéraire», 10 mars 1918: Georges Maurevert, «L'Eclaireur», 1 mai 1918: «Le Petit Marseillais», 3 mai 1918: Marco de Gastyne, «L'Eclaireur», 10 mai 1918):

[371] Տե՛ս Հ. Ներսես, Մախոխյան եղբայրներ, «Բազմավէպ», Վենետիկ — Սբ Ղազար, հունիս, 1919, էջ 174: F. Jean–Desthiex, Wartan Mahokian, «L'Homme Libre», 20 mai, 1919, N 1054, էջ 2: Ի դեպ՝ ֆրանսիական մամուլում տեղ գտած Մախոխյանի մասին հրապարակախոսություններում պարբերաբար նշվում է նրա հայկական ծագման մասին:

[372] Մախոխյանի Ազգային սալոնին մասնակցելու կապակցությամբ արձագանքում է ֆրանսիական մամուլը (F. Jean–Desthieux, Les Hommes et les Oeuvres, «L'Homme Libre», 29 avril 1921, N 1742, էջ 2):

[373] L. Méritan, Arts et Lettres, «L'Homme Libre», 22 mai, 1919, N 1056, p. 2.

[374] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, էջ 296:

[375] Կամիլ Մոկլեր, Վարդան Մախոխյան (Օտար կարծիքներ հայ արվեստի մասին), «Նավասարդ», Բուխարեստ, հատոր Ա, 1924, էջ 205:

[376] Վ. Մախոխյանի համբավը այնքան է բարձանում, որ «La Méditerranée Illustrée» ճանաչված հանդեսը ոչ միայն ծավալուն հոդվածով գովեստների խոսքեր է շռայլում նկարչին, այլ նաև տպագրում է Մախոխյանի լուսանկարը և իր նկարներից երկուսը՝ «Փոթորիկ» և «Ալիքները ժայռերի մոտ» (տե՛ս Pierre Berch, Un Peintre de la Mer. Wartan Mahokian, «La Méditerranée Illustrée», 16 juillet, 1921, էջ 5):

[377] Այդ մասին տե՛ս Հայ վրձինը, Թէոդիկ «Ամէնուն տարեցոյցը», Կ. Պոլիս, 1923, էջ 322:

[378] Արձագանքում է ֆրանսիական մամուլը (L. Méritan, Gens et Choses d'Art, «L'Home libre», 12 mai 1922, N 2118, էջ 2): «Գեղունի»–ում կարդում ենք. «...ատոնք կը տարբերին իրարմե, որովհետև ալիքներեն մին քիչ մը ավելի մոտ է պատռելու և ավելի կը բացվի պատռվածքը ավազին վրա, ասկից նոր նկար մը, ուրիշ դյուցազներգություն մը ծնանի: Կը փոխվին բացատրության կերպերը» («Գեղունի», 1927, էջ 76): Թվում է՝ առավել տպավորիչը եղել է Նիցցայի մոտ Ֆերրա հրվանդանում կատարված «Ալիքը» (աշխատանքը գունավոր վերատպված է. «Գեղունի», Վենետիկ, 1927, նաև «Սովետական արվեստ», Եր., 1964, N 12, էջ 27): Բնօրինակը չենք տեսել, սակայն այն, ինչ կա վերատպության մեջ, ցույց է տալիս բնության պոռթկման դինամիկան:

[379] Այդ մասին տե՛ս. Զ. Գալեմքեյրյան, «Հասկաքաղ», Եր., 1965: Խմբագրական, Հայ նկարիչները Բարիզի Սալոնին մեջ, «Հայաստանի կոչնակ», Եր., 1923, N 27, էջ 857:

[380] Ասվել է արդեն, որ հատկապես ծովանկարչության մեջ թեմաների կրկնությունները հաճախ հանդիպող երևույթ են. զանազանությունները դրանցում պահի ընտրության մեջ են: Աշխատանքը վերատպված է. «Կյանք և արվեստ», Փարիզ, 1931, Ա տարի, էջ 96: «Rives d'Azur», Seizime Annee, avril 1932, N 304, էջ 9: Catalogue, Wartan Mahokian. Le Peintre de la Mer, Nice, 1928, էջ 13 (ՀԱՊ, ինվ. 11534):

[381] Արձագանքում է նաև մարսելյան մամուլը. «Նկարիչն այնքան ճշմարտացիորեն վերարտադրել է իր վայրի ափերով, իր մերթ մռայլ, մերթ փիրուզե թափանցիկությամբ շողացող ծովը: Նկարչի ներկապնակը արտացոլում է լողափին ծփացող և ժայռերի գրանիտի վրա փշրվող ալիքների ուժը: Հանձին Մախոխյանի՝ մենք տեսնում ենք վրձնի մի իսկական վարպետ» (տե՛ս S. B., «Le Petit Marseillais», 6 mars 1923):

[382] Վ. Մախոխեան եւ Օ. Կովեն, «Հայաստանի կոչնակ», 1923, մայիս 5, N 16, էջ 568:

Այդ ընթացքում Մախոխյանը պարբերաբար մասնակցում է փարիզյան սալոններին. արվեստի քննադատ Ժորժ Մորվերը, տեսնելով Մախոխյանի աշխատանքը, գրում է. «Նրա նկարներից շատերը տեսել եմ, սակայն կարծում եմ՝ ոչ մեկը այնքան մեծ, այնքան հաջող չէ, ինչպես այն, որ Շապալ–Տյուսյուժեի ամբողջ որմը կզարդարի: Այն կներկայացնի ալեկոծություն, դժվարին նյութ հաջողության. այս հանդուգն ձեռնարկի դիմած է հայ նկարչի հանճարը» (Georges Maurevert, «Eclaireur», 3 Juin 1924):

[383] Ցուցահանդեսի հայտարարությունները տպագրվել են «Le Figaro» հանրահայտ թերթում (Peintre de la mer, 13 mai 1925, N 133: «Le Matin», 2 mai 1925, N 13218): Հոդվածով հանդես է գալիս արվեստի քննադատ Լուի Վոքսելը. Louis Vauxcelles, «Excelsior», Paris, 8 mai 1925:

[384] Այդ փաստը վկայում է, որ Վարդան Մախոխյանն իր աշխատանքային գործունեության ընթացքում որոշակի կարևորություն է տվել բացօթյա աշխատանքներին և դրանք համարձակորեն ներկայացրել ցուցադրման: Հայտնի է, որ երկար ժամանակ էտյուդային բացօթյա պայմաններում կատարված աշխատանքները համարվել են «խոհանոցային» (նախապատրաստական) և, որպես կարգ, ցուցադրության չեն ներկայացվել: Այդ պատնեշի առաջին հաղթահարողներն իմպրեսիոնիստներն էին, սակայն դրանից հետո էլ որոշ ժամանակ հին ավանդույթը, սովորույթի ուժով, պահպանվում էր: Ինչպես տեսնում ենք, Մախոխյանը միանգամայն նոր հայացքների կողմնակիցն էր և կիրառողը:

[385] Այդ մասին տե՛ս Ministére Des Affaires Etrangéres. Légion d'honneur, «Journal Officiel», 31 juillet 1925, N 178:

Ֆրանսիական «Ժամանակ» ամսագրում կարդում ենք. «Գեղարվեստի մինիստրը մեր համաքաղաքացի պարոն Վարդան Մախոխյանին արժանացնում է «Croix de Chevalier de la legion d'Honneur» շքանշան կրելու պատվին... կարմիր ժապավենը, որ կապեցին նրա կոճականցքին, բերում է նրան կրկնակի փառք» (Theébault–Sisson, «Le Temps», Paris, 7 mai 1925: Ի դեպ՝ փորձառու արվեստի քննադատ Թիեբո–Սիսոնը, հոդվածում վերլուծելով նկարչի աշխատանքները, գրում է. «Տրագեդիան Մախոխյանի մի մասն է, և նա այդ արտահայտում է մեծ անկեղծությամբ... Ես երբեք չեմ տեսել նման նկարչություն՝ այդքան հուզիչ, ազդեցիկ և այդքան կենդանի»): Բարեբախտաբար, պահպանված է այդ նշանավոր ցուցահանդեսի կատալոգը, որը գտնվում է ՀԱՊ–ի արխիվային բաժնում (ինվ. դ 16353):

Յուցահանդեսն աննախադեպ արձագանք է գտնում թե՛ ֆրանսիական և թե՛ հայկական մամուլում: «Հայաստանի կոչնակ» շաբաթաթերթում կարդում ենք. «...«Ալլարը» զարդարող իր 100–է ավելի նկարները դարձած են առարկա հիացումի ու միահամուռ գովեստի: Ուրախալի է, մասնավորապես, որ իր նկարներեն շատերը վաճառված են արդեն, իսկ ֆրանսիական կառավարությունը գնած է «Կոհակ» նկարը Լյուքսեմբուրգի թանգարանը զարդարելու համար հայ անզուգական տաղանդի ցոլքովը, և այս բավական է իր համբավին շահած պատկերներուն վրա ադամանդ ևս զետեղելու համար» («Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1925, N 29, էջ 917: Ի դեպ՝ 100 թիվը շփոթություն է, այդտեղ ցուցադրվել է ընդամենը 91 աշխատանք: Թեոդիկից տեղեկանում ենք, որ Լյուքսեմբուրգյան թանգարանի համար նկար գնել է ոչ թե ֆրանսիական կառավարությունը, այլ նույն թանգարանի տնօրենը (տե՛ս «Ամէնուն տարեցոյցը», Կ. Պոլիս, 1926, էջ 502):

Յուցահանդեսի բացմանն ականատես՝ նկարիչ Գուրգեն Տեր–Սարգսյանը հիացումով է նկարագրում այդ իրադարձությունը, Մախոխյանին համեմատելով Նեպտուն մոլորակի հետ, որը շրջապատված է իր ստեղծած ջրերով, և որ ինքն էլ դրանց կախարդող շարժիչ ուժն է (Գ. Տեր–Սարգսյան, Հայ հանճարեղ ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյան, «Վերածնունդ», Թեհրան, 1933, հունիսի 17, N 215): Արձագանքում է ֆրանսիական մամաուլը: Լուի Վոքսելը գրում է. «Մախոխյանը հզոր նկարիչ է հռչակվել իր ծովանկարներով, որոնցում արտահայտել է ալիքների ու ժայռերի միջև տեղի ունեցող պայքարը, ալիքների հանդարտ կամ աղմկալի վիճակը» (տե՛ս Louis Vauxcelles, «L'Ere Nouvelle», Paris, 10 mai 1925):

Հեղինակավոր այդ ցուցահանդեսի գլխավոր կազմակերպիչներից մեկը Վարդան Մախոխյանի բարեկամ, ֆրանսիացի մեծանուն արվեստաբան, իմպրեսիոնիզմի և սիմվոլիզմի գիտակ Կամիլ Մոկլերն էր, որի գրչին է պատկանում ցուցահանդեսի համար կազմված կատալոգի ընդարձակ առաջաբանը: Այդ առիթով է, որ նշանավոր արվեստաբանն, ըստ ամենայնի, բնութագրում է տաղանդավոր ծովանկարչի ստեղծագործությունները:

Կատալոգում մասնավորապես ասված է. «Մախոխյանը ոչ մի դպրոցի չի պատկանում և կախում չունի ոչ մի նորաձևությունից կամ տեխնիկայից: Նա առանձնացված մի դիտող է, որը տալիս է այն, ինչը տեսնում է և զգում ամենակատարյալ անկեղծությամբ: Մախոխյանի համար, – շարունակում է Կ. Մոկլերը, – ալիքը մի ապրող էակ է, նա նկարում է նրան որպես մի հարթաքանդակ, զգացնել է տալիս նրա նյութականությունը, խորությունը, բախման ուժգնությունը: Թող քամին շուռ գա, ու այլևս ջրային այդ քանդակը կփշրվի, կցնդի հիրիկագույն ծխի նման... Մախոխյանը պատկանում է գեղարվեստին սպասարկող հուժկու և համբերատար աշխատավորների, հայեցողների և հուզականների գեղեցիկ սերնդին: Մեզ ցույց տված իր կտավներից շատերը հայտնաբերվում են որպես կատարյալ ստեղծագործություններ, որոնք կարելի է դնել Կուրբեի կամ Կլոդ Մոնեի գործերի կողքին» (Camille Mauclair, Wartan Mahokian, «Rives d'Azur», 28 février 1922. ՀԱՊ–ի արխիվային բաժին, ինվ. 23980):

[386] Արվեստի քննադատ Սպադան (գրական անուն) գրում է. «Արվեստի հմուտ քննադատները, ինչպիսիք են Կամիլ Մոկլերը, Ժորժ Ավրիլը և Ժորժ Մորևերը Նիցցայում, իսկ Վոքսելը, Թիեպո–Սիսոնը և այլք Փարիզում, շեշտում են, որ մեծ ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյանը ոչ միայն մեր ժամանակաշրջանի, այլև բոլոր ժամանակների ամենաականավոր ծովանկարիչներից մեկն է, որոնք թողել են այդ յուրահատուկ արվեստի մնայուն նմուշներ» (տե՛ս Spada, «Echo d'Ostende», 5 février 1927): Իսկ քննադատ Ժորժ Ավրիլը նշում է. «Նա ազգությամբ հայ է և զգացել ու տառապել է իր ազգի կրած տառապանքները՝ որպես երկրորդ հայրենիք ընտրելով Ֆրանսիան, ապրելով ծովափնյա Նիցցա քաղաքում: Նա միակ նկարիչն է, որ այդպես խոր զգացել է ծովի լեզուն նրա և՛ խաղաղ պահերին, և՛ փոթորկի ժամանակ, և՛ լուսնի շողերի տակ փողփողալիս» («Անահիտ», Փարիզ, 1937, N 1–2):

[387] Թէոդիկ, «Ամէնուն Տարեցոյցը», Կ. Պոլիս, 1926, էջ 502:

[388] Տե՛ս «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1965, հուլիս, N 7, էջ 212:

[389] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, էջ 299–300: Այս թվաքանակի վերաբերյալ էլ տարակարծություններ կան: Գուրգեն Տեր–Սարգսյանը նշում է չորսը. «Հիշում եմ, երբ Անիի

ցուցահանդեսի հրավերը հասավ Մախոխյանին, նա գտնվում էր Մեռբիհոն ծովեզերքը: Այստեղից նա շտապեց ուղարկել չորս նկար, որոնցից երկուսը կատարյալ գլուխգործոցներ էին, երկուսն էլ ծախվեցին» (Գ. Տեր–Սարգսյան, Վարդան Մախոխյանի մահվան առթիվ, «Վերածնունդ», Թեհրան, 24 ապրիլի, 1937 թ.): Մեզ ավելի հավանական է թվում վեցը, քանզի Շիշմանյանը թվարկում է այդ վեց նկարները՝ ըստ իրենց վերնագրերի: Գուցեև ցուցահանդեսներից մեկին Մախոխյանը մասնակցել է 4, մյուսին՝ 6 աշխատանքով:

1929 թ. փետրվարին Մախոխյանը մասնակցում է Նիցցայի «Սալլ–Բրեյա» սրահներում կազմակերպված խմբակային ցուցահանդեսին (կային և՛ տեղացի, և՛ օտար արվեստագետներ): «Հառաջում» կարդում ենք. «Ընդարձակ սրահի մը ճակատը, բավական լայն տեղ մը գրաված էին տաղանդավոր հայ նկարիչ պ. Վարդան Մախոխյանի նկարները» (Մ. Ա., Վ. Մախոխյանի մասին, «Հառաջ», Փարիզ, 1 մարտ, 1929): Ֆրանսիական թերթերը գովեստներով են արձագանքում այդ իրադարձությանը («L'Eclaireur de Nice», «La France de Nice», «Le Petit Niçois»):

[390] Ժան Մերու, Վարդան Մախոխեան, «Կյանքը և արվեստ», Փարիզ, Ա տարի, 1931, էջ 93:

[391] Կատալոգը գտնվում է ՀԱՊ–ի արխիվային բաժնում, ինվ. N 16335:

[392] Թռուցիկ նյութեր մեկ քանի հայ նկարիչներու մասին, «Ընդարձակ տարեցոյց Ս. Փ. Ազգային հիվանդանոցի», Կ. Պոլիս, 1931, էջ 155:

[393] H. de Guardia, Une Belle Ane. Wartan Mahokian, «Rives d'Azur», Seizime Annee, 1932, avril, N 304, p. 8.

[394] Հենրիկ Լիլոյան, Ծովի բանաստեղծը, «Սովետական արվեստ», Եր., 1979, N 8, էջ 56:

[395] Հ. Ղազիկեան, Վարդան Մախոխեան և ծովանկարչությունը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1927, էջ 73–74:

[396] Ֆիլիպ Պերկեզ, Վարդան Մախոխեան, «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912, Ա տարի, մայիս, N 22, էջ 351:

Ռ. Շիշմանյանը Մախոխյանի ծովանկարների մեծ մասում ավելի գիտականորեն իրապաշտ արտահայտություն է տեսնում, քան Այվազովսկու գործերում (Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, էջ 303): Պարզենք Ռաֆայել Շիշմանյանի միտքը՝ «գիտականորեն իրապաշտ»: Թվում է՝ այդ բնութագրումով նա ցանկացել է ասել, որ Մախոխյանի աշխատանքները զերծ են հովվերգական քաղցր գունավորումներից, ամեն մի դիտողի դուր գալու ցանկությունից, բայց և դրանք իրականության հարազատ ընդօրինակումը չեն: «Գիտական իրապաշտության» մեջ կա բնության ներքին ուժը, թաքնված խորհուրդը ցույց տալու հավակնություն:

[397] վերատպված է. «Սովետական արվեստ», Եր., 1964, N 12, էջ 27:

[398] Հայկական սովետական հանրագիտարան, Հ. 10, Եր., 1984, էջ 382:

Փոքր–ինչ ուշ, երբ կանդրադառնանք Մախոխյանի կյանքի վերջին դրվագներին, կհամոզվենք, որ Տերյանի ու Իսահակյանի խոհերն ու պատկերները միանգամայն համահունչ էին մեծ նկարչի ապրումներին: Մասնագետներն ակնարկել են Մախոխյանի խառնվածքի և էության միայնությունը, նրա հոգեբանական դեգերումները: «Ողբերգականը Մախոխյանի ստեղծագործության մեջ բնութագրական, բնորոշ տարր է» գրում է Կամիլ Մոկլերը (C. Mauclair, Wartan Mahokian, «Rives d'Azur», 1922):

[399] Առողջական վիճակի մասին Մախոխյանը գրում է իր նամակներում, որոնք այսօր պահվում են ՀԱՊ–ի արխիվային բաժնում, ինվ. N 16664: Մախոխյանի գրած նամակներից մեկը տպագրվում է նաև մամուլում. տե՛ս Գուրգեն Տեր–Սարգսյան, Վ. Մախոխյանի մահվան առթիվ, «Վերածնունդ», Թեհրան, 1937, N 24:

[400] Պահվում է ՀԱՊ–ի արխիվային բաժնում:

[401] 1937 թ. Հայ ազատ արվեստագետների միությունը նախագահ Էդգար Շահինի գլխավորությամբ կազմակերպում է հուշ–երեկո՝ Վ. Մախոխյանի և ճարտարապետ Լ. Նաֆիլյանի մահվան կապակցությամբ: ՀԱՊ–ի արխիվային բաժնում պահպանվում է միջոցառման հրավիրատոմսը: Արձագանքում է նաև ֆրանսիական մամուլը. Georges Avril, «L'Eclaireur de Nice», 13 février 1937, որտեղ հեղինակը Մախոխյանին համարում է «նկարիչ–բանաստեղծ»:

[402] Ֆ. Պերկեզ, Վարդան Մախոխեան, «Շանթ»,Ղալաթիա, Ա տարի, մայիս, 1912, N 22. էջ 351:

[403] Այդ մասին տե՛ս Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ 307:

[404] Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, գիրք Դ, Եր., 1987, էջ 49: Ի դեպ՝ ծանոթանալով ժամանակի մամուլում տեղ գտած հրապարակախոսություններին՝ պարզ է դառնում, որ մի շարք դեպքերում արվեստագետը կատարել է երեսունից ավելի պատկերազարդում:

[405] Միայն Սեն–Ժիլ–Կրուա–դե–Վի ծովափնյա վայրերում մինչև 1939 թ. Ադամյանը ստեղծեց մոտ 200 կտավ, որի վկայությունն է այսօր այդտեղ կանգնեցված հուշատախտակը:

[406] Այդ մասին տե՛ս Maud Bianchi–Atamian, Charles Atamian, Peintre (1872–1947), Saint–Gilles Croix de Vie, 2006, էջ 6:

Կարապետի նախնական կրթության մասին կան հակադիր կարծիքներ: Օրինակ՝ արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը նշում է, որ Ադամյանը իր սկզբնական կրթությունը ստացել է Բերայի Մխիթարյան վարժարանում (Ե. Մարտիկյան, նշված աշխ., էջ 48): Ռաֆայել Շիշմանյանը այլ բան է գրում. «...որպես օժտված և օրինակելի ուսանող, Պոլսո Պանկալտիի (Բանկալթիի — Ա. Հ.) Մխիթարյան դպրոցի կողմից ուղարկվեց Վենետիկի Մուրատ–Ռափայելյան վարժարան» (Ռ. Շիշմանյան, նշված աշխ., էջ 305): Կան կարծիքներ, որ Ադամյանը, բացի Սբ Բենուայի դպրոց հաճախելուց սովորել է Պոլսի Մխիթարյան դպրոցներից մեկում: Ի դեպ՝ XIX դարում Մխիթարյան միաբանությունը Կ. Պոլսում ունեցել է 6 նախակրթարան: Կ. Պոլսի Ֆրանցիսկյան վանքին կից Վիեննայի Մխիթարյանները 1830 թվականին հիմնել են դպրոց, որը 1857–ից տեղափոխվել է Բանկալթիի թաղամասը (հայտնի է Մխիթարյան լիցեյ անունով):

[407] Ռաֆայել Շիշմանյանը իր «Բնանկարն ու հայ նկարիչները» գրքում (էջ 305) նշում է, որ Ադամյանը Վենետիկ է մեկնել տասնհինգ տարեկան հասակում, հետևաբար 1887 թ.: Նույն 1887 թվականը նշվում է Գարո Քյուրքմանի աշխատությունում (Garo Kürkman, Armenian Painters in the Ottoman Empire (1600–1923). In two volumes, Istanbul, 2004, էջ 175), արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը իր «Հայկական կերպարվեստի պատմություն» գրքում (էջ 48) Ադամյանի՝ Վենետիկ մեկնելու տարեթիվը գրում է 1885 թվականը՝ տասներեք տարեկան հասակում: Նույն թվականը նշում է նաև Հայր Արիստակես Պոհճալյանը (նշվ. աշխ. էջ 95): Նկարչի թոռնուհի Մոդ Բիանքի–Ադամյանը գրում է. «1886 թ. տասնչորսամյա Կարապետին արդեն տեսնում ենք Վենետիկի Մուրատ–Ռափայելյան վարժարանում» (նշվ. աշխ., էջ 6): Չհամընկնող թվականները մեր ուսումնասիրության համար էական նշանակություն չունեն: Բոլոր դեպքերում մենք հիմք ենք համարում Մոդ Բիանքի–Ադամյանի նշած թվականը, քանզի նա նաև շեշտում է նկարչի ուսանողական թիվը՝ N 24–ը, որը, ինչպես Մոդ Բիանքին է գրում, հետագայում թալիսման է դառնում նկարչի կյանքում: Մոդ Բիանքին շեշտում է նաև դիպլոմի վրա գրված մասնագիտությունը՝ Նկարչության, գեղանկարչության, գեղագրության դասավանդման, որն և մեզ ենթադրել է տալիս իր մոտ պահվող՝ Ադամյանի դիպլոմի առկայության մասին:

[408] Այսօր Վենետիկի Մխիթարյան հայրերի մոտ Ադամյանից պահվում են «Երեխան կանաչ դույլով» (1934), Սեն–Ժան–դե–Լյուզում նկարված «Ծովանկար» (1920), Վանդեյում վրձնած «Ուշ գիշերով» (1928) և «Ծովափին» (1928) աշխատանքները:

[409] Նշանավոր պրոֆեսորների մոտ դասընթացների են հաճախել նաև Էդգար Շահինը, Արսեն Շաբանյանը, իսկ ավելի ուշ Պաոլետտիի մոտ է սովորել Մուրատ–Ռափայելյանի ևս մեկ սան՝ Սեմյոն (Սիմոն) Նալբանդյանը:

[410] Ե. Մեսիաեան, «Շանթ», Կ. Պոլիս, 1912, N 16:

[411] Այս թվականը նույնպես տարբեր հեղինակների մոտ տարբեր է նշվում՝ 1893, 1894, ամեն դեպքում, ինչպես վերևում, այնպես էլ այստեղ մենք ընդունում ենք նկարչի թոռնուհու նշած թիվը:

[412] Դոլմաբահչե պալատը համարվում է Պալյան ճարտարապետների գլուխգործոցներից մեկը:

[413] Այդ շրջանում Ադամյանը միաժամանակ համագործակցում է Պալյան ընկերության հետ, որը Պոլսի ամենանշանավոր ու հեղինակավոր ընկերություններից մեկն էր:

[414]Ադամյանի նկարազարդած կավե սափսեներից պահպանվել են մի քանիսը, որոնք ցուցադրվում են Ստամբուլի Թոփքափի պալատի թանգարանում: Աշխատանքների լուսանկարները տպագրվել են Գարո Քյուրքմանի նշված աշխատությունում. տե՛ս էջ 175, 176, 177, 178, 179, 180, բացի դա՝ Մոդ Բիանքի–Ադամյանի վերը նշված գրքում, տե՛ս էջ 194, 195, 196, և Հասմիկ Ստեփանյանի «Հայերի ներդրումն Օսմանյան կայսրությունում» ստվարաճավալ գրքում (Եր., 2011, էջ 625): Դրանց բոլորի վրա դրված է Ադամյանի ստորագրությունը:

Ելդըզի պալատում աշխատելու ժամանակի ընթացքը մամուլում մեկնաբանվում է տարբեր կերպ. օրինակ՝ 1939 թ. «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, շաբաթաթերթի հոկտեմբերի 14–ի N 41–ի, էջ 1114–ում «Շառլ Ադամեան» հոդվածում կարդում ենք. «Շուտով Սուլթան Համիտի պալատին նկարիչներեն մին եղած է և հոն գործած 2,5 տարի»: Փաստորեն, եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ Ադամյանը Պոլիս վերադառնալուց անմիջապես չի անցել աշխատանքի, իսկ 1897 թվականի աշնանը լքել է Պոլիսը, ապա Ելդըզի պալատում Ադամյանը լիարժեք աշխատել է երկուսից երկուսուկես տարի: Ըստ էության այստեղ նա աշխատում է 1894 թվականից մինչ 1896–1897 թթ.:

[415]Այդ շրջանից հայտնի է Ադամյանի շրջանաձև տեսքով մի քանի աշխատանք: Դրանցից մեկը՝ «Թուրքական փողոցի պատկերը», վերատպված է Les Peintres arméniens 19–20 siècle, Ville de Cagnes–sur–Mer, 2006 թվականի կատալոգի էջ 36–ում: Ադամյանը կարճ ժամանակով Պոլիս է այցելել նաև 1900–ականների սկզբին, սակայն այս շրջանից մեզ այլ տեղեկություններ չի հասել:

[416] Այդտեղ Ադամյանը ծանոթանում է ռուսական դեսպանատան զինվորական կցորդ Պեշկովի հետ, որը, հիացած լինելով նկարչի ստեղծագործություններով, գովազդում է արվեստագետին իր եվրոպացի բարեկամների մոտ: Այդ մասին տե՛ս Շառլ Ադամեան, «Թէոդիկ», Ամենուն տարեցոյց, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 239:

[417] Պոլսում կազմակերպված Ադամյանի անհատական ցուցահանդեսի բացման ժամանակը մի շարք հեղինակների մոտ տարբեր է: Կան կարծիքներ, որ ցուցահանդեսը կազմակերպվել է ավելի վաղ, և հենց դա էլ նկատելի է դարձրել Ադամյանին, որից հետո նկարիչը հրավիրվել է աշխատելու Սուլթան Աբդուլ Համիդի պալատում: Գարո Քյուրքմանը ցուցահանդեսի բացման տարեթիվը նշում է 1895 թ. (նշվ. աշխ., էջ 175), Դանիել Դզնունու «Հայ կերպարվեստագետներ» Համառոտ բառարանում գրված է 1894 թվականը (Եր., 1977, էջ 14), Արարատ Աղասյանը «Հայ արվեստի պատմություն» գրքում ցուցահանդեսը վերագրում է 1895 թվականին (Եր., 2009, էջ 298), Մոդ Բիանքի–Ադամյանի աշխատությունում նշված է 1896 թվականը:

[418] XIX դարում այս արվեստանոցներում գործել են շատ նշանավոր նկարիչներ՝ Պյուվի դը Շավանը, Էժեն Կառիերը, Լեոն Լերմիթը: 1906 թ. այստեղ ապրել և ստեղծագործել է նաև ֆրանսիացի խոշորագույն նկարիչ Պոլ Սեզանը:

[419] Maud Bianchi–Atamian, Charles Atamian, Peintre (1872–1947), Saint–Gilles Croix de Vie, 2006, p. 10.

[420] Աշխատանքի մասին միայն կարող ենք պատկերացում կազմել մի լուսանկարից, որտեղ նկարչին տեսնում ենք իր «Ավազածածկված ժամատունը» նկարի մոտ, ցավոք, կտավը աղոտ է երևում և միայն կարող ենք նկատել, որ մեծ պլանով պատկերված է Բրետանի շրջակայքից մի ժամատուն:

[421] Revue des Beaux Arts, 28 novembre, 1909: Journal de Saint–Quentin, 23 octobre 1909: Saint–Quentinois, 6 novembre 1909.

[422] Ընդհանրապես, Ադամյանն իր պատկերազարդման աշխատանքներին շատ լուրջ էր վերաբերվում: Բավական է հիշել, որ ֆրանսիացի խոշորագույն գրող Անտուան Ֆրանսուա Պրևոի «Մանոն Լեսկո»–ի պատկերազարդման համար վարձում է կոստյումներ և հագցնում իր իսկ աղջիկներին, որոնք աշխատանքի համար ծառայում էին որպես բնորդներ. օրինակ՝ Մոդը այստեղ Գրեոյի կերպարում է, իսկ Ֆերնանդը՝ Մանոնի:

[423] Մադըլինը իր «Ամուսնական վեպ» գրքի պատկերազարդումներով հիացած արձագանքում է մամուլում (տե՛ս Jean Madeline, «Préfet de la Corse», 30 septembre 1910):

[424] Մորիս Լըվելի «Հայր Մահեի մահը», Ժորժ Լնոթրի «Արբաթ Պատրիկի նոր տարվա նախօրյակը», Ռընե Բազենի «Ծեր Շոնեյի կտակը», Ս. դը Ժիվեի «Բերրիկոնի առասպելը» գրքերի նկարազարդումների մասին առանձնահատուկ անդրադարձել է Ե. Մարտիկյանը. տե՛ս Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Դ, Եր., 1987, էջ 50–51: Մեր ուսումնասիրության խնդիրն այլ է, այդ իսկ պատճառով կանգ չենք առնում Ադամյանի պատկերազարդումների վերլուծության վրա:

Բացի նշված հեղինակներից՝ Ադամյանը պատկերազարդել է Ժան դը լա Վոդեղի, Վիքտորիեն դյու Սոսսեյի, Ժորժ դը Պեյրեբրունի, Ս. դը Ժիվեի, Ժան դը Վանդերի, Ֆրանսուա դը Նիոնի, Ժուլ Քլարետի, Գայ դը Թերամոնի, Քարոլուս Դիդիեի, Ժորժ Լընոթրի և այլոց գրքերը:

[425] «Շանթ», Պոլիս, 1912, N 16:

[426] Նույն տեղում:

[427] Աշխատանքը հանդիպում է «Սուրբ Ծնունդը հայերի մոտ» կամ «Ամանորը հայոց մոտ» վերնագրերով: Այն տպագրվում է ժամանակին ֆրանսիական հանրահայտ «Je sais tout» պատկերազարդ թերթի 1905 թ. նոյեմբերի համարում (էջ 544):

[428] Ի դեպ՝ մի շարք հանդեսներում նկարը անվանվել է «Հայաստան»:

[429] Աշխատանքը վերատպված է. «Գեղունի», Վենետիկ, 1927:

[430] Ադամյանը բացի «Le Monde illustré» ամսագրից համագործակցել է «Je sais tout», «Lisez Moi», «Je Sais Tout», «Graphique and Sphere», «Sphere», «Graphic» և մի շարք այլ հանրահայտ հանդեսների հետ:

[431] «Կանգ առնենք Ադամյանի դիմանկարի առջև» – «Le Monde illustré», 3 mai 1913: «Ադամյանը ցուցադրում է հիասքանչ դիմանկար» – «Revue artistique», juin 1913:

[432] Տպագրվել է 1916 թ. «L'Almanach Vermot» տարեգրքում, նաև Ֆրեդերիկ Մակլերի «La France et l'Arménie, à travers l'Art et l'Histoire», Paris, 1917, էջ 40: Այդ աշխատանքի մասին նշված է նաև Collection Henri Leblanc destinée à l'État. La Grande Guerre. Paris, 1916, էջ 320:

[433] Տպագրվել է 1917 թ. «L'Almanach Vermot»–ում, վերատպված է նաև. Ֆ. Մակլերի նշված աշխատությունում, էջ 41: Նկարի մասին նշվում է նաև Collection Henri Leblanc destinée à l'État. La Grande Guerre. Paris, 1918, էջ 277–ում, որտեղից և իմանում ենք պատկերի չափերը՝ 73x56,5 սմ:

[434] Ստեղծվել է 1914–1918 թթ., 35x89 սմ, տպագրվել է բրիտանական «Sphere» պատկերազարդ թերթում:

[435] Ստեղծագործության մասին կարելի է տեղեկանալ Collection Henri Leblanc destinée à l'État. La Grande Guerre. Paris, 1918, էջ 155–156, վերջինից էլ հայտնի է դառնում ստեղծման թվականը՝ 1914–1916, և չափերը՝ 41x56 սմ:

[436] Աշխատանքը ստեղծվել է 1914–1916 թթ., չափերը՝ 35x89 սմ, վերատպվել է 1916 թ. «Sphere» թերթի հուլիսի 29–ի համարում:

[437] Կատարման ժամանակաշրջանը՝ 1914–1916 թթ., տպագրվել է «Sphere» թերթում:

[438] Ստեղծվել է 1917 թ., տպագրվել «Sphere» թերթում:

[439] Աշխատանքը վերագրվում է 1918 թ., տպագրվել է «Le Monde illustré» ամսագրում:

[440] Տե՛ս Fréderic Macler, «La France et l'Arménie, à travers l'Art et l'Histoire», Paris, 1917, էջ 42:

[441] Այդ մասին տե՛ս Société Nationale des Beaux–Arts, «La Renaissance», 18 avril 1914, N 16:

[442] Ի դեպ՝ Ադամյանը 1925 թ. նկարում է տիկին Քենսոնի դիմանկարը, այդ մասին կխոսվի ստորև:

[443] Այդ մասին տե՛ս Mayda Saris, Armenian Painting: From the Beginning to the Present, Istanbul, 2005, էջ 55:

[444] Հիշատակելի է «Աստվածները մեռան» օպերայի համար նկարված կոմպոզիցիոն հայտագիրը: Այն տպագրվում է «Le Monde illustré» հանդեսի 1924 թ. մարտի 22–ի համարում:

[445] 1918 թ. արվեստագետը ցուցադրվում է Մարսելի «Մույո» ցուցասրահում:

[446] Ռոդոդենդրոն ծաղիկի անուն է, իսկ աշխատանքը հաջողվում է վաճառել 1500 ֆրանկով:

[447] Տե՛ս «Comoedia», 5 mars 1921, N 3001: «La Revue des Beaux–Arts», 1 mars 1921, N 351: Նույն՝ 1921 թ. Փարիզի «Ալլար» պատկերասրահում ցուցադրվում է նկարչից մի քանի աշխատանք, որոնց մեջ էր իր

դստեր՝ «Ֆերնանդի նշանդրությունը և ամուսնությունը Ռեյմոնդի հետ» կոմպոզիցիոն նկարը: Բացի դա՝ այդ տարի Ադամյանը դիմանկար աշխատանքով մասնակցում է Ազգային սալոնին (տե՛ս «Comoedia», 26 mars 1921, N 3022):

[448] Պետք է նշենք, որ տվյալ ցուցահանդեսի կազմակերպման գործում մեծ դեր է ունեցել «Martin» ամսագրի աշխատակից Իյուգ Լը Րուն, որը 1921 թ. նշանակվում է Սեն է Ուազ նահանգի սենատորը: Ի դեպ՝ Իյուգ Լը Րուի վաղաժամ մահացած որդուն Ադամյանը նկարել էր դեռ 1906 թ., հիացած աշխատանքով՝ Իյուգ Լը Րուն արձագանքում է մամուլում:

[449] Տե՛ս «Comoedia», 14 avril 1922, N 3407:

[450] Այդ մասին տեղեկացնում է «Le Temps» օրաթերթը իր 1923 թ. ապրիլի 13–ի համարում:

[451] Կարճ ժամանակ անց Ադամյանը ցուցադրվում է Օնիվալի, Մարտիգի և Ստրասբուրգի պատկերասրահներում: 1923 թ. «Floréal» հանդեսի ապրիլի 28–ի համար 17–ում (էջ 264) կարդում ենք, որ Ադամյանը մասնակցում է այդ տարվա Ազգային սալոնին (այդ մասին տե՛ս նաև «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, հուլիս–օգոստոս, 1923, N 27, էջ 857 և «Հասկաքաղ», Եր., 1965): Ադամյանի մասին գովեստով արձագանքում է նաև ֆրանսիական մամուլը («Cahiers de l'art moderne», 13 avril 1923: «Le Temps», 23 avril 1923, N 22543): 1925 թ. մայիսին նկարիչը պատվեր է ստանում Չիկագոյից, դա նրա առաջին պայմանագիրն էր ամերիկացի նկարահավաքների հետ: Այդ տարվա ամռան վերջում Ադամյանը ցուցադրվում է Բրյուսելում կազմակերպված «Ֆրանսիացի արվեստագետներ» խորագիրը կրող նկարահանդեսում: Իսկ նույն թվականի մայիսի 16–ից 31–ը արվեստագետը անհատական ցուցահանդես է կազմակերպում «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում: Իսկ նոյեմբերի 17–ից մինչև դեկտեմբերի 9–ը Ադամյանը 60 աշխատանքով ցուցադրվում է Բրյուսելում կազմակերպված իր անհատական ցուցահանդեսում: Ադամյանի անհատական ցուցահանդեսների մասին բազմիցս խոսվել է մամուլում և մասնագիտական գրականության մեջ. օրինակ՝ Հայր Արիստակես վարդապետ Պոհճալյանը իր Ակնարկ մը հայ նկարչութեան վրայ, Վիեննա, 1989, էջ 96–ում նշում է. «Ֆրանցայէն զատ, նկարահանդէսներ սարքած է Պրիւքսէլի, Պուէնոս Այրէսի, Ճաբոնի, Գանատայի, Վէնէզուէլայի եւ ուրիշ երկիրներու մէջ...»: Թվագրված ցուցահանդեսներից մի քանիսի մասին առաջին անգամ տեղեկանում ենք նշված գրքում: Սակայն մենք առաջնորդվում ենք փաստագրական տեղեկություններով (հայտագրեր, կատալոգներ). առկա փաստերի հիման վրա, որոնք հավաստի ապացույցներ են Ադամյանի անհատական կամ խմբակային ցուցահանդեսների մասին:

1925 թվականին նկարիչը «Տիկին Քենսոնի դիմանկարով» մասնակցում է Ազգային սալոնին: Աշխատանքը բարձր արձագանք է ստանում արվեստասեր լայն հասարակայնության կողմից, նկարը վերատպվում է «Comoedia» թերթի 1925 թ. մայիսի 2–ի N 4518–ում:

Պետք է ասենք, որ արվեստաբանական գրականությունում նշվում է 1926 թ. Ստրասբուրգում կայացած Ադամյանի անհատական ցուցահանդեսի մասին (տե՛ս Ռ. Շիշմանյան, նշվ. աշխ., էջ 310, Գ. Քյուրքման, նշվ. աշխ., էջ 175, Շ. Խաչատրյան, Ֆրանսահայ կերպարվեստ, Եր., 1991, էջ 24, Ա. Աղասյան, Հայ արվեստի պատմություն (համահեղինակությամբ, Եր., 2009, էջ 298): Իսկ ֆրանսահայ պարբերականները նշում են նույն տարում՝ Ստրասբուրգի ցուցահանդեսից առաջ, Լիոնում կազմակերպած ցուցահանդեսի մասին:

[452] ՀԱՊ–ի արխիվային բաժնում պահվում է այդ ցուցահանդեսի կատալոգը. ինվ. N 154: Այդ առթիվ արձագանքում են՝ Charles Atamian, «Le Temps», 15 mai 1927, N 24013: «La Semaine à Paris», 20–27 mai 1927, N 260:

[453] Այդ մասին գրում է «La Presse» թերթը իր 1927 թ. մայիսի 16–ի համարում (էջ 2): Պահպանվել է ցուցահանդեսի կատալոգը: Ասենք, որ Ադամյանը եղել է խմբակցության գլխավոր հիմնադիրներից մեկը և մասնակցել նրա բոլոր ցուցահանդեսներին:

Շ. Խաչատրյանը իր «Ֆրանսահայ կերպարվեստ» գրքի էջ 24–ում նշում է Ադամյանի Հայ ազատ արվեստագետների միության ցուցահանդեսին մասնակցելու մասին:

[454] Ցուցադրվող նկարի մասին տեղեկանում ենք փարիզյան «L'Homme Libro» թերթի 1927 թ. մայիսի 5–ի N 3937–ից:

[455] Ի դեպ՝ «La Semaine à Paris», 28 oct. – 4 novembre 1927, N 283 տեղեկատուից իմանում ենք, որ «Ժորժ Պտի»–ում ժամանակ առ ժամանակ իրենց աշխատանքներն են ցուցադրել Զաքար Զաքարյանը, Սարգիս Խաչատուրյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Տիգրան Փոլատը, Էդգար Շահինը, Հրանտ Շաբանյանը (Հերան Շաբան), քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանը:

Հետաքրքրական փաստի ենք հանդիպում «Le Gaulois» օրաթերթի 1927 թ. մայիսի 17–ի համար 18121–ում: Այստեղ՝ հայտարարությունների էջում, կարդում ենք գեղարվեստական աշխատանքների աճուրդի կազմակերպման մասին, որտեղ վաճառքի է հանվում փարիզաբնակ մեծանուն նկարահավաք Սերոբե (Սերոբ) Սևադջյանի հավաքածուն՝ Կարապետ Ադամյան, Զաքար Զաքարյան, Հովհաննես Ալխազյան, Էդգար Շահին, Ֆելիքս Ժիմ, Կամիլ Կորո, Օնորե Դոմիե, Էդգար Դեգա, Օգյուստ Ռենուար, Ալֆրեդ Սիսլեյ, Էժեն Դելակրուա, Կիս վան Դոնգեն, Կամիլ Պիսսարո, Անրի Ֆոնտեն–Լատուր, Ռընե Մարգրիտ… Փաստորեն, թանգարանային արժեքի այս հարուստ հավաքածուն պատկանել է հայազգի նկարահավաքին:

[456] Պահպանվել է ցուցահանդեսի կատալոգը: Արձագանքում է փարիզյան մամուլը. Galeries Georges Petit, «Le Temps», 8 novembre 1928, N 24553: «La Semaine à Paris», 20–27 mai 1927, N 260: «Comoedia», 14 novembre 1928, N 5788: «Le Domaine» հանդեսի համար 73–ում կարդում ենք, որ 1928 թ. Ազգային սալոնին Ադամյանը մասնակցել է երկու աշխատանքով: Ազգային սալոնին մասնակցելու մասին տեղեկանում ենք նաև «Le Temps» թերթի 1928 թ. ապրիլի 29–ի N 24361–ից:

1929 թ. հունվարին արդեն Ֆրանսիայի քաղաքացի հանդիսացող Ադամյանը մասնակցում է Փարիզում կազմակերպված «XIX–XX դարերի» ցուցահանդեսին, որտեղ հաջողվում է վաճառել «Ծովին դեմ դիմաց» նկարը:

[457] Ցուցադրվող նկարների մասին արձագանքում է նաև «La France Active», 31 janvier 1929, N 87: Վերջինում՝ «Գեղարվեստի ազգային միության սալոնում» խորագրով հոդվածում, կարդում ենք, որ Ադամյանը ցուցահանդեսին ներկայացրել է Վանդեում նկարված լողափնյա մի պատկեր: Այդ մասին է նշում նաև «Le Redical»–ը (23 juin 1929):

1929 թ. «Սիմոնսոն» պատկերասրահում կազմակերպվում է Ադամյանի հերթական ցուցահանդեսը: Ի դեպ՝ 1929 թ. օգոստոս ամսին Ադամյանը ցուցադրվում է «Ժորժ Պտի», ապա «Ռեյտլինգեր», իսկ դեկտեմբերին Փարիզի «Նոտիք» պատկերասրահներում, այնուհետև հանդես է գալիս Բրյուսելում: Նույն տարում Ադամյանը մասնակցում է Տոկիոյում կազմակերպված «Ֆրանսիական ժամանակակից արվեստը» խորագիրը կրող ցուցահանդեսին: Նկարիչը ներկայացնում է «Երեխաները ափին» և «Մակընթացություն» նկարները («Երեխաները ափին» աշխատանքը 1930 թ. ձեռք է բերվում Տոկիոյի ժամանակակից արվեստի թանգարանի կողմից): Կազմակերպված նկարահանդեսում ցուցադրվում է 241 աշխատանք, որոնց մեջ կային մի շարք ճանաչում գտած նկարիչներ: Մեկ տարի անց՝ 1930 թ., նույն ցուցահանդեսը տեղափոխվում է Օսակա: 1930 թ. մարտի 18–ից մինչև 31–ը Ֆրանսիայում՝ Մուլհաուզենի «Maison d'Art Alsacienne» ցուցասրահում, կազմակերպվում է Ադամյանի աշխատանքների հերթական ցուցահանդեսը: Մարտի 13–ից 30–ը Մայոլկայում կազմակերպված «Ֆրանսիացի նկարիչների» ցուցահանդեսի (Exposicion Artistas Franceses) կատալոգից տեղեկանում ենք, որ Ադամյանը այնտեղ ցուցադրել է յոթ աշխատանք՝ «Ծովային տեսարան», «Ջրի հոսանքը», «Խխունջ», «Կոնտրաժուր», «Ավազե դղյակը», «Լողափ», «Ծովափնյա վայր»: Հունվարին կազմակերպվում է ցուցահանդես Ալժիրում, իսկ մարտին՝ Լիլում: 1930 թ. հունիս ամսին ամերիկյան «Վիտկոմբ» պատկերասրահը Բուենոս Այրեսում ցուցադրում է Ադամյանի նկարները (որոշ ժամանակ անց՝ 1932 թ., Բուենոս Այրեսում վաճառվում է Ադամյանից չորս նկար): Այդտեղ Ադամյանի նկարները ցուցադրվում էին այնպիսի նկարիչների կողքին, ինչպիսիք էին Կամիլ Կորոն, Կլոդ Մոնեն, Կամիլ Պիսսարոն, Ալֆրեդ

Սիսլեյը, Պիեռ Բոննարը, Ժան–Լուի Ֆորենը... Նույն թվականին Կալե քաղաքի պատկերասրահի համար գնվում է «Լողափին» աշխատանքը: Այդ ամենի հետ մեկտեղ 1930 թ. մայիսին նկարիչը մասնակցում է Ազգային սալոնին (տե՛ս «Le Temps», 9 mai 1930, N 25097):

1931 թ. մայիսին Ադամյանը հերթական անգամ մասնակցում է Ազգային սալոնի ցուցադրությանը, այդ մասին մեզ տեղեկացնում է Փարիզում հրատարակվող «L'Art et les Artistes» պարբերականը (A Travers Les Salons. de tome XXII, Mars–Juillet 1931, Paris, էջ. 317): Իսկ «Le Temps» օրաթերթի 1931 թ. մայիսի 13–ի համար 25464–ից տեղեկանում ենք, որ այդ տարվա Ազգային սալոնին նկարիչը ցուցադրել է «Ձկնորսները Դուռնենեյում» աշխատանքը:

[458] 1933 թ. նոյեմբերի 16–ից դեկտեմբերի 5–ը Փարիզի «Շուստերման» պատկերասրահում (Galerie G. Schusterman) կազմակերպվում է Ադամյանի անհատական ցուցահանդեսը, որտեղ ցուցադրվում է նկարչից 32 աշխատանք (այդ մասին գրվում է «La Semaine à Paris» տեղեկատուում (1933 թ. դեկտեմբերի 1–7, համար 601): Պահվել է նաև ցուցահանդեսի կատալոգը):

1933 թ. Ադամյանը մասնակցում է Սեն Միշելի գեղարվեստական ընկերության ցուցահանդեսին (տե՛ս «L'Ouest–Éclair», 30 հուլիսի, համար 13415): Նույն թվականի օգոստոսին Ադամյանը կրկին մասնակցում է Սեն Միշելի գեղարվեստական ընկերության ցուցահանդեսին, մամուլը կրկին անդրադառնում է ասված միջոցառմանը՝ նշելով Ադամյանի անունը (տե՛ս «L'Ouest–Éclair», 14 août 1933, N 13430):

Մեկ տարի անց՝ 1934 թ. նոյեմբերի 17–ից մինչև դեկտեմբերի 10–ը, նույն «Շուստերման» պատկերասրահում կազմակերպվում է նկարչի հաջորդ անհատականը, այս անգամ ներկայացվում է երեսուն աշխատանք: Պահպանվել է ցուցահանդեսի կատալոգը: Իսկ 1934 թ. գարնանը Ադամյանը հրավեր է ստանում Անգլիայի Բրիստոլում ապրող մի բանակչից՝ «Ընկնող ալիք», «Մեկնող ալիք» և «Նահանջող ալիք» աշխատանքների կրկնօրինակները կատարելու համար: Այս պատվերը բարելավում է արվեստագետի վիճակը:

1935 թ. դեկտեմբերի 7–ից մինչ դեկտեմբերի 25–ը «Շուստերման» պատկերասրահում կազմակերպվում է նկարչի հերթական անհատականը: ՀԱՊ–ում պահվում է ցուցահանդեսի հայտագրի պատճենը՝ ինվ. N 25457: Ցավոք, փաստաթղթում չի երևում տարեթիվը: Հիմք ունենալով 1933 թ. և 1934 թ. «Շուստերման» պատկերասրահում կայացած ցուցահանդեսների կատալոգները՝ կարող ենք ասել, որ սա (1935) Ադամյանի ևս մեկ անհատականն է «Շուստերման» պատկերասրահում: Բացի այդ՝ վերջին երկու ցուցահանդեսների ամսվա օրերը (1933 թ. նոյեմբերի 16–ից դեկտեմբերի 5–ը, հաջորդը՝ 1934 թ. նոյեմբերի 17–ից դեկտեմբերի 10–ը) համընկնում են վերջինիս հետ՝ դեկտեմբերի 7–ից 25–ը: 1935 թվականին «Շուստերման» պատկերասրահում կազմակերպված ցուցահանդեսի մասին նշում է նաև Ռ. Շիշմանյանը (Բնանկարն ու հայ նկարիչները, էջ 310):

1935 թ. հուլիսին Ադամյանը երկու նկարով ցուցադրվում է ֆրանսիական Արրաս և Դիժոն քաղաքներում:

1935 թվականի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում կազմակերպված Ադամյանի անհատական ցուցահանդեսի մասին կարդում ենք Գ. Քյուրքմանի նշված աշխատությունում (էջ 175): Սույն ցուցահանդեսի մասին խոսում են նաև Ռ. Շիշմանյանը (Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ 310) և Շ. Խաչատրյանը (Ֆրանսահայ կերպարվեստ, Եր., 1991, էջ 24): Սակայն մենք այլ փաստեր չունենք նշված ցուցահանդեսի մասին:

1936 թ. հոկտեմբերի 20–ին Մեծ Բրիտանիայի Բրիստոլ քաղաքի «Ֆրոսթ և Ռիդ» ցուցասրահում (Frost & Reed LTD.) կազմակերպվում է Ադամյանի՝ «Երեխաները ծովի ափին» խորագիրը կրող պատկերահանդեսը, որտեղ նկարչից ցուցադրվում է 28 կտավ: Սակայն ներկայացված նկարներից ոչ մեկը չի վաճառվում: Նույն թվականին Ադամյանը վերադառնում է Ֆրանսիա, ցուցադրվում է Բորդոյում, Մուլհաուզում, Փարիզի ազգային սալոնում:

[459] Աշխատանքը ցուցադրվում է Էջմիածնի Ռուբեն Սևակի անվան թանգարանում:

[460] Հիշենք նաև վերևում անդրադարձած 1920 թ. Ազգային սալոնում ցուցադրված «Ռոդոդենդրոն» աշխատանքը:

[461] Կատալոգը պահվում է Ֆրանսիայի ազգային գրադարանում: Հավանաբար սա եղել է Անկախների սալոնի մասնակիցների ցուցահանդեսը: Նույն թվականին Ադամյանին կրկին տեսնում ենք Ազգային սալոնում:

1938 թ. Ադամյանը մասնակցում է Սան–Միշելի գեղարվեստական ընկերության ցուցահանդեսին: Այդ մասին տեղեկանում ենք «L'Ouest–Éclair» թերթի հուլիսի 23–ի համար 15230–ում տեղ գտած «Սեն Միշելի գեղարվեստական ընկերության ցուցահանդեսը» հոդվածից: Նույն թվականին նկարիչը կրկին հանդես է գալիս Ազգային սալոնում (այդ մասին նշվում է ֆրանսիական «La Croix» թերթի 1938 թ. մայիսի 28–ի համար 16984–ում):

[462] Ինչպես արդեն վերևում խոսվեց, նկարիչը իր մի շարք ստեղծագործություններում անդրադարձել է նաև նատյուրմորտներին: Սակայն դրանք իրենց կատարման որակով զիջում են արվեստագետի մյուս ստեղծագործություններին: Բացի այդ՝ Ադամյանի նատյուրմորտները քանակով համեմատաբար քիչ են: Հաշվի առնելով այս հանգամանքները՝ մենք մասնակի կանգ չենք առնում դրանց վրա:

[463] Արձագանքում է նաև «Gazette de France» հանդեսը իր 1911 թ. ապրիլի 16–ի համարում:

[464] Ազգային սալոնում ցուցադրվելուց հետո աշխատանքը արժանանում է ֆրանսիական մամուլի ուշադրությանը. «Le Monde Illustré», 11 mai 1912, «La Bataille», 16 avril 1912: «Journal des Arts», 24 avril 1912: «Argus Salons», 25 mai 1912: «Le Matin», 14 avril 1912: «La Liberté», 16 avril 1912: «Le Temps», 14 avril 1912:

[465] Արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանը այդ աշխատանքի ստեղծման թիվը նշում է ցուցահանդեսի բացման տարին՝ 1912 (տե՛ս Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Դ, Եր., 1987, էջ 54): Նույնն է կարծում նաև արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը (տե՛ս Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ, 309): Սակայն արխիվային փաստաթղթերը տեղեկացնում են, որ նկարի ստեղծման տարեթիվը 1911–ն է, որն ավելի հավանական է:

[466] 1996 թ. նկարչի ընտանիքի կողմից նվիրաբերված սույն դիմանկարը այսօր ցուցադրվում է ՀԱՊ–ում: Հավանաբար այս մեծաչափ դիմանկարը դուր է եկել Ադամյանին. 1909 թ. մի լուսանկարում տեսնում ենք Ադամյանին տիկնոջ՝ Վալերի և երեք դուստրերի հետ իր արվեստանոցում Աբել Մինասյանի դիմանկարի մոտ լուսանկարվելիս:

[467] Աշխատանքը ցուցադրվում է ՀԱՊ–ում: Ադամյանի և Շիշմանյանի բարեկամության մասին վկայում է նրանց նամակագրությունը, նաև այն փաստը, որ Շիշմանյանը բազմիցս այցելել է Ադամյանի փարիզյան արվեստանոցը (տե՛ս Ռ. Շիշմանյան, Նկարիչ Կարապետ Ադամյանը, «Սովետական արվեստ», Եր., 1958, N 3, էջ 71):

[468] Ընդհանուր կեցվածքի առումով ակամայից մտաբերում ես Ադամյանից առաջ ապրած և ստեղծագործած Հակոբ Հովնաթանյանի դիմանկարները:

[469] Նկարը հետագայում ձեռք է բերել նկարահավաք Միշել Չալոյանը: Վերջինս 2008 թ. այն վաճառել է աճուրդում: Դիմանկարի գունավոր լուսանկարը տպագրվել է 2008 թ. Փարիզում կայանալիք աճուրդի համար հրատարակված «Collection Michel Tchaloyan» կատալոգում: Դիմանկարի մասին խոսվում է նաև փարիզյան «Le Journal» թերթի 1925 թ. մայիսի 3–ի համարում:

[470] Մոդ Բիանքի–Ադամյանի ուսումնասիրությունում նկարը նշվում է որպես փարիզաբնակ Մ. Ա.–ի հավաքածու (տե՛ս Charles Atamian, Peintre (1872–1947), Saint–Gilles Croix de Vie, 2006): Փաստորեն, մինչ 2006 թ. նկարը գտնվել է Մ. Ա.–ի մոտ, ապա՝ մինչ 2008 թ.՝ Մ. Չալոյանի մոտ, որը և վաճառել է 2008 թ. կազմակերպված աճուրդում: Աշխատանքը տպագրվել է 2008 թ. «Collection Michel Tchaloyan» աճուրդի կատալոգում (էջ 10):

[471] Սույն նկարը Ադամյանը ցուցադրել է նախ Մարսելում, ապա՝ Փարիզի «Ժորժ Պտի» պատկերասրահում (1923), Ազգային սալոնում (1924, 1939), Ֆրանսիացի նկարիչների ցուցահանդեսում (1925), «Շուստերման» պատկերասրահում (1934):

[472] Ինքնատիպ է նկարչի եղբոր՝ «Պիեռի դիմանկարը» (1904, կտավ, յուղաներկ, 23x11,5): Ադամյանի ընտանիքում պահվող մի լուսանկարում տեսնում ենք, թե ինչպես է Կարապետը նկարում իր քրոջը: Ուշագրավ են նկարչի ավագ դստեր՝ Մոդի դիմապատկերները: Ադամյանը Մոդին պատկերել է 1904 (թուղթ, սանգինա, 27x22), 1911 (թուղթ, մատիտ, 33x25,5), 1913 (կտավ, յուղաներկ, 100x81), 1919 (կտավ, յուղաներկ, 100x81), 1920 (կտավ, յուղաներկ, 100x81) թվականներին, 1923–ին երկու անգամ (առաջինը՝ կտավ, յուղաներկ, 27x19, երկրորդը՝ կտավ, յուղաներկ, 28x28), 1924–ին՝ կրկին երկու անգամ. առաջինը՝ «Մոդը դեղինների մեջ» (կտավ, յուղաներկ, 73x60), երկրորդը՝ «Գլխարկով աղջիկը» (կտավ, յուղաներկ, 54x65): Ռ. Շիշմանյանի և Ե. Մարտիկյանի աշխատություններում նշվում է 1912 թվականին Մոդի ևս մեկ դիմանկարի մասին: Բացի այդ՝ Էջմիածնի Ռուբեն Սևակի անվան թանգարանում ցուցադրվող Ադամյանի դիմանկարներից մեկում (կտավ, յուղաներկ, 46x38) պատկերված է Մոդ Ադամյանը: Համեմատելով 1924 թ. կատարված «Քամի» (կտավ, յուղաներկ, 54x65) աշխատանքի հետ՝ մենք տեսնում ենք նմանատիպ կերպար՝ փոքր–ինչ վերև ձգված կոմպոզիցիա, որտեղ քամոտ եղանակին լողափին կանգնած Մոդը երիտասարդական ավյունով լի ու կենսախինդ է: Փաստորեն, երկու դեպքում էլ պատկերված է Մոդ Ադամյանը, և երկուսն էլ կարելի է վերագրել 1924 թ.: Նույն նկարը Ե. Մարտիկյանը անվանում է «Աղջիկը քամու պահին» (տե՛ս Ե. Մարտիկյան, նշված աշխ., էջ 68), մի շարք թերթերում կտավը անվանվել է նաև «Ծովը»:

Մոդի դիմանկարներից է Փարիզում գերմանացիների ռմբակոծությունների ժամանակ նկուղում պատկերված «Մոդը մթության մեջ լամպը ձեռքին» թեմատիկ աշխատանքը: Մոդ Բիանքի–Ադամյանը իր աշխատությունում նկարի ստեղծման տարեթիվը նշում է 1918 թ.՝ գերմանացիների կողմից Փարիզի ռմբակոծման օրերին: Ենթադրում ենք, որ այն ստեղծվել է 1914 թվականին, և հենց այս աշխատանքն է ցուցադրվել արդեն վերևում ասված 1914 թվականի Գեղարվեստի ազգային միության ցուցահանդեսին («Լամպի ուսումնասիրումը» վերնագրով), քանի որ ֆրանսիական մամուլում («L'Univers Illustrè», 16 avril 1914, «Renaissance», 18 avril 1914, «Radical», 12 avril 1914) խոսվում է Ադամյանի լամպով նկարի մասին: Բացի այդ՝ գերմանացիները Փարիզի ավերիչ ռմբակոծումները արել են հենց 1914 թվականին:

[473] Պետք է ասենք, որ նկարչի ընտանիքի անձնական արխիվում պահվում է 1917 թ. կատարված ինքնանկարի մի գծանկար:

Բավականին շատ են մատիտով և ջրաներկով Ադամյանի կատարած դիմանկարները: Դրանցում մեծ մասամբ կարելի է տեսնել տարբեր թատրոնների դերասանների՝ երբեմն կատարված այս կամ այն թատերական ձևավորումների և հայտագրերի առիթով՝ Մարգարիտ Մորենո, Ժակլին Դելուբակ, տասնութամյա երաժիշտ Միրե, Լորային, Պիեռ Սարդա, ապա՝ երկու կոմիկ դերասանների (թուղթ, մատիտ, 27x20 և թուղթ, ջրաներկ, 40x30), 1933–1935 թթ. ստեղծված «Ֆիգարո» թերթի տնօրեն, քննադատ Պիեռ Բրիսսոնի, Պոետ Ֆրանս–Նոհաինի ստեղծված դիմապատկերները: Կարապետ Ադամյանը դիմապատկերներին անդրադարձել է նաև քանդակներով: Մեզ հայտնի են արվեստագետի մտերիմ բարեկամ քանդակագործ Անդրե Շուլցի, իր կնոջ՝ Վալերի և Ռաֆայել Շիշմանյանի դիմաքանդակները:

[474] Կտավը ցուցադրվել է 1921 թ. մարտին Փարիզի «Ալլար» պատկերասրահում կայացած նկարչի աշխատանքների անհատական ցուցահանդեսին: Նկարի բնօրինակի բացակայության պատճառով մենք չենք կարողանում պատկերացում կազմել գործի մասին:

[475] I. Brachot, Le Peintre Charlse Atamian, «L'art Belge», décembre 1925.

Պակաս ուշագրավ չեն 1920–ական թվականների սկզբին Փարիզի շրջակայքում ստեղծված «Ջրի ետևում» (կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Նավակը Սենայում» (կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Սենայի ափին» (կտավ, յուղաներկ, 46x55) աշխատանքները: Այստեղ գետի վրա թեքված ծառի ճյուղերը իրենց ճկուն գծանկարով պատկերին հաղորդում են քնարական բնույթ:

[476] Ռ. Շիշմանյան, նշվ. աշխ., էջ 313:

[477] Իր բացօթյա պայմաններում աշխատելու վկայությունն է նկարչի գրած նամակներից մեկում ներքոհիշյալ տողերը. «Սավոյի մեջ փոթորիկ մը կը նկարեի, և ահա անձրևը սկսավ առատ տեղալ այնքան խիտ ու այնքան արագ, որ հորիզոնը մթնած էր, տեսողությունս ու աչքերս չէին հետևեր տեղատարափին տակ շարժվող վրձինիս. և, սակայն, ես շարունակեցի, մինչև որ գործս լմընցավ: Երբ պանդոկ դարձա, ըսին ինձ, թե թրջած էի. ու միայն այն ատեն տեսա, որ ջուրը առատորեն կը հոսեր վրայես ու ցուրտը կը սրսփացներ մարմինս» («Առագաստ», Նյու Յորք, 1911, N 5):

[478] Աշխատանքի լուսանկարը պահվում է ՀԱՊ–ի արխիվային բաժնում:

[479] 1920–ականներին Ադամյանը անդրադառնում է նման մոտիվների. «Նավանորոգարանի նավաքարշերը» (կտավ, յուղաներկ, 31x48), «Նավերը Դյուրանս գետի վրա» (կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Նավակների կայանատեղ» (կտավ, յուղաներկ, 33x46), «Նավաքարշերը» (կտավ, յուղաներկ, 45x63), «Նավահանգիստ» (կտավ, յուղաներկ, 27x29), «Տներ Ինֆատեում» (կտավ, յուղաներկ, 50x65):

«Նավակների կայանատեղ» և «Նավահանգիստ» աշխատանքները իրենց կոմպոզիցիոն կառուցվածքով հիշեցնում են Պիեռ–Օգյուստ Ռենուարի «Ծանծաղուտ» ու Կլոդ Մոնեի՝ 1869 թվականին ստեղծված նույնանուն գործերը: Սակայն Ադամյանի մոտ չկա կիրակնօրյա այն զվարթ տրամադրությունը, որը դրսևորվում է մեծանուն վարպետների մոտ: Մեր դեպքում ընդամենը նկարչին անսպասելի հանդիպած գեղեցիկ տեսարաններ են: Ի դեպ՝ նման թեմաների անդրադարձել է նաև Արսեն Շաբանյանը. «Ձկնորսական նավակները իրիկնամուտին» (1900–ական թթ.), «Լուսնյակ գիշեր: Առագաստանավերը ափում» (1900–ական թթ.), «Նավակներ» (1910–ական թթ.), «Առագաստներ» (1910–ական թթ.), «Նավակներ» (1910–ական թթ.): Եթե առաջին երեք նկարներում Շաբանյանի մոտ երևում է թեմայի բանաստեղծական մեկնաբանում, ապա վերջին երկուսում՝ մասնավորապես 1910–ական թվականներին կատարված «Նավակները», իր տրամադրությամբ, կոմպոզիցիոն և կատարման լուծումներով գրեթե չեն տարբերվում Ադամյանի աշխատանքներից:

Դժվար է պնդել, թե մեր արվեստագետները մեկը մյուսից կրել են ազդեցություն: Երկու շնորհալի նկարիչներն ունեին իրենց գեղանկարչական տարբեր մոտեցումները, ու թերևս մեկ–երկու աշխատանքի նմանությունը կարող է զուտ կապված լինել նույն վայրի ձկնորսական նավակների ու ճարտարապետական կառույցների նմանատիպության հետ: Հիշենք, որ ինչպես Ադամյանը, այնպես էլ Շաբանյանը բազմիցս են անդրադարձել Մարտիգի գեղատեսիլ վայրերի պատկերմանը:

Իր բնանկարներում նման թեմաների է անդրադարձել հայազգի մեկ այլ նկարիչ՝ Հովհաննես Ալխազյանը (1881–1958): «Նավամատույց» (1938), «Նավահանգիստ», «Նավակներ», «Ձկնորսական նավակներ», «Նավը նավահանգստում» (բոլորն էլ՝ ՀԱՊ), սակայն կատարումը՝ «մեծ կտորներով» վրձնաքսվածքը, ինչ–որ չափով դեկորատիվ մտածելակերպը, ամբողջովին այլ ձեռագիր է մատուցում:

[480] Հրանտ Բալույան, Նկարչական շարժումը Փարիզի մէջ: Շարլ Ադամեանի նկարահանդեսը, «Զուարթնոց», Փարիզ, 1929, էջ 48:

[481] Նկարը առաջին անգամ ցուցադրվել է 1925 թ. Բրյուսելում կազմակերպված Ադամյանի անհատական ցուցահանդեսում, 1927 թ.՝ Փարիզի «Անի» հայ արվեստագետների խմբակցության նկարահանդեսում: Անվանվում է նաև «Կարմիր անձրևանոց»: Ի դեպ՝ կարմիր անձրևանոցով պատկերված կանանց տեսնում ենք նաև նկարչի մի շարք այլ նկարներում: Դրանցից հիշատակելի են 1919–1921 թթ. Օլտում

ստեղծված երկու նկարի էսքիզները (առաջինը՝ կտավ, յուղաներկ, 18x24 և երկրորդը՝ կտավ, յուղաներկ, 26x21): Ադամյանից մեզ հայտնի է նաև Տուլոնի շրջակայքում նկարված «Վալերին և Ռեյմոնդը Բուրգուարելում» (1922, կտավ, յուղաներկ, 38x46) աշխատանքը: Այդտեղ իրենց պլաստիկ գծանկարով, կարծես պարի բռնված ծառի ստվերին նստած է Ռեյմոնդը և կրկին նկարչի կինը՝ Վալերին՝ կարմիր անձրևանոցով: Փաստորեն, Ադամյանը, պատկերելով հարազատների իրերը, ավելի բնորոշ է դարձնում բնորդի էությունը:

[482] I. Brachot, Le Peintre Charlse Atamian, «L'art Belge», décembre 1925 (հոդվածի հայերեն տարբերակը տե՛ս Կ. Ադամյան, «Գեղունի», Վենետիկ, 1927, էջ 24):

[483] Սույն նկարը այսօր պահվում է Նորդի «Musee de Cambrai» թանգարանում: 1927 թվականի «Գեղունի» պատկերազարդ հայաթերթի էջ 24-ում կարդում ենք, որ «Սպիտակ հովանոցով օրիորդը» (խոսքը նույն նկարի մասին է) գնվել է Փարիզի Լյուքսեմբուրգյան թանգարանի համար:

[484] Այդ մասին տե՛ս «Le Gaulois», 22 octobre 1926, N 17914: Salon National, «Le Temps», 24 octobre 1926, N 23811: «Le Petit Parisien», 21 octobre 1926: «La Revue des Beaux–Arts», 1 juin 1926, N 453:

[485] Տե՛ս «Exposition du Groupement d'Artistes Armėniens «Ani», 1927:

[486] 1922 թ. Տուլոնում Կարապետը նկարում է Ռեյմոնդի մեկ այլ դիմանկար: Այն անվանվում է «Սպասում» (կտավ, յուղաներկ, 41x33), այդտեղ Ռեյմոնդը պատկերված է երեխայի՝ Մոդի ծնվելուն սպասելիս: 1925 թվականին է վրձնած Ռեյմոնդի մեկ այլ դիմանկար (օվալաձև, կտավ, յուղաներկ, 52x44): Ադամյանը Ռեյմոնդին պատկերել էր դեռ 1917 թ.՝ «Ռեյմոնդը կարդալիս» (թուղթ, ջրաներկ, 31x21,5), սակայն այստեղ այն առավել կենցաղային է ներկայացված և չունի այն տրամադրությունը, ինչ ծննդկան Ռեյմոնդի դիմապատկերում: 1917–1918 թվականներից պահպանվել է Ռեյմոնդին պատկերած նաև չորս ճեպանկար, որոնցում աղջնակը առօրյա վիճակներում է՝ պառկած, նստած, խորհելիս, կարդալիս: Վրձնահարվածների թանձր քսվածքով է կատարված Ադամյանի երկրորդ աղջկա՝ «Ֆերնանդի դիմապատկերը» (1926, կտավ, յուղաներկ, 41x33):

[487] Նկարը ներկայացվել է 1926 թվականի ցուցահանդեսում:

[488] Նկարչի թեմատիկ աշխատանքներից են «Աղջիկը գլխարկով» (1923, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Լողափին» (1926, կտավ, յուղաներկ, 60x73), «Ջուզետը» (1930, կտավ, յուղաներկ, 60x75), «Հայ աղջիկը լողափին» (կտավ, յուղաներկ, 73x60) ստեղծագործությունները: Լույսի և կենսուրախության իրական արտահայտումն է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում ցուցադրվող «Լողափին» (փայտ, յուղաներկ, 27x21,5, պատկերում հեղինակի թոռնուհին է) նկարը:

[489] Նման տեսարաններ հանդիպում են Ադամյանի մի շարք այլ գործերում. «Բուռն եղանակ» (1925, կտավ, յուղաներկ, 81x100), «Լողափնյա վայր» (1928, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Լողափին» (1928, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Ավազի վրա» (1928, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Օրվա վերջը» (1928, կտավ, յուղաներկ, 33x41), «Թրջված ավազ» (1929, կտավ, յուղաներկ): Նկարչի այդ մոտիվով կատարված լավագույն գործերից է Էջմիածնի Վեհարանի թանգարանում գտնվող «Ծովափ» աշխատանքը. փոթորկոտ ծովի առջև՝ մոր կողքին, կիսաչոք երեխան է, իսկ ալիքների և քամու սառը խաղը շարժուն տպավորություն է տալիս աշխատանքին:

[490] Louis Dumont, «Le Petit Troyen», 8 novembre 1938.

[491] Նկարը 1931 թ. ձեռք է բերվել Պերոնայի Ալֆրեդ Դանիկուրի թանգարանի համար:

[492] Հայ կերպարվեստի ռահվիրաներից Փանոս Թերլեմեզյանը իր ծովափնյա տեսարաններում նույնպես անդրադարձել է լողափնյա ֆիգուրաներով պատկերներին: Արևոտ շողերով ողողված գործեր են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում պահվող Թերլեմեզյանի «Ծովափին» (1921) և «Ծովային տեսարան կնոջ ֆիգուրով» անթվագիր աշխատանքները: Առաջինում ճերմակ հագուստով կինը լրացնող

օղակ է ծովանկարի համար, սակայն երկրորդում՝ ճիշտ ադամյանական հորինվածք ու տրամադրություն. նստած կինը ծառայում է նաև որպես բնորդ՝ աշխատանքին հաղորդելով թե՛ դիմանկարի և թե՛ ծովանկարչական պատկերի բնույթ:

Ադամյանի «Հայացքով դեպի օվկիանոս» (1927, կտավ, յուղաներկ, 54x65, նկարի հայելաձև տարբերակը զարդարում է Էջմիածնի Վեհարանի թանգարանը), «Աղջիկը ծովափին» (1927, կտավ, յուղաներկ, 73x92), «Մռայլ եղանակ» (1927, կտավ, յուղաներկ, 73x92), «Ծովի երազկոտը» (1928, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Մանուշակագույն հագուստով կինը» (1928, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Կարմիր կոստյում» (1929, կտավ, յուղաներկ, 92x73), «Փոթորիկ օվկիանոսում» (1930, կտավ, յուղաներկ, 73x92), «Ծովափին» (1932, կտավ, յուղաներկ, 73x92) և մի շարք այլ աշխատանքներում երևում են ծովի ալիքներով գերված ստատիկ կեցվածքներ: Պետք է ասենք, որ մինչ այսօր մեզ չեն հանդիպել Ադամյանի լողափնյա պատկերներում տղամարդկանց կերպարներ: Գուցե բնության ամենագեղեցիկ էակի՝ կանացի մարմնի կիսամերկ տեսքն է, որ նկարիչը կապակցում է ծովի ջրային տարերքի հետ:

Ադամյանի ծովափնյա տեսարաններում թովչանքով են պատկերված երեխաների կերպարները: Դրանցից կարելի է առանձնացնել «Լողափի հաճույքը» (1928, կտավ, յուղաներկ, 73x92), «Փոքրիկ նավակը» (1928, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Լողափնյա խաղեր» (1928, կտավ, յուղաներկ, 73x92), «Ծովի ավազին» (1928, կտավ, յուղաներկ, 60x73), «Խաղեր ավազին» (1929, կտավ, յուղաներկ, 81x100), «Երեխան կանաչ դույլով» (1934, կտավ, յուղաներկ, 54x65), «Գանձերի լողափը» (1934, կտավ, յուղաներկ, 55x45), «Ժակլինը Թուկեում» (1934, կտավ, յուղաներկ, 46x55), «Ամառային արձակուրդ» (1934, կտավ, յուղաներկ, 55x46) աշխատանքները:

[493] Ռ. Շիշմանյան, Նկարիչ Կարապետ Ադամյան, «Սովետական արվեստ», Եր., 1958, հ 3, էջ 69:

[494] Ֆրանսիացի իմպրեսիոնիստների և Կարապետ Ադամյանի աշխատանքների համեմատականին անդրադարձել է Հրանտ Բուլոյանը, որտեղ հեղինակը մեր նկարչի կտավները համեմատում է մեծանուն իմպրեսիոնիստ Կլոդ Մոնեի նկարների հետ (տե՛ս Նկարչական շարժումը Փարիզի մէջ: Շարլ Ադամեանի նկարահանդէսը, Զվարթնոց, Փարիզ, 1929, N 1, էջ 46–48):

[495] Նկարը այսօր ցուցադրվում է Էջմիածնի Ռուբեն Սևակի անվան թանգարանում:

[496] Շ. Խաչատրյան, Ֆրանսահայ կերպարվեստ, էջ 24–25:

[497] Շուրջ երկու դար Պոլսում արքունի հարգանքն է վայելել Մանաս նկարչական գերդաստանը: Այդ տոհմի ամենաերևելիներից է Հովսեփ Մանասը (Ժոզեֆ, 1835–1916)՝ սուլթան Աբդուլ Համիդ Բ–ի պալատական նկարիչը: Տեղում նա հռչակ է ձեռք բերել որպես դիմանկարիչ, սակայն դա չի խանգարել շնորհաշատ գեղանկարչին անդրադառնալու նաև ծովափնյա գողտրիկ տեսարաններին: Դրանցից ուշագրավ է «Մայդանի աշտարակը» (թուղթ, գուաշ, 15x27) ստեղծագործությունը: Պահպանված նմանատիպ աշխատանքները գաղափար են տալիս նկարչի սուր դիտողականության և ճաշակի մասին:

[498] Ստորև անդրադարձված նկարիչները ներկայացվում են ըստ ժամանակագրական կարգի:

[499] Հնարավոր է, որ մի նկարիչ ստեղծի մեկ կամ երկու ծովային պատկեր, և դրանք ցույց տան ծովի ողջ էությունը, նրա անկանխատեսելի ուժը, գրավչությունը:

[500] Մեզանում այդ ուղղությամբ շատ բան է արված գրականության և թատրոնի ասպարեզներում:

[501] Պոլսի հայ պատրիարքներն ամեն ինչ անում էին ազգի պահպանման և մշակույթի զարգացման համար: Բավական է հիշել Հովհաննես վարդապետ Բաղիշեցուն (1678–1741, կարճահասակ լինելու համար կոչել են Կոլոտ), որը, դառնալով Կոստանդնուպոլսի պատրիարք, առաջին տարիներին իսկ ձեռնարկում է շինարարական հսկայական աշխատանքներ՝ նորոգելով և կառուցելով հայկական եկեղեցիները: Պատրիարքը հատուկ հոգածություն է ցուցաբերել վանականների մտավոր զարգացման հանդեպ: Ավելին՝ Հովհաննես Կոլոտը Սկյուտարում բացում է դպրոց՝ այնտեղ հավաքելով բազմաթիվ հայ աշակերտներ: Ծանրակշիռ է եղել նրա դերը գիտագրական գործունեության ոլորտում: Պատրիարքի

համաձայնությամբ իտալերենից և լատիներենից թարգմանվում են կրոնական, փիլիսոփայական գրքեր: Ունեցել է բազմաթիվ աշակերտներ: 2012–ին մեր կողմից լույս ընծայվեց «Բաղեշի Ամիրդոլու համալսարանը և կերպարվեստը այդ կրթարանում. XVII դար» գիրքը, որում մասնակի կանգ ենք առել Հովհաննես Կոլոտի գործունեության վրա (տե՛ս Ա. Հակոբյան, Եր., 2012, էջ 59):

Պոլսում 1567 թ. Աբգար Թոխաթեցու կողմից հիմնվում է առաջին հայկական տպարանը, որտեղ հայերեն, հայատառ թուրքերեն և մի շարք այլ լեզուներով հրատարակված պարբերականները նպաստել են կայսրության և այնտեղ ապրող հայության մշակույթի զարգացմանը: Արդեն, մինչ XIX դարը, հայկական կրոնական դպրոցներին զուգահեռ Պոլսում գործում էին աշխարհիկ դպրոցներ ու վարժարաններ, որոնց ուսումնական ծրագրերում մեծ մասամբ որպես պարտադիր առարկա անցնում էին նկարչություն (այդ մասին տե՛ս Ա. Հակոբյան, Նկարչությունը հայկական դպրոցում XVII– XIX դարերում, Եր., 2015):

[502] Հետաքրքրական է 2011 թ. Նյու Յորքում հրատարակված Մաքսիմիլիան դը Լաֆայետի հեղինակությամբ «Հայ նկարիչները և արվեստը միջնադարից մինչև սփյուռքը և ներկան» երկհատորյա պատկերագիրքը, որտեղ բազմաթիվ նկարիչների կողքին ներկայացվում են պոլսյան միջավայրում ստեղծագործած մի շարք արվեստագետներ (տե՛ս Maximillien de Lafayette, Armennian Painters and Art from the Medieval Age and Diaspora to the Present: study and critique: philosophy, psychology, esthetics and techniques of Armenian artists, Volume I, Times Square Press, New York, 2011, Volume II, Times Square Press, New York, 2011): Պոլսահայ նկարիչներին հակիրճ անդրադառնում է Վարվառա Բաշմաճյանը (տե՛ս Varvara Basmadjian, Facettes Constantinopolitaines, Le regard des artistes arméniens de Bolis au XIX éme siécle, Հայագիտական ուսումնասիրությունների միջազգային ընկերակցության 13–րդ համաժողով (թեզիսներ), Եր., 2014, էջ 127–129):

[503] Հովհաննես Պեյզատի և իր նախնիների մասին շարունակական հոդվածաշարով հանդես է եկել Թ. Ազատյանը, որը մանրամասնորեն՝ ազգաբանական ծագմամբ ներկայացնում է նկարչին (տե՛ս Ումէտ Յովհաննէս Պէյզատ, «Աստղաբերդ», Կ. Պոլիս, 1953, Գ տարի, N 3):

[504] Պեյզատի և նրա քրոջ ուսման հովանավորությունն իր վրա էր վերցրել արքունի գանձարանի վերատեսուչ Հակոբ Չելեպի Տյուզյանը:

[505] Սիմոն Գաբամաջեան, Հովհաննես (Ումետ) Բեյզադ, «Ծաղիկ», Կ. Պոլիս, 1908, Ի տարի, հունվար 1, էջ 1–11:

[506] Նույն տեղում, էջ 12–21:

[507] Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Ա, Եր., 1971, էջ 191–199:

[508] Բացի այլ դիմանկարներից՝ Հովհաննես Ումետ Պեյզատը նկարել է նաև Այվազովսկուն: Այն Պոլսում նվիրել է մեծ ծովանկարչին: Վերջինս փոխարենը իր Թեոդոսիայի տեսարաններից մեկը հանձնել է Պեյզատին:

[509] Հովհաննես Պեյզատը Պոլսի Սկյուտարի և Բեշիկթաշի եկեղեցիների համար ստեղծել է Գրիգոր Լուսավորչի, Սբ Ստեփանոսի և մի շարք սրբերի պատկերներ: Բացի այդ՝ Պեյզատը նկարներ է կատարել Պոլսի մի շարք հայկական եկեղեցիների համար:

[510] «Թէոդիկ», Ամէնուն տարեցոյցը, Կ. Պոլիս, 1912, էջ 242–243: Նշված հանդեսում տպագրվում է Տամադյանի «Ծովը առագաստանավով» նկարը: Ի դեպ՝ «Ամենուն տարեցույցը» իր հերթական համարում տպագրում է նկարչի «Ծովանուշ» նկարը, որտեղ երևում են հունական առասպելական հավերժահարսերը (տե՛ս «Թէոդիկ», Ամէնուն տարեցոյցը, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 275):

[511] Տամադյանի «այվազովսկյան» ազդեցությամբ կատարված աշխատանքներից է նաև «Առագաստանավ» կտավը:

[512] Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Բ, Եր., 1975, էջ 214–217:

[513] Տե՛ս «Թէոդիկ», Ամէնուն տարեցոյցը, Կ. Պոլիս, 1914, էջ 229:

[514] Տե՛ս Մասիս, Նկարահանդես, «Արձագանք», Թիֆլիս, 1882, N 22, էջ 349:

[515] Աշխատանքը վերատպված է. K. Matevosyan, A. Avetisyan, Surb Gevorg Cathedral: The frescoes, Yr., 2015, էջ 294–295:

[516] Գևորգ Բաշինջաղյան (կազմող և առաջաբանի հեղինակ՝ Մ. Միքայելյան), Եր., 1985, էջ 8: Ի դեպ՝ վերջերս Մոսկվայում հրատարակվեց նկարչին նվիրված ևս մեկ հատոր (տե՛ս В. Жиглов, Художник Геворк Башинджагян (1857-1925), М., 2016):

[517] Այս առթիվ տեղին է հիշել 1996 թ. արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանի կողմից հրատարակված «Ծովի երգը» աշխատությունը, որտեղ Թերլեմեզյանը ընդգրկված է հայ ծովանկարիչների շարքում (տե՛ս Le Chant de la Mer, France, 1996):

[518] Նկարչի կյանքին և գործունեությանն է անդրադարձել Եղիշե Մարտիկյանը (տե՛ս Փանոս Թերլեմեզյան, Եր., 1964): Փանոս Թերլեմեզյանին է նվիրված արվեստաբան Մերի Կիրակոսյանի ուսումնասիրությունը, որտեղ բավականին խորազնին մեկնաբանվում են նկարչի ծովանկարները (տե՛ս Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, Եր., 2014, էջ 99–101):

[519] Արշակ Ֆեթվաճյանի կյանքի և ստեղծագործական գործունեության ուսումնասիրության գործում զգալի է արվեստաբան Լևոն Չուգասզյանի կատարած աշխատանքը (տե՛ս Արշակ Ֆեթվաճյան, Եր., 2011):

[520] Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում, Մ. Սերալյանին վերագրվող թղթապանակում պահպանվում է մի փաստաթուղթ, որում նշվում է, որ նկարիչը ԱՄՆ–ում ապրել է շուրջ 54 տարի:

[521] Սերալյանին վերաբերող մի շարք հոդվածներում գրվում է, որ Ֆորտ–Ուեյնում արվեստագետը տվել է նկարչության մասնավոր դասեր:

[522] Վերջինիս բուսական աշխարհի հրաշալի ստեղծագործությունները դարձել են Սերալյանի ներշնչանքի աղբյուրը և տեղ գտել նկարչի նատյուրմորտներում:

[523] Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժին, ինվ. N 24122:

[524] Տե՛ս Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժին, Սերալյանի թղթապանակ:

[525] Ի դեպ՝ Նոյվիդսկին գրում էր բանաստեղծություններ և հանդես գալիս Կարմեն Սիլվա ծածկանվամբ:

[526] Արևմտահայ մամուլի էջերից տեղեկանում ենք, որ արվեստագետը ցուցահանդեսներ է ունեցել 1908, 1912, 1913, 1917, 1934 թվականներին: Նկարչի աշխատանքներին այսօր զարդարում են Բուխարեստի ազգային պատկերասրահը: Հակոբ Ճոլոյանի վկայությամբ՝ Չիլինկիրյանի ստեղծագործությունները գնվել են Վաշինգտոնի Սպիտակ տան համար (տե՛ս Վաչէ, Հայ նկարչի մը յաջողութիւնը, «Նավասարդ», Բուխարեստ, 1925, Բ տարի, Է պրակ, էջ 224):

[527] Տե՛ս Տ. Ա. Տիքիճեան, Ծովանկարիչ Գալուստի ցուցահանդեսի առթիւ, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1925, N 7, էջ 207:

[528] Կատալոգը պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում:

[529] Տե՛ս Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժին. Ռաֆայել Շիշմանյանի արխիվ, ինվ. N 2662: Այվազովսկու և Զաքարյանի հանդիպման մասին նշում է նաև Գառնիկ Ստեփանյանը (տե՛ս Կենսագրական բառարան, Հատոր Ա, Եր., 1973, էջ 329):

[530] Պագալյանի անհատական ցուցահանդեսը շատ ժամանակ թվագրվում է 1932–ով: Սակայն մեզ համար հիմք է հանդիսանում «Ընդարձակ տարեցոյց Ս. Փ. Ազգային հիվանդանոցի» մեջ զետեղված նկարչի մասին հոդվածը, որտեղ նշվում է 1931 թվականը (տե՛ս Ընդարձակ տարեցոյց…, Կ. Պոլիս, 1931, էջ 158):

[531] Խմբագրական, Արամ Պագալեան, «Հայաստանի կոչնակը», Նյու Յորք, 14 հոկտեմբեր, 1939, N 41, էջ 1120:

[532] Հետագայում ամուսնացել է Մակովսկու դստեր հետ:

[533] Ղազանջյանի նախագծերով շենքեր են կառուցվում Եգիպտոսում, Թուրքիայում, Ֆրանսիայում և այլ երկրներում: Բացի դա՝ Ղազանջյանը ճարտարապետության բնագավառում թողել է նաև տեսական նյութեր:

[534] Այդ մասին տե՛ս Շ. Խաչատրյան, Ֆրանսահայ կերպարվեստը, Եր., 1991, էջ 58:

[535] Խմբագրական, Հ. Կազանճեան, «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1939, հոկտեմբերի 14, N 41, էջ 1124:

[536] Հավանաբար Ղազանջյանը Ֆրանսիայում եթե ոչ անձամբ ծանոթ, ապա տարբեր ցուցահանդեսներում տեսած կլիներ Վ. Մախոխյանի ստեղծագործությունները:

[537] Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Դ, Ե., 1987, էջ 173:

[538] Նկարիչը շատ ժամանակ ստորագրել է Գուլբեկ, Գուլբենկյան:

[539] Այդ մասին տե՛ս «L'Ouest–Éclair», 5 janvier 1924, N 8148:

[540] Այդտեղ ներկայացված երկու նկարներից մեկը եղել է ջրային տեսարան (տե՛ս Հրայր, Անկախ արուեստագէտներու սալօնը եւ հոն ցուցադրող հայ նկարիչները, «Արագած», Փարիզ, 1926, Ա տարի, N 8):

[541] Ընդհանրապես թե՛ հայրենական և թե՛ օտար մամուլը կարծես մոռացության է տվել Հրանտ Գյուլբենկյանին: Մեզնում նկարչի կենսագրության և աշխատանքների մասին հակիրճ, սակայն լուրջ խոսք են ասել արվեստաբաններ Շ. Խաչատրյանը (Ֆրանսահայ կերպարվեստ, Եր., 1991, էջ 37–39) և Ա. Աղասյանը (Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX– XX դարերում, Եր., 2009, էջ 243):

[542] Այլանակի արվեստի պատմությանը նվիրված ընդհանրական բնույթի հոդվածները ժամանակին հրատարակվել էին պոլսահայ և թիֆլիսահայ պարբերականների էջերում:

[543] Այդ մասին տե՛ս Դ. Դզնունի, Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), Եր., 1977, էջ 26 և Ա. Պօհճալեան, Ակնարկ մը հայ նկարչութեան վրայ, Վիեննա, «Edition Méchitariste», 1989, էջ 94:

[544] Տե՛ս «Revue des Beaux–Arts», 12 avril 1914:

[545] Ի դեպ՝ այդ թեմային նկարիչն անդրադարձել է մի քանի տարբերակով:

[546] Ռ. Շիշմանյան, Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Եր., 1958, էջ 337:

[547] XIX դարի վերջին և XX դարի սկզբին Պոլսի միջավայրում կրթված, Բոսֆորի և նրա շրջակայքի նկարչագեղ ջրերի երգիչներն էին Վենետիկի Մուրատ–Ռափայելյան վարժարանում, ապա՝ 1859–1862 թթ. Վենետիկի գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանած, Պոլսում նկարչական ստուդիա ստեղծած Մելքոն Տիրացույանը (Տիրատուրյան, 1837–1904), ռոմանտիկ տեսարանների սիրահար Պետրոս Ազնավուրյանը, ծովանկարներից զատ դեկորացիոն աշխատանքներին անդրադարձած Արմենակ և Բ. Իչլեմեդջյանները, դերասան Պետրոս Ադամյանը (1849–1891), Այվազովսկու ազդեցությամբ ստեղծագործած Արտակին, պոլսահայ նկարիչ Տելեմաք Էքսերճյանին (1840–1891), ապա 1884–1888 թթ. Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում ուսանած Սիմոն Հակոբյանը (1857–1921), մանկավարժ-նկարիչ Սարգիս Տեր–Ազարյանը (1865–1915), Պոլսի գեղարվեստի վարժարանն ավարտած նկարիչ–մանկավարժ Վիգեն Արսլանյանը (Արսլան, 1868–1935), ծովանկարչությանն է անդրադարձել նաև Ոսկան Շիմշիդյանը (Շիմչիդյան, 1867–՞), ծովի խաղաղ տեսարանների վերարտադրողն էր Տորք Զաքարյանի հայրը՝ Ստեփան Զաքարյանը, Անտոն Մեգուերյանը (Միգիրյան), Վիգեն Ասլանյանը (1865–1935), Եվգենի Փափազյանը, Հրանտ Բոշնակյանը, Լևոն Դևեջյանը, Սարգիս Փափազյանը, Եղիա Իզմիրյանը, Մարի Կիբրիսլիյանը, Միլենա Թելլալյանը, Լևոն (Լեոն) Մեսրոպյանը, Ռիտա Ազարյանը, Ստեփան Աղայանը (1870–1937), հայր և որդի Օննիկ (Հովհաննես) և Տիգրան Միասերյանները (1875–1897), որոշ ժամանակ Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում ուսանած, ճանաչված բանաստեղծ Տիրան Չրաքյանը (Ինտրա, 1875–1921), Նորման Ֆրենկյանը (1884–1930), Կ. Բեյազյանը, Ս. Աբելյանը, Դ. Ռաֆայելյանը, Դ. Հովակիմյանը, Գ. Նաղաշյանը, Կրիչյանը, Գ. Ազարյանը, Հ. Նարյանը, բանաստեղծ Ռուբեն Սևակը (1885–1915), Պարույր Պարտիզպանյանը (1887–1932), Սեդրակ Միսկիրչյանը (1905–1975՞), Հրանտ

Անանյանը (1905–՞), Վարդ Հազերյանը (1910–1996), Հրանտ Սուքիասյանը (1915–՞), Կատարինե Կուլհանդջյանը, Ս. Սուքիասյանը, Արման Մակուլյանը, Արտաշես Կարագյուզյանը և այլք:

[548] Սեդրակ Առաքելյան (ալբոմ), Եր., 2015, էջ 232: Նկարչին նվիրված բազմաթիվ ուսումնասիրությունների կողքին առավել ուշագրավ են արվեստաբան Վիլհեմ Մաթևոսյանի (Սեդրակ Առաքելյան, Եր., 1963), նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանի (Սեդրակ Առաքելյան, Եր., 1967), նախաբանը՝ Վիլհեմ Մաթևոսյանի, կազմողներ՝ Վ. Մաթևոսյան, Պողոս Հայթայան (Սեդրակ Առաքելյան, Եր., 1985) աշխատությունները:

[549] Գ. Գյուրջյան, Ռաֆայել Շիշմանյանի ստեղծագործական երեկոն, «Սովետական արվեստ», Եր., 1957, N 2:

Ի դեպ՝ 1985 թ. լույս է տեսնում «Ռաֆայել Շիշմանյան» պատկերագիրքը, որտեղ հեղինակ-կազմող Մարիամ Այվազյանը, բնութագրելով Շիշմանյանի բնանկարները, գրում է. «Ռ. Շիշմանյանի բնանկարներում տագնապալի, շիկացած, դրամատիկ պատկերներ չեն հանդիպում: Ներդաշնակություն, հանդարտություն, խաղաղություն, – ահա կենսասիրությամբ լի նրա ստեղծագործությունների հիմնական տրամադրությունները» (Մ. Այվազյան, Ռաֆայել Շիշմանյան, Եր., 1985, էջ 12):

[550] Ի դեպ՝ Ս. Խաչատուրյանի կինը՝ Վավա (Վարդանուշ) Խաչատուրյանը շնորհալի նկարչուհի էր:

[551] Նկարչի իմպրեսիոնիզմի հանդեպ հակվածության մասին խոսվում է մի շարք հեղինակների մոտ. Ռ. Շիշմանյան, Ե. Մարտիկյան, Շ. Խաչատրյան, Մ. Սարիս:

[552] Ե. Մարտիկյան, Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Եր., Գիրք Դ, 1987, էջ 176:

[553] Խմբագրական, Հրանդ–Շաբան, «Գեղունի», Վենետիկ, 1927, էջ 54:

[554] Այդ մասին տե՛ս «Journal des Artistes», 24 octobre 1908, «Journal des Artistes», 25 octobre 1908, «Journal des Artistes», 23 octobre 1909, «Journal des Artistes», 9 novembre 1910, «Charivari», 13 novembre 1910, «Journal des Artistes», 24 juin 1911, «Courrier du Pas–de–Calais», 7 juillet 1911 թերթերը:

[555] Տե՛ս «Comedia», 4 novembre 1919, N 2535, «Comedia», 6 février 1920, N 2608, «Le Rappel», 4 octobre 1921, N 18561, «Journal Des Débats», 31 octobre 1921, N 301, «Le Radical», 3 novembre 1924, N A 45, «Les Nouvelles Littéraires», 1 novembre 1924, N 107, «La Presse», 1 novembre 1924, «Le Radical», 25 septembre 1925, N A 46, «Comedia», 7 mai 1925, N 4523, «Comedia», 4 novembre 1926, N 5057, «Journal Des Débats», 4 novembre 1927, N 306, «L'Home Libre», 11 novembre 1927, «Le Temps», 4 novembre 1927, N 24185 (այստեղ Շաբանի անվան կողքին նշվում է Հայաստան), «La Renaissance de l'art francais et des industries de luxe», janvier 1927 (այստեղ նշվում է Հերան Շաբանի մասնակցությունը փորագրության բաժնում), «Le Radical», 23 novembre 1930:

[556] Տե՛ս «Comedia», 16 avril 1921, N 3043:

[557] Տե՛ս «Comedia», 18 décembre 1932, N 7254:

[558] Արձագանքները տե՛ս «Le Rappel», 2 septembre 1921, N 18529, «Le Rappel», 4 février 1924, N 19412, «Comedia», 17 février 1924, N 4079, «Le Journal», 1 janvier 1933, N 15020, «Le Journal», 2 décembre 1933, N 15021:

[559] «Comedia», 5 février 1924, N 4067: Նկարչի ստեղծագործությունների վերաբերյալ արձագանքում է նաև հանրահայտ «Paris–Soir» թերթը (տե՛ս 1 mai 1929, N 2034, 28 avril 1929, N 2031, 10 juillet 1929, N 2104):

[560] La France et l'Arménie, à travers l'Art et l'Histoire, Paris, 1917, p. 58–59.

[561] J. Valmy–Baysse, M. Héran–Chaban expose des peintures a la Galerie Moleux, «Comedia», 15 mars 1920, N 2646: Այդ մասին տե՛ս նաև «Comedia», 4 mars 1920, N 2635, «Comedia», 10 mars 1920, N 2641, «Comedia», 13 mars 1920, N 2644, «Le Figaro», 20 mars 1920, N 80:

[562] Կայացած նկարահանդեսների կատալոգները պահվում են ՀԱՊ–ի արխիվային բաժնում (տե՛ս ինվ. 18339):

[563] Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներում ստեղծագործած նկարիչներից ծովանկարներին են անդրադարձել նաև Ֆաննի Թոփանելիյանը (1872–1974), Ելիզաբետ Շերինյանը (1877–1947), Իննա Գարսոյանը (1896–1984), Զարեհ Սուրյանը (1902–1970), Գրիգոր Զարիֆյանը (1934), Վարազդատ Սամվելյանը (1917–1995):

[564] ՀԱՊ արխիվային բաժնում են պահվում ցուցահանդեսների հայտագրերը:

[565] Լ. Գարամանուկեան, Աղեքսանդրահայ նկարիչ Վահան Հովիյեանի ցուցահանդէսը, «Արեւ», Ալեքսանդրիա, 23 դեկտեմբեր, 1949:

[566] Տե՛ս «La Métropole», 20 novembr 1947:

[567] Ընդհանրապես արվեստաբանական գրականությունում նկարչի ծննդյան թվականը նշվում է 1908 թ.: Սակայն Հայաստանի ազգային պատկերասրահի արխիվային բաժնում պահվում է նկարչի ձեռագիր ինքնակենսագրությունը, որտեղ կարդում ենք 1906 թվականը:

[568] Պետիկյանը շատ ժամանակ օգտագործել է բնական պիգմենտներ, դրանցից ստացված համապատասխան երանգները տեղադրել ներկապնակին ու նոր սկսել աշխատել:

[569] Մեջբերումը վերատպված է. «Արեւ», Ալեքսանդրիա, 8 փետրվար, 1954:

[570] Այդ մասին տե՛ս Մանյա Ղազարյան, Հայ նկարչի Շեքսպիրականը, «Շեքսպիրական», Գիրք 5, Եր., 1975:

Ի դեպ՝ մինչ նշված նյութը մեծանուն արվեստաբան Մ. Ղազարյանը «Իրանահայ նկարիչներ» հոդվածում արդեն անդրադարձել էր Հարություն Մինասյանին (տե՛ս «Սովետական Հայաստան», 1967, N 5):

[571] Ալիս Նաւասարգեան, Իրան–Հայաստան. Ոսկի կամուրջներ, 20–րդ դարի իրանահայ նկարիչներ, Գրենդել, 1997, էջ 76:

[572]Ա. Պետրոսեան, Կ. Մոմճեանի նկարահանդէսը, «Հառաջ», Փարիզ, 16 փետրվարի, 1952:

Ծովանկարներին են անդրադարձել եգիպտահայ նկարիչներ Հարություն Կարահիսարյանը և Ժյուլիան ակադեմիայում ուսանած Տիրան Կարապետյանը (1882 – 1963), ԱՄՆ–ում, Հունաստանում, ապա Կիպրոսում ստեղծագործած պոլսահայ նկարիչ Էդուարդ Թերզյանը (Թերզենդ, 1882 – 1955), Եգիպտոսում Կարմիր ծովի տեսարաններին է անդրադարձել պոլսեցի Պարույր Պարտիզպանյանը (1887 – 1932), Փարիզի գեղարվեստի ակադեմիայի շրջանավարտ Շուշանիկ Բոշնակյանը (1888 – 1978), ծովի ամպամած պահերի պատկերողն էր բուլղարահայ նկարիչ Տիրան Սարգսյանը (1894 – 1970), առափնյա անդրադարձների վարպետ էր Ռումինիայում, ապա Հայաստանում ստեղծագործած Բարդուղ Վարդանյանը (1897 – 1987), նկարիչ–արվեստաբան Օննիկ Ավետիսյանը (1898 – 1974), էքսպրեսիոնիստական ձևերի մեջ են պատկերված Պոլսում ծնված, Հռոմի գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանած, իտալահայ նկարիչ Ժիրայր (Ջերարդո) Օրագյանի (1901 – 1962) թեմատիկ ծովանկարները:

Ջրի տարրով ներշնչված են ստեղծագործել Կիլիկիայի Անթեփ քաղաքում ծնված, Փարիզի Ժյուլիան և Գրանդ Շոմիեր ակադեմիաներում ուսանած, «Անդաստան» գրականության և արվեստի պարբերականի խմբագիր և հրատարակիչ Բյուզանդ Թոփալյանը (1902–1970), Ոսկանի Շիմշիդյանի Կաիրեում ծնված որդիներ՝ Շմավոն Շիմշիդյանը և Ֆրանսիայում կրթված Երվանդ Շիմշիդյանը (1903 – 1975), Բուխարեստի գեղեցիկ արվեստների ակադեմիայում ուսանած, Ֆրանսիայում՝ Լիոնում ճանաչում ձեռք բերած Գրիգոր Կարապետյանը (1908 – 1993), ֆրանսահայ նկարիչ Բաբկեն Պոտոսյանը (1914 – ՞),

Ֆրանսիայում ստեղծագործած պոլսեցի Սոնյա Թոփալյանը (1924–՞), Պոլսում ծնված, Թիֆլիսում, ապա Երևանում ստեղծագործած Ենոք Նազարյանը (1868 – 1928):

իմպրեսիոնիստական և հետիմպրեսիոնիստական ձևով են պատկերված Եղիշե Թադևոսյանի (1970–1936) ծովային պատկերները:

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՑԱՆԿ

Ձեռագիր աղբյուրներ

1. Ավետարան, XI դ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 7736:
2. Ավետարան, 1294 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 4814:
3. Ավետարան, XIV–XV դդ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 6305:
4. Ավետարան, 1316 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 4818:
5. Ավետարան, XVI–XVII դդ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 6786:
6. Մլքէ թագուհու Ավետարան, 861 թ., Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարան, ձեռ. N 1144/86:
7. Ավետարան, XI դ., Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության Մատենադարան, ձեռ. N 888/159:
8. Ճաշոց, 1286 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 979:
9. Ավետարան, 1262 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան:
10. Ավետարան, XIII դ., Վաշինգտոնի Ֆրիր պատկերասրահ:
11. Ավետարան, 1273 թ., Ստամբուլի Թոփկապի թանգարան, ձեռ. N 122:
12. Ավետարան, 1289 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 197:
13. Աստվածաշունչ, 1654 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 348:
14. Աստվածաշունչ, 1686 թ., Մեսրոպ Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. N 349:

Արխիվային նյութեր

1. Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, արխիվային բաժին, ինվ. N 331, N 468, N 11691, N 11692, N 24122, N 2662, N 18339, N 24016:

2. Ս. Պետերբուրգի պատմության կենտրոնական պետական արխիվ, ֆ. N 789:

Գրքեր

1. **Աղասյան Ա.,** Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX– XX դարերում, Երևան, Ոսկան Երևանցի, 2009, 292 էջ, 192 էջ վերատպություններ:
2. **Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Ղազարյան Վ., Հասրաթյան Մ.,** Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, Զանգակ–97, 2009, 576 էջ:
3. **Այվազյան Մ.,** Ռաֆայել Շիշմանյան, Երևան, Սովետական գրող, 1985, 32 էջ, 86 էջ վերատպություններ:
4. **Դզնունի Դ.,** Հայ կերպարվեստագետներ (Համառոտ բառարանում), Երևան, Լույս, 1977, 520 էջ:
5. **Իսահակյան Ավ.**, Երկեր, Երևան, Հայպետհրատ, 1955, 400 էջ:
6. **Խաչատրյան Շ.,** Ֆրանսահայ կերպարվեստ, Երևան, Անահիտ, 1991, 144 էջ:
7. **Խաչատրյան Շ.,** Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, Տիգրան Մեծ, 2009, 372 էջ:
8. **Կիրակոսյան Մ.,** Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը, Եր., ՀՀ ԳԱԱ Գիտություն, 2014, 190 էջ:
9. **Հակոբյան Ա.,** Ծովանկարիչ Վարդան Մախոխյան, Երևան, Զանգակ–97, 2004, 132 էջ:
10. **Հակոբյան Ա.,** Վարդան Մախոխյան, Երևան, Զանգակ–97, 2006, 196 էջ:
11. **Հակոբյան Ա.,** Արսեն Շաբանյան (պատկերագիրք), Երևան, Poligraph Business, 2009, 144 էջ:
12. **Հակոբյան Ա.,** Հայ նկարիչների Վենետիկը, Երևան, Նուշիկյան պրինտ, 2015, 80 էջ:
13. **Հակոբյան Ա.,** Բաղեշի Ամիրդոլու համալսարանը և կերպարվեստը այդ կրթարանում. XVII դար, Երևան, Զանգակ, 2012, 112 էջ:

14. **Հակոբյան Ա.,** Նկարչությունը հայկական դպրոցում XVII– XIX դարերում, Երևան, Զանգակ, 2015, 102 էջ:
15. Հայկական մանրանկարչութիւն: Մխիթարեան Մատենադարան ձեռագրաց, Հատոր Ա, կազմեցին Ս. Տէր–Ներսէսեան, Ք. Տէտեան, Մ. Ճանաշեան, Վենետիկ, Սբ Ղազար, 1966, 62 էջ, 84 էջ վերատպություններ:
16. Հայկական սովետական հանրագիտարան, Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, Հ. 10, 1984, 735 էջ:
17. **Մարտիկյան Ե.,** Հայկական կերպարվեստի պատմություն, Գիրք Ա, Երևան, Հայաստան, 1971, 220 էջ, Գիրք Բ, Երևան, Հայաստան, 1975, 284 էջ, Գիրք Դ, Երևան, Սովետական գրող, 1987, 216 էջ:
18. **Միրախորյան Մ.,** Նկարագրական ուղևորութիւն ի հայաբնակ գավառս Արևելյան Տաճկաստանի, տեղագրութիւն սարեն ձորեն, հնեն և նորեն, Կ. Պոլիս, Հ. Ա, 1884, Հ. Բ, Գ, 1885:
19. **Միքայելյան Մ.,** Գևորգ Բաշինջաղյան, Երևան, Սովետական գրող, 1985, 96 էջ:
20. **Նաւասարգեան Ա.**, Իրան–Հայաստան. ոսկի կամուրջներ, 20–րդ դարի իրանահայ նկարիչներ, Գլենդել, 1997, 197 էջ:
21. Նոր Կտակարան, Էջմիածին, Մայր Աթոռ Սբ Էջմիածին, 2001:
22. **Շիշմանյան Ռ.,** Էդգար Շահին (1874–1947). կյանքն ու ստեղծագործությունը, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ, 1956, 123 էջ, 84 էջ վերատպություններ:
23. **Շիշմանյան Ռ.,** Բնանկարն ու հայ նկարիչները, Երևան, Հայպետհրատ, 1958, 362 էջ:
24. **Պօհճալեան Ա.,** Ակնարկ մը հայ նկարչութեան վրայ, Վիեննա, Edition Méchitariste, 1989, 232 էջ:
25. **Սարգսյան Մ.,** Պետերբուրգի գեղարվեստի ակադեմիան և հայ նկարիչները, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, 1979, 184 էջ, 64 էջ վերատպություններ:
26. **Սարգսյան Մ.,** Մեծ ծովանկարչի կյանքը, Երևան, Անահիտ, 1990, 430 էջ:
27. Սեդրակ Առաքելյան (ալբոմ), Երևան, Տիգրան Մեծ, 2015, 380 էջ:

28. **Ստեփանյան Գ.,** Կենսագրական բառարան, Հատոր Ա, Երևան, Հայաստան, 384 էջ:
29. **Ստեփանյան Հ.,** Հայերի ներդրումն Օսմանյան կայսրությունում, Երևան, Գաս Պրինտ, 2011, 690 էջ:
30. **Տերյան Վ.**, Երկեր, Երևան, Սովետական գրող, 1989, 608 էջ:
31. **Քոթանջյան Գ.,** Իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ժառանգությունը և հայ գեղանկարչությունը, Երևան, Ամրոց գրուպ, 2014, 112 էջ:
32. Айвазовский. Документы и мателриалы, составители М. Саргсян, Г. Арутюнян, Г. Шатирян, Ереван, Айастан, 1967, 408 с.
33. **Байрамова Л.,** Гюстав Курбе, Москва, 2006, 48 с.
34. **Барсамов Н.,** Иван Константинович Айвазовский, Симферополь, Крымиздат, 1953, 270 с.
35. **Барсамов Н.,** Море в русской живописи, Симферополь, Крымиздат, 1959, 236 с.
36. **Боткин М.,** Александр Андреевич Иванов. Его жизнь и переписки. 1806–1858, Санкт–Петербург, Изд. Михаил Боткин, 1880, 477 с.
37. **Горький М.,** Собрание сочинений, Т. 23, Москва, Гослитиздат, 1953, 464 с.
38. **Денике Б.,** Искусство Востока, Казань, Комбинат издательства и печати АТССР, 1923, 250 с.
39. **Дрампян Р.,** Государственная картинная галерея Армении, Москва, Искусство, 1982, 448 с.
40. **Иордан Ф.,** Записки ректора и профессора АХ Ф. И. Иордана, Москва, 1918, 392 с.
41. История искусства зарубежных стран, Науч. Ред. Ц. Г. Нессельштраус, Т. 2, Москва, Акад. Художеств СССР, 1963.
42. **Кара–Мурза С.,** Армяне в искусстве, Армянский сборник, 2–ое издание, Москва, Книгоиздат, 1911, 266 с.
43. **Каффьеро Дж., Самарин И.,** Неизвестный Айвазожский, Москва, Слово, 2016, 440 с.

44. **Кларк К.,** Пейзаж в искусстве, Москва, Азбука–классика, 2004, 304 с.
45. **Крамской И.,** Письма: В 2–х томах: К столетию со дня рождения 1837–1937, Ленинград, Изогиз, 1937, Т. 1 – 350 с., Т. 2 – 492 с.
46. **Кузьмин Н.,** И. К. Айвазовский и его произведения, Санкт-Петербург, Типография А. С. Суворина, 1901, 114 с.
47. **Магтесян Л.,** Эммануил (Манук) Магдесян, Ереван, Советакан грох, 1982, 70 с.
48. **Мешковцев Н.,** Книга для чтения по истории русского искусства, Ленинград, Искусство, 1948, 353 с.
49. **Стасов В.,** Избранные сочинения в трех томах., Т. 1, Москва, Искусство, 1952, 735 с.
50. **Стасов В.,** Статьи и заметки, Т. 2, Москва, АХ СССР, 1954, 317 с.
51. **Хачатрян Ш.,** Айвазовский. Известный и неизвестный, Самара, Агни, 2000, 184 с.
52. **Чехов А. П.,** Собрание сочинений, Т. 2, Москва, Наука, 1975.
53. **Чурак Г., Познанская А., Игнатова Н.,** Иван Айвазовский, Москва, Государственная Третьяковская галерея, 2016, 360 ст: ил.
54. **Шевченко Т.,** Собрание сочинений в пяти томах, Т. 5, под ред. М. Рыльского и Н. Ушакова, Москва, Художественная литература, 1969, 648 с.
55. **Avedissian O.,** Peintres et Sculpteurs Arméniens, Le Caire, Amis de la culture Arménienne, 1959, 492 p.
56. **Bianchi–Atamian M.,** Charles Atamian, Peintre (1872–1947), Saint–Gilles Croix de Vie, Céline Chouteau, 2006, 220 p.
57. **Der Nersessian S.,** Armenian Manuscripts in the Freer Gallery of Art. Washington, D. C.: Smithsonian Institute, Freer Gallery of Art, 1963, 145 p.
58. **Der–Nersessian S.,** Armenian Manuscripts in the Walters Art Gallery, Baltimore: The Trustees of the Walters Art Gallery, 1973, 108 p., plate 243.
59. **Durand N.,** Laure Menetrier, Franck Baille, “Felix Ziem: Voyages, Impressions et Paradoxes”, Musee des Beaux–arts, 2011, 206 p.

60. **Fournier L.,** Un Grand Peintre, Felix Ziem, Beaune, H. Lambert fils, 1897, 125 p.
61. **Khatchatourian Ch.**, Le Chant de la Mer, France, Editions artes, 1996, 160 p.
62. **Kürkman G.,** Armenian Painters in the Ottoman Empire (1600–1923). In two volumes, Istanbul, Matusalem Consulting And Publishing, Volume I, II, 2004, 987 p.
63. **L. De Vevran,** Peintres et Dessinateures de la Mer. Histoire de la Peinture de Marine. Librair Renovard. – H. Laurens Editeur, M. Arséne Chabanian, p. 84–85, Paris, 1901, 270 p.
64. **Macler F.,** La France et l'Arménie, à travers l'Art et l'Histoire, Paris, Imprimerie H. Turabian, 1917, 60 p.
65. **Morgan J.,** Histoire du Peuple Arménien, Berger–Levrault, Libraires– Editeurs, Paris, 1919, 448 p.
66. **Saris M.,** Armenian Painting: From the Beginning to the Present, Istanbul, AGOS, 2005, 264 p.
67. **Saris M.,** Megerdich Jivanian. A Painter of Istanbul, Istanbul, P Kitapligi, 2006, 255 p.
68. **Talasso A.,** L'Art Ottoman, Les peintres de Turquie, L'Art et le Beau, Paris, 1909.

Պարբերականներ

Թերթեր

1. ***Ապագա*** (Քաղաքական և հասարակական շաբաթաթերթ), Փարիզ, 1925:
2. ***Արագած*** (Ազգային, գրական, քաղաքական պատկերազարդ շաբաթաթերթ), Նյու Յորք, 1911, N 5:
3. ***Արծագանք*** (Գրական և քաղաքական պատկերազարդ շաբաթաթերթ), Թիֆլիս, 1882, N 22:
4. ***Արեւ*** (Գրական և քաղաքական օրաթերթ), Ալեքսանդրիա, 23 դեկտեմբեր, 1949, 8 փետրվար, 1954:

5. ***Արևելք*** (Օրագիր քաղաքական և ազգային), Կ. Պոլիս, 1896, հունիս 4, մարտ 13/25, 1899:
6. ***Բյուզանդիոն*** (Քաղաքական, գրական և գիտական օրաթերթ), Կ. Պոլիս, 16 մարտ, 1906:
7. ***Գարուն*** (Պատկերազարդ հայաթերթ), Վենետիկ, 1983, N 4:
8. ***Գեղունի*** (Պատկերազարդ հայաթերթ), Վենետիկ, 1903, N 1–10, 1904, 1927, 1902, N 4–5–6, 1927
9. ***Գրական թերթ*** (Հասարակական–քաղաքական, գրական–գեղարվեստական շաբաթաթերթ), Երևան, 6 հուլիսի, 1984, N 28:
10. ***Զվարթնոց*** (Պարբերաթերթ գրականության և գեղարվեստներու), Փարիզ, 1929, N 1:
11. ***Ժողովուրդ*** (Ամսաթերթ քննասիրական), Կահիրե, 1904, N 1–22:
12. ***Ծաղիկ*** (Ազգային, քաղաքական, տնտեսագիտական, գրական օրաթերթ), Կ. Պոլիս, 1908, Ի տարի, հունվար 1:
13. ***Հայրենիք*** (Ազգային, գրական և քաղաքական օրաթերթ), Կ. Պոլիս, 1891, նոյեմբերի 11:
14. ***Հայաստանի Հանրապետություն*** (օրաթերթ), Երևան, 22 հուլիս, 2015:
15. ***Հայաստանի կոչնակը*** (Ազգային, քաղաքական, գրական, գեղարվեստական, կրոնական շաբաթաթերթ), Նյու Յորք, 1910, N 36, 1913, N 5, 1923, N 16, 1923, N 27, 1924, N 36–52, 1925, N 7, 1925, N 29, 1965, N 7:
16. ***Հայրենիքի ձայն*** (Սփյուռքահայության հետ մշակութային կապի կոմիտեի շաբաթաթերթ), Երևան, 19 փետրվար, 1969, N 8 (187):
17. ***Հառաջ*** (Հասարակական–քաղաքական և գրական օրաթերթ), Փարիզ, 16 օգոստոս, 1925, 23 օգոստոս, 1925, 6 սեպտեմբեր, 1925, 27 սեպտեմբեր, 1925, 18 հոկտեմբեր, 1925, 25 հոկտեմբեր, 1925, 1 մարտ, 1929, 21 ապրիլ, 1937, 16 փետրվար, 1952:
18. ***Հուշարար*** (Թատերական, գրական, գեղարվեստական պատկերազարդ երկշաբաթաթերթ), Թիֆլիս, 1908, N 5, 1908, N 17:

19. ***Մանզումեի էֆքեար,*** (Հայատառ թուրքերեն և հայերեն օրաթերթ), Կ. Պոլիս, 5 օգոստոսի, 1907, 23 հունվարի, 1908:

20. ***Մասիս*** (Լրագիր ազգային, քաղաքական, տնտեսական և բանասիրական), Կ. Պոլիս, 1900, N 20, 1904, 31 հունվար, 1904, 27 մարտ, 1905, N 3:

21. ***Մշակ*** (Գրական և քաղաքական շաբաթաթերթ), Թիֆլիս, 1881, N 95, 1882, N 9, 1902, N 100, 1902, N 155, 1911, N 123, 1902, N 125, 1901, N 176:

22. ***Սովետական Հայաստան*** (ՀԿԿ Կենտկոմի, Հայկական ՍՍՀ Գերագույն սովետի և Մինիստրների սովետի օրգան), Երևան, 1983, N 9:

23. ***Սուրհանդակ*** (Գրական, քաղաքական–հասարակական օրաթերթ), Թիֆլիս, 30 սեպտեմբեր, 1906:

24. ***Վերածնունդ*** (Փարիզահայ ամսաթերթ), Փարիզ, 1918, N 8:

25. ***Одесский вестник*** (Газета Одесского городского совета), Одесса, 1846, N 6.

26. ***Таврические губернские ведомости*** (Официальный орган Таврического губернского), Симферополь, 1895, N 228.

27. ***Южные ведомости*** (Газета политическая, общественная и экономическая), Симферополь, 1908, N 262.

28. ***Charivari***, Paris, 13 novembre 1910.

29. ***Comedia***, Paris, 1905, N 7679, 1911, N 1335, 1911, N 1342, 1908, N 213, 1908, N 8741, 1908, N 8817, 1914, N 2351, 1919, N 2535, 1920, N 2608, 1920, N 2635, 1920, N 2641, 1920, N 2644, 1920, N 2646, 1920, N 2905, 1921, N 3001, 1921, N 3022, 1921, N 3043, 1922, N 3407, 1924, N 4067, 1924, N 4079, 1925, N 4518, 1925, N 4523, 1926, N 5057, 1928, N 5788, 1928, N 16350, 1931, N 6756, 1931, N 6718, 1931, N 6795, 1931, N 6842, 1931, N 6844, 1932, N 7122, 1932, N 7254.

30. ***Courrier du Pas–de–Calais***, Paris, 7 juillet 1911.

31. ***Courrier francais,*** Paris, 23 avril 1911.

32. ***Echo d'Ostende,*** Paris, 5 février 1927.

33. ***Eclaireur de Nice,*** Nice, 12 mars 1919, 13 février 1937.

34. ***Journal des Artistes,*** Paris, 24 octobre 1908, 25 octobre 1908, 23 octobre 1909, 9 novembre 1910, 24 juin 1911.

35. ***Journal Officiel,*** Paris, 1925, N 178.

36. ***Journal des Arts,*** Paris, 24 avril 1912.

37. ***Journal Des Débats,*** Paris, 1899, N 329, 1921, N 301, 1927, N 306, 1932, N 219.

38. ***Journal de Saint–Quentin,*** Paris, 23 octobre 1909.

39. ***La Croix,*** Paris, 1932, N 1, 1938, N 16984.

40. ***La France Active,*** Paris, 1929, N 87.

41. ***La Liberté,*** Paris, 16 avril 1912.

42. ***La Méditerranée Illustrée,*** Paris, 16 juillet 1921.

43. ***La Métropole***, Paris, 20 novembr 1947.

44. ***La Presse,*** Paris, 1905, N 1705, 1905, N 4178, 1 novembre 1924, 16 mai 1927.

45. ***L'art Belge***, Brussels, décembre 1925.

46. ***La Renaissance,*** Paris, 1914, N 16, 18 avril 1914.

47. ***La Semaine à Paris,*** Paris, 1923, N 73, 1924, N 128, 1925, N 141, 1925, N 144, 1927, N 260, 1927, N 283, 1931, N 460, 1933, N 60, 17 february 1934.

48. ***L'Univers Illustré,*** Paris, 16 avril 1914.

49. ***L'Eclaireur,*** Paris, 6 mars 1918, 1 mai 1918, 10 mai 1918, 3 juni 1924.

50. ***Le Domaine,*** Paris, 1928, N 73.

51. ***Le Figaro,*** Paris, 1900, N 96, 1901, N 120, 1902, N128, 1904, N 315, 1904, N 320, 1904, N 335, 1904, N 336, 1905, N 65, 1905 N 94, 1905, N 80, 1905, N 307, 1907, N 15, 1907, N 56, 1907, N 170, 1907, N 326, 1908, N 62, 1908, N 105, 1908, N 108, 1908, N 143, 1908, N 289, 1908, N 301, 1908, N 322, 1909, N 43, 1909, N 288, 1909, N 317, 1909, N 321, 1909, N 333, 1910, N 307, 1910, N 310, 1911, N 68, 1911, N 305, 1911, N 308, 1912, N 27, 1912, N 58, 1913, N 103, 1913, N 324, 1914, N 68, 1914, N 102, 1917, N 80, 1917, N 84, 1917, N 91, 1918, N 304, 1918, N 307, 1918, N 309, 1918, N 313, 1918, N 316, 1918, N 323, 1920, N 80, 1920, N 320, 1920, N 323, 1924, N 109, 1925, N 133, 1926, N 68, 1931, N 231.

52. ***Le Gaulois,*** Paris, 1904, N 9908, 1906, N 10623, 1908, N 11068, 1912, N 12601, 1913, N 12925, 1917, N 14395, 1918, N 44992, 1920, N 45749, 1920, N 45753,

1920, N 45754, 1922, N 1922, 1922, N 16494, 1925, N 17592, 1926, N 17914, 1927, N 18121, 1930, N 13196.

53.Le Journal, Paris, 1901, N 3106, 1905, N 4550, 1908, N 5791, 1908, N 5864, 1909, N 1909, 1909, N 6269, 1913, N 7562, 1913, N 7585, 1913, N 7729, 1918, N 9532, 1920, N 10257, 1920, N 10265, 1920, N 10269, 1921, N 10342, 1922, N 11008, 1924, N 11506, 3 mai 1925, 1928, N 13218, 1928, N 13221, 1928, N 13222, 1930, N 13796, 1931, N 14112, 1933, N 15020, 1933, N 15021, 1935, N 15465.

54. Le Matin, Paris, 14 avril 1912, 1925, N 13218.

55.Le Petit Marseillais, Marseille, 3 mai 1918, 6 mars 1923.

56. Le Petit Parisien, Paris, 1899, N 8418, 1911, N 12514, 21 octobre 1926.

57.Le Radical, Paris, 1909, N 325, 1911, N A31, 1913, N A33, 12 avril 1914, 1924, N A45, 1925, N A 46, 23 juin 1929, 23 novembre 1930.

58. Le Rappel, Paris, 1899, N 10852, 1921, N 18529, 1921, N 18561, 1924, N 19412.

59. Les Nouvelles Littéraires, Paris, 1924, N 107.

60. Le Temps, Paris, 5 avril 1890, 1899, N 14038, 1905, N 15930, 1909, N 17674, 1909, N 17675, 1910, N 18033, 14 avril 1912, 1913, N 18910, 1913, N 18946, 1920, N 21659, 1923, N 22543, 7 mai, 1925, 1926, N 23856, 1926, N 23811, 1927, N 24013, 1927, N 24185, 1928, N 24361, 1928, N 24553, 1929, N 24730, 1930, N 25097, 1930, N 24984, 1931, N 25464.

61. L'Homme Libre, Paris, 1919, N 1054, 1919, N 1056, 1920, N 1590, 1921, N 1742, 1922, N 2328, 1927, N 3937, 11 novembre 1927.

62.L'Ouest–Éclair, Paris, 1924, N 8148, 1933, N 13415, 1933, N 13430, 1937, N 14973, 1938, N 15230.

63. Messidar, Paris, 1908, N 511.

64. Paris–Soir, Paris, 1 mai 1929, N 2034, 28 avril 1929, N 2031, 10 juillet 1929, N 2104.

65. Plymouth Mercury, London, may 1881.

66. Rives d'azur, Paris, 28 février 1922, 1932, N 304.

67.Sphere, London, 29 juillet 1916.

Ամսագրեր, հանդեսներ

1. ***Անահիտ*** (Հանդես ամսեաց, ազգային, գրական, գեղարվեստական), Փարիզ, 1900, N 3, 1902, N 4, 1904, N 3, 1905, N 4, 1929, N 1, 1937, N 1–2, 1937, N 3–4:
2. ***Աստղաբերդ*** (Հայագիտական ազգագրական հանդես), Կ. Պոլիս, 1953, Գ տարի, N 3:
3. ***Արագած*** (Գրական, գեղարվեստական, մշակութային հանդես), Փարիզ, 1926, Ա տարի, N 8:
4. ***Արտէմիս*** (Ամսահանդես ընտանեկան և գրական), Կահիրե–Ալեքսանդրիա, 1903, դեկտեմբեր, N 12:
5. ***Արևմտյան մամուլ*** (Գրական–քաղաքական պարբերական), Զմյուռնիա, 1900, N 5, 2 հունիս, 1904:
6. ***Բազմավեպ*** (Օրագիր բնական, տնտեսական և բանասիրական գիտելեաց), Վենետիկ, Սբ Ղազար, 1907, N 11, 1910, N 10, հունիս, 1919, 1907, N 9–10, 1940, հունվար, N 1:
7. ***Գեղարվեստ*** (Գրական, գեղարվեստական, երաժշտական պատկերազարդ հանդես), Թիֆլիս, 1908, N 1, 1909, N 3, 1909, N 4, 1911, N 4, 1913, N 5, 1917, N 6:
8. ***Թատրոն*** (Գրական և թատերական պատկերազարդ հանդես), Կ. Պոլիս, 1874, N 66:
9. ***Խորհրդային արվեստ*** (Գիտատեսական, քննադատական և գեղարվեստական պատկերազարդ ամսագիր), Երևան, 1934, N 1(16):
10. ***Հանդէս Ամսօրեայ*** (Բարոյական, ուսումնական և արվեստագիտական), Վիեննա, 1896, N 7, 1899, N 12, 1900, N 4, 1934, N 1–2:
11. ***Մասեաց աղավնի***, Փարիզ, 1858:
12. ***Նավասարդ*** (Պարբերական գրականության և արվեստի), Բուխարեստ, Հատոր Ա, 1924, 1925, Բ տարի, Է պրակ:
13. ***Շանթ*** (Կիսամսյա հանդես գրական և գեղարվեստական), Կ. Պոլիս, 1912, N 16, մայիս 1912, N 22:

14. ***Պատմա–բանասիրական հանդես,*** Երևան, 1973, N 4:
15. ***Սովետական արվեստ*** (Գիտատեսական, քննադատական և գեղարվեստական պատկերազարդ ամսագիր), Երևան, 1957, N 1, 1957, N 2, 1958, N 3, 1964, N 12, 1974, N 9, 1979, N 8, 24 փետրվարի, 1988:
16. ***Սովետական Հայաստան*** (Օրգան ՀԿԿ Կենտկոմի, Հայկական ՍՍՀ Գերագույն սովետի և Մինիստրների սովետի), Երևան, 1964, N 303 (1334), 1964, N 2, 1967, N 5:
17. ***Վերածնունդ*** (Հասարակական, քաղաքական և գրական լրագրի հավելված), Թեհրան, 17 հունիսի, 1933, N 215, 24 ապրիլ, 1937:
18. ***Аракс*** (Художественно–литературный журнал), Санкт–Петербург, 1890, кн. 2.
19. ***Вестник народной помощи*** (Еженедельный журнал. Орган Главного управления Российского Красного Креста), Санкт–Петербург, 1877, N 27.
20. ***Время*** (Литературный и политический журнал), Санкт–Петербург, 1861, N 10.
21. ***Живописное обозрение*** (Еженедельный художественно–литературный журнал), Санкт–Петербург, 1899, N 21, 1902, N 10, 1902, N 20.
22. ***Жизнь*** (Литературно–политический журнал), Санкт–Петербург, 1899, N 34.
23. ***Искусство*** (Художественный журнал), Москва, 1981, N 1, 1951, N I–II.
24. ***Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики,*** Тамбов, Грамота, 2012. N 2 (16). ч. 1.
25. ***Нива*** (Иллюстрированный журнал литературы), Санкт–Петербург, 1890, N 7, 1900, N 45, 1900, N 49, 1901, N 16, 1901, N 29, 1902, N 35, 1902, N 24, 1903, N 42, 1903, N 43, 1904, N 17, 1905, N 39.
26. ***Русская старина*** (Ежемесячное историческое издание), Санкт–Петербург, 1836–1878 гг., ТТ. 21, 22, 23, 1881 г., Т. 31, 1888, Т. 2.
27. ***Третьяковская галерея*** (Журнал по вопросам изобразительного искусства), Москва, 2016, N 4 (53).
28. ***Художественные новости*** (Журнал по вопросам изобразительного искусства), Санкт–Петербург, 1888, N 22.

29.Argus Salons, Paris, 25 mai 1912.

30. Cahiers de l'art moderne, Paris, 13 avril 1923.

31. Excelsior, Paris, 8 mai 1925.

32.Femina, Paris, 1910, N 238.

33.Floréal, Paris, 1923, N 17.

34. Gazette de France, Paris, 16 avril 1911.

35.Gil Blas, Paris, 1904, N 9138, 1904, N 9185, 1905, N 9296, 1905, N 9521, 1911, N 12514, 1912, N 13064, 1914, N 18471, 1914, N 18533.

36. Je sais tout, Paris, novembre, 1905.

37.La Bataille, Paris, 16 avril 1912.

38. La Chronique des Arts et de la Curiosité, Paris, 1899, N 35, p. 327, 1899, N 36, 331 p., 1899, N 41, 388 p., 1902, N 18, 388 p., 1906, N 41, p. 352, 1909, N 35, 1918, N 6.

39. La Revue Moderne (Des arts et de la vie), Paris, 1921, N 12.

40. La Revue des Beaux–Arts, Paris, 28 novembre 1909, 12 avril 1914, 1921, N 351, 1926, N 453.

41. La Revue de l'Art. Ancien et Moderne, Paris, juin–décembre 1921, janyier–mai, 1924.

42.La Renaissance, Paris, 1915, N 7.

43. L'Aurore, Paris, 1909, N 4403.

44. Le Magasin Pittoresque, Paris, serie II, 1908, serie III, 1909, serie III, 1911.

45. Le Monde illustré, Paris, 6 mai 1911, 11 mai 1912, 22 février 1913, 3 mai 1913, 22 mars 1924.

46. Le Monte–Carlo, Monte–Carlo, 10 mars 1918.

47.Le Mois littéraire et pittoresque, Paris, juillet– décembre, 1905.

48. Le Petit Niçois, Paris, 30 avril 1918.

49. Le Petit Troyen, Paris, 8 novembre 1938.

50. L'Ere Nouvelle, Paris, 10 may 1925.

51. L'Illustration, Paris, 1907, N 3366.

52. ***Paris–Nice–Littéraire,*** Paris, 10 mars 1918.

53. ***Préfet de la Corse***, Paris, 30 septembre, 1910.

54. ***Revue artistique,*** Paris, juin 1913.

55. ***Revue Illustrée,*** Paris, 1901, N 10.

56. ***Saint–Quentinois,*** Paris, 6 novembre 1909.

Տարեգրքեր, տեղեկագրեր, զեկուցումների ժողովածուներ

1. ***Ընդարձակ տարեցոյց Ս. Փ. Ազգային հիվանդանոցի***, Կ. Պոլիս, 1931:
2. ***Թէոդիկ, Ամէնուն տարեցոյցը,*** Կ. Պոլիս, 1911, 1912, 1914, 1916–1920, 1922, 1923, 1926:
3. ***Հասկաքաղ,*** Երևան, 1965:
4. Հայագիտական արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները (Զեկուցումների ժողովածու), Երևան, Տիգրան Մեծ, 2004:
5. Հայագիտական ուսումնասիրությունների միջազգային ընկերակցության 13–րդ համաժողով (Թեզիսներ), Երևան, Նաիրի, 2014:
6. ***Հնգամյա տեղեկագիր Սանասարյան վարժարանի (1901–1906)***, Կ. Պոլիս, 1908:
7. ***Կյանք և արվեստ,*** Փարիզ, 1931, 1932:
8. ***Շեքսպիրական***, Երևան, Գիրք 5, 1975:
9. ***Քառասնեայ տեղեկագիր Սանասարեան վարժարանի (1906–1910)***, Ղալաթիա, 1911:
10. ***Քսանամեայ տեղեկագիր Սանասարեան վարժարանի (1881–1901)***, Կ. Պոլիս, 1903:
11. ***Ֆրանսահայ Տարեգիրք***, Փարիզ, 1926, Ա տարի:
12. ***Bibliographie de la France.*** Biblio, Paris, 1972, N 2, 1973, N 49.
13. ***Journal officiel,*** France, 1896, N 179, 1900, N 223, 1907, N 256, 1910, N 210, 1913, N 334, 1920, N A 52, 1921, N 19, 1922, N 106, 1924, N 55, 1927, N 10.
14. ***L'Almanach Vermot,*** Paris, 1916, 1917.

15. ***L'Amateur d'Estampes,*** Paris, 1924, Troisieme année.
16. ***La Renaissance de l'art francais et des industries de luxe***, Paris, 1918, N 1, 1920, N 1, 1926, N 1, 1927, N 1, 1928, N 1.
17. ***La Grande Guerre,*** Paris, 1918, Tome V.
18. ***La Nouvelle Revue,*** Paris, 1909, Tome XII, 1932, N 4.
19. ***La Revue des Beaux–Arts,*** Paris, 1921.
20. ***L'Art et les Artistes,*** Paris, Tome V, avril–septembre 1907, Tome VI, octobre 1907 – mars 1908, 1908, Tome XI, avril–septembre, 1910, Tome XIX, 1914, Tome XVIII, N 95, mars 1929 juillet 1929, Tome XXII, mars–juillet, 1931.
21. ***Le Bulletin de la Vie Artistique,*** Paris, MM. Bernheim–Jeune. et C., 15 décembre 1920.
22. ***Le Carnet. Historique & Littéraire,*** Paris, Tome XVIII, 1903.
23. ***Lemouzi,*** Paris, 1910.
24. ***Revue Littéraire,*** 1906, Tome I, N 34.

Կատալոգներ

1. Эммануил Магдесян, 16 открыток, Москва, Изобразительное искусство, 1981.
2. Иллюстрированный обзор выставок Академии художеств, Санкт Петербург, 1886.
3. Каталог весенней выставки в залах Императорской Академии художеств, Санкт Петербург, 1897, 1898, 1899, 1900, 1901, 1902, 1904, 1905, 1907.
4. Miquel P., Felix Ziem, 1821–1911, Catalogue raisonné, Paris, Martinelle, 1978.
5. Burdin–Hellebranth A., "Felix Ziem, 1821 – 1911", Catalogue raisonné, Tome I, 1998.
6. Catalogue Tableaux, Etudes 30 mai 1906, Paris.
7. Catalogue des Tableaux et Pastels par Arsène Chabanian. 22 novembre 1906, Paris.
8. Collection Michel Tchaloyan, Paris, 2008.
9. Collection Henri Leblanc destinée à l'État. La Grande Guerre. Paris, 1916.
10. Collection Henri Leblanc destinée à l'État. La Grande Guerre. Paris, 1918.
11. Exposition des Beaux–arts. Catalogue illustré de Peinture et sculpture. Salon de 1895, Ludovic Baschet éditeur, Paris, 1895.

12. Exposition du Groupement d'Artistes Arméniens, «Ani», 1927.
13. Exposition Universelle de 1900. Catalogue Officiel illustré de L'Exposition Décennale des Beaux–Arts de 1889–1900, Paris, Ludovic Baschet, Editeur.
14. Explication des Ouvrages Exposés à l'Hotel de Ville de Bayonne. Première Exposition de la Société des Amis des Arts, 25 août 1903.
15. Exposition. Au Profit des Oeuvres de Guerre de la Société des Artistes Francais et de la Société Nationale des Beaux–Arts Au Petit Palais des Champs–Elysées, mai–juin 1918.
16. Exposition A. Chabanian, «Galerie Dujardin», Paris, 15–28 février, 1924.
17. Exposition A. Chabanian, Du 20 Novembre Au 20 Décembre 1913.
18. Exposition Wartan Mahokian, Marines paysages, Paris, 1925.
19. Exposition Wartan Mahokian, Nice, 21, Meyerbeer, 1931.
20. Exposition Wartan Mahokian, Nice 1936.
21. Catalogue, Wartan Mahokian. Le Peintre de la Mer, Nice, 1928.
22. La Plainte de l'Armènie, Nice, 1919.
23. Les Peintres arméniens 19–20 siècle, Ville de Cagnes–sur–Mer, 2006.
24. Musèe et collections de France. Le Musée du Luxembourg, Librairie Renouard, H. Laurens, Editeur, Paris, 1924.