

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ՄԿՐՏԶՅԱՆ ՄԱՆԵ ԳԱՌՆԻԿԻ

ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԸ ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏՈՒՄ.
XIX ԴԱՐԻ ՎԵՐՋ - XX ԴԱՐԻ ՍԿԻԶԲ

ԺԷ.00.03 - «Կերպարվեստ, դեկորատիվ և կիրառական
արվեստ, դիզայն» մասնագիտությամբ
արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի
հայցման ատենախոսության

ՍԵՂՄԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ - 2013

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

ՄԿՐՏԿՅԱՆ ՄԱՆՅ ԳԱՐՆԻԿՈՎՆԱ

СИМВОЛИЗМ В АРМЯНСКОМ
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ:
КОНЕЦ XIX - НАЧАЛО XX ВЕКОВ

ԱՎՏՈՐԵՓԵՐԱՏ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности

17.00.03 – “Изобразительное искусство, декоративное и прикладное
искусство, дизайн”

ԵՐԵՎԱՆ – 2013

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Աղասյան Արարատ Վլադիմիրի

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ
Ղազարյան Վիգեն Հովհաննեսի
արվեստագիտության թեկնածու
Ավագյան Արթուր Վարդանի

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական
մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2013թ. նոյեմբերի 28-ին, ժամը 14.00-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՅ-ի 016 Արվեստագիտության մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝ 0019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24/4):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2013 թ. հոկտեմբերի 28-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор
Агасян Арарат Владимирович

Официальные оппоненты - член-корреспондент НАН РА
Казарян Виген Оганесович
кандидат искусствоведения
Авакян Артур Варданович

Ведущая организация - Армянский государственный педагогический университет им. Х.Абовяна

Защита диссертации состоится 28-го ноября 2013г. в 14.00 часов на заседании специализированного совета 016 Искусствоведение ВАК РА, действующего в Институте искусств НАН РА (адрес: 0019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24/4).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института искусств НАН РА.

Автореферат разослан 28-го октября 2013г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А. Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Թեմայի արդիականությունը: 19-րդ դարի վերջում Ֆրանսիայում ծագած սիմվոլիզմը կարճ ժամանակահատվածում գրավեց ինչպես ողջ Եվրոպան, այնպես էլ Ռուսաստանը: Կյանքի իմաստն արտաքին աշխարհից անդին փնտրող այս բազմաբովանդակ գեղարվեստական ուղղությունն իր դերն ու տեղն ունեցավ նաև հայ գրականության և արվեստի էջերում: Պատմական ծանր իրադարձությունների բովոլ անցնող հայ արվեստագետների համար ևս իրականությունից փախուստ տվող սիմվոլիզմը ոգեշնչման աղբյուր, նաև յուրօրինակ ապաստան դարձավ:

Եվրոպական արվեստաբանական միտքը տարիներ շարունակ առանձին մենագրությունների և պլեթների միջոցով անդրադարձել է սիմվոլիստական ուղղությանը: Դեռևս 1956թ. լույս տեսած Ջոն Ռևալդի «Պոստիմպրեսիոնիզմի պատմություն: Վան Գոգից Գոգեն»¹ գրքից մինչև վերջին տարիներին հրատարակված ամփոփ աշխատություններում (Մ. Գիբսոն՝ «Սիմվոլիզմ»², Ռ. Ռապետի՝ «Սիմվոլիզմը»³) մանրակրկիտ քննության են առնված թե՛ սիմվոլիզմի պատմությունը, թե՛ ուղղության հայտնի ներկայացուցիչների ստեղծագործությունները: Հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմի ունեցած տեղն ու դերը ցայսօր բացահայտված չէ: Հայ արվեստաբանության պատմության մեջ սիմվոլիզմին նվիրված առանձին մենագրություններ չկան, մինչդեռ ուղղությանն այս կամ այն չափ հարել են հայ արվեստի խոշորագույն ներկայացուցիչները՝ Վարդգես Սուրենյանցը, Եղիշե Թադևոսյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Հակոբ Գյուրջյանը: Հայ արվեստում սիմվոլիզմի հարցերի քննության տեսակետից բացառիկ են Արարատ Աղասյանի «Մարտիրոս Սարյան. վաղ ստեղծագործությունը»⁴ և «Սիմվոլիզմը և Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործությունը»⁵ մենագրությունները:

Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները: Ատենախոսության նպատակն է բացահայտել և ուսումնասիրել սիմվոլիզմի դրսևորումները 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարասկզբի հայ կերպարվեստում: Ատենախոսության խնդիրներն են.

- ✓ ուսումնասիրել սիմվոլիզմի պատմությունը, հիմնարար դրույթները և ուղղության գլխավոր ներկայացուցիչների արվեստը,
- ✓ քննել գրական-գեղարվեստական այն ընդհանուր մթնոլորտը, որը նպաստեց հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմի սաղմնավորմանը,
- ✓ բացահայտել և ներկայացնել այն հայ արվեստագետների ստեղծագործությունը, ում աշխատանքներում դրսևորվել է սիմվոլիզմի ազդեցությունը,
- ✓ մանրամասն քննել հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմի օրինակները,
- ✓ վերաբժանել սիմվոլիզմի տեղն ու դերը հայ կերպարվեստում⁶:

¹ John Rewald, Post-impressionism: From Van Gogh to Gauguin, New York, Museum of Modern Art, 1956, 614 p.

² Michael Gibson, Symbolism, Köln, "Taschen", 2006, 256 p.

³ Rodolphe Rapetti, Le Symbolisme, Paris, "Flammariion", 2007, 320 p.

⁴ A. Ագասյան, Մարտիրոս Տարյան. Րաննե տրոշոշտո, Երեւան, Իշտատելշտո ԱՊ Արմենիա, 1992, 210 Տ.

⁵ Արարատ Աղասյան, Տիմվոլիզիմ և տրոշոշտո Մարտիրոս Տարյան, "Վոսկան Երեւանցի", Երեւան, 2012, 118 Տ.

⁶ Թե՛ն ատենախոսության երրորդ գլխում նշվում են նաև սիմվոլիզմից ազդված սփյուռքահայ նկարիչները, մեր առջև խնդիր չենք դնում կատարել սփյուռքահայ արվեստում սիմվոլիզմի դրսևորումների ընդհանուր վերլուծություն՝ դա համարելով առանձին ուսումնասիրման առարկա:

Աշխատության աղբյուրները: Ուսումնասիրվող թեմային վերաբերվող կարևորագույն աշխատանքները Ա. Աղասյանի վերոհիշյալ մենագրություններն են: Այս գրքերում հայ արվեստաբանության պատմության մեջ առաջին անգամ հատուկ անդրադարձ է կատարվում սինվոլիզմի պատմությանը, և ուղղությունը դիտարկվում է հայ արվեստի շրջանակներում: Հեղինակը մանրամասն վերլուծում և դասակարգում է հայ մեծանուն վարպետի սինվոլիստական շրջանի ստեղծագործությունները: Մեր ուսումնասիրության ընթացքում օգտվել ենք նաև քննվող արվեստագետներին նվիրված գրքերից և ալբոմներից, որոնցից կառանձնացնեինք Ռուբեն Դրամբյանի «Եղիշե Թադևոսյան»⁷, «Մարտիրոս Սարյան»⁸, «Հակոբ Գյուրջյան»⁹ մենագրությունները, Վարդգես Սուրենյանցին նվիրված Վահան Հարությունյանի¹⁰, Սանյա Ղազարյանի¹¹, Մարտին Միքայելյանի¹² աշխատությունները, Վահրամ Գայֆեճյանի արվեստը լուսաբանող ալբոմը¹³, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի՝ Գեորգի Յակուլովի արվեստը ներկայացնող՝ վերջերս հրատարակված գրքերը¹⁴, ինչպես նաև Արարատ Աղասյանի «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում»¹⁵ համապարփակ մենագրությունը և Մարտիրոս Սարյանի «Գրառուներ իմ կյանքից»¹⁶ գիրքը: Այս աշխատանքներին պարբերաբար անդրադարձել ենք ատենախոսության համապատասխան բաժիններում:

Ուսումնասիրությունը կատարելիս օգտվել ենք Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածեռագրային բաժնից և ֆոնդերից, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվից, Ե. Չարենցի անվան Գրականության և արվեստի թանգարանի արխիվից:

Աշխատության գիտական նորույթը: Հայ արվեստաբանության շրջանակներում սույն ատենախոսության մեջ առաջին անգամ.

- ✓ համակողմանի ու մանրակրկիտ քննության է առնվում եվրոպական և ռուսական սինվոլիզմը,
- ✓ քննվում են հայ պարբերական մամուլի, մասնավորապես «Բանբեր գրականութեան և արուեստի» և «Գեղարուեստ» հանդեսների, սինվոլիստական ուղղվածությունը և ուղղությանը վերաբերվող տեսական հոդվածները,
- ✓ ճշտվում են Վարդգես Սուրենյանցի արվեստում սինվոլիզմի ազդեցությունը կրող աշխատանքները,

⁷ **Ռուբեն Դրամբյան**, Եղիշե Թադևոսյան (Կյանքը և ստեղծագործությունը), Երևան, ՀՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի հրատարակչություն, 1955, 145 էջ:

⁸ **Ռ. Գ. Դրամբյան**, Մարտիրոս Սարյան, Երևան, ՀՍՍՌ հրատարակչություն, 1960, 160 էջ:

⁹ **Р. Драмбян**, Акоп Гюрджян, Ереван, Изд. АН АрмССР, 1973, 124 с.

¹⁰ **Վահան Հարությունյան**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, ՀԽՍՀ ԳԱ, 1960, 140 էջ:

¹¹ **Սանյա Ղազարյան**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, «Հայաստիհատ», 1960, 96 էջ:

¹² **Մարտին Միքայելյան**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, «Անահիտ», 2003, 160 էջ:

¹³ Գայֆեճյան. Альбом (Составитель альбома и автор очерка о жизни и творчестве В. Гайфеджяна Эллен Гайфеджян, авторы статей: Николай Котанджян, Генрих Игитян, Рубен Адалян), Ереван, "Тигран Мец", 2002, 240 с.

¹⁴ **Ирина Багдамян**, Георгий Якулов (1884-1928), Ереван, Национальная галерея Армении, 2010, 256 с. **Виктория Бадалян**, Георгий Якулов (1884-1928), Ереван, Национальная галерея Армении, "Эдит Принт", 2010, 168 с.

¹⁵ **Արարատ Աղասյան**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, 292 էջ:

¹⁶ **Մարտիրոս Սարյան**, Գրառուներ իմ կյանքից, Երևան, «Սովետական գրող», 1980, 300 էջ:

✓ Եղիշե Թաղևոսյանի և Հակոբ Գյուրջյանի արվեստում սիմվոլիզմի դրսևորումներն առաջին անգամ դառնում են առանձին ուսումնասիրության առարկա,

✓ զուգահեռ է տարվում Մարտիրոս Սարյանի գեղագիտական հայացքների և սիմվոլիզմի գեղագիտության միջև,

✓ որոշարկվում է սիմվոլիզմի դերը Գեորգի Յակուլովի և Վահրամ Գայֆեճյանի արվեստում:

Սույն ատենախոսությունը 19-րդ դարավերջում և 20-րդ դարասկզբում հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմի դրսևորումները ներկայացնող առաջին համապարփակ աշխատությունն է:

Աշխատության փորձաքննությունը: Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Սիյուռքբահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի նիստում, իսկ հիմնական դրույթները գեղուցվել են Երիտասարդ հայ արվեստագետների գիտական չորրորդ (22 դեկտեմբերի, 2009), հինգերորդ (2-3 դեկտեմբերի, 2010) և վեցերորդ (26-27 նոյեմբերի, 2011) նստաշրջաններում, հրատարակվել նստաշրջանների նյութերի ժողովածուներում, «Կանթեղ» և «Երիտասարդ արվեստագետներ - 1» գիտական հոդվածների ժողովածուներում:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, երեք գլուխներից, որոնցից առաջինը և երկրորդը տրոհված են առանձին ենթագլուխների, եզրակացություններից, օգտագործված գրականության ցանկից և հավելվածից:

Գլուխ առաջին

ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԸ ՈՐՊԵՍ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՈՒՂՈՒԹՅՈՒՆ

1.1. Սիմվոլիզմի ծագումը, դրա պատմական, փիլիսոփայական, գրական և գեղարվեստական նախադրյալները. 19-րդ դարում Եվրոպայում ծավալվեցին քաղաքական և տնտեսական բուռն իրադարձություններ, որոնք արտացոլվեցին նաև ժամանակի մտածողների և փիլիսոփաների հայացքներում: Փոփոխություններն անդրադառնում էին նաև արվեստի բնագավառում, երբ դասականությանը փոխարինելու եկավ ռոմանտիզմը, ռոմանտիզմին՝ ռեալիզմը, ապա ասպարեզը գրավեցին իմպրեսիոնիստները: Նման իրադրությունը հող նախապատրաստեց գեղարվեստական նոր ուղղության՝ սիմվոլիզմի ի հայտ գալու համար: Սիմվոլիզմի (խորհրդապաշտություն) սկզբնավորումն ազդարարվեց 1886թ., երբ փարիզյան *Ֆիզարո* թերթի գրական հավելվածի էջերում հրատարակվեց ֆրանսագիր հույն բանաստեղծ ժան Մորեասի հեղինակած «Սիմվոլիզմի մանիֆեստը»: Սիմվոլիստական երկեր՝ թե՛ գրական, թե՛ գեղանկարչական, իհարկե, մինչ այդ էլ ստեղծվել էին: Սակայն հենց մանիֆեստը նպաստեց, որպեսզի սիմվոլիզմը հռչակվի ժամանակի հրամայականով ասպարեզ եկած գրական-գեղարվեստական ուղղություն՝ իր առջև նպատակ ունենալով սիմվոլների միջոցով փոխանցել գաղափարային այն բազմաշերտ աշխարհը, որ թաքնված է շրջապատող իրերից ու երևույթներից անդին: Սիմվոլիստներն իրենց գաղափարախոսությունը կառուցում էին հենվելով Արթուր Շոպենհաուերի, Էդուարդ ֆոն Հարտմանի, Ֆրիդրիխ Նիցշեի փիլիսոփայական հայացքների վրա: Գրական ասպարեզում իրենց առաջնորդ-

ռահվիրաների դերում սիմվոլիստները տեսնում էին Շառլ Բոդլերին, Արթյուր Ռեմբոյին և Պոլ Վեռլենին: Հավատարիմ Վեռլենի «երաժշտությունն ամենից առաջ» խոսքերին՝ սիմվոլիստներն առանձնահատուկ տեղ էին հատկացնում երաժշտությանը՝ այս ասպարեզում առաջնորդ համարելով Ռիխարդ Վագների: Գեղարվեստում սիմվոլիստների «նախահայրերն» էին պրեռաֆայելիտները: 19-րդ դարի կեսին Անգլիայում ծագում առած գեղարվեստական այս ուղղության առավել վառ ներկայացուցիչներ Դանթե Գաբրիել Ռոսետին, Ջոն Էվերեթ Միլետը, Ուիլիամ Յոյսման Յանթը, Էդվարդ Բյորն-Ջոնսը, Մեդոքս Բաուսը գտնում էին, որ մեքենայացված դարում իրական գեղեցկությունը կորսվել է, իսկ լուսանկարչության գյուտը կերպարվեստի առջև նոր խնդիրներ է դրել: Պրեռաֆայելիտները խնդրի լուծումը գտան ակադեմիական արվեստի ձեռքբերումներից հրաժարվելու և վաղ Վերածննդի արվեստին դիմելու ճանապարհով: Իրականությունից փախուստի դիմելով՝ պրեռաֆայելիտներն իրենց հայացքն ուղղում էին դեպի անտիկ դիցաբանությունը, աստվածաշնչյան տեսարանները, միջնադարյան դյուցազնավեպերը՝ անդրադառնալով կյանքի և մահվան, կնոջ և սիրո թեմաներին: Իսկ որպես ոգեշնչման աղբյուր պրեռաֆայելիտները հաճախ օգտվում էին գրական հիմքից:

1.2. Սիմվոլիզմի տարածումը, ուղղության տեսաբաններն ու էսթետիկան. Սիմվոլիզմի ալիքը բավական արագ ողողեց արվեստի և գրականության էջերը: Սիմվոլիստները հիմնադրեցին մի շարք պարբերականներ, որոնցից էին *Վոզը*, *Սիմվոլիստը*, *Մերկյուր դը Ֆրանսը*, *Պլետադը*, *Կոնքը*, *Ռեվյու բլանշը*, *Ռեվյու վագներիները*, *Պյունը* և *Վալոնին*: Հայտնի գրաքննադատներից էին Ռեմի դը Գուրմոնը և Ֆելիքս Ֆենետը: Սիմվոլիստների և իմպրեսիոնիստների առաջին համատեղ ցուցահանդեսը բացվեց *Բար դը Բուտեպի* պատկերասրահում 1891թ.: Սիմվոլիզմի առաջին տեսաբաններից էր Ալբեր Օրյեն, ով ամմիջապես կանգնած էր ուղղության ակունքներում: Ձևակերպելով սիմվոլիզմի էսթետիկան՝ Օրյեն կտրուկ տարանջատեց ռեալիստական և գաղափարական ուղղությունները: Սիմվոլիստական ուղղության հետևորդները հաճախ հենց իրենք էին հանդես գալիս որպես ուղղության տեսաբաններ, ինչպես, օրինակ, Մորիս Դենիի, Օդիլոն Ռեդոնի, Էդվարդ Մունկի դեպքում: Ֆրանսիայում գրական սիմվոլիզմը, որն արդեն հիմքեր ուներ Բոդլերի, Վեռլենի, Ռեմբոյի և Ժյուլ Լաֆորգի ստեղծագործություններում, արագորեն ամրապնդվեց՝ պայմանավորելով ֆրանսիական պոեզիայի զարգացումն ընդհուպ մինչև դարավերջ: Ստեֆան Մալարմեի շուրջ համախմբվեցին Անրի դը Ռենյեն, Ալբեր Սամենը, Լորան Տաիյադը: Սիմվոլիստ բանաստեղծների «կուռքը» Բացարձակ գաղափարն է, որին հնարավոր է հասնել պոեզիայի միջոցով: Բանաստեղծը պետք է որոշակի ձև հաղորդի այդ Գաղափարին՝ մշտապես հաշվի առնելով, որ առաջնայինն ինքը Գաղափարն է, իսկ ձևը պետք է ենթակա դեր կատարի: Ճանաչողությունն այժմ ի սպաս է դրվում զգացումներին, որոնք էլ պատասխանատու են ընկալման ձևավորման համար: Պատկերավոր նկարագրությունները փոխարինվում են ակնարկներով և սիմվոլներով, որոնք կոչված են արթնացնելու զգացումներ և անուրջներ: Բառերն այժմ միանշանակ չեն և խորհելու տեղիք են տալիս: Լեզվային ճշգրտությունն իր տեղը զիջում է երաժշտական հնչողությանը: Սիմվոլիստների ամենամեծ ներդրումը գրականության մեջ դառնում է «ազատ հանգը»: Եթե գրականության մեջ սիմվոլիզմն անցնում է կարմիր թելի մման և ներկայությունն

ակնհայտ է, ապա նրան շատ բարդ է հետևել երաժշտության մեջ: Այստեղ սիմվոլիզմի դրոշմը որոշակի առումով նկատելի է երաժշտական իմպրեսիոնիզմի հիմնադիր և խոշորագույն ներկայացուցիչ Կլոդ Դեբյուսիի, ինչպես նաև ռուս կոմպոզիտոր և դաշնակահար Ալեքսանդր Սկրյաբինի ստեղծագործություններում: Սիմվոլիզմն արագ մուտք գործեց նաև թատրոն՝ հատկապես Մորիս Մետերլինկի պիեսների շնորհիվ: 19-20-րդ դարերի սահմանագլխին սիմվոլիստական դրաման այնպիսի տարածում գտավ, որ ստեղծվեցին սիմվոլիզմի առանձին «թատերական օջախներ»: Այդպիսիք էին *Théâtre de l'Œuvre* (Ստեղծագործական թատրոն) թատերախումբը Փարիզում և Վերա Կոմիսարժևսկայայի թատրոնը Սանկտ-Պետերբուրգում: Այսպիսով, գեղանկարչական տարբերակից սկիզբ առած սիմվոլիզմը շուտով «վարակեց» արվեստի մյուս ճյուղերը՝ նաև առանձին էջ դառնալով կերպարվեստի պատմության մեջ:

1.3. Գեղարվեստական սիմվոլիզմի առանձնահատկությունները, գլխավոր ներկայացուցիչները. Սիմվոլիստները ձգտում էին ներթափանցել արտաքին աշխարհի ներքին հարաբերությունների շերտերը, բացահայտել իրողությունների պատճառահետևանքային կապերը, գտնել առաջին հայացքից սեհայտ օրինաչափությունները: Սիմվոլիզմը տաղտկալի իրականության մերժումն էր՝ հօգուտ մտքի և երևակայության աշխարհի: Նման «վերերկրյա» գաղափարները կերպարվեստում արտահայտվեցին ներկայի հանդեպ անտիկ աշխարհի գերապատվությամբ, իրականության փոխարինմամբ դիցաբանական, աստվածաշնչյան ու պատմական տեսարաններով, ընդունված կատեգորիաների (կյանք, մահ, սեր) ու հայտնի կերպարների (Քրիստոս, Դև, կին) վերաիմաստավորմամբ ու վերագնահատմամբ: Գեղարվեստական սիմվոլիզմը միաժամանակ ուներ մի յուրօրինակ հատկանիշ, որով առանձնանում էր այլ ուղղություններից: Մեկ ընդհանուր գաղափարախոսության շուրջ համախմբված արվեստագետներն ազատ էին իրենց տեսլականն արտահայտելու ամենազանազան արտահայտչամիջոցներով և նկարչալեզվով: Արդյունքում, առավել դյուրին է խոսել սիմվոլիստական էսթետիկայի մասին, քան ձևակերպել սիմվոլիստական երկի գեղարվեստական մեթոդի սահմանումը: Այնուհանդերձ, նման փորձեր արվել են այս բազմաբովանդակ ուղղության ծագման դեռ ակունքներից: Ըստ Ալբեր Օրյեի սիմվոլիստական երկը պետք է լինի գաղափարային, սիմվոլիկ, սինթետիկ, սուբյեկտիվ և դեկորատիվ¹⁷: Ուշագրավ է Վ. Բրանսկիի մոտեցումը. նա գեղարվեստական երկի տարրերի սիմվոլիստական բնույթը սահմանում է որպես կերպարների քարացածություն, գծանկարի և ձևի ոճավորում (պայմանականություն) կամ անորոշություն, պատկերի հարթայնություն և լուսաստվերի բացակայություն, գունաշարի պայմանականություն: Իսկ կառուցվածքի սիմվոլիստական բնույթին, ըստ նրա, հատկանշական են կոմպոզիցիայի դեկորատիվությունը, հրաժարումը նորմալ (կենտրոնական) հեռանկարից՝ հօգուտ անսովոր (գուգահեռ, հակադարձ) հեռանկարի, ինչպես նաև հորինվածքի «մշակայնությունը», միևնույն հորինվածքում գեղարվեստական տարբեր ուղղություններին բնորոշ ոճերի միավորումը, տարածական «երաժշտականությունը», երբ գծից և գույնից բաղկացած հորինվածքը

¹⁷ Տե՛ս **G.-Albert Aurier**, Le symbolisme en peinture. Van Gogh, Gauguin et quelques autres. Textes réunis et présentés par Pierre-Louis Mathieu, Caen, "L'Echoppe", 1991, pp. 26-27.

նմանեցվում է հնչյուններից բաղկացած երաժշտական հորինվածքի¹⁸։ Թեև այս բնութագիրը չի կարող միանշանակ և սպառիչ լինել, այնուհանդերձ, այն համընկնում է սիմվոլիզմի դրոշմը կրող ստեղծագործությունների մեծամասնությանը։ Գեղարվեստական սիմվոլիզմի առաջնորդներն էին Գյուստավ Մորոն և Պիեռ Պյուվի դը Շավանը։ Ուղղության գլխավոր ներկայացուցիչներն էին Օդիլոն Ռեդոնը, Օբրի Բյորդսլին, Ժան Դելվիլը, Գուստավ Կլիմտը, Առնոլդ Բյոկլինը, Ֆրանց ֆոն Շտուկը, Էդվարդ Մունկը, Ֆերդինանդ Յոլլերը, Նաբի խումբը հիմնած Պոլ Սերյուզեն, Մորիս Դենին, Պոլ Ռանսոնը, Ժորժ Լակոնը, Պիեռ Բոննարը, «Քսան» խմբի անդամներ Անրի դը Գրուն, Ֆերնան Կնոպֆը, Թեո վան Ռիսելբերգը, Վիլլի Ֆինչը, Յան Տորոպը, Ջեյմս Էնսորը և այլք։

1.4. Սիմվոլիզմի ալիքը Ռուսաստանում. 19-րդ դարի վերջում՝ Ֆրանսիայում որպես գեղարվեստական ուղղություն ձևավորվելուց հետո, սիմվոլիզմը շատ արագ տարածում գտավ թե՛ Արևմտյան և թե՛ Արևելյան Եվրոպայում։ Սիմվոլիզմի ալիքը հասավ նաև Ռուսաստան, որտեղ գտավ իր համախոհներին և քատագովներին։ Ռուսական սիմվոլիզմը հանդես եկավ ոչ թե իբրև այս ուղղության եվրոպական տարբերակի պարզունակ կրկնություն կամ վերարտադրություն, այլ որպես մի երևույթ, որն ուներ խոր հիմքեր, լուրջ գաղափարական դրույթներ և մեծ ներուժ։ Ռուս սիմվոլիստների համար Արթուր Շոպենհաուերի և Ֆրիդրիխ Նիցշեի կողքին որպես հոգևոր առաջնորդ էր զծագրվում նաև Վլադիմիր Սոլովյովը։ Ռուսաստանում սիմվոլիզմի դիրքերի ամրապնդմանը մեծապես նպաստում էին այս ուղղությանը համակրող ամսագրերը՝ «Վեսն» (Կշեռք), «Պերեվալը» (Անցելք), «Չլոտոյե ռուսոն» (Ոսկե զեղմ), որտեղ հանդես էին գալիս գրական սիմվոլիզմի ավագ սերունդը ներկայացնող Վալերի Բրյուսովը, Դմիտրի Մերեժկովսկին, Վյաչեսլավ Իվանովը, Կոնստանտին Բալմոնտը, Ֆյոդոր Սոլոգուբը, երիտասարդ սերնդից՝ Անդրեյ Բելին, Սերգեյ Սոլովյովը, Ալեքսանդր Բլոկը և այլք։ Գեղարվեստական սիմվոլիզմը Ռուսաստանում ծավալվեց երկու փուլով։ Առաջին փուլն ընդգրկում է 1880-1890-ական թթ. և, ինչպես եվրոպական սիմվոլիզմը, բնութագրվում է խիստ բազմազանությամբ։ Սիմվոլիստներից ոմանց համար ստեղծագործությունների ներշնչման աղբյուր էին գրական երկերը, մյուսներն օգտվում էին պատմության էջերից, քիչ չէին նաև կրոնական թեմաներին նախապատվություն տվողները։ Իրենց ոճով և աշխարհընկալմամբ միմյանցից խիստ տարբեր էին նաև ռուս գեղարվեստական սիմվոլիզմի «հայրերը»՝ Միխայիլ Վրուբելն ու Վիկտոր Բորիսով-Մուսատովը։ Մ. Վրուբելի պաթետիկ պոռթկումներով հագեցած ստեղծագործություններն առանձնանում են ծայրաստիճան զգայականությամբ և ներքին լարվածությամբ։ Ի հակակշիռ Վրուբելի՝ անհանգստությամբ «բաբախող» կտավների՝ Վ. Բորիսով-Մուսատովի երկերը բնորոշվում են պոետիկ նրբագեղությամբ։ Ռուս սիմվոլիստների երիտասարդ սերնդի արվեստում. «Մի կողմից տարբերակվում են Վրուբելի երևակայական պատկերները և դեկորատիվ գեղանկարչական կառուցվածքը, մյուս կողմից՝ Բորիսով-Մուսատովի նուրբ երկնագույն երփնագիրը և հոսուն ուրվագիծը»¹⁹։ Սակայն սիմվոլիզմի երկրորդ ալիքի ժամանակ ռուս նկարիչները հանդես եկան

¹⁸ В. П. Бранский, Искусство и философия, Москва, "Янтарный сказ", 1999, сс. 255-256.

¹⁹ Camilla Gray, The Russian Experiment in Art: 1863-1922, Revised and enlarged edition by Marian Burleigh-Motley, London, Thames & Hudson, 1986, p 74.

միավորված՝ ձգտելով մշակել սիմվոլիստական էսթետիկային հարիր գեղանկարչական ընդհանուր լեզու: Նրանք մտադիր էին գտնել գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների այն համալիր համակարգը, որը ճանապարհ կհարթեր սիմվոլիստական գաղափարախոսության առանցքային դրույթները հնարավորինս լիարժեք կենսագործելու համար: Այս միտումների գեղարվեստական արտահայտումը հասարակության դատին հանձնվեց 1907թ. «Գոլուբայա ռոզա» խորագիրը կրող ցուցահանդեսով, որին մասնակցում էին Ա. Արապովը, Պ. Կուզնեցովը, Ա. Մատվենը, Միլիտոի եղբայրները, Ն. Ռյաբուշինսկին, Ն. Սապունովը, Մ. Սարյանը և այլք: «Գոլուբայա ռոզային» հաջորդեցին «Ջոլոտոյե ռուևոյի սալոն» (1908) և «Ջոլոտոյե ռուևո» (1909 և 1909-1910) մշանակալի ցուցահանդեսները, սակայն 1910-ական թվականներից սիմվոլիզմը Ռուսաստանում սկսեց տեղի տալ ավանգարդիստական ուղղություններին:

Գլուխ երկրորդ
ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԻ ԴՐՍԵՎՈՐՈՒՄՆԵՐԸ 19-ՐԴ ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ԵՎ 20-ՐԴ
ԴԱՐԱՍԿՋԻ ԶԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

2.1. Սիմվոլիզմի ներթափանցումը հայ գրականության և արվեստ: Ժամանակի հայ մանուկն ու սիմվոլիզմը. 19-20-րդ դարազվախն Հայաստանը բարդ ու խճճված պատմաքաղաքական իրավիճակում էր՝ պառակտված Ռուսաստանի և Թուրքիայի միջև: Այնուհանդերձ, պետականությունից զուրկ հայ ազգը կարողանում էր պահպանել իր լեզուն ու զարգացնել մշակույթը: Երիտասարդ մտավորականներից և արվեստագետներից շատերը կրթություն էին ստանում Ռուսաստանում և Եվրոպայում, որտեղ էլ ծանոթանում ու շփվում էին ժամանակի առաջադիմական հայացքների և գեղարվեստական նոր ուղղությունների հետ: Վերադառնալով հայրենիք՝ նրանք իրենց փորձն ու գիտելիքն ի սպաս էին դնում հայ մշակույթին: Այսպես հայ արվեստ ներթափանցեց նաև սիմվոլիզմը:

Սիմվոլիզմը հայ գրականության մեջ չձևավորվեց որպես ամբողջական գրական ուղղություն, սակայն 20-րդ դարի սկզբում թե՛ արևմտահայ, թե՛ արևելահայ գրողների ստեղծագործություններում այս կամ այն չափով ունեցավ իր դրսևորումները՝ ծնելով հայ պոեզիայի մի շարք գոհարներ: Սիմվոլիզմին հարեցին Սիամանթոն, Լևոն Շանթը, Վահան Թեքեյանը, Տիրան Չրաքյանը (Ինտորա), Հրանտ Նազարյանցը, Հովհաննես Հովհաննիսյանը, Ավետիս Նազարբեկյանը (Լեռենց), տակավին երիտասարդ Շուշանիկ Կուրդիյանը և այլք: Սիմվոլիզմի տարրեր առկա են նաև Միսաք Մեծարենցի պոեզիայում: Իրենց ստեղծագործության մեջ սիմվոլիզմին հարեցին նաև հայ պոեզիայի գագաթներից Վահան Տերյանը և Եղիշե Չարենցը: Վ. Տերյանը գրականություն մտավ «Մթնշաղի անուրջները» գրքույկով և դարձավ հայ արևելյան հատվածի բանաստեղծական սիմվոլիզմի սկզբնավորողը: Նա պոեզիա բերեց նոր գեղագիտություն՝ մթնշաղի, շշուկների ու շրշուկների մի զարմանալի աշխարհ, աշնան ու տխրության երանգներով: Ե. Չարենցի «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» գրքույկը, հետո արդեն «Տեսիլաժամեր», «Հրո երկիր», «Լիրիկական բալլադներ» շարքերը, ապա «Կապուտաշյա հայրենիք» և «Դանթեական առասպել» պոեմները, որից հետո «Ծիածան» ժողովածուն սիմվոլիստական պոեզիայի մի ամբողջական համապատկեր են կազմում:

Հայ արվեստում սիմվոլիզմի տարածմանը խթանեց նաև 20-րդ

դարակզբին հրատարակվող հայ պարբերական մամուլը: 1903թ. Սանկտ-Պետերբուրգում լույս տեսավ «Բանբեր գրականութեան եւ արուեստի» հանդեսը՝ Նիկողայոս Ադոնցի խմբագրությամբ: Ցավոք այս հանդեսը երկար կյանք չունեցավ, սակայն տվյալ ժամանակահատվածում նման հանդեսի ի հայտ գալն իսկ նշանակալի երևույթ էր: «Բանբերն» առանձնանում էր իր գեղարվեստական մակարդակով: Գրական, տեսական և գեղարվեստական բաժիններից բաղկացած հանդեսն ուներ ակնհայտ սիմվոլիստական ուղղվածություն, ինչի մասին են խոսում գրական (Վ. Թեքեյան, Ս. Կիուրճյան, Սիամանթո, Ա. դը Ռենյե, Ա. Սամեն) և գեղարվեստական (Է. Կարիեր, Ա. Բյուկլին, Դ. Ռոսետի, Ֆ. Ֆոն Շտուկ, Ա. Մարտեն, Օ. Ռոդեն, Լ. Բաքստ, Է. Շահին, Է. Մահտայան, Փ. Թերլենեզյան, Ա. Շաբանյան, Վ. Սուրենյանց, Ե. Թադևոսյան, Ա. Բաբայան) ընտրանին: Հանդեսի համար յուրատեսակ նշանաբանի արժեք ունի Նիկողայոս Ադոնցի «Գրական նշարներ. Դեկադանս եւ սիմբոլիսմ» հոդվածը²⁰: Այս մեծածավալ հոդվածում հեղինակը ներկայացնում է սիմվոլիզմի պատմությունը, դրա սկզբնավորողներին ու հետևորդներին, սիմվոլիզմի դիրքերից ելնելով նշում բանաստեղծների և նկարիչների առջև դրված խնդիրները: Անդրադառնալով «դեկադենտ» բառի նշանակությանը՝ Ադոնցը հստակ սահմանագատում է *սիմվոլիզմ* և *դեկադանս* հասկացությունները: Հոդվածում Ադոնցը համոզես է գալիս որպես սիմվոլիզմի անթաքույց ջատագով, իսկ հուզական, բանաստեղծական ոգով գրված ամփոփիչ տողերը մանիֆեստային հնչողություն ունեն: Այնուհանդերձ, չնայած թեմայի նկատմամբ հոդվածագրի համակրանքով պայմանավորված որոշ սուբյեկտիվությանը, հոդվածն, անտարակույս, կարող է դասվել սիմվոլիզմի ընդհանրական լավագույն ներկայացումների շարքին: 1908 թվականից Գարեգին Լևոնյանի խմբագրությամբ Թիֆլիսում հրատարակվող «Գեղարուեստ» գրական, գեղարվեստական, երաժշտական հանդեսը ևս որոշակիորեն տուրք էր տալիս սիմվոլիզմին և մոդեռն ոճին: Հանդեսի էջերում հանդիպում ենք Վ. Տերյանի, Լեռնցի (Ա. Նազարբեկյան), Զ. Հակոբյանի, Շ. Կուրդինյանի, Հովհ. Հովհաննիսյանի, Լեյլիի, Ա. Տիգրանյանի, Ե. Չարենցի սիմվոլիստական հնչերանգով բանաստեղծությունների և թարգմանությունների Բալնոնտից, Բյուտովից, ինչպես նաև մոդեռն ոճի և սիմվոլիզմի հարցերի մեկնաբանությունների²¹: Պատկերահանդեսում ներկայացվող արվեստագետների շարքում են Բյուկլինը, Շտուկը, հայ արվեստագետներից՝ Վ. Մախոտյանը, Զ. Շամշինյանը, Ա. Տեր-Մարտիքյանը, Զ. Գյուրջյանը, Գ. Բաշինջադյանը, Ե. Թադևոսյանը, Լ. Հազարապետյանը, Վ. Գայֆեճյանը և այլք: Այսպիսով, Եվրոպայում և հատկապես Ռուսաստանում սիմվոլիստական ալիքի տարածումը, հայ մամուլում այս ուղղության քննարկումները, սիմվոլիզմի ներթափանցումը հայ գրականություն, ինչպես նաև հայ արվեստագետներից շատերի արտասահմանում կրթություն ստանալու փաստը, բարենպաստ հող նախապատրաստեցին հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմի դրսևորման համար:

²⁰ Ն. Ադոնց, Գրական նշարներ. Դեկադանս եւ սիմբոլիսմ // «Բանբեր գրականութեան եւ արուեստի», Ա գիրք, Սանկտ-Պետերբուրգ, 1903, էջ 153-173:

²¹ Տե՛ս. **Յովհաննես Ակունեան**, Գիտութեան և գեղարուեստի ցուցահանդեսը // «Գեղարուեստ», Թիֆլիս, 1908, № 2, էջ 119: **Յովակիմ Սուլվեան**, Յուզող ոյժերը գրականութեան մէջ // «Գեղարուեստ», Թիֆլիս, 1909, № 3, էջ 119:

2.2. Սիմվոլիզմի դրսևորումը Վարդգես Սուրենյանցի արվեստում.

Տեսական հողվածների, քարզանչական փայլուն գործերի, թատերական և գրքային ձևավորումների հեղինակ հայ մեծատաղանդ նկարիչ Վարդգես Սուրենյանցն իր արվեստը «համեմեց» ժամանակի առաջադեմ ուղղությունների՝ մոդեռն ոճի և սիմվոլիզմի ձեռքբերումներով: Այս ուղղությունների ազդեցությունները, փայլուն վարպետությամբ մշակված, բացահայտվում են Սուրենյանցի գլուխգործոցներից «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» կտավում (1899): Մ. Խորենացու «Հայոց պատմությունից» սերող այս երկը ընդհուպ մոտենում է սիմվոլիստական թեմատիկային: Ձուգահեռները սիմվոլիզմի հետ ավելի են ընդգծվում գեղանկարչական ոճի շնորհիվ: Սուրենյանցն ընտրում է բարձր դիտակետ՝ ստեղծելով տպավորություն իբրև թե դիտորդը մայրում է նկարին այնպես, ինչպես հանդիսատեսն է հետևում բեմում կատարվող գործողությանը: Միաժամանակ հորինվածքն ունի ուղղահայաց ձգվածություն: Այսպիսով, նկարը, անկախ իր պատմողական բնույթից, մեծիվ մասամբ ազատ է մնում գործող անձանցից և լրացվում ճարտարապետական դետալների ու կահավորանքի մանրամասն փոխանցումով: Սարգոն Երկրորդի պալատի հարթաքանդակների Գիլգամեշի պատկերը, նույն ժամանակաշրջանից հորսաբաղի մարդկային գլխով թևավոր ցուլը կրում են նաև խորհրդանշանային ֆունկցիա. Իշտար աստվածուհին հետապնդում էր իր սերը մերժած շումերաքթական դիցաբանական հերոս Գիլգամեշին: Նկարի թեմատիկ առանցքը Շամիրամն է: Նրա կերպարը կերտելիս Սուրենյանցը բազմախոս չի գտնվել, սակայն Շամիրամի դեմքի արտահայտությունը և մարմնի դիրքն իրականում բացահայտում են իրավիճակի և հոգեվիճակի դրամատիզմը: Շամիրամի կերպարը, կոնկրետության հետ մեկտեղ, իր մեջ ճակատագրական կնոջ հավաքական կերպարի տարր է կրում: Սիմվոլիզմին է հարում նաև Վ. Սուրենյանցի մյուս գլուխգործոցը՝ «Սալոմեն» (1907), որն առանձնանում է կերպարի ինքնատիպ մեկնաբանությամբ: Երիտասարդ գեղեցկուհին կանգնած է միայնակ և հանգիստ: Մեր առջև իր բաղձանքին հասած, սակայն այժմ միայն ունայնության զգացումով համակված կին է: Հայ արվեստում «Սալոմեն» միանգամայն նոր խոսք էր ինչպես թեմատիկ, այնպես էլ ոճական և հորինվածքային մտահղացմամբ: Կենտրոնից փոքր-ինչ աջ հեռացած Սալոմեի ֆիգուրը ծառայում է որպես յուրատեսակ բաժանարար: Ֆիգուրից աջ տեսնում ենք Սուրենյանցին բնորոշ ասեղնագործ հյուսվածքներ: Մինչդեռ ձախ հատվածը, բացառությամբ վերնամասի ֆրիզի, լիովին զերծ է մանրամասների ներմուծումից: Հակադրելով զարդանախշային հագեցվածությունը ողորկ մակերեսին՝ նկարիչն ակներև խիզախություն է ցուցաբերում: Սակայն հենց նման գեղանկարչական լուծման շնորհիվ է, որ գլխավոր կերպարը գտնվում է ճիշտ համադրության մեջ ճարտարապետական միջավայրի հետ: Այս կտավում Սուրենյանցի ինքնատիպ նկարելաոճն ու երփնագիրը, արտասովոր կերպով միահյուսվելով մոդեռնի ու սիմվոլիզմի ձեռքբերումներին, ստեղծել են հայ արվեստի իրական գոհարներից մեկը: Սիմվոլիզմի համաշխարհային պատկերասրահն իրավացիորեն կարող է համալրվել Վարդգես Սուրենյանցի «Թախիծ» (անթվագիր) կտավով: Իր մտահղացման իրականացման համար նկարիչն ընտրել է նեղ և ուղղաձիգ հորինվածք, որում զետեղել է կանացի ֆիգուրը՝ ամբողջ հասակով: Սուրենյանցը, սակայն, խուսափել է ֆիգուրի կենտրոնական տեղաբաշխումից. կնոջ կերպարը կենտրոնական առանցքից

ծախ է փոխադրված՝ այնպես, որ նույնիսկ հատում է նկարի շրջանակը: Կնոջ կերպարը լուծված է մոդեռնիզմի ներհատուկ հարթային-դեկորատիվ ոճով: Նկարիչը ներկայացնում է ոչ թե իրական կնոջ, այլ անձնավորված հոգեվիճակ: «Թախիծը», անխոս, դասվում է ժամանակակից և սիմվոլիստական կերպար-խորհրդանիշերի շարքին: Թեմատիկ առմամբ «Թախիծին» հարում է սուրենյանցական «Սպասումը» (1900): Սակայն դա միայն առաջին տպավորությամբ. գեղարվեստական լուծումներով այս երկու աշխատանքները խիստ տարբեր են: Եթե «Թախիծում» մենք հանդիպում ենք յուրահատուկ կոմպոզիցիոն լուծման, մոդեռնիստական նկարչալեզվի և խորհրդապաշտական ոգու, ապա «Սպասում» կտավում նկարիչն առավել «պահպանողական» է: Այստեղ բնանկարի ֆոնին նստարանին նստած հանդերձներով պարուրված կնոջ կերպարը, անտարակույս, զիջում է ակնհայտորեն ավելի ուշ թվագրում ունեցող «Թախիծին»: Հետաքրքրական է, որ թատերական ձևավորումներում ու գրքային նկարազարդումներում, չնայած որոշ դեպքերում նյութի տրամադրած լայն հնարավորություններին, Սուրենյանցը չի դառնում սիմվոլիզմի և մոդեռնի միանշանակ ջատագով:

Ուսումնասիրելով Վարդգես Սուրենյանցի արվեստում սիմվոլիզմի դերը, հանգում ենք հետևյալ մտքին. սիմվոլիզմից, ինչպես և մոդեռն ոճից հայ նկարիչը փոխառել էր որոշ թեմատիկ մախընտրություններ և գեղարվեստական մեթոդներ՝ առանց ընկղմվելու այս ուղղությունների գեղագիտական հայացքներում և գեղարվեստական լեզվում հանդիպող ծայրահեղությունների հորձանուտը: Մոդեռնի գծերը հայ նկարչի արվեստում հանդես են գալիս անսովոր դիտակետով, ոճավորված օրնամենտի հարուստ կիրառմամբ, կոմպոզիցիայի ասիմետրիկ կառուցմամբ, հարթայնության ձգտմամբ: Դիցաբանական և աստվածաշնչյան թեմաների ընտրությունը, *femme fatale*-ի ներմուծումը հայ արվեստ, կերպար-խորհրդանիշերի կերտումը Սուրենյանցի արվեստում սիմվոլիստական շունչն են մատնացույց անում: Սակայն նկարիչը միանգամայն անտարբեր է մնում երազի և երևակայության, առավել ևս վախի և սարսուռի աշխարհի նկատմամբ: Թե՛ աշխարհընկալմամբ, թե՛ գեղագիտական հայացքներով Սուրենյանցը հեռու էր սիմվոլիստական էսթետիկայից: Նրան չգրավեցին նաև սիմվոլիստների գեղարվեստական այն մեկնաբանությունները, որոնց սկզբնավորմանը նա կարող էր ծանոթանալ Գերմանիայում ուսանելու տարիներին: Ո՛չ Առնոլդ Բյոկլինի անհանգստությամբ համակված կտավները, ո՛չ Ֆերդինանդ Յոլլերի անեացած կերպարները, ո՛չ ֆոն Շտուկի մարմնակամի ակնհայտ գերակայմամբ գործերը չեն ոգեշնչել Սուրենյանցին: Փոխարենը նկարչին հոգեհարազատ են անգլիական պրեռաֆայելիտների ստեղծագործությունները: Վարդգես Սուրենյանցը, շնորհիվ գեղանկարչական մեծ վարպետության և ժամանակին համընթաց շարժվելու ունակության, կերտեց մոդեռն ոճի և սիմվոլիզմի տարրերով ներթափանցված գլուխգործոցներ և դարձավ հայ կերպարվեստում այս ուղղությունների առաջին հետևորդներից:

2.3. Սիմվոլիզմի դրսևորումը Եղիշե Թադևոսյանի արվեստում. Հայ արվեստում իմպրեսիոնիզմի հիմնադիրներից և լավագույն ներկայացուցիչներից Եղիշե Թադևոսյանն իր ստեղծագործական կյանքում ակնհայտորեն ոգեշնչվել է նաև սիմվոլիզմից: Իրեն շրջապատող իրականությունից առաջ ընթացող Թադևոսյանին հոգեհարազատ էր գորշ ներկայից փախուստի դիմող

սիմվոլիզմը: Հայ նկարչի արվեստում այն յուրօրինակ թելով է ծավալվում: Տենչ դեպի անցյալը, հիացմունք հին դարերի գեղեցկությանը, անդրադարձ ավանդապատումներից, աստվածաշնչյան ու պատմական դեպքերին, զգացական աշխարհի մեծարանք՝ սիմվոլիստական ուղղությանը ներհատուկ այս բնութագրերից յուրաքանչյուրին կարող ենք հետևել եղիշե Թադևոսյանի արվեստում: Թադևոսյանի աշխատանքների մի մասի անթվագիր լինելու պատճառով դժվար է հստակ նշել սիմվոլիզմի առաջին արձագանքը նկարչի արվեստում: Փոխարենը կարելի է առանձնացնել սիմվոլիստական այն թեմաներն ու գծերը, որոնք արտահայտվում են թադևոսյանական երկերում: Դիցաբանական, քրիստոնեական և պատմական կերպարներն ու սյուժեները սիմվոլիզմի թեմատիկ հենքն էին: Այս թեմաներին քանիցս անդրադառնում է եղիշե Թադևոսյանը («Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլը», «Տորք Անգեղ», «Ասլան աղան», «Հոգեհաց Արտաշեսի մահը», «Արշակ և Փառանձեմ»): Կես-իրական, կես-անրջային, կես-երկրային, կես-աստվածային. այսպիսին էր արդեն իսկ կորսված անտիկ աշխարհը սիմվոլիստների համար: Այս աշխարհի նկատմամբ դույզն-ինչ տրտմագին կարոտով են առլեցուն թադևոսյանական «Սփոփանքը» (1901) և «Ամուրի բողոքը» (1921): Թադևոսյանի արվեստում կենտրոնական դիրք ունի նաև ստեղծագործ անհատի կերպարը, որին հանդիպում ենք «Ֆիդիասն ու Ջևադ» (1908) գործում, «Պոետ» էսքիզում (1923), «Vox Pacis» (Չայն խաղաղության, 1910) անավարտ կտավում և, իհարկե, նկարչի գլուխգործոցում՝ «Հանճարն ու ամբոխը» կտավում (1909): Առանձին ուշադրության է արժանի «Կոմիտասը Էջմիածնի լճի ափին» (1894) նկարը: Կոմիտասը պատկերված է լճի ափին նստած, մեջքով դեպի դիտորդը: Մենք կարող ենք տեսնել միայն նրա կիսադեմը, սակայն դա չի խանգարում կռահելու այն մեղամաղձոտ տրամադրությունը, որ համակել է կոմպոզիտորին: Միևնույն ժամանակ կտավը հետաքրքրական է մեկ այլ տեսակետից՝ իմաստային երկրորդ շերտով: Թեև գլխավոր հերոսն անձնավորված է, սակայն նրա պատկերման ձևը որոշակի առումով հակադրվում է կոնկրետացմանը: Կոմիտասի կերպարը վերանձնային բնույթ է ստացել՝ դառնալով, կարծես, համամարդկային տրամադրության ու հոգեվիճակի հայելի, մարդ-բնություն անքակտելի կապի խորհրդանիշ: Հատկանշական է նաև վարդապետի պատկերումը լճի ափին: Ջրային թեման մշտապես խաղարկվում է սիմվոլիստների ստեղծագործություններում: Ցայտուն զգայական շունչ ունեցող «Կոմիտասը Էջմիածնի լճի ափին» գործն իր մեջ երաժշտականություն է կրում: Այս վերջին հատկանիշը բնորոշ է Թադևոսյանի ստեղծագործություններից շատերին: Դրա մասին խոսում է նաև Ռ. Դրամբյանը «Ջանգլուումին» անդրադառնալիս²²: Մեղմ, մշուշային տոներով վրձնված «Ջանգլուումը» (1907) իրենից բխող համազտությամբ Պյուվի դը Շավանի որմնանկարներն է հիշեցնում: Երաժշտական կերտվածք ունի «Սոնետը» (1909): Բաց ծովում հայտնված գոմղոլան, ջութակ նվագող երիտասարդը, նրան հակված ճերմակագգեստ կինը, ալեկոծ ծովն ու ծիածանն ավելի անուրջ են, քան իրականություն: Սիմվոլիստական բնորոշ անվանում ունի «Իմ անուրջներից մեկը» (1905) կտավը: Եթե չլիներ նկարի վերնագիրը, այն կարելի կլիներ շփոթել

²² Տե՛ս Ռ. Գ. Դրամբյան, Егише Татевосян, Москва, "Искусство", 1957, с. 42.

սովորական բնանկարի հետ: Սաղարթախիտ ծառերը, պարսպապատ բարձրադիր ամրոցը, ուղրապտույտ կածանը, ժայռից բխող աղբյուրը, մարդկային ֆիզուրներն առաջին հայացքից իրական տպավորություն են թողնում: Միայն նկարն ուշի ուշով դիտելիս նկատելի են ամրոցի զարմանահրաշ ճարտարապետությունը և բնանկարի անիրական զուգորդումը: 1910-ականներից հետո սիմվոլիզմի տարրերը եղիշե Թադևոսյանի արվեստում երբեմն նահանջում են, երբեմն էլ նորովի ժայթքում, ինչպես, օրինակ, «Անտիկ տեսիլում» (1921): Այստեղ, երազի նման, միահյուսված են իրականն ու երևակայականը: Նկարը փառաբանումն է մի ժամանակի ու մի աշխարհի, որ գոյություն ունի գեթ նկարչի երևակայության մեջ: Սա սիմվոլիզմի այն բևեռն է, որ մի կողմ է դնում իրականությունը և մեզ շրջապատող աշխարհից վեր մեկ այլ կյանք է փնտրում:

19-20-րդ դարերի սահմանագլխին, երբ եղիշե Թադևոսյանը ստեղծում էր իր՝ սիմվոլիստական ոգով գործերը, Եվրոպայում սիմվոլիզմի ալիքը դեռ չէր մարել, իսկ Ռուսաստանում ամենաեռուն ժամանակն էր ապրում: Այսպիսով, հայ նկարիչը եվրոպացի կամ ռուս սիմվոլիստներից որևէ մեկի հետնորդը չէր: Խոսելով Թադևոսյանի արվեստում սիմվոլիզմի արտահայտման մասին, նախևառաջ պետք է նշել, որ նա փոխ առավ սիմվոլիզմի թեմաներից ու տեսական դրույթներից մի հատված միայն, սակայն մշակեց դա յուրովի: Սիմվոլիզմը Թադևոսյանի արվեստում ազատության մղող մուսայի դեր կատարեց՝ տալով նրան կարծրատիպերից ազատվելու հնարավորություն, իրականությունից վեր բարձրանալու կարողություն, անէ աշխարհը տեսանելի դարձնելու հնարություն:

2.4. Սիմվոլիզմը Մարտիրոս Սարյանի արվեստում. Հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմն իր առավել մաքուր դրսևորումն է գտել հայ արվեստի մեծագույն վարպետ Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործական վաղ շրջանում: Նկարչի «Հեքիաթներ և երազներ» շարքում (1903-1909) արտացոլված է ռուս արվեստում այդ ժամանակ տիրող սիմվոլիստական ոգին: Ասվածն ակնհայտ է նախ թեմատիկայի առմամբ. շարքի գործերը փոխկապակցված են անխզելի թելով, ինչն է՝ փախուստ առօրեականից դեպի իրականի և երևակայականի համադրմամբ կերտվող երազ-աշխարհ: Շարքում Սարյանի գեղանկարչական լեզուն ևս համահունչ է սիմվոլիզմին²³: Թեմատիկ առումով «Հեքիաթներ և երազներ» շարքը, ինչպես և բխում է անվանումից, ներկայացնում է մի երազ-աշխարհ՝ «բնակեցված» արքայադատրերով ու թագավորներով, գեղանի աղջիկներով ու երիտասարդ տղաներով, թռչուններով ու վիթերով («Հարեմի պարտեզներում», «Արքան արքայադատրեր հետ: Հեքիաթ», «Ծառի մոտ: Հեքիաթ», «Հեքիաթ», «Արքայադատր», «Աղբյուրի մոտ: Արագածի լանջերին», 1904, «Ծաղկող սարեր: Ախուրյանի կիրճում», «Փերիների լիճը», 1905, «Հեքիաթ: Սեր», 1906): Նույնիսկ դիմանկարչական ժանրում Սարյանը չի վախճանում իրականի և անիրականի միանգամայն համարձակ համադրումից. «Տիկին Աֆրիկյանի դիմանկարում» (1905) հերոսուհին տարրալուծվում է հեքիաթային աշխարհում: «Հեքիաթներ և երազներ» շարքում առանցքային տեղ

²³ «Երկրորդ սերնդի» սիմվոլիստների գործերը կարծես ստեղծված լինեն երաժշտական մեկ տոնայնության մեջ, ինչի խոսուն վկան է «Գոլուբայա ռոզայի» ցուցահանդեսը, որտեղ Պ. Կուզնեցովի, Պ. Ուտկինի, Ն. Սապունովի, Ս. Սուլեյկինի, Ա. Արապովի և այլոց շարքում ներկայացված նաև Սարյանը՝ ցրաներկով և տեմպերայով կատարված 15 աշխատանքներով:

ունի «Յեքիաթ: Սեր» (1906) նկարը: Ի տարբերություն մյուս ստեղծագործությունների, այստեղ առաջին պլան են մղված մարդկային կերպարները: Նկարի կենտրոնում համբուրվող գույզն է: Այստեղ են նաև վիթը, դայլայլող սոխակը, կամարի դեր կատարող ծառերը, ծովն ու ճերմակ առագաստով նավակը, ասել է թե մեզ արդեն ծանոթ բնության ներդաշնակությունը: Սակայն նկարի լայնոտիվն այս անգամ մարդն է ու ամենամարդկային զգացումը՝ սերը: 1903-1906թթ. ջրաներկով և գուաշով կատարված աշխատանքներին 1905-1908թթ. փոխարինման են գալիս տեմպերայի կիրառությամբ գործերը, ինչն իր հերթին հանգեցնում է նկարչալեզվի վերակերտմանը: Այժմ ստեղծագործությունների արտահայտչականության հիմքը կազմում են գունային բծերի միջոցով մոդելավորվող կերպարները և հարթային ֆոնի օրնամենտալ-դեկորատիվ կազմակերպումը: Բաց, լուսաշող, նույնիսկ թափանցիկ երանգների և կերպարների նուրբ մոդելավորման փոխարեն նկարիչն այժմ նախընտրություն է տալիս ինտենսիվ, վառ, համասփյուռ լույսին, որն ընդգծում է գուներանգները և բացահայտում հակադրությունները, իսկ բաց և մուգ գույների սահմանագատումը կատարվում է կտրուկ՝ դրանով իսկ հիշեցնելով ֆոլիստներին («Բանաստեղծը», 1906, «Նռնենու վրա», «Գիսասող», «Կինը գունագեղ գործվածքներով», «Երեկոն լեռներում», «Յուվագներ», 1907, «Ծովի մոտ: Սֆինքս», «Ջրհորի մոտ: Տապ օր», 1908): Այս շրջանի որոշ գործերում («Ծառերի տակ», 1907, «Ինքնանկար», 1909) արդեն իսկ հանդիպում ենք այն գունաշարին, որը հետագայում պետք է հայտնի դառնար «սարյանական» անվամբ:

Սարյանի գեղագիտական հայացքները ևս մի շարք ընդհանրություններ ունեն սիմվոլիզմի էսթետիկայի հետ: Սարյանական աշխարհընկալման առանցքն են սերը և հավատը, հավատը մարդ արարածի նկատմամբ, անհուն սերը դեպի բնությունն ու արևը²⁴: Նկարչի գեղագիտական հայացքների հաջորդ հիմնաբարը արվեստի ընկալումն է իբրև լուսավորող և երջանկություն պարզևող ուժի: Բնականաբար իր սիմվոլիստական գործերում Սարյանը ոչ մի դեպքում չէր կարող դիմել հուսահատության, միայնության, կասկածի, վախի կամ մահվան տրամադրությանը: Սարյանի համար արվեստը կյանքից փախչելու ձև չէ, այլ իրականության մեջ ապրելու և այդ իրականությունը վերակերտելու բանալի: Այս միտքը դժվար չէ հետևել Վ. Սոլովյովի հայացքներում, երբ արվեստին է շնորհվում բնությանը ոչ թե պարզապես ընդօրինակելու, այլ շարունակելու, իսկ համուն էսթետիկական խնդիրների նույնիսկ շտկելու առաքելությունը²⁵: Սարյանական աշխարհայացքն ընկալելու և այնտեղ սիմվոլիստական աշխարհընկալումից եկող գծին հետևելու համար կարևոր է «Գիսասող» (1907) գործում պատկերված խորհրդավոր կերպարի՝ մեկաջանի, վեղարավոր անձի վերաբերյալ նկարչի բացատրությունը. «Երևակայական արարած է: Նա տիեզերական երևույթների վկան է, որին հայտնի են տիեզերքի

²⁴ Սարյանական աշխարհընկալման մեջ առանցքային տեղ զբաղեցնող արևի պաշտամունքը ներհատուկ էր ռուս գրական սիմվոլիզմին. հիշենք թեկուզ Վ. Բալմոնտի «Լինենք գերթ արև» բանաստեղծությունների ժողովածուն կամ ոսկե գեղմի ետևից Արևի աշխարհի ճանապարհվող Ա. Բելու «Արզունավորողներին»:

²⁵ Տե՛ս Վ. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В пяти томах. Том четвертый. Первый полутом: Русская эстетика 19 века, Москва, "Искусство", 1969, сс. 564, 570.

գաղտնիքները: Դա պոետն է: Դա ես եմ»²⁶: Ջուզահեռը սիմվոլիստական թեւորգիայի տեսության հետ անհայտ է: Այսպիսով, Մարտիրոս Սարյանի արվեստը սկսեց ձևավորվել և զարգանալ այն ժամանակ, երբ ռուս իրականությանը համակել էր սիմվոլիզմի ոգին: «Յեքիաթներ և երազներ» շարքի վաղ գործերում սարյանական արվեստը լիովին համահունչ էր «Գոլուբայա ռոզայի» անդամների գեղարվեստական մոտեցումներին: Սակայն, երբ 1907 թվականից զգացվեց գեղարվեստական այդ լեզվի փակուղայնությունը, Սարյանը վերաիմաստավորեց իր արվեստը՝ ժամանակի հրամայականին համապատասխան: Նրա ստեղծագործությունների աստիճանական վերափոխումն ի կատար անվեց համաշխարհային արվեստի ձեռքբերումներին ազգայինի հավելման և, գլխավորապես, իր՝ խորապես գիտակցված և ապրված աշխարհընկալմանն ու գեղագիտական հայացքների հետամուտ լինելու միջոցով: Այս ամենի շնորհիվ Սարյանի արվեստն անթերի վարպետության հետ մեկտեղ ձեռք բերեց իր անկրկնելի դիմագիծը:

2.5. Սիմվոլիզմը Հակոբ Գյուրջյանի արվեստում. Հակոբ Գյուրջյանի ստեղծագործությունների օրինակով սիմվոլիզմն իր հետքը թողեց նաև հայ քանդակագործության մեջ: Սիմվոլիստական թեմատիկան Գյուրջյանի քանդակներում բավական հարուստ դրսևորում ունի. այստեղ են բիբլիական կերպարները (Եվա, Քրիստոս), դիցաբանական հերոսները (Դիանա, Լեդա, Դև), *femme fatale*-ը (Սալոմե, Կլեոպատրա) և սիմվոլիստների նախընտրելի կերպար-խորհրդանիշերը (Երիտասարդություն, Հուսահատություն): Հակոբ Գյուրջյանի սիմվոլիստական թեմատիկայով գործերի շարքում առաջինը «Դևն» է (1912): Այս թեմայով մի շարք էսքիզներից հետո (պահպանվել են գիպսե և թծակավե երեքական էսքիզ) որպես վերջնական տարբերակ ընտրված գիպսե Դևը կիսանդրի է: Խիստ ընդգծված է ուսերի թեքվածքը: Գլուխը հակված է ձախ ուսին: Դևի աչքերը փակ են, բայց եթե նույնիսկ նա քնած է, սպա ոչ խաղաղ քնով: «Դևում» կիրառվող հորինվածքից Գյուրջյանն արդեն իսկ օգտվել էր իր վաղ աշխատանքներից մեկում՝ «Մարգարիտ Շիրվանզադեի դիմաքանդակում» (1910), սակայն սպիտակ ողորկ մարմարից կերտված այս արձանում դա առավելապես գեղագիտական բնույթ է կրում: Մինչդեռ Դևի քանդակում թե՛ մարմնի ձևախեղման և թե՛ արծաթաբրոնզավուն խազածածկ մակերևույթի միջոցով քանդակագործը վեր է հանում կերպարի հոգեկան տանջանքը, նրա ներքին խռովքը: Հորինվածքային առումով գյուրջյանական Դևը մոտենում է նաև Օդիլոն Ռեդոնի «Փակ աչքերով» խորագիրը կրող նկարներին, հատկապես 1899-ին ստեղծված տարբերակին: Ներքին տանջանքն արտաքին ձևաչափերում արտահայտելու միտումը դրսևորվում է նաև Քրիստոսի կերպարում («Մեռած Քրիստոսը», 1914): Թե՛ Դևի քանդակում, թե՛ Քրիստոսի կերպարում կիրառված հորինվածքային լուծումը՝ հոգեկան լարումից բխող գլխի շրջադարձը, կարելի է ասել, դառնում է Գյուրջյանի նախընտրելի արտահայտչամիջոցներից և հանդիպում է նաև Վահան Տերյանի դիմաքանդակում (1919): 1920-ական թվականներին Գյուրջյանը բազմիցս անդրադառնում է դիցաբանական կերպարների՝ ստեղծելով բոլորաքանդակների և բարձրաքան-

²⁶ Մարտիրոս Սարյան. 1880-1972, Հեղինակ-կազմող՝ Շահեն Խաչատրյան, Երևան, «Փրինսիփնֆո», 2011, էջ 32:

դակների մի ամբողջ շարք («Եվա», 1919-1920, «Լեդա», «Մղձավանջ», «Դիանա», 1922): Եթե Դևի և Քրիստոսի կերպարներում Գյուրջյանը մոտենում է հոգեբանական դիմաքանդակին, իսկ դիցաբանական սյուժեներով բարձրաքանդակները գնահատելի են գեղարվեստական լուծումներով, ապա «Կլեոպատրա» (1924) և «Սալոմե» (1926) քանդակներում նկատելի է թե՛ մեկի և թե՛ մյուսի առկայությունը: *Femme fatale* Կլեոպատրան և Սալոմեն ներկայացված են մերկ, մարմնի ֆրոնտալ և գլխի կիսադեմ դիրքով: Ի տարբերություն Կլեոպատրայի հաճախակի կիրառվող պատկերագրությամբ, երբ նա ներկայացվում է մահանալիս, Գյուրջյանը կերտել է առինքնող թագուհու կերպարը՝ կարծես ընդգծելով նրա անողորմ վեհությունը: Նմանատիպ շնչով է պարուրված նաև Դովհաննես Սկրտչի գլուխը ձեռքին պահած Սալոմեի՝ հայտնի բրոնզե և բելգիական սև գրանիտ տարբերակներով: Այստեղ Սալոմեի արտաքուստ հանգստության ներքո թաքցված է ջղերի ներքին լարումը, ինչի մասին վկայում է գլխի կտրուկ շրջադարձը: Սիմվոլիստական ոգով կերպար-խորհրդանիշերը, որպիսիք են «Ղուսահատություն» («Ստած բնորդուհի», 1923), «Երիտասարդություն կամ մարմին» (1933), «Երիտասարդություն կամ ոգի» (1934) գործերը, առանձնանում են նրբին, սահուն ձևերով: Այստեղ, չունենալով սյուժետային պարտադրանք և հոգեբանական նկարագրի կերտման խնդիր, Գյուրջյանը լուծում է էսթետիկական խնդիրներ: Սիմվոլիստական ուղղության ազդեցությունը Զակյոբ Գյուրջյանի արվեստում, բացի զուտ թեմատիկ ընտրությունից, արտահայտվում է նաև գեղարվեստական մեթոդում: Եթե քանդակագործի արվեստի դիտարկման համար որպես հիմք ընդունենք տարրերի սիմվոլիստական բնույթի մասին Վ. Բրանսկու վերը մեջբերված սահմանումը, կտեսնենք, որ Գյուրջյանի քանդակներից շատերում առկա են սիմվոլիստական երկին բնորոշ կերպարների քարացածությունը, ձևի ոճավորումը, պատկերի հարթայնությունը: Բացի այդ, Գյուրջյանը վարպետորեն օգտվում է սիմվոլիստական քանդակին բնորոշ բազմազունությունից, մասնավորապես բարձրաքանդակներում: Արվեստագետը լայնորեն կիրառում է նաև սիմվոլիստների նախընտրած ալիքի մոտիվը: Իրական քանդակի գյուրջանական «չափորոշիչներն» են դեկորատիվությունը, մոնումենտալությունն ու հորինվածքը²⁷: Այսպիսով, սիմվոլիստական ուղղության ազդեցությունը Գյուրջյանի արվեստում հանդես է գալիս մի քանի մակարդակներում: Նախևառաջ դա ընտրված թեմատիկան է, ապա սիմվոլիստական գեղարվեստական մեթոդի կիրառումը և, իհարկե, քանդակին վերաբերող գեղագիտական հայացքները:

Գլուխ երրորդ
ՍԻՄՎՈԼԻՉՄԻ ԱՐՉԱԳԱՆՔՆԵՐԸ
19-ՐԴ ԴԱՐԱՎԵՐՋԻ ԵՎ 20-ՐԴ ԴԱՐԱՍԿՋԻ ԴՅՆ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմի դրսևորումներն ուսումնասիրելիս անհրաժեշտ է նշել նաև Գեորգի Յակուլովի և Վահրամ Գայֆեճյանի անունները: Նրանց ստեղծագործությունները թեև դժվար է որակել որպես զուտ սիմվոլիստական, այնուհանդերձ այդ ուղղությունը որոշակի դեր է խաղացել այս արվեստագետների գեղանկարչական լեզվի ձևավորման գործում: Այսպես, Յակուլովի ստեղծագործություն-

²⁷ Տե՛ս. Բ. Ժրամյան, Առաջ Գյուրջյան, ս. 76.

ներում չենք հանդիպում սիմվոլիզմի հիմնական կերպարներին ու մշտական թեմաներին, ինչպիսիք են դիցաբանական ու աստվածաշնչյան կերպարները, *femme fatale*-ը, կերպար-խորհրդանիշերը, առինքնող անուրջները կամ ասանկեցուցիչ մոծավանջները (թերևս, բացառություն են կազմում «Ամազոնուհիների կռիվը», 1910 և 1912, և «Ֆանտազիան», 1910-ականներ): Փոխարենը, յակուլովյան կտավներում հանդիպում է տեսանելի աշխարհից այն կողմ սղոսկելու սիմվոլիստական հակումը: Տակավին երիտասարդ նկարչի հետաքրքրությունը սիմվոլիզմի նկատմամբ ձևավորել էր Յակուլովի քննական հայացքը շրջակա աշխարհի հանդեպ: Ինչպես սիմվոլիստները, Յակուլովը ևս փորձում էր արտաքին ձևաչափերից անդին գոյություն ունեցող կենսական հարաբերություններին հասնել ու արտացոլել դրանք իր ստեղծագործություններում: Սակայն, եթե փախուստը ձանձրալի աշխարհից սիմվոլիստներին բերում էր անրջային պատրանքների գիրկը կամ «շպրտում» պատմական ու առասպելական խորքերը, Յակուլովը կյանքի ներքին, թաքնված հարաբերությունները ձգտում էր գտնել հենց նույն շրջակա, այդքան ծանոթ աշխարհում: Նկարիչը մտնում է սիմվոլիստական աշխարհ, սակայն դուրս է գալիս այնտեղից ոչ որպես սիմվոլիստ: Յակուլովը թե՛ ժամանակաշրջանով, թե՛ աշխարհընկալմամբ սիմվոլիզմից առաջ էր ընթանում: Այս պարագայում ավելի ճիշտ է խոսել սիմվոլիզմից ստացած ներշնչանքի, այլ ոչ թե կոնկրետ ազդեցության մասին:

Չայկական սիմվոլիզմի առավել ցայտուն օրինակներից մեկը պատկանում է Վահրամ Գայֆեճյանի վրձնին: «Սալոմե» (1909) կտավի ստեղծման գաղափարը նկարչին տվել էր նրա ճեմարանական տարիների ընկեր Վահան Տերյանը²⁸, հայ գրական սիմվոլիզմի խոշորագույն ներկայացուցիչը, ով նաև Օսկար Ուայլդի «Սալոմե» պիեսի թարգմանիչն էր: Գայֆեճյանը պատկերում է Սալոմեն այն ժամանակ, երբ նրան են բերել Սկրտչի գլուխը: Կիսամերկ Սալոմեն պառկած է, ձեռքին՝ սկուտեղի վրա դրված Յոզիաննես Սկրտչի գլուխը: Նկարչի կերտած կերպարը հավատարիմ է պիեսում հանդիպող «բնօրինակին»: Գայֆեճյանի Սալոմեն մեր առջև հառնում է որպես կիսացնոր ժպիտով *femme fatale*՝ էրոտիզմի ընդգծված ենթաշերտով, և մոտ է այս կերպարի՝ եվրոպական պատկերագրության մեջ ընդունված տարբերակներին, հատկապես Ֆրանց ֆոն Շտուկի և Լյուսի Լևի-Դյուրմերի կերտած կերպարներին: Գայֆեճյանի այս կտավը համեմատական է նաև Օ. Ուայլդի պիեսի՝ Օբրի Բյորդալիի նկարագրողուններից մեկին, որտեղ դիվային գծերով օժտված Սալոմեն ձեռքում պահում է Սկրտչի գլուխը: Այնուհանդերձ, սիմվոլիզմի նման՝ ամիջական ու անխառն ազդեցությունը Վահրամ Գայֆեճյանի արվեստում, այնուհանդերձ, եզակի բնույթ ունի: «Դեկորատիվ մոտիվներ» ու «Գունային կոմպոզիցիաներ» շարքերում, սիմվոլիզմի հետ որոշակի ընդհանրությունների հետ մեկտեղ, Գայֆեճյանի գեղանկարչական լեզուն ավելի անկաշկանդ է, քան տվյալ ուղղության ընձեռած հնարավորություններն էին: 1910-ական թվականներին սիմվոլիզմի ազդեցությունը ավելի է նահանջում, իսկ հետագայում՝ վերջնականապես մարում:

²⁸ Տե՛ս. Ваграм Гайфеджян. 1879-1960. Графика, рисунок. Каталог, Ереван, Издание второе (авторское), 2013, с. 14.

Այսպիսով, 19-րդ դարավերջին և հիմնականում 20-րդ դարասկզբին սիմվոլիզմը, որոշակի դիրքեր գրավելով հայ կերպարվեստում, հայ նկարիչների համար երբեմն վերածում էր հավատամքի, երբեմն էլ որպես կարճատև ներշնչանքի աղբյուր էր հանդես գալիս, երբեմն դառնում էր առանձին շրջանի կամ շարքի նկարագիր, երբեմն էլ ակնթարթային բնույթ էր կրում: Այս ամենով հանդերձ սիմվոլիզմը հայ կերպարվեստում, ձեռք բերելով ազգային աշխարհայացքին ու գեղագիտական հայացքներին բնորոշ գծեր, տվեց յուրատեսակ և բարձրարժեք օրինակներ՝ հարստացնելով սիմվոլիզմի համաշխարհային պատկերասրահը:

ԵՋՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Եվրոպայում և Ռուսաստանում մեծապես տարածված սիմվոլիզմը 19-20-րդ դարագլխին իր արտացոլումը գտավ նաև հայ կերպարվեստում: Սիմվոլիզմի՝ որպես գեղարվեստական ուղղության համապարփակ ուսումնասիրությունը և հայ նկարիչների արվեստում այս ուղղության զանազան դրսևորումների բացահայտումը բերում են հետևյալ եզրահանգումների.

1. Սիմվոլիզմի ծագման նախադրյալների, դրա տարածման օրինաչափությունների, էսթետիկական հայացքների և լավագույն ներկայացուցիչների արվեստի ուսումնասիրությունը հնարավոր է դարձնում քննել ուղղության առանձնահատկությունները հայ կերպարվեստում:

2. 19-րդ դարավերջին նորարարական այլ ուղղությունների հետ հայ (տվյալ դեպքում՝ արևելահայ) արվեստ ներթափանցեց նաև սիմվոլիզմը: Ուղղությունը փայլուն պտուղներ տվեց հայ գրականության մեջ՝ ի դեմս Վահան Տերյանի քնարերգության և Եղիշե Չարենցի վաղ շրջանի պոեզիայի: Սիմվոլիզմն իր տեղը գտավ նաև հայ պարբերական մամուլում՝ արժարժվելով «Բանբեր գրականութեան եւ արուեստի» և «Գեղարուեստ» հանդեսների էջերում:

3. 19-20-րդ դարերի սահմանագլխին սիմվոլիզմի ազդեցությունը սկսեց երևան գալ նաև հայ գեղանկարչության մեջ: Վարդգես Սուրենյանցի «Շամիրանը Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», «Սալոմե», «Թախիծ» կտավները սիմվոլիզմի պատկերասրահում հայ տաղանդաշատ նկարչի ներդրումը կարող են համարվել: Իր ստեղծագործական ողջ կյանքում նորարարության ձգտող Եղիշե Թաղևոսյանը ևս զգալիորեն ներշնչվել է սիմվոլիզմից: Հայ արվեստում սիմվոլիզմն իր ամենամաքուր դրսևորումն է գտել մեծանուն նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի արվեստում: Նկարչի ստեղծագործական վաղ շրջանի «Հեքիաթներ և երազներ» շարքն ամբողջապես ամփոփվում է սիմվոլիզմի շրջանակներում:

4. Սիմվոլիզմն իր դրոշմը դրեց նաև հայ քանդակագործության վրա. Հակոբ Գյուրջյանի ճակատագրական կանայք՝ *femme fatale*-ներ «Սալոմեն», «Կլեոպատրան», անհանգիստ, ըմբոստ ոգի «Դևը», մարդկային մեղքերի ծանրության բեռը կրող «Քրիստոսը», «Երիտասարդություն», «Հույս» կերպար-խորհրդանիշերը սիմվոլիզմի փայլուն օրինակներ են:

5. Հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմը ներթափանցման երկու աղբյուր ուներ: Առաջինը սիմվոլիզմի օրրան Եվրոպան էր, մյուսը՝ ուղղության ռուսական տարբերակը: Այսպես, եթե Վ. Սուրենյանցի արվեստում նկատելի է անգլիական պրեռաֆայելիտների ազդեցությունը, ապա սարյանական «Հեքիաթներ ու երազներ» շարքը ռուսական սիմվոլիզմի ծնունդ է:

6. Հայ արվեստագետներից ոմանց համար սիմվոլիզմը թեև չդրսևորվեց անխառն ձևով, սակայն դարձավ յուրատեսակ հենակետ: Իրենց արվեստում սիմվոլիզմից «դասեր» քաղեցին Գեորգի Յակուլովը և Վահրամ Գայֆեճյանը:

7. Սիմվոլիզմը, ինչպես նաև դրան նախորդած իմպրեսիոնիզմն ու հաջորդած «իզմերը», հայ կերպարվեստում հանդես չէկավ որպես միասնական ուղղություն և չստեղծեց առանձին դպրոց: Այնուհանդերձ, հայ արվեստագետներն ստեղծեցին այս ուղղության թեմատիկային և էսթետիկային հարիր կտավներ ու քանդակներ: Եվ այդ ստեղծագործությունների գեղարվեստական արժեքը, ինչպես նաև տեղն ու դերը հայ կերպարվեստի զանձարանում, թույլ են տալիս խոսել հայկական սիմվոլիզմի մասին:

8. Հայ կերպարվեստում սիմվոլիզմի կերպարները տեղայնացվեցին (անդրադարձներ կատարվեցին հայոց դիցաբանության ու պատմության հերոսներին, Սալոմեի և Կլեոպատրայի կողքին հայտնվեց հայկական *femme fatale*-ը՝ Շամիրամը): Ի հակադրություն եվրոպական սիմվոլիզմում հաճախ հանդիպող մղձավանջային ու վշտագին տրամադրությունների՝ հայ նկարիչները, մեծիվ մասամբ, նախապատվություն տվեցին կյանքի անրջային, լուսավոր կողմին: Հայ արվեստում սիմվոլիզմը «տեղայնացվեց» հայ մշակույթին, լեզվամտածողությանն ու աշխարհընկալմանը համապատասխան ստեղծելով ազգային ինքնատիպ օրինակներ:

ԱՏԵՆԱՍՈՍՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ՀԵՂԻՆԱԿԻ ՀՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. **Մկրտչյան Մ.**, Սալոմեի կերպարը հայ գեղարվեստում // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2010, էջ 68-73:

2. **Մկրտչյան Մ.**, Դևի կերպարն ու դրա մարմնացումը Հակոբ Գյուրջյանի արվեստում // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2011, էջ 92-101:

3. **Մկրտչյան Մ.**, Սիմվոլիզմի գեղարվեստական մեթոդը և դրա արտացոլումը Հակոբ Գյուրջյանի արվեստում // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, էջ 54-63:

4. **Մկրտչյան Մ.**, Սիմվոլիզմի պատմությունից, Կանթեղ, Գիտական հոդվածների ժողովածու, 3 (52), Երևան, «Ասողիկ» հրատարակչություն, 2012, էջ 204-210:

5. **Մկրտչյան Մ.**, Սիմվոլիզմի դրսևորումները Վարդգես Սուրենյանցի արվեստում, Կանթեղ, Գիտական հոդվածների ժողովածու, 3 (56), Երևան, «Ասողիկ» հրատարակչություն, 2013, էջ 221-227:

6. **Մկրտչյան Մ.**, Սիմվոլիզմը Մարտիրոս Սարյանի արվեստում, «Երիտասարդ արվեստաբան - 1», գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 132-140:

МКРТЧЯН МАНЭ ГАРНИКОВНА

СИМВОЛИЗМ В АРМЯНСКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ: КОНЕЦ 19-ГО – НАЧАЛО 20-ГО ВЕКОВ

Резюме

Диссертация посвящена комплексному изучению и детальному анализу влияния символизма в армянской живописи конца 19-го – начала 20-го веков.

В конце 19-го века во Франции зародилось новое художественное направление – символизм. Символисты полагали, что мир – это не более чем смутное отражение реальности; реальна только Идея, скрытая за видимым миром и достижимая лишь посредством искусства. Символизм за короткое время покорил всю Европу и нашел своих верных последователей также в России, в лице выдающихся теоретиков, поэтов и художников. В конце 19-го – начале 20-го веков символизм проявился и в армянском искусстве. Символистическим духом пронизана поэзия Ваана Теряна и ранний период творчества Егише Чаренца. В начале 20-го века влияние символизма чувствуется также в армянских периодических изданиях. На страницах "Вестника литературы и искусства" и "Гехарвеста" ("Искусство"), появляются статьи, обсуждающие теоретические вопросы течения. Среди последних важное место занимает статья Н. Адонца "Литературные заметки: символизм и декаданс", опубликованная в первой книге "Вестника" в 1904 году. Хотя символизм, как и предшествующий ему импрессионизм и последующие новаторские течения начала 20-го столетия, не состоялся в армянском изобразительном искусстве как единое течение или школа, однако вдохновил таких выдающихся мастеров, как Вардгес Суренянц, Егише Татевосян, Мартирос Сарьян, Акоп Гурджян.

В диссертации армянский символизм в основном изучается на примерах творчества вышеназванных мастеров. Искусство каждого из них рассматривается отдельно и всесторонне, так как в их творчестве символизм каждый раз интерпретируется по-новому, в зависимости от эстетических воззрений и творческого кредо художника.

Переводчик на армянский язык Шекспира, Гете, Уайльда, автор статей, посвященных армянскому зодчеству, оформитель спектаклей и книг, родоначальник исторического жанра в армянской живописи Вардгес Суренянц был столь же восприимчив и к новаторским идеям времени. Во многих своих работах Суренянц пользуется такими достижениями модерна, как плоскостно-декоративные решения фона и изобилие орнамента. Наличие символистической тематики очевидно в таких шедеврах художника, как "Шамирам и Ара Прекрасный" (в данном случае символистическая тематика приобретает национальный характер), "Саломея" (излюбленная тема символистов, олицетворение *femme fatale*), "Печаль" (символический образ). Вместе с тем, эстетика символизма оставляет равнодушным армянского художника, искренно восхищающегося искусством прерафаэлитов.

Тончайший мастер армянского импрессионизма Егише Татевосян тоже не остался равнодушным и к символизму. Во многом опередившему свое время и

окружение Татевосяну были близки эстетические принципы символизма: отрешенность мысли и взгляда от настоящего времени и окружающей среды ("Одна из моих грез"), возвышение образа поэта-творца ("Гений и толпа", "Поэт", "Vox raris"), восхищение прошлыми эпохами ("Античное видение"), внутренняя музыкальность ("Джангюлум", "Сонет").

В армянской живописи свое наиболее чистое выражение символизм нашел в искусстве Мартироса Сарьяна. В раннем цикле мастера "Сказки и грезы" свое отражение получили мечтательно-вдумчивые, волшебные-ирреальные образы и мотивы "второй волны" русского символизма. Верный своим идеалам о гармонической связи человека с природой, всеобъемлющей любви, искусстве как ключе к счастью и прозрению, Сарьян создает мир-грезу, где царит Любовь и властвует Красота. Из эстетики символизма армянский художник заимствует поклонение мечте, но признает лишь ее светлые стороны.

Влияние символизма на искусство выдающегося армянского скульптора, жившего во Франции Акопа Гюрджяна, очевидно в нескольких аспектах творчества мастера. В первую очередь, это выбор тематики, где встречаются библейские персонажи и мифологические герои (Христос, Диана, Леда, Демон), *femme fatale* (Саломея, Клеопатра), а также символические образы ("Молодость", "Отчаяние"). В скульптурах Гюрджяна дух символизма нетрудно заметить и в художественном языке: застывшие персонажи, стилизованные образы, плоскостность изображения, тема волны и т. д. Об увлечении символизмом свидетельствуют и эстетические взгляды скульптора: по мнению Гюрджяна, скульптура должна обладать тремя признаками – декоративностью, монументальностью и композицией.

Символизм сыграл определенную роль и в творческой биографии Г. Якулова и В. Гайфеджяна, но не стал решающим фактором в их искусстве.

Символизм в армянском изобразительном искусстве обрел свое уникальное обличье, согласно национальным традициям и мировоззрению.

Диссертация состоит из предисловия, трех глав (Глава 1 – Символизм как художественное течение: 1.1. Возникновение символизма: исторические, философские, литературные и художественные предпосылки, 1.2. Распространение символизма, эстетика и теоретики течения, 1.3. Особенности художественного символизма, виднейшие представители, 1.4. Волна символизма в России; Глава 2 – Символизм в армянском изобразительном искусстве конца 19-го – начала 20-го веков: 2.1. Проявление символизма в армянской литературе и искусстве. Современная публицистика и символизм, 2.2. Проявления символизма в творчестве Вардгеса Суренянца, 2.3. Проявления символизма в творчестве Егише Татевосяна, 2.4. Символизм в искусстве Мартироса Сарьяна, 2.5. Символизм в творчестве Акопа Гюрджяна; Глава 3 – Отголоски символизма в армянском изобразительном искусстве конца 19-го – начала 20-го веков), заключений, списка использованной литературы и альбома иллюстраций.

MKRTCHYAN MANE

SYMBOLISM IN ARMENIAN ART: LATE 19TH CENTURY AND EARLY 20TH CENTURY

Summary

This thesis is a comprehensive and detailed study of Symbolism in Armenian art in the late 19th and early 20th centuries.

By the end of the 19th century Symbolism, a new artistic movement, took its origin in France. The successors of this movement believed that the objective world is but a dim reflection of reality, whereas it is the Idea that is the most real, the Idea, hidden beyond the visible world and attainable solely through art. In a very short period of time the Symbolist ideology was disseminated throughout Europe and Russia becoming the main subject of interest for many outstanding theorists, writers and artists. In the late 19th and early 20th centuries Symbolism appeared also in Armenian art. Vahan Teryan's poetry, as well as the early period of Eghishe Charents' oeuvre, is fully penetrated by Symbolism. The impact of Symbolism is obvious in Armenian periodicals of the early 20th century. In "Bulletin of Literature and Art" and "Gegharvest" ("Art") one can find articles discussing theoretical problems of Symbolism. N. Adonts is the author of one of the most important articles: "Literary Notes: Symbolism and Decadance" ("Bulletin of Literature and Art", Book N1, 1904). Though Symbolism didn't manifest itself as an integral artistic movement in Armenian art (this was also characteristic for Impressionism and modern movements of the early 20th century), it inspired several great Armenian artists, Vardges Surenyants, Eghishe Tadevosyan, Martiros Saryan, Hakob Gurdjian among them.

The thesis is based on the study of the art of the above-mentioned artists. The art of each of these artists is discussed separately taking into consideration the fact that Symbolism in their oeuvre differs according to their own aesthetic views.

Outstanding Armenian artist Vardges Surenyants was an author of scientific articles, literary translations, theatrical decors and book illustrations. Having unique artistic sense, Surenyants used some elements of Art Nouveau in his paintings (flat and decorative background, abundance of ornament, etc.). The influence of Symbolism is evident in such masterpieces of the artist, as "Shamiram and Ara the Handsome" (in this case the Symbolist theme is driven from national example), "Salome" (one of the favorite themes of Symbolist artists representing *femme fatale*), "Sorrow" (image-symbol). At the same time Surenyants, who greatly admired the art of Pre-Raphaelites, was indifferent to the aesthetics of Symbolism.

Symbolism has played an essential role in the art of great master of Armenian Impressionism Eghishe Tadevosyan. The ideology of Symbolism has certain parallels in Tadevosyan's oeuvre: the denial of the real time and milieu ("One of my dreams"), elevation of Poet's image ("The Genius and the Crowd", "The Poet", "Vox Pacis"), admiration for the past ("The Ancient Apparition"), inner musicality ("Djangyulum", "Sonet").

The most pure expression of Armenian Symbolism is the early period of Martiros Saryan's oeuvre. The series "Fairy-tales and Dreams" reflects the dreamy,

pensive, and, at the same time, unreal nature of the young generation of Russian Symbolism. Saryan believed in harmony between nature and human being, eternal love and art as a way to happiness and insight. Thus he creates the wonderland where Love and Beauty are the only sovereigns. Saryan admires the Symbolist worship of magic dreams but never nightmares.

Symbolism is also traceable in the art of famous Armenian sculptor Hakob Gurdjian, who resided in France. The Symbolism influence in Gurdjian's art is evident in a number of aspects. It is manifested in the choice of subjects, where biblical and mythical (Christ, Diana, Leda, Demon) characters are common, along with the image of *femme fatale* (Salome, Cleopatra) and image-symbols (Youth, Despair). The impact of Symbolism is also obvious in Gurdjian's artistic style: frozen characters, stylized images, flat pattern, the motif of wave, etc. Armenian sculptor's aesthetic thinking resembles that of symbolists, too: in his definition of sculpture Gurdjian emphasizes three attributes - ornamentality, monumentalism and composition.

Some characteristic features of Symbolism can be found in the art of G. Yakulov and V. Gaifedjian, nevertheless they didn't become essential in their oeuvre.

Armenian Symbolism, based on national traditions and ideology, developed its unique style and character.

The dissertation consists of a preface, three chapters (Chapter 1. Symbolism as an Artistic Movement: 1.1. The Origins of Symbolism: Historical, Philosophical, Literary and Artistic Preconditions, 1.2. The Era of Symbolism: the Aesthetics and the Theoretics of the Movement, 1.3. Symbolism in Art, Celebrated Artists 1.4. Symbolism in Russia, Chapter 2. Symbolism in Armenian Art: Late 19th Century and Early 20th Century: 2.1. Symbolism in Armenian Literature and Art. Armenian Periodicals and Symbolism, 2.2. Symbolism in Vardges Surenyants' Art, 2.3. Symbolism in Eghishe Tadevosyan's Art, 2.4. Symbolism in Martiros Saryan's Art, 2.5. Symbolism in Hakob Gurdjian's Art, Chapter 3. The Echo of Symbolism in Armenian Art in the Late 19th Century and Early 20th Century), conclusions, a list of references and a catalogue of illustrations.