

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ  
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ  
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

**ՔՈԹԱՆՋՅԱՆ ԳԱՐԵԳԻՆ ՆԻԿՈԼԱՅԻ**

**ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆԸ  
ԵՎ ՀԱՅ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ  
(XIX դ. երկրորդ - XX դ. առաջին կես)**

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

**ՍԵՂՍԱԳԻՐ**

**ԵՐԵՎԱՆ - 2014**

---

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК  
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

**КОТАНДЖЯН ГАРЕГИН НИКОЛАЕВИЧ**

**ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА  
И АРМЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ**

**(вторая половина XIX - первая половина XX веков)**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**диссертации на соискание ученой степени**

**кандидата искусствоведения по специальности**

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

**ЕРЕВАН – 2014**

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝ **ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ  
Ղազարյան Վիգեն Հովհաննեսի**

Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝ արվեստագիտության դոկտոր  
**Դրամբյան Իրինա Ռուբենի**  
արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ  
**Փիլիպոսյան Հասմիկ Սուրենի**

Առաջատար կազմակերպություն՝ Խ.Աբովյանի անվան հայկական պետական  
մանկավարժական համալսարան

Պաշտպանությունը կայանալու է 2014թ. մայիսի 29-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 2014 թ. ապրիլի 29-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**Սաստրյան Ա. Գ.**

---

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - член-корреспондент НАН РА  
**Казарян Виген Оганесович**

Официальные оппоненты - доктор искусствоведения  
**Драмбян Ирина Рубеновна**  
кандидат искусствоведения, доцент  
**Пилипосян Асмик Суреновна**

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

Защита диссертации состоится 29-го мая 2014г. 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 29-го апреля 2014г.

Ученый секретарь специализированного совета,  
доктор искусствоведения, профессор

**Асатрян А. Г.**

## ԱՏԵՆԱԽՈՍԻԹՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐ

**Թեմայի արդիականությունը:** Արվեստի պատմության ընթացքը պարբերաբար, տևական խնորումներից հետո, ապրում է շրջադարձային վերափոխումների փուլեր, որոնք գեղարվեստական արժեքների մեր ընկալումների արմատական վերանայման անհրաժեշտություն են ծնում: Հենց այդպիսի դարակազմիկ շրջադարձի սկիզբը դրվեց ֆրանսիական կերպարվեստում իմպրեսիոնիզմի սկզբնավորումով, որը յուրովի վերակազմավորեց ողջ արևմտյան գեղարվեստական ավանդույթը: Իմպրեսիոնիզմը ոչ միայն վերագինեց գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների պաշարը նոր հնարավորություններով, այլև՝ անհրաժեշտություն ստեղծեց վերանայելու գեղարվեստական ստեղծագործությունների գնահատման ավանդական գեղագիտական չափանիշները: Նշված զարգացումները և նրա ազդեցությունը տարբեր ազգերի և երկրների գեղարվեստական ավանդույթների կազմավորման գործում մշտապես արդիական է և արվեստաբանների ուսումնասիրության առարկա: Առավել ևս մեզանում վաղուց էր հասունացել մնամ գործընթացի անհրաժեշտությունը, քանի որ ժամանակին հասարակաքաղաքական բազում խոչընդոտներ դժվարացնում կամ պարզապես անհնարին էին դարձնում դրա իրականացումը: Իրավիճակը փոխվեց խորհրդային կարգերի վերջին շրջանում: Սակայն, մինչ օրս էլ տվյալ հարցի լուսաբանումը մնում է հայ կերպարվեստի ուսումնասիրության, ազգային գեղանկարչական դպրոցի ձևավորման, նրա բնութագրման ու արժևորման կարևորագույն խնդիրներից:

**Աշխատանքի նպատակն ու խնդիրները:** Ատենախոսության գլխավոր նպատակն է Նոր ժամանակաշրջանի եվրոպական կերպարվեստի ամենամշանակալի գեղարվեստական երևույթներից մեկի՝ իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ժառանգության ստեղծագործական յուրացման օժանդակությամբ, հայ արվեստում՝ սեփական գեղանկարչական դպրոցի ձևավորման ու կայացման կարևորագույն խնդրի ուսումնասիրումը:

Խնդիր է դրվում.

➤ արևմտյան կերպարվեստի լայն համայնապատկերում՝ Նոր շրջանի կերպարվեստի գեղարվեստական հիմնախնդիրների համատեքստով, դիտարկել մաս հայ Նոր ժամանակաշրջանի գեղանկարչությունը.

➤ ներկայացնել թե իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ուղղությանը մերձեցնող ընդհանրագծերը, թե՛ մի շարք այնպիսի առանձնագծեր, որոնք բնորոշ են զուտ հայ ազգային արվեստին.

➤ հայ գեղանկարչությանը հատուկ ոճական և գեղարվեստակերպարային բնորոշումը սահմանել հնարավորինս մեծաքանակ ստեղծագործությունների ընդգրկմամբ և վերլուծությամբ.

➤ ընդգծված հստակությամբ մեկնաբանել յուրաքանչյուր գեղանկարչի անհատական գեղարվեստական ծեռագիրը և կերպարային արտահայտչալեզուն:

---

<sup>1</sup> Հիշեցնենք ընդամենը մեծ արվեստաբան Լիոնելլո Վենտուրիի հետևյալ միտքը՝ իմպրեսիոնիստների գեղանկարչությունը խթան հանդիսացավ ճաշակի պատմության մեծագույն փոփոխություններից մեկի համար (*Вентури Лионелло, От Мане до Лотрека, Москва, 1958, с.5*):

**Աշխատության գիտական նորույթը:** Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ

➤ արվեստագիտության մեջ, տեսական բնույթ կրող, կոնկրետ խնդրի՝ իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական սկզբունքների տեսանկյունից, ուսումնասիրության առարկա է դարձել հայ գեղանկարչությունը.

➤ զուգահեռներ են անցկացվում հայ գեղանկարիչների ստեղծագործությունների և նրանց արտասահմանյան «գործընկերների» աշխատանքների միջև.

➤ դիտարկվում է Յովհաննես Այվազովսկու ժառանգությունը իմպրեսիոնիստական գեղանկարչության հայտնագործությունների համատեքստում, արվեստագիտական քննության ենթարկելով և բացահայտելով նրանց զուգահեռականությունը.

➤ հանգամանակից և նպատակային ուսումնասիրվում են Եղիշե Թադևոսյանի իմպրեսիոնիստական տեսողության զարգացման և ձևավորման առանձնահատկությունները.

➤ իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական սկզբունքների տեսանկյունից առավել մանրագին և առավել մեծաքանակ երկերի ներգրավմամբ է վերլուծվում Սեդրակ Առաքելյանի գեղանկարչական ժառանգությունը.

➤ իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական նորարարությունների առավել համակողմանի և բազմասպեկտ կիրառման մեկնաբանությունն է տրվում Վահրամ Գայֆեշյանի ստեղծագործության առնչությամբ.

➤ մանրամասն քննվում է փարիզյան շրջանում Սարտիրոս Սարյանի արվեստում կատարված արմատական փոփոխությունների էությունն ու նշանակությունը՝ պայմանավորված իմպրեսիոնիզմի և նկարչի ստեղծագործական զարգացման նախադրյալների փոխկապակցված դերով.

➤ դիտարկվում է Մարտիրոս Սարյանի փարիզյան և հետփարիզյան շրջանի աշխատանքների ինչպես «ժառանգականությունն», այնպես էլ էական տարբերությունները ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների ստեղծագործություններից.

➤ Յովհաննես Տեր-Թադևոսյանի արվեստը հանգամանակից շոշափվում է իմպրեսիոնիստների պլեներային հայտնագործությունների լույսի ներքո.

➤ իմպրեսիոնիստների պլեներային սկզբունքների համատեքստով է դիտարկվում Գաբրիել Գյուրջյանի բնանկարչական ժառանգությունը:

➤ արժևորվում և իմաստավորվում է Գաբրիել Գյուրջյանի ստեղծած Շրջիկ արվեստանոցի պատմական դերը հայ արվեստի համար

**Աշխատության մեթոդաբանությունը:** Գեղարվեստական ստեղծագործության ընկալման մեխանիզմները չափազանց բարդ են և դեռևս մինչև վերջ չպարզաբանված: Սակայն դրանք մեկնելու միջոցներն արվեստագիտության բուն խնդիրներից է, որի իրականացման համար բավական լայն ու բազմակողմանի լեզու և եղանակներ են ներգրավվում: Ընթերցողի հետ հաղորդակցվելու մեթոդները նույնպես դժվար է հստակ բնորոշել, քանի որ դեռևս չեն ստեղծվել և չեն կայացել հասկացությունների, հետևաբար՝ տերմինաբանական ապարատի հստակ և ճշգրիտ գործիքներ: Ամեն դեպքում, փորձենք սահմանել մեր կողմից կիրառված եղանակների գոնե մի մասը: Դրանք մոտավոր կարելի է բնորոշել որպես՝ պատմագեղարվեստական,

պատմահամեմատական, ոճաբանական, ոճաձևաբանական, ոճահամեմատական և ձևաբանական-տեսողական վերլուծական եղանակներ:

**Աշխատության գործնական նշանակությունը:** Հետազոտության արդյունքները կարող են օգտակար լինել համապատասխան բուհերի դասավանդման գործընթացում թե դասախոսներին, թե ուսանողներին, ինչպես և արվեստի հարցերով հետաքրքրվող ընթերցողների առավել լայն շրջանակներին:

**Աշխատության փորձաքննությունը:** Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնում:

**Աշխատության կառուցվածքը:** Ատենախոսությունը կազմված է առաջաբանից, 9 գլուխներից և եզրակացություններից, ինչպես և՛ գրականության ու վերատպությունների ցանկերից: Աշխատությանը կցված է նաև գունավոր վերատպությունների շարք:

## **ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱՎՈՒԹՅՈՒՆ**

### **ԱՌԱՋԱԲԱՆ**

Առաջաբանում հանգամանորեն շարադրված են աշխատանքի նպատակը, առաջարկված թեմայի արդիականությունը, հիմնավորվում է խնդրի լուծմանն ուղղված անհրաժեշտ մոտեցումը՝ նկարիչների խմբի ընտրությունը և տեսական այն հարցադրումները, որոնց պատասխանները կոչված են լույս սփռել ատենախոսության հիմնական նպատակին:

Ըստ առաջադրվող խնդրի պահանջի մեզ առավել նպատակահարմար թվաց իմպրեսիոնիզմի սկզբունքների տեսանկյունից առանձնացնել հայ գեղանկարիչների այն խմբին, որոնց գեղարվեստական ոճի, գեղանկարչական սկզբունքների ու եղանակների ձևավորման գործում իմպրեսիոնիզմի նշանակությունն առանցքային և արմատական էր: Մեր կարծիքով նրանց արվեստի դիտարկումը միանգամայն համակարգված և լիարժեք արտացոլում է իմպրեսիոնիզմի դերի ամբողջական պատկերը դիտարկվող ժամանակաշրջանի հայ կերպարվեստում: Այս խմբի մեջ ընդգրկված գեղանկարիչներն են Հովհաննես Այվազովսկին, Եղիշե Թադևոսյանը, Սեդրակ Առաքելյանը, Վահրամ Գայֆեջյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Հովհաննես Տեր-Թադևոսյանը և Գաբրիել Գյուրջյանը:

### **ԳԼՈՒԽ 1**

#### **ՀԱՅ ԳԵՂԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ ԵՎ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆ**

Այստեղ ընդհանուր ակնարկով անդրադարձ է արվում պատմական այն իրավիճակին, որի ներգործության պայմաններում ընթացավ հայ Նոր ժամանակի կերպարվեստի կայացումը: Պարզաբանվում է այն առանցքային նշանակությունը, որն ունեցավ իմպրեսիոնիստական գեղանկարչությունը հայ նկարիչների ստեղծագործական ձևավորման գործում: Նաև նշվում է, XIX դ. վերջի և XX դ. սկզբի ռուսական գեղանկարչության և ռուս գեղարվեստական միջավայրի շոշափելի դերը, որպես, մասնավորաբար, կապող օղակ, հայ գեղանկարիչների ստեղծագործական կողմնորոշումներում, քանի որ ոչ միայն

մեր ընտրած յոթ, այլև՝ հայ գեղանկարիչների մի ստվար խմբի ստեղծագործական ձևավորումն ընթացել է Ռուսաստանի գեղարվեստական կրթօջախներում:

Հակիրճ և ընդհանրացված դիտարկելով գրեթե բոլոր խոշոր հայ գեղանկարիչների անհատական ստեղծագործական բնութագիրը և ներկայացնելով նրանց արվեստն իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ուղղությանն առնչվելու յուրահատկությունները, շեշտվում է, մինևույն ժամանակ, իմպրեսիոնիզմի որոշիչ, կամ էլ էական նշանակությունն այն հայ գեղանկարիչների ստեղծագործական անհատականության ոճաձևավորման գործում, որոնց մեք առանձնացրել էինք դիտարկվող խմբի շրջանակներում:

Առանձնահատուկ ընդգծվում է դասական գեղանկարչական ավանդույթի կարևոր դերն իմպրեսիոնիզմի համար և վերջինիս ժառանգականությունը դասական ավանդույթից: Այդ առումով տրամաբանական է դառնում նաև անցումն Այվազովսկու արվեստի դիտարկմանը:

## ԳԼՈՒԽ 2

### ՊԼԵՆԵՐԻ ԽՆԴԻՐ ԸՅՎԱԶՈՎՍԿՈՒ ԳԵՂԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

**Հովհաննես Այվազովսկու (1817-1900)** երկարամյա և բեղմնավոր ստեղծագործական տարիները համընկնում են Նոր ժամանակների արվեստի պատմության ամենահետաքրքիր և գեղարվեստական հայտնագործություններով հարուստ ժամանակաշրջանի հետ, երբ իր ավարտին էր հասնում դեռևս Վերածննդի դարաշրջանից մշակվող եվրոպական գեղանկարչական համակարգը, որի հիմքում ընկած էր շրջապատող աշխարհի երևույթներն առավելապես ճշմարտացի և ռեալիստորեն արտացոլելու խնդիրը: Գեղանկարչական այդ համակարգը զարգացման ավարտին հասավ իմպրեսիոնիստների մշակած գեղարվեստաարտահայտչական լեզվի մեջ:

Գեղարվեստական այդ բոլոր որոնումներում կենտրոնական խնդիրներից էր պլեների կամ, այլ կերպ ասած, լուսաօդային միջավայրի երևույթների արտացոլման հարցը:

Այվազովսկու հատուկ հետաքրքրությունը դեպի պլեների պրոբլեմը տրամաբանորեն հիմնավորված էր նաև նրա ընտրած թեմատիկայով, որտեղ նկարների հիմնական հերոսներն են բնության երկու հզոր տարրերը՝ երկինքը և ծովը: Դրանք հիմնականում պատկերված են բուռն փոփոխության և անընդմեջ շարժման պահերին, որոնց արտահայտչականությունը առավել ուժեղանում է լույսի՝ նրա նկարների ևս մի «հերոսի» կախարդական ուժով: Քննարկելով Այվազովսկու գեղանկարչությունն այս դիտակետից ակամա պահանջ է առաջանում զուգահեռներ անցկացնելու իմպրեսիոնիզմի ֆրանսիական վարպետների աշխատանքների հետ, որոնց համար լուսաօդային միջավայրի պրոբլեմը ստեղծագործական որոնումների որոշիչ տարրերից էր: Եվ, անցկացնելով այս համեմատությունը տեսնում ենք, որ շատ առումներով մեր գեղանկարչի կողմից լուծվող լուսագունային կերպավորման խնդիրները, ինքնուրույն և անկախ, զուգահեռ էին ընթանում, իսկ երբեմն էլ, նույնիսկ կանխորոշում ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների պլեներային հայտնագործությունները (ամենաբնորոշ օրինակներից են՝ *9-րդ ալիք (1850թ.)*,

*Ծով. Կոկտեբել (1853թ.), Օդեսան ծովից (1865թ.), Նեապոլի ծովածոցը մառախլապատ առավոտյան (1874թ.)* և շատ ուրիշներ:

Միևնույն ժամանակ, գեղարվեստական խնդիրների որոշ մնացորդներ հանդերձ, դրանց լուծումները նրա արվեստում էականորեն տարբերվում էին իմպրեսիոնիստների մշակած գեղանկարչական սկզբունքներից: Այսպես, Այվազովսկին մշակած գեղարվեստական խնդիրները լուծում է միշտ մնալով եվրոպական գեղանկարչության ավանդական գեղարվեստական համակարգի սահմաններում, միայն թարմացնելով վերջինս արտահայտչական նոր եղանակներով:

Հրաժարվելով բնությունից անմիջականորեն պատկերներ առնելու, այն է՝ իմպրեսիոնիստների որդեգրված եղանակից, Այվազովսկին մշակեց իր իսկ սեփական, հիշողության և երևակայության վրա հիմնված նկարելաեղանակը, որը թեև հակառակ էր իմպրեսիոնիստների աշխատանքային մեթոդին, սակայն համծիրն նկարչի արտառոց ունակությունների, գեղարվեստական կերպարի կենդանությանը, ճշմարտացիությանը չէր զիջում վերջիններիս ստեղծածներին:

Գեղարվեստական իր անկրկնելի ճանապարհով, Հովհաննես Այվազովսկին 19-րդ դարի մեծագույն նկարիչ «միայնակներից» է: Միևնույն ժամանակ, Այվազովսկու գեղարվեստական աշխարհը եվրոպական գեղանկարչության պատմության հրաշալի էջերից է:

### **ԳԼՈՒԽ 3 ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՂԻՇԵ ԹԱՂԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ**

Իմպրեսիոնիզմի փորձին առավել հիմնավոր է մոտեցել ականավոր գեղանկարիչ **Եղիշե Թաղևոսյանը** (1870-1936): Գեղարվեստական կրթություն ստանալով Մոսկվայում՝ ռուսական արվեստի առաջադեմ վարպետների միջավայրում, երիտասարդ գեղանկարիչը միանգամից չընկալեց իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական նվաճումների կարևորությունը: Թաղևոսյանը միայն ավելի ուշ հասկացավ նրանց ստեղծագործական հայտնագործությունների արժեքը: Ընդ որում, նա սկսեց յուրացնել ոչ միայն գունային նորամուծությունները՝ պլեներային գեղանկարչության սկզբունքները, այլև՝ կոմպոզիցիոն կառուցումների համարձակությունը, իսկ հետագայում էլ նրա սերտ կապը ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի վարպետների արվեստի հետ առավել ակնդետ դրսևորվեց բազմաթիվ փայլուն էտյուդներում: Ընդհանուր առմամբ իմպրեսիոնիզմն օգնեց Թաղևոսյանին գտնաբերել գունազգացողության իր արտակարգ օժտվածությունը և մշակել իր գեղանկարչական անկրկնելի անհատականությունը:

Իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը Թաղևոսյանի վրա միանշանակ չէր և իմպրեսիոնիստների ոճով նկարելը ինքնանպատակ չէր: Նկարիչը վերցրեց միայն այն, ինչը կարող էր օգնել նրան սեփական մտահղացումները իրականացնելիս: Հարստացնելով իր գեղանկարչական լեզուն նոր հնարավորություններով, Թաղևոսյանը այնուամենայնիվ հավատարիմ մնաց ռեալիստական գեղանկարչության սկզբունքներին: Բայց դա յուրօրինակ ռեալիզմ էր, դրոշմված վարպետի վառ անհատականությամբ: Այդպիսի, իմպրեսիոնիստական ռեալիզմի գերազանց օրինակներ են՝ *Իմ երազներից մեկը (1905թ.), Նկարչի կնոջ դիմանկարը (1903թ.), Լոզանք Ալգետկա գետում*

(1900թ.), Մեր փողոցը Վաղարշապատում (1890-1921թթ.), Վենետիկ (1903թ.), Պուլկոյու (1907թ.), Արագած (1917թ.), Քրիստոսը և Փարիսեցիները (1922թ.), Կոմիտասը (1935թ.) և մի ամբողջ շարք այլ աշխատանքներ:

Եղիշե Թադևոսյանը մնաց անտարբեր XX դարի առաջին տասնամյակների բոլոր արմատական գեղարվեստական ուղղությունների նկատմամբ, արվեստի այդ բացառիկ, բուռն ու հեղափոխական դարաշրջանում: Շրջապատող աշխարհի տեսողաբար ընկալվող կերպարը կար և մնաց նրա արվեստի ստեղծման գլխավոր միջոցներից մինչև իր կյանքի վերջը, անկախ ժանրից: Այդպիսով հասկանալի է, որ նորագույն եվրոպական կերպարվեստի ուղղություններից նրան պետք է հետաքրքրեր հատկապես իմպրեսիոնիզմը, որի համար նույնպես հատկանշական էր տեսանելի աշխարհը ճշմարտացիորեն պատկերելու ձգտումը:

Իմպրեսիոնիզմը նրան օգնեց հաղթահարել 20-րդ դարի վերջի ռուսական ռեալիստական գեղանկարչության պայմանականությունը իր մուգ և ծանր կոլորիտով, այն գեղանկարչության, որի ավանդույթներով նա դաստիարակվել էր Մոսկվայի գեղանկարչության, քանդակի և ճարտարապետության ուսումնարանում: Իմպրեսիոնիզմը նպաստեց նրա գույնի ընկալման արտակարգ բնատուր շնորհի դրսևորմանը: Այն նրան օգնեց հասկանալ լուսաօդային միջավայրի օրինաչափությունները և գեղանկարչության մեջ նրա արտահայտման միջոցները: Միևնույն ժամանակ Թադևոսյանը չդարձավ իմպրեսիոնիզմի սովորական հետևորդ: Ուժեղ ստեղծագործական անհատականությունը, աշխարհայացքային պատկերացումների ազգային խորը բնույթը, բնության նրբին ընկալումը դարձան այն հիմքը, որոնք հնարավորություն ստեղծեցին վերանշակել իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական սկզբունքները և ձևավորել սեփական, անկրկնելի թադևոսյանական գեղանկարչական ոճը:

Ստեղծագործաբար յուրացնելով իմպրեսիոնիզմի լավագույն դասերը, Թադևոսյանը ստեղծեց աշխատանքներ, որոնք դարձան ֆրանսիական գեղանկարչության XIX դարի երկրորդ կեսի նվաճումների յուրատեսակ «թարգմանիչներ» և շատ առումներով նպաստեցին 1930-ից 1960-ական թվերին ստեղծելու հայ գեղարվեստի ազգային դեմքը:

#### ԳԼՈՒԽ 4

##### ՍԵՐՐԱԿ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆԻ ԲՆԱՆԿԱՐՉՈՒԹՅՈՒՆԸ ԵՎ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԸ

Մեր մեկ այլ դասական՝ խոշոր գեղանկարիչ Սեդրակ Առաքելյանի (1884-1942) գեղարվեստական ժառանգությունը ամբողջովին կապված է իմպրեսիոնիզմի հետ: Նա նույնպես, ինչպես Մարտիրոս Սարյանը, Վահրամ Գալֆեջյանը և Յովհաննես Տեր-Թադևոսյանը, կրթություն է ստացել ռուսական իմպրեսիոնիզմի այնպիսի կարկառուն ներկայացուցիչների մոտ, ինչպիսիք են Կորովինը և Արխիպովը:

Բնությունից օժտված լինելով հազվագյուտ գունազգացողությամբ, մեր վարպետը լիովին յուրացրեց իմպրեսիոնիստական համակարգը, դարձնելով այն իր յուրատեսակ անհատական գեղարվեստական լեզուն: Ինչպես և իմպրեսիոնիստների՝ այնպես էլ նրա արվեստի կենտրոնական առանցքն էր անմիջապես բնությունից նկարելը: Նրան նույնպես գրավում էր



շրջապատող միջավայրը հրաշալիորեն վերափոխող՝ լույսի ազդեցությունը, այսինքն՝ նաև գունային կերպարները:

Երիտասարդ հայ նկարչի հետաքրքրությունների ուղղվածությունը տվյալ խնդրի նկատմամբ, այսինքն՝ պլեների պրոբլեմն արդեն ամրապնդվել էր Թիֆլիսում, ուսման տարիներին, այնպիսի հիանալի վարպետների ազդեցությամբ, ինչպիսիք էին Ե.Թադևոսյանը և Բ.Ֆոգելը: Նրանք երկուսն էլ, մասնավորապես Եղիշե Թադևոսյանը, պլեներային գեղանկարչության արտակարգ վարպետներ են գույնի պրոբլեմի հանդեպ առանձնակի սուր հետաքրքրությամբ: Այդ հանգամանքը փաստորեն անդրադարձել է երիտասարդ նկարչի հետաքրքրությունների կողմնորոշման վրա:

Իմպրեսիոնիզմին հարազատեցնում էր նաև Առաքելյանի սերը դեպի պարզ մոտիվները, որով նա հայրենի բնության կերպարները կարողանում էր բանաստեղծորեն մեկնաբանել: Այդ ամենով հանդերձ հայ վարպետը չի հետևում նկարները կառուցելու իմպրեսիոնիստների մշակած գեղանկարչատեխնիկական եղանակներին: Այստեղ տարբերությունը առավել հստակ արտահայտվում է պատկերային ձևերի բնույթը մեկնաբանելիս, որոնք, համարձակ ընդհանրացումներով հանդերձ, Առաքելյանի մոտ կրում են հստակության, պարզության ու որոշակիության բնույթ (վերցնենք թեկուզ *Իջևան Երևանում* 1921թ. նկարը) հատկանիշներ, որոնք կախիպանվեն նրա ողջ ստեղծագործական ուղու ընթացքում: Ահա մեր խնդրին առնչվող՝ տարբեր ժամանակահատվածներում ստեղծված, Առաքելյանի գեղարվեստական ձիրքին ամենաբնորոշ բնանկարներից մի քանիսը. *Չորեն են չորացնում* (1920թ.), *Ձանգու գետի ափը* (1923-1924թթ.), *Գարուն*, *Այգին գարնանը* (1923թ.), *Ջրաղացի մետ* (1924թ.), *Նավակը գետափին* (1926թ.), *Սևան* (1930թ.), *Տեսարան Սևանա կղզուց* (1937թ.), *Ղին Գորիս* (1940թ.) և այլն:

Չարկ է նշել նաև, որ իմպրեսիոնիստների կողմից օգտագործվող տեխնիկական յուրահատկությունները գունային մշակման դիվիզիոնիստական կամ այլ կերպ տարանջատ վրձնահարվածի եղանակը նույնպես բացարձակապես օտար է Առաքելյանի գեղանկարչությանը: Միաժամանակ հայ վարպետի արվեստում իմպրեսիոնիզմին մերժեցնող կարևոր գեղանկարչական գծեր շատ կարելի է գտնել: Դրանք, առաջին հերթին, ստեղծագործական ակտի սկզբունքներն են՝ նկարի ստեղծումը ամբողջապես պլեներում, այսինքն բաց երկնքի տակ: Մյուսը ամենապարզ սյուժեներին և մոտիվներին հավատարիմ մնալը կամ այլ կերպ պատմողականության իսպառ բացակայությունը:

Ականավոր այս հայ վարպետի նրբագույն գունանկարչությունը դարձավ մեր գեղանկարչական դպրոցի ծանրակշիռ կռվաններից և Առաքելյանի ստեղծագործությունը փայլուն օրինակ է այն բանի, երբ իմպրեսիոնիզմի նշանավոր գեղարվեստական նվաճումների ակտիվ յուրացմամբ ստեղծվում է վառ ազգային դեմք ունեցող ինքնատիպ արվեստ:

## ԳԼՈՒԽ 5

### ՎԱՐՐԱՄ ՎԱՅՅԵՃՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻՍՏՆԵՐԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՉԱՅՏՆԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ժառանգությանն առավել անկաշկանդ և բազմակողմանի ու ազատ էր մոտեցել **Վահրամ Գայֆեճյանը** (1879-1960): Իմպրեսիոնիզմին հարելը նրա մոտ փոփոխական ակտիվությամբ

էր ընթանում, մերթ մոտենալով, մերթ հեռանալով նրանից: Ինչպես և Սարյանը, նա նույնպես իմպրեսիոնիզմի ժառանգությանը ծանոթացավ ուսման տարիներին, ռուսական իմպրեսիոնիզմի միջնորդությամբ: Այնուհետև, գեղանկարչական արտահայտչական միջոցների ինքնուրույն որոնումները Գայֆեճյանին ընդհուպ մոտեցրին վերացական արվեստին, որն ընդգրկեց 1902-1906թթ.: Գայֆեճյանի համար այդ շրջանում գույնը վերածվեց գեղարվեստական մարմնավորման կարևոր գործոնի: Դրա փայլուն ապացույցն է երիտասարդ գեղանկարչի այդ տարիներին ստեղծած «դեկորատիվ մոտիվների» և, առավել ևս, «գունային կոմպոզիցիաների» վերացական թերթերի շարքերը, որոնք չէին կարող առաջ գալ առանց իմպրեսիոնիզմի հայտնագործությունների ազդեցության և նրանց դասերի յուրացման:

1911թ. հարազատ Ախալցխա վերադառնալուց հետո Վահրամ Գայֆեճյանի ստեղծագործական խնդիրները մոտեցան իմպրեսիոնիստական գեղանկարչությանը, քանի որ այդ շրջանում նրա համար ստեղծագործության ոգեշնչող տարր է դառնում անմիջապես բնությունից նկարելը, այսինքն՝ լույսի և պլեներային գեղանկարչության հետ կապված խնդիրների լուծումների որոնումները: (Ի դեպ այս ժամանակաշրջանին է վերագրվում նաև հայ գեղանկարչության ամենաիմպրեսիոնիստական կտավներից մեկի՝ *Կանացի դիմանկար (Բերտա Կամյու՞ն)*, ստեղծումը)<sup>2</sup>: Արդյունքում հայտնվեցին գեղանկարչական հիանալի գործեր, դառնալով մեր դասական արվեստի լավագույն նմուշներից: Նշենք օրինակ՝ արվեստաբանների և նկարիչների կողմից անչափ բարձր գնահատվող *Եղրևանին*, ստեղծված 1910-ականների կեսերին (ոչ ուշ քան 1916-ի գարունը):

Յետագայում էլ, ժամանակ առ ժամանակ, մեր վարպետը լուծում էր նմանատիպ խնդիրներ, իսկ 1930-ական թվականներից սկսած, նրա մոտ մշակվեց ընդգծված անհատական գեղանկարչական ձեռագիր՝ զուրկ արտաքին էֆեկտներից, հավասարակշռված և ներդաշնակ, միևնույն ժամանակ՝ տոգորված ռիթմի և չափի կատարյալ ներզգացումով ու գունային նրբագույն մշակումով: Ստեղծագործական այս փուլում արտաքնապես իմպրեսիոնիզմի սկզբունքների անմիջական ներկայությունը կարծես անհետանում է, այնինչ՝ այն բարերար կերպով ներգրավվում-ներծծվում է նկարչի յուրահատուկ տեսողության մեջ: Այս առումով, ասվածի փայլուն լուսաբանումն են հետևյալ հատկանշական օրինակները. *Գարնանային մոտիվ* և *Գարնանային էտյուդ* (երկուսն էլ՝ 1927թ.), *Աշմանային էտյուդ* (1936թ.), *Վաղ ծմեռ* (1947թ.) և այլն, ինչպես և, թերևս լավագույնս՝ *Չին երևանը*, նկարված 1951թ.:

Իմպրեսիոնիզմի հետ Վահրամ Գայֆեճյանի ստեղծագործության կապի խնդիրն ընդհանրացնելով կարելի է անել հետևյալ եզրակացությունը: Ֆրանսիացի վարպետների նվաճումները յուրացվել են նրա կողմից այնքանով, որքանով դա նրան թույլ է տվել մշակել իր սեփական գեղարվեստական լեզուն: Առավել լիարժեք այն դրսևորվեց իր ստեղծագործության երկրորդ շրջանում (1904-1924թթ.): Այդ ժամանակաշրջանի աշխատանքներում և առավել ևս ավելի ուշ (1925-1950-ական թթ.), Գայֆեճյանի գեղարվեստական տեսողությունը ձեռք

<sup>2</sup> Սոս՝ 1913թ.: Տե՛ս՝ *Гайфеджан Э.В.*, Ваграм Гайфеджан, Ер., «Тигран Мец», 2002г., стр.116: Այստեղ և հետագայում էլ Վահրամ Գայֆեճյանին վերաբերվող թվագրումներում կառաջնորդվենք ըստ էլլեն Գայֆեճյանի տված տարեթվերի:

է բերում բյուրեղային մաքրություն, իսկ կերպավորման եղանակները՝ արտակարգ հստակություն ու պարզություն, պահպանվելով անխտիր բոլոր գործերում, իսկ լավագույններում հասնելով հորինվածքի ու կոլորիտի կատարելության:

Գայֆեժյանի ստեղծագործական ժառանգությունը եղել ու մինչ օրս էլ մնում է գեղանկարչական հրաշալի դպրոց, որը զգալիորեն ոգեշնչված էր ֆրանսիացի ականավոր վարպետների արվեստի փորձով:

## ԳԼՈՒԽ 6

### ՍԱՐՅԱՆԻ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՓԱՐԻԶՅԱՆ ՇՐՋԱՆԸ (1926-1928թթ.) ԵՎ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՆՐԱ ԳԵՂԱՆԿՈՐՉԱԿԱՆ ԼԵՃՎԻ ՆՈՐՈԳՄԱՆ ՍԵՋ

Իմպրեսիոնիզմին հաղորդակցումը առանձնահատուկ էր մեր խոշորագույն վարպետներից **Սարտիրոս Սարյանի** (1880-1972) համար: Այստեղ նույնպես, ինչպես և Վահրամ Գայֆեժյանի դեպքում, արդեն իր դերն է ունեցել, այսպես կոչված, ժամանակային շեղումը և «ձգումը», երբ արվեստի պատմության հետիմպրեսիոնիստական շրջանում գեղարվեստական նոր ուղղությունների որոշակի կուտակումներ և շերտավորումներ էին ընթացել: Սկզբնական ծանոթացումն իմպրեսիոնիզմին կատարվեց ուսումնարանում սովորելու տարիներին, իսկ հետագայում, մոտ երկու տասնամյակ հետո, երբ Սարյանը հասուն վարպետ էր, նա կրկին վերաիմաստավորեց գեղանկարչական այդ բեղուն ուղղության նվաճումները: Սակայն, արդեն 1920-ականների սկզբից իսկ Ս. Սարյանի արվեստում նկատվում է որոշակի միտում ուղղված պայմանական-դեկորատիվ կերպավորման հաղթահարման: Դա արտահայտված է մի շարք բնանկարներում, ինչպես՝ *Արագածը* և *Արա լեռը* (1922թ.), *Արարատը Երևանից* (1923թ.), *Արևածաղը Արարատ լեռան վրա* (1923թ.) և այլն: Այդուհանդերձ, միայն ուշ շրջանում (սկսած փարիզյան շրջանից), Սարյանը կրճատելով արտահայտչալեզվի պայմանականությունը, հետամուտ եղավ իրական պատկերի գունային հատկությունների ավելի բազմակողմանի մեկնաբանման՝ կիրառելով գունատոնային հարուստ սանդղակ:

Սարտիրոս Սարյանի վերափոխված գեղարվեստական լեզվի յուրահատկությունների դրսևորման առաջին փորձերից են Փարիզում կատարված *Արվեստանոցի պատուհանից* (*Փարիզ*) (1926թ.) և Մառն գետը պատկերող երկու էտյուդները: Այստեղ հատկանշական են նաև անմիջապես Փարիզից վերադառնալուց հետո ստեղծված նկարները, որոնցում «ըստ ինքնեցիայի» պահպանվել են փարիզյան շրջանին բնորոշ նոր միտումները: Դրանցից են՝ *Երևանյան բակը գարնանը* (1928թ.), *Նախյուրմորտ. Երեխաներ* (1928թ.), *Հին Երևանի մի անկյուն* (1928թ.), *Սարիկը* և *Զարիկը* (1928թ.), *Իմ ընտանիքը* (1929թ.) և այլն:

Սարյանին գրավում էր իմպրեսիոնիստների արվեստի կենսական ուժը և արտահայտչալեզվի անմիջականությունը, իսկ ամենակարևորը՝ նրանց կենսախիճը արվեստում գույնի և լույսի դերը, որն օգնեց բացահայտել նկարչի օժտվածության և մի հուզական կողմ՝ շրջապատող իրականության զգայուն ու ինտիմ ընկալումն ու բանաստեղծորեն մեկնաբանումը:

## ԳԼՈՒԽ 7

### ՍԱՐՅԱՆԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐԿՐՈՒԹՅՈՒՆ ԴՅՆՔԱՆՈՒՄ (1928-1950թթ.) ԵՎ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻՋԱԿԱՆ ԳԵՂԱՐՎԵՍԱԿԱՆ ԺԱՌԱՆԳՈՒԹՅՈՒՆ

Ֆրանսիական արվեստի և մասնավորապես իմպրեսիոնիզմի փորձի յուրացումը հայ մեծ նկարչին հնարավորություն ընձեռեց, պահպանելով իր ստեղծագործական մտածելակերպի աշխարհայացքային հիմունքները և իր գեղանկարչության ռճական անկրկնելիությունը, վերակառուցել ու հարստացնել սեփական արվեստի արտահայտչական հնարավորությունները: Որպեսզի հասկանալի լինի, թե ինչպիսի խորքային փոփոխություններ է կրել վարպետի արվեստը Փարիզում գտնվելու ընթացքում մենք կատարել ենք համեմատական վերլուծություն նրա երկու՝ *Բակ Երևանում (1925թ.)* և *Երևանյան բակը գարնանը (1928թ.)*, նկարների միջոցով, որոնց ստեղծման ժամանակը բաժանված է փարիզյան շրջանով: Փարիզյան շրջանում Սարյանի այս նորացված գեղարվեստական լեզուն հիմք դարձավ նրա ողջ հետագա, երկար և բեղմնավոր ստեղծագործական գործունեության, որի ընթացքում նա ստեղծել է բազում փայլուն գլուխգործոցներ: Թվարկենք դրանց մի մասը միայն՝ *Երևանյան բակը գարնանը (1928թ.)*, *Նատյուրմորտ. Երեխաներ (1928թ.)*, *Իմ ընտանիքը (1929թ.)*, *Ջանգլի ափերը Երևանում, (1930թ.)*, *Ջանգու զետի կամուրջը (1930թ.)*, *Գեղանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանի դիմանկարը (1930թ.)*, *Բանջարանոցների ջրումը (1933թ.)*, *Աշտարակ (1933թ.)*, *Հարավային ծմեռ (1934թ.)*, *Անձրև մայիսի սկզբին (1942թ.)*, *Ակադեմիկոս Դովսեյի Օրբելու դիմանկարը (1943թ.)*, *Արարատ (1945թ.)* *Արարատը և Զոփոսիսեն (1945թ.)*, *Արարատը Մխչյան գյուղից (1949թ.)* *Նատյուրմորտ: Ծաղիկներ: Հայրենական պատերազմի հայ մարտիկներին (1945թ.)*, *Բջնի: Անրի (1946թ.)* և շատ ուրիշներ:

Սարյանի հետփարիզյան շրջանի ստեղծագործությունները չի կարելի թերագնահատել հոգուտ նրա վաղ շրջանի աշխատանքների: Դժվար է պատկերացնել Սարյանի հանճարն առանց նրա ժառանգության այս մասի: Եվ էլ ավելի դժվար է առանց դրա պատկերացնել XX դարի հայ արվեստը: Բացի այդ, վարպետի այս ստեղծագործություններում բացահայտված է նոր, մինչ այդ մեզ անծանոթ Սարյանի աշխարհընկալումը, որն առանձնանում է յուրահատուկ անմիջականությամբ, բանաստեղծական նրբությամբ և ներանձնական զգայնությամբ:

Այսպիսով, իմպրեսիոնիզմի նվաճումներին առնչվելով, Սարյանը նոր գեղանկարչական միջոցներով հարստացրեց և նորացրեց իր հրաշալի գեղարվեստական ժառանգությունը, որն էլ և ապացուցում են նրա փարիզյան և հետփարիզյան շրջանի լավագույն գործերը:

## ԳԼՈՒԽ 8

### ԴՈՎՅԱՆՆԵՆ ՏԵՐ-ԹԱՂԵՎՈՍՅԱՆԻ ԳԵՂԱՆԿԱՐԿՐՈՒԹՅՈՒՆ ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻՋԱԿԱՆ ՍԿՋԲՈՒՆՔՆԵՐԻ ՏԵՄԱՆԿՅՈՒՆԻՑ

Իմպրեսիոնիստական սկզբունքների յուրացման և ստեղծագործական մեկնաբանման գերազանց օրինակ է **Դովհաննես Տեր-Թաղևոսյանի** (1889-1974) գարնանահրաշ գեղանկարչությունը: Այս նկարչի ստեղծագործությունների գեղարվեստական բարձր որակը և մեզ համար սկզբունքային նշանակություն կրող իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական սկզբունքների բազմակողմանի ու լիարժեք օգտագործումը, հատկապես, պլեների խնդիրների առնչությամբ՝

լույսի ակտիվ դերը, բազմերանգությունը, գունային համարձակ ընդհանրացումները և նուրբ մշակումները, նրա գեղանկարչությունը դարձնում են մեր աշխատության կենտրոնական էջերից:

Յովհաննես Տեր-Թադևոսյանի ստեղծագործությունը հասունացել է բավական վաղ, որի ապացույցն են նրա հրաշալի էտյուդներն, ակնհայտորեն կատարված թիֆլիսի գեղարվեստական ուսումնարանում սովորելիս նրա ուսուցչի՝ Եղիշե Թադևոսյանի էտյուդների անմիջական օրինակով ու ներշնչանքով:

Յետագա ուսման՝ Մոսկվայի գեղակարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում, տարիների էտյուդները վկայում են Տեր-Թադևոսյանի էլ ավելի հմտանալը պլեներային գեղանկարչության սկզբունքների յուրացման, կոմպոզիցիոն համարձակ կառուցումներ անելու, բնանկարում գույնի ազատ ու անկաշկանդ մեկնաբանման մեջ, որոնցում վառ արտահայտվեց թե՛ նկարչի կուրրիստական անզուգական օժտվածությունը, թե՛ նրա կողմից պլեներիզմի սկզբունքների լիակատար յուրացումը: Վկայակոչենք ամենաբնորոշ օրինակներից մի շարք՝ *Յավաբուն (1910թ.)*, *Քրդերը հրապարակում (1914թ.)*, *Բաթում: Ծառերի տակ (1913թ.)*, *Բաթում: Առափնյա փողոց (1913թ.)*, *Փոքր Առազատանավը (Ֆելյուզա) բեռնաթափելիս: «Տրապիզոն» շարքից (1914թ.)*, *Իջևանատունը: «Յին Սամարղանդը» շարքից (1917թ.)*, *Տոնավաճառ: «Յին Սամարղանդ» շարքից (1917թ.)* և այլն:

Ընդհանրապես, շրջապատող աշխարհի ընկալման կրթոտ անմիջականությունը Յովհաննես Տեր-Թադևոսյանի ստեղծագործական խառնվածքի ամենավառ և հիմնավոր հատկություններից է: Յենց դա է միշտ պայմանավորել նրա ստեղծագործությունների գեղարվեստական բարձր մակարդակը ստեղծագործական բոլոր փուլերում: Գեղանկարչական արտահայտչալեզվի այս հատկությունները բնորոշ կմնան նրան ողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում: Իր տաղանդի հենց այս հիմնարար կողմն է Յովհաննես Տեր-Թադևոսյանի արվեստը մոտեցնում ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմի վարպետների մեծ արվեստին:

Լինելով Սեդրակ Առաքելյանի ուսանողական ընկերը, թե՛ թիֆլիսում՝ Եղիշե Թադևոսյանի ղեկավարությամբ սովորելիս, թե՛ հետագայում էլ Մոսկվայում, նա միևնույն միջավայրում իր հրաշալի ուսուցիչներ Կորովիևից և Արխիպովից ժառանգել է գեղանկարչական հմտության անգնահատելի դասեր, որոնք այնուհետև նկարչին օգնեցին կազմակերպել գեղարվեստական կրթության սաղմերը Երևանում<sup>3</sup>, իսկ հետագայում էլ՝ Ուզբեկստանում<sup>4</sup>:

Ցավոք սրտի այս հետաքրքիր գեղանկարչի ստեղծագործական ամբողջական պատկերը մենք չունենք, սակայն մեր տրամադրության տակ եղած նյութն էլ արդեն հստակ խոսում է այն մասին, որ վարպետն իր բացառիկ բեղուն ու բազմակողմանի ստեղծագործության մեջ, ըստ իր խառնվածքի անընդմեջ գտնվում էր անհանգիստ որոնումներում, չնայած՝ երբեմն տրվում ծայրահեղությունների և ստեղծագործական անհաջող փորձեր անում:

Այնուամենայնիվ, մեր նկարչի լավագույն աշխատանքների բարձր գեղարվեստական որակը, հարուստ և չափազանց նուրբ գուներանգային

<sup>3</sup> Տե՛ս *Գալֆեդյան, Յ.Վ.*, Ованес Тер-Тадевосян, Ереван, «Тигран Мец», 2010, с.19-20.

<sup>4</sup> Տե՛ս՝ նույն տեղում:

մշակումները թույլ են տալիս Տեր-Թադևոսյանին ընդգրկել հայ դասական գեղանկարչության կարկառուն ներկայացուցիչների շարքը, որի ստեղծագործության լավագույն մասը ամբողջովին պարտական է հենց իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ժառանգության յուրացմանը:

## ԳԼՈՒԽ 9

### ՊԼԵՆԵՐԻ ՍԿԶՐՈՒՆՔԸ ԳԱՐԻԻԵԼ ԳՅՈՒՐՉՅԱՆԻ ԿՏԱՎՆԵՐՈՒԽ ԵՎ ՆՐԱ ՍՏԵՂԾԱԾ ԵՐՁԻԿ ԱՐՎԵՍՏԱՆՈՑԻ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Գեղանակարչական ազգային դպրոցի կայացման գործում հսկայական դեր է խաղացել ևս մի գեղանկարիչ՝ **Գաբրիել Գյուրջյանը** (1892-1986): Իմպրեսիոնիզմի նկատմամբ նրա վերաբերմունքը, չնայած իր ստեղծագործունեության բազմազան կողմերին, միանշանակ չէր: Ինչպես և Առաքելյանը, նա ևս աշխատանքային եղանակի հիմք էր ընդունել բնությունից նկարելը, ասել է, մեկը՝ իմպրեսիոնիզմի առանցքային նորամուտություններից<sup>5</sup>: Միևնույն ժամանակ Գյուրջյանը մերժում էր բնության անցողիկ պահերի վերարտադրման սկզբունքները, պահպանելով մոտիվի պլեներային առանձնահատկությունների հանրագումարային բնույթը: Այն, ինչ որ տեղ, հիշեցնում է Սեզանի գեղանկարչության սկզբունքները, թեև Գյուրջյանը չէր ընդունում արվեստի պատմության մեջ Սեզանի ծանրակշիռ դերը:

Ամեն դեպքում, մեր վարպետի աշխատանքները առանձնանում են պլեներային լուսառատությամբ, առանձին բնանկարչական մոտիվների գունային մեկնաբանման համոզությամբ և ընդհանուր բարձր տեխնիկական հմտությամբ, զարվելով արժանավոր տեղ հայ գեղանկարի պատմության մեջ: Բննարկվող խնդրի առնչությամբ մենք կնշեինք, մասնավորապես, Գյուրջյանի հետևյալ ստեղծագործությունները. *Կամուրջ Ձանգլի վրա (1923թ.)*, *Ղարաբաղի խաչի լեռները. Մայրամուտ (1923թ.)*, *Ախթալայի բնանկար (1933թ.)*, *Սևան. Ծառեր (1936թ.)*, *Սևանյան տեսարան (1938թ.)*, *Սևան (1940թ.)*, *Լուսավոր օր Նորքում (1938թ.)*, *Աշունը Արևշատում (1947թ.)*, *Այրիվանքի ափերը (1956թ.)*, *Առավոտը Գորիսում (1954թ.)* և այլն:

Սակայն, հայ արվեստը ու ավելի ճիշտ, ազգային դպրոցի ձևավորումը, պարտական են Գաբրիել Գյուրջյանին ոչ միայն նրա աշխատանքների որակի համար: Ոչ պակաս, իսկ հնարավոր է ավելի նշանակալի դեր խաղաց նրա հանրային և մանկավարժական գործունեությունը, որում ամենակարևոր տեղ է զբաղեցնում նրա կազմակերպած Գեղանկարչական շրջիկ արվեստանոցը: Այն նպաստեց ձևավորելու բազմաթիվ գեղանկարիչների արվեստը: Երկրի տարբեր անկյուններում գրեթե տարվա կեսն աշխատելու հնարավորությունը հայ արվեստի համար բացառիկ արժեքավոր էր: Առաջին հերթին, այդ ուղևորությունները հնարավորություն էին տալիս մոտիկից ծանոթանալու

<sup>5</sup> Իհարկե իմպրեսիոնիստները առաջիններից չէին, որ սկսեցին նկարել անմիջապես բնությունից: Հայտնի են բնության գրկում կատարված բազմաթիվ բնօրինակային գծանկարներ կամ բնապատկերային «ֆիքսումներ» դեռևս դա Կինչիից, Տիցիանից, Լորենցի և, վերջապես, բարբիզոնցիներից: Սակայն, սիստեմատիկ և «կանոնակարգված» մոտեցումը պլեներային խնդիրներին, այնուամենայնիվ, «օրինակակազմված» իմպրեսիոնիստների միջոցով: Միևնույն ժամանակ, իմպրեսիոնիստները երբեք չէին հրաժարվում իրենց կտավների վրա աշխատել նաև արվեստանոցում, երբ դա անհրաժեշտ էին համարում:

հայրենի երկրի առանձին վայրերի հրաշալի ու հարուստ բնությամբ: Երկրորդը՝ այդ արշավներին մասնակցում էին ինչպես խոշոր վարպետներ, այնպես էլ երիտասարդ գեղանկարիչներ, իսկ վերջիններիս համար այն արտակարգ ուսուցողական գործընթաց էր, շատ առումներով ազգային գեղանկարչական դպրոցի ձևավորմանը նպաստող: Իսկ եթե հիշենք, որ բոլոր տնտեսական հոգսերը կրում էր պետությունը, ապա «շրջիկ արվեստանոցի» հրաշալի աշխատանքային պայմաններին կարող էին միայն երազել շատ ու շատ գեղանկարիչներ, որոնց թվում և իմպրեսիոնիստները: Հիշենք նրանց ստեղծագործական սկզբնական փուլում, մինչև նրանց համընդհանուր ճանաչումը, նյութական ծանր պայմաններում գտնվելը:

### ԵՋՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

➤ Հայ արվեստի բնականոն ընթացքը և նրա հաղորդակցությունը համաշխարհային գեղարվեստական գործառույթներին, երկարատև խզումից հետո վերականգնվեց XIX դ. երկրորդ կեսին և էլ ավելի ամրապնդվեց ու կայացավ XX դարի առաջին կեսին ի թիվս նաև մեր կողմից դիտարկված գեղանկարիչների խմբի շնորհիվ:

➤ Վերամիավորման այդ գործընթացն ուղեկցվում էր հայ կերպարվեստի կողմից եվրոպական հարուստ ավանդույթի ինտենսիվ յուրացմամբ: XIX դարում այդ ավանդույթը մեծապես ձևավորվեց հենց իմպրեսիոնիստների գեղանկարչական ձեռքբերումներով: Իմպրեսիոնիստների հեղափոխական նվաճումները բնականաբար տարածվեցին բոլոր այն երկրներում, որոնք այսպես թե այնպես առնչվում էին արևմտյան մշակույթին: Այդ նվաճումները յուրացրեցին նաև հայ գեղանկարիչները:

➤ Իմպրեսիոնիզմը ոչ միայն բազմակողմանի ու լիարժեք կերպով յուրացվեց մեր գեղանկարիչների կողմից, բարերար ներգործելով նրանց ստեղծագործության վրա (մեր ստենախոսության երկրորդ գլխում, ընդհանուր ակնարկով, մենք նշել ենք նաև այն նկարիչներին, որոնք մասամբ օգտվել են իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ձեռքբերումներից, իրենց արվեստը հարստացնելու նպատակով), այլև՝ նրանց թե՛ ստեղծագործական օրինակով, թե՛ անմիջական դասավանդմամբ XX դարի առաջին կեսին ձևավորվեց հայ գեղանկարչական դպրոցը, որում իմպրեսիոնիզմի դերն անգերազանահատելի է:

➤ Հայ գեղանկարիչները իմպրեսիոնիստների գեղանկարչությունից յուրացրեցին միայն այն, ինչը համապատասխանում էր իրենց գեղարվեստական ճաշակին և իրենց հուզող գեղագիտական խնդիրներին: Իրական աշխարհը հնարավորինս ճշմարտացի վերարտադրելու հարցը անչափ կարևոր էր մեր նկարիչների համար, թե՛ որպես իրականությանը մոտենալու՝ Նոր արվեստի կարևորագույն հիմնախնդիր, թե՛ որպես հայրենիքը վերագիտակցելու, վերապրելու և վերաբացահայտելու, հայ մարդուն տրված միանգամայն հասկանալի ձգտում: Իսկ հայրենական բնաշխարհն «անտեսանելի» էր առանց արևի գունավառող, սեր սփռող լուսային տարերթի, ասել է՝ առանց իմպրեսիոնիստների ստեղծագործության առանցքային տարրի, առանց պլեներային գեղանկարչության:

➤ Պետք է հաշվի առնել, որ հայ կերպարվեստը, չնայած պատմաքաղաքական և հասարակատնտեսական անբարենպաստ իրավիճակով ստեղծված պայմաններին, կարողացավ համեմատաբար կարճ

ժամանակահատվածում վերականգնվել և վերանիավորվել եվրոպական մշակութային համընդհանուր շարժմանը նույնիսկ արվեստի Նոր ժամանակին հատուկ գեղարվեստական ավանդույթի (որն առկա էր այլ երկրներում) բացակայության պարագայում և XX դարի առաջին տասնամյակներում, որքան էլ, որ աներևակայելի կթվար, հայտնվել այդ շարժման առաջին շարքերում: Եվ, հայ գեղանկարիչների այս կանաչի ստեղծագործական գործունեությունը հիրավի «սխարագործություն» էր՝ գեղարվեստի և գեղագիտության ասպարեզում:

➤ Ավագ սերնդի հայ գեղանկարիչների այս արժեքավոր ձեռքբերումները հետագայում զարգացրին միջին և կրտսեր սերնդի ներկայացուցիչները որոշելով մեր արվեստի ազգային դեմքը և բարձր գնահատական ստանալով այլ ազգային դպրոցների շարքում: Եվ վստահ ենք, որ այդ բարձր գնահատականը աճելու է, ինչը թույլ է տալիս մեզ ասել, որ հայ արվեստի վերածնունդը, անկախ պատմական բարդ իրավիճակներից, կայացավ: Իսկ, պատկերացնել այդ ամենն առանց իմպրեսիոնիստների գեղարվեստական ժառանգության ստեղծագործական յուրացման՝ թվում է անհնարին:

➤ Հայ գեղանկարիչների նշված գործունեությունը նշանակալի էր նաև առ այն, որ նրանք չդարձան սոսկ մեխանիկական ընդօրինակողներ, այլ՝ օգտագործելով դարավոր գեներտիկ հիշողությունն ու ազգային ճաշակը գերազանց լուծեցին իրենց առջև դրված խնդիրը և ստեղծեցին բոլոր առումներով յուրատիպ և ուրույն գեղարվեստական մշակույթ, ստեղծեցին «իրենց իմպրեսիոնիզմը»:

➤ Առանձնահատուկ էր Հովհաննես Այվազովսկու ստեղծագործական անհատականությունը, որի գեղանկարչական աշխատանքները, փաստորեն, համաժամանակյա էին և, նույնիսկ, կանխորոշեցին իմպրեսիոնիստների լուսաօդային նորամուծությունները:

➤ Եղիշե Թադևոսյանը թերևս առաջինն էր հայ գեղանկարիչներից, որը հիմնավոր յուրացնելով պլեներային հայտնագործությունները, հայ արվեստում ներմուծեց և ամրագրեց արևմտյան կերպարվեստի արժեքավոր ձեռքբերումները, կամրջելով հայ գեղանկարիչների ստեղծագործական ձգտումները և որոնումները իմպրեսիոնիզմի ուղղությամբ:

➤ Որպես ստեղծագործող իրեն լիովին բացահայտեց Սեդրակ Առաքելյանը, թե ուղղակիորեն, թե միջնորդավորված ժառանգելով պլեներային լավագույն դասերը:

➤ Առավել բազմաբնույթ օգտագործեց իմպրեսիոնիզմի ժառանգությունը միանգամայն ինքնուրույն և յուրատիպ գեղանկարչական ձեռագիր կրող Վահրամ Գայֆեջյանը:

➤ Բարդ Ս «բազմաբայլ» էր Մարտիրոս Սարյանի մոտեցումն իր ստեղծագործական վերջին փուլի յուրահատուկ ոճական կողմնորոշման մշակման մեջ իմպրեսիոնիզմի նշանակությամբ:

➤ Ակնհայտ էր իմպրեսիոնիստական գեղանկարչության բացառիկ բարերար ու բեղուն ազդեցությունը «վերագտնված» հայ գեղանկարիչ Հովհաննես Տեր-Թադևոսյանի բնանկարներում:

➤ Ձգուշավոր ու չափավոր, սակայն անկեղծ ու լրջմիտ էր Գաբրիել Գյուրջյանի մոտեցումն իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական ժառանգության հնարավորություններին, ով ամենացորդ և նկիրվեց իմպրեսիոնիստների անկյունաքարային՝ բացօթյա գեղանկարչական ավանդույթը գործնականորեն



կյանքի կոչելու ոչ դյուրին աշխատանքին:

➤ Վիթխարի նշանակություն ձեռք բերեց Գաբրիել Գյուրջյանի ստեղծած *Շրջիկը* հայ արվեստի ջախը վառ ու բարձր պահելու գործում, առավել ևս՝ բնանկարչության, կարելի է ասել՝ «ամենաիմպրեսիոնիստական» ժանրում:

Եվ, այսպես, մեր արվեստի փառապանծ կանառը ներկայացնող ստեղծագործողները, XIX և XXդդ. սահմանագծում, զարկ տվեցին ազգային հանճարի արթնացմանը, կրկին արժանի տեղ զբաղեցնելով համաշխարհային մշակույթի ասպարեզում: Եվ, այս բանում, աներկբա պարտական ենք նաև իմպրեսիոնիզմին:

## ԱՏԵՆԱԽՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ

### ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԳՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. **Քոթանջյան Գ.**, Սեդրակ Առաքելյանի ստեղծագործությունը և իմպրեսիոնիզմը // Արվեստագիտություն: հոդվածների ժողովածու, Երևան, ԶԳ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 1998, էջ 103-121:

2. **Քոթանջյան Գ.**, Պլեյների պրոբլեմը Այվազովսկու գեղանկարչության մեջ // «Գարուն» 5.99, Երևան 1999, էջ 44-47:

3. **Քոթանջյան Գ.**, Մարտիրոս Սարյանի ստեղծագործության փարիզյան շրջանը (1926-1928) և իմպրեսիոնիզմի նշանակությունը նրա գեղանկարչական լեզվի նորացման գործում // Պատմաբանասիրական հանդես, Երևան, 2000, N3 (155), էջ 71-80:

4. **Քոթանջյան Գ.**, Իմպրեսիոնիզմը և ծովանկարիչներ Մախտիայանի (1869-1937) և Ադամյանի (1872-1947) ստեղծագործությունը // Երիտասարդ գիտաշխատողների հոդվածների ժողովածու, Երևան, 2001, N1(2) էջ 184-187:

5. **Քոթանջյան Գ.**, Պլեյների խնդիրները Փանոս Թերլեմեզյանի գեղանկարչության մեջ // Հայ արվեստի հարցեր – 1, Երևան, ԶԳ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, էջ 321-330:

6. **Քոթանջյան Գ.**, Ստեփան Աղաջանյանի գեղանկարչությունը // Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. անցյալը ներկան և ապագան: Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, Երևան, 2006, էջ 496-507:

7. **Քոթանջյան Գ.**, Իտալիան եւ Այվազովսկու արուեստը // «Բազմավեպ», Հայագիտական - Բանասիրական - Գրական Հանդես, Վենետիկ – Ս. Ղազար, 2007, N1-ՇՁ-ՈՆ-ՇԵ, էջ 538-556:

8. **Քոթանջյան Գ.**, Պլեյների դերը Գևորգ Բաշինջադյանի գեղանկարչության մեջ // Հայ արվեստի հարցեր – 2, Երևան, ԶԳ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2009, էջ 205-212:

9. **Քոթանջյան Գ.**, Պլեյների սկզբունքները Գաբրիել Գյուրջյանի ստեղծագործության մեջ և նրա ստեղծած շրջիկ արվեստանոցի նշանակությունը // Հայ արվեստի հարցեր – 3, Երևան, ԶԳ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2010, էջ 380-390:

10. **Քոթանջյան Գ.**, Հայ նկարիչները և իմպրեսիոնիզմի ժառանգությունը // «Էջմիածին», Ս. Էջմիածին, 2013, մայիս, էջ 32-39:

11. **Քոթանջյան Գ.**, Գաբրիել Գյուրջյանի դերը հայ կերպարվեստում // Կերպարվեստ, Երևան, ԶԳ Նկարիչների միության պարբերական, N 1-2 (24-25) 2013, էջ 26-30:

## ГАРЕГИН КОТАНДЖЯН ХУДОЖЕСТВЕННОЕ НАСЛЕДИЕ ИМПРЕССИОНИЗМА И АРМЯНСКАЯ ЖИВОПИСЬ

(вторая половина XIX – первая половина XX веков)

### Резюме

Диссертация посвящена одной из кардинальных для армянской живописи Новейшего времени проблем – роли импрессионизма в ее становлении и развитии. После нескольких веков стагнации, армянское изобразительное искусство уже в середине XIX столетия вошло в новый этап своего развития, положивший начало его возрождению. В конце того же столетия в армянское искусство входит целая плеяда замечательных мастеров, получивших образование в Европе и России, которые успешно освоили живописно-пластическую систему современного западного искусства. Творческое формирование этого поколения армянских мастеров совпало по времени с распространением в европейских странах художественных достижений французского импрессионизма. Главными завоеваниями импрессионизма, с помощью которых была обновлена европейская живописная традиция, были, как известно, высветление и активизация красочной палитры, непосредственность и свобода композиционных построений, смелость воплощения художественного замысла, и самое главное – обращение к пленэрной живописи со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Как мы попытались доказать в настоящей работе, все эти проблемы оказались особенно близки художественным устремлениям армянских живописцев. Поэтому импрессионизм не оказался случайным, проходящим явлением в армянском искусстве. Творческое использование его достижений во многом способствовало сложению и развитию армянской школы живописи XX столетия.

Диссертация построена на анализе творчества ряда крупнейших армянских мастеров рассматриваемого периода, в искусстве которых импрессионистические тенденции выразились наиболее ярко.

Особое место не только среди выбранной группы художников, но и во всей истории мирового искусства, занимает наш соотечественник, великий живописец-маринист **Ованнес Айвазовский** (1817-1900). Несмотря на то, что Айвазовский не писал с натуры (в чем состоял основной метод импрессионистов), его произведения отличаются исключительной живостью и правдивостью. Преодолев косность и ограниченность русской академической живописи, он создал собственный “импровизационный” метод работы, при котором память и воображение играли первостепенную роль в передаче природных стихий – воды и воздуха. Своей “атмосферической живописью” (по выражению самого мастера), Айвазовский предвосхитил художественные начинания импрессионистов в области передачи световоздушной среды, или, по другому, пленэра.

Одним из первых армянских мастеров, творчески освоивших живописные достижения импрессионизма, был **Егеше Татевосян** (1870-1936). Яркая творческая индивидуальность, глубоко национальный

характер мировоззренческих представлений, тонкое восприятие природы, позволили ему переработать художественные основы классического импрессионизма и создать неповторимый «татевосяновский» живописный стиль. Его богатое художественное наследие стало для армянских художников следующих поколений своеобразным «проводником» высоких достижений французской живописи второй половины XIX столетия и во многом определило неповторимый характер национальной школы живописи Армении XX века.

Тонкое чувство природы, любовь к передаче простых мотивов сближает творчество другого крупного армянского художника, **Седрака Аракеяна** (1884-1942), с живописью мастеров импрессионизма. Точное и правдивое воспроизведение пейзажных мотивов сочетается в его картинах с поэтической интерпретацией природы. И это роднит его творчество с импрессионизмом. С другой стороны, при всей свободной манере письма и смелых обобщениях форм, Аракеян, в отличие от французских мастеров неизменно сохраняет в своих картинах определенность и ясность изображения. Ему также были чужды и некоторые художественно-технические приемы импрессионизма (такие, например, как отдельные мазки).

Разностороннее, самостоятельное и сложнее оказался подход к художественному наследию импрессионизма другого выдающегося армянского живописца **Ваграма Гаифеджяна** (1879-1960). В ранний период творчества, он увлекся вопросами «цветового многообразия», выразительными возможностями цвета, что своеобразно выразилось в серии абстрактных и полу-абстрактных «декоративных мотивов» и, особенно, «цветовых композиций». В дальнейшем, в 1910-1920-х гг., его интерес к импрессионизму стал более выраженным, а уже в работах 1930-1950-х гг. он выработал особую манеру письма, в которой принципы импрессионизма не выражены явно, они как бы растворились в своеобразном видении художника.

Довольно сложно и своеобразно происходило приобщение к импрессионизму одного из крупнейших армянских мастеров, **Мартироса Сарьяна** (1880-1972). Хотя начальное знакомство с импрессионизмом произошло у Сарьяна еще в годы учебы, богатые художественные возможности этого направления он использовал лишь два десятилетия спустя, уже зрелым мастером, в парижский период своего творчества. Здесь следует учесть, что приобщение Сарьяна к импрессионизму не было однозначным. Опираясь на художественные достижения импрессионистов, а также на достижения художников ряда следующих направлений, Сарьян основательно пересмотрел и обновил выразительные возможности своего замечательного искусства и выработал новый, своеобразный живописно-пластический язык, отмеченный поэтической тонкостью, непосредственностью и интимностью.

Следующий художник, искусство которого мы привлекли в нашей диссертации, **Ованнес Тер-Татевосян** (1889-1974), не относится к числу хорошо известных армянских мастеров. В годы учебы у Е. Татевосяна, а

затем в Москве, у К. Коровина и А. Архипова, он, благодаря своим учителям, получил уроки импрессионизма, которые ощущались затем на всем продолжении его долгого творческого пути. Его богатое художественное наследие, к сожалению, не знакомо нам во всем своем объеме, в основном – лишь работами раннего периода творчества, (т.к. значительную часть жизни художник провел в Узбекистане и сыграл важную роль в зарождении станковой живописи в республиках Средней Азии). Высокое художественное качество лучших полотен Тер-Тамевосяна, их яркая красочность, богатая цвето-тональная разработка, а также живое, непосредственное и страстное восприятие окружающего мира, роднит его искусство с живописью импрессионизма.

Искусство **Габриэла Гюрджяна** (1892-1986), хотя непосредственно и не связано с импрессионизмом, тем не менее включено нами в диссертацию, по ряду соображений. Твердо стоявший на позициях реалистической живописи, Гюрджян в немалой степени расширил выразительные возможности своего искусства. Умеренно, осторожно и сдержанно используя пленэрные достижения французских мастеров, он обогатил свою живопись и создал высокохудожественные произведения, пополнившие сокровищницу нашего изобразительного искусства.

Однако, не только сама живопись Гюрджяна побудила нас включить его в число художников, связанных с нашей темой. По его инициативе была создана уникальная в мировой практике передвижная мастерская, имевшая совершенно особое значение в истории армянского искусства в середине и второй половине прошлого века. Эта “передвижка” позволила армянским художникам работать на природе, что, как говорилось выше, было важнейшим фактором импрессионистического метода. Она давала также возможность творческого общения живописцев, в том числе – разных поколений, что обеспечивало художественную преемственность армянской живописи.

Таким образом, армянская живопись нового времени, используя наследие великой европейской художественной традиции, в частности, достижения импрессионизма, вошла в общеевропейский художественный процесс.

Диссертация состоит из введения, девяти глав, заключения и списка использованной литературы. К работе приложен альбом с цветными воспроизведениями.

**GAREGIN KOTANJIAN**  
**THE ARTISTIC LEGACY OF IMPRESSIONISM AND ARMENIAN PICTORIAL  
ART**

(first half of the XIX – second half of the XX cc.)

Summary

The thesis is dedicated to a paramount problem of the Newest Time of Armenian visual arts, that is, the role of Impressionism in its formation and development. After several centuries of stagnation, Armenian Fine Arts joined a new phase of its history, which laid the foundation for its revival. At the end of the same century a galaxy of outstanding masters came to the fore, who were educated in Europe and Russia and had successfully assimilated the pictorial and graphical system of the modern Western Art. The formation of creative art of this generation of Armenian masters coincided with the time when French Impressionism was spreading in European countries. The main achievements of Impressionism due to which European pictorial tradition was renewed, as it is well-known, were the enlightenment and activation of the color palette, spontaneity of the artistic accomplishment, freedom of compositional mastering, boldness of artistic ideas realization and the most significant - the turn to plein-air, in other words, out of door painting with all ensuing consequences.

The ardent engagement with the above-mentioned issues were common for artistic endeavor of Armenian painters as well, the very reason why Impressionism did not become an accidental and transient phenomenon in Armenian art. The creative use of its achievements favored considerably for the shaping and development of Armenian painting school of the XX century.

The thesis is arranged due to analyzes of a range of prominent Armenian masters' creative work of the period under consideration, whose art revealed the trend of Impressionism much vividly.

A special place occupies our compatriot, great marine painter **Hovhannes Ayvazovsky** (1817-1900), both among the group of the artists we have chosen and in the history of the world art (it's suffice to say that one of the greatest British painters, Josef Turner was so impressed by the pictures of the young Ayvazovsky, that he put a verse, praising the genius of the latter). Though he never used to work out of doors (as it was used to do by the Impressionists as the key of their method), his canvases are distinguished by exceptional liveliness and truthfulness. Overcoming the sluggishness and restriction of the academician Russian painting he created his own improvisational method of execution based on the use of his phenomenal visual memory and imagination in the conveyance of elements of nature, those as water and air - the true "heroes" of his creations. His key was the "atmospheric painting" (the term used by the artist himself), in other words the plein-air painting, which anticipated and synchronized with that of the French Impressionists.

**Eghishe Tatevosyan** (1870-1936) was one of the first among Armenian masters who creatively assimilated the pictorial achievements of Impressionism. His outstanding artistic individuality, intrinsic national world outlook, subtle sense for the nature, endowed him with an ability to work out the principles of the classical Impressionism and to create inimitable "tatevosyanian" pictorial style. His rich artistic heritage became a kind of an "interpreter" of the brilliant achievements of the French pictorial art of the second half of the XIX century for the Armenian artists of further generations, as well as, defined the unique character of pictorial art school of Armenia in XX century.

**Sedrak Arakelyan's** (1884-1942) subtle sense for nature, affection towards plain images is common with that of the masters of Impressionism. In his landscape paintings the exactness and truthfulness of representation harmonizes with the poetical interpretation of nature. At the same time Arakelian with his freedom of rendering and boldness of generalizations of graphic forms, unlike French Impressionists, always preserves the definiteness and clarity of artistic images. Some of their technical mediums (for example, the spot technique), were not characteristic to him as well.

Another outstanding Armenian painter - **Vahram Gayfejian's** (1879-1960) mastering the French Impressionism's inventions was much versatile, independent and complex. During the years of his early creative activity he was enchanted with issues concerning the means of color expression, which was manifested in two similar series of abstract graphic pages. In the subsequent years (the period from 1910 to 1930), his interests towards Impressionism assumed even vivid appearance. Later on, in his works of the next two decades, he worked out an individual manner of treatment in which the principles of Impressionism were not distinguished apparently, but were absorbed in the original way of the visual perception of the master.

For **Martiros Saryan** (1880-1972), one of the most well-known Armenian artists, the communication with Impressionism passed in rather complicated and mediated way. His first insight with Impressionism took part during the years of his apprenticeship. But the ample of possibilities provided by the trend were revealed and applied much later, after almost three decades afterwards, during the Parisian period of his artistic endeavor and henceforth. And here one has to consider that Saryan's attitude towards Impressionism was not unequivocal. Based on Impressionism and with the support of the latter and some other further artistic movements achievements he went back over to reconsider and renew the means of expressions of his brilliant art, and worked out a new, original pictorial-graphic language marked with poetical subtleness, frankness and intimacy.

The next painter whose art was incorporated into our thesis - **Hovhannes Ter-Tatevosyan** (1889-1974) - is not ranked among the well-known Armenian masters. Tatevosyan favored during his study, being first a student to E. Tatevosyan, later on in Moscow having two prominent teachers - famous Russian artists K. Korovin and A. Arkhipov. Owing to them he got his lessons of Impressionist painting, which he used during all over his creative activity. But his works are not represented in Armenia in full. Alas a substantial part of the artist's artistic legacy is not available for us by now, for he spent the second and the longest period of his lifetime out of Armenia and marked an important contribution in the rise and formation of chisel painting in Middle Asia. Though the high artistic value of his best canvases, the brilliant luminosity of his palette, Chiaroscuro of colors, as well as, the ardent feeling towards the out door motives and masterly handling makes congenial his art with that of the Impressionists.

The art of **Gabriel Gyurjyan** (1892-1986), though has not an immediate connection with Impressionism, nevertheless is included into our thesis by certain considerations. Though he was an ardent realist painter, he could enrich essentially the pictorial language of his plein-air-ism with discoveries of the French masters in this field, but in a moderate, cautious and restrained way. Shaping his pictorial heritage in the mentioned way he replenished the "sanctuary" of our fine arts with works which bear high artistic value.

However, the inclusion of the artist inside the chosen group of painters in connection with our topic is not stipulated merely with this fact. Much more important event occurs his cultural-social activities. By his own initiative there was founded in Armenia the itinerant studio with no analogs in the world practice. It had a great significance for the history of our art in the middle and the second half of the last century. The Itinerant gave an opportunity to Armenian artists to work out of doors, the very key of Impressionistic method. It gave a chance for creative association between the artists of different generations, including experienced masters and big gingers as well, providing an important artistic inheritance in Armenian pictorial arts.

Armenian painting of the New Times using the legacy of the great European pictorial tradition, in particular, the artistic achievements of Impressionism, rejoined with the European cultural movement on the threshold of XX century.

The dissertation consists of introduction, nine chapters, summary and bibliography. An album with illustrations in color is attached as well.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Armenian' in a stylized, cursive script. The signature is written on a white background and is positioned in the lower right quadrant of the page.