

**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ԶՈՂՐԱԲՅԱՆ ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԳԵՎՈՐԳԻ

**ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ՆՎԱՐՆԵՐԻ ԿՈՄՊՈԶԻՑԻՈՆ-
ՏԱՐԱԾԱԶԱՓԱԿԱՆ ԱՌԱՆՁՆԱՀԱՏԿՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ**

**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**

**ՅՕԳՐԱԲՅԱՆ ՇՍՏԱՆԻԿ ԴԵՎՈՐԿՈՎՆԱ
ԿՈՄՓՈԶԻՑԻՈՆՆԵ ՏԵՐԵՕՄԵՏՐԻԿԵՍԿԻԵ
ՕՏՕԲԵՆՈՒՄՆՈՒՏԻ ԿԱՐՏԻՆ ՎԱՐԴԴԵՏԱ ՏՍՐԵՆՅԱՆՅԱ**

ԱՎՏՈՐԵՓԵՐԱՏ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения по специальности**

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

ԵՐԵՎԱՆ – 2014

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում:

Գիտական ղեկավար՝ արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Չուգասյան Լևոն Բաբկենի

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 2014թ. հունիսի 10-ին, ժամը 14.30-ին, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտում գործող ՀՀ ԲՈՂ-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. հունիսի 10-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

Ասատրյան Ա. Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА.

Научный руководитель - доктор искусствоведения, профессор
Чугасян Левон Бабкенович

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

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

Защита диссертации состоится 10-го июля 2014г. в 14.30 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 10-го июня 2014г.

Ученый секретарь специализированного совета,
доктор искусствоведения, профессор

Асатрян А. Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍԻՊՅԱՆ ԸՆԴՀԱՆՈՒՐ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐ

Թեմայի արդիականությունը: Մեր աշխատանքը նվիրված է Վարդգես Սուրենյանցի նկարների կոմպոզիցիոն-տարածաչափական առանձնահատկություններին: Սուրենյանցի նկարների ուշադիր զննումը բերում է այն համոզման, որ նրա նկարների հորինվածքային կառուցման առանձնահատկությունները կարող են մանրակրկիտ հետևողական հետազոտման: Նրա ստեղծագործություններն ուսումնասիրելիս քայլ առ քայլ կարելի է երևան հանել որոշակի հետաքրքրություններ կայացնող օրինաչափություններ:

Սույն աշխատանքում մենք փորձում ենք լրացնել այդ բացը համեմատական վերլուծության միջոցով ներկայացնելով գեղանկարչի թողած ժառանգությունը՝ քննության առնելով հորինվածքային սկզբունքների առանձնահատկությունները: Մեր հետազոտությունը կարևորվում է արվեստագետի ստեղծագործական ուղու ընդհանուր ուսումնասիրության և նաև նրա գեղարվեստական ձևանտաժողովյալ գարգացման բացահայտման տեսանկյունից: Այսինքն՝ մենք դիտարկում ենք, հատկապես որն է Սուրենյանցի համար հայ և համաշխարհային արվեստում օրինակելի, ինչպես են բեկվում նրա հոգում մարդկային լավագույն ստեղծագործություններից ստացած գիտելիքները և դրանցից ինչ է նա ընտրում ու կիրառում: Հարկ ենք համարում նշել, որ հայ արվեստաբանության մեջ դեռևս առհասարակ չկա հայկական կերպարվեստի երկերի հորինվածքի գեղարվեստական լուծումներին վերաբերող ծավալուն աշխատանք:

Աշխատության նպատակն ու խնդիրները: Ատենախոսության հիմնական նպատակն է Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործությունների հորինվածքային սկզբունքների ուսումնասիրությունը նոր, մեզանում չկիրառվող միջոցներով: Նկարչի արվեստն այնքան բազմաճյուղ է, որ անհնար է սահմանափակել նրա վերլուծությունը միայն մեկ տեսանկյունից: Այդ նպատակից բխում են հետևյալ խնդիրները:

1. Գնահատել նկարչի կայուն ու անթաքույց հակվածությունն անտիկ օրինակների և Վերածննդի արվեստի հանդեպ: Կարևորել նրա ստեղծագործություններում մարմնավորված զանազան ժամանակների ներկայացման խնդիրը:

2. Ռուսական և գերմանական դպրոցում ուսում ստացած Սուրենյանցի արվեստը դիտարկելու համար վերլուծել դարերի սահմանագծին նրա որոնումների բարդ ամբողջությունը, գեղարվեստական համակարգի ձևավորումը ժամանակակից միտումների համատեքստում: Դիտարկել և քննել ռուսական ու եվրոպական կերպարվեստի ազդեցությունը Վ.Սուրենյանցի ստեղծագործություններում՝ շեշտը դնելով ար-նուվոյի և սիմվոլիզմի դրսևորումների վրա: Հայ նկարչի արվեստում սիմվոլիզմի միտումների երևան գալը դիտել և՛ դարաշրջանի փիլիսոփայական-գեղագիտական մտքի, և՛ գրական-գեղարվեստական հոսանքների շրջանակներում: Սիմվոլիզմը գեղարվեստական կոնկրետ ուղղություն էր, գաղափարապաշտության կոնկրետ դրսևորում, որտեղ գաղափարի արտահայտումը խորհրդանշանային բնույթ էր կրում:

3. Բնութագրել նկարչի աշխարհայացքի հիմնական՝ էական սկզբունքների ամբողջությունը և ճշգրտել ստեղծագործական մեթոդի ձևավորման ընթացքում որոշիչ դեր կատարած միջավայրը: Տարբեր տեսանկյուններից ուսումնասիրել հայ նկարչի առավել նշանակալից ստեղծագործությունները, որոնցում բացահայտվում են նրա նախապատվությունները:

4. Գտնել և համակարգել XIX-XX դարերի համաշխարհային կերպարվեստում նույնանման թեմաների արտացոլումը և հայ նկարչի աշխատանքների հետ վերջիններիս մերձեցումը: Սուրենյանցի արվեստը համեմատական վերլուծության է ենթարկված համաշխարհային արվեստագետների ստեղծագործությունների, ինչպես, Գ. Կլիմտի և Ֆ. Շտուկի, այնպես էլ Վ. Վերեշչագինի, Մ. Վրուբելի, Վ. Վասնցովի և այլոց երկերի հետ:

5. Ներկայացնել և կողք-կողքի դնել Վ. Սուրենյանցի որոշ ստեղծագործությունների համար հինք հանդիսացած նրա ֆոտոտյուրները:

6. Ուսումնասիրել և ներկայացնել Վարդգես Սուրենյանցի աշխատանքների հորինվածքային օրինաչափությունները՝ թաքուն երկրաչափականությունը՝ արվեստաբանական վերլուծության ենթարկելով դրանք:

7. Երևան բերել և ներկայացնել արվեստագետի նորահայտ ստեղծագործությունները՝ դրանք դիտարկելով նոր լուսի ներքո:

Թեմայի ուսումնասիրվածության աստիճանը: Սուրենյանցի մասին աղբյուրները բազմաթիվ են: Որպես հիմնական աղբյուր օգտագործվել են գեղանկարչին նվիրված Մանյա Ղազարյանի և Վահան Հարությունյանի մենագրությունները¹: Վարդգես Սուրենյանցի կյանքի և ստեղծագործական գործունեության ուսումնասիրության գործուն անգնահատելի են արվեստաբան Մարտին Միքայելյանի (2003) և 2011 թ. մեծանուն արվեստագետի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանին նվիրված արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի հեղինակած գիրքը՝ արվեստագետի մասին: Ուսումնասիրության համար հիմք է հանդիսացել նաև նկարչի գրաֆիկական ստեղծագործություններին նվիրված Վ. Բաղայանի աշխատությունը (2011), պարբերական մամուլում տեղ գտած հոդվածները, հայ կերպարվեստի պատմությանը նվիրված աշխատությունները, Սուրենյանցի վերաբերյալ հոդվածների ժողովածուները և արխիվային նյութերը²: Կարևոր ենք համարում նաև գեղանկարչին նվիրված կարևոր հոդվածները, որոնք հեղինակել են Ռ. Դրամբյանը (1951, 1960), Մ. Ղազարյանը (1955), Վ. Հարությունյանը (1960), Գ. Գյուրջյանը (1960, 1980), Մ. Միքայելյանը, Ն. Ստեփանյանը, Պ. Գրիգորյանը (1980), Մ. Ստեփանյանը, Շ. Խաչատրյանը, Ա. Աղասյանը (2007), Ա. Վարդանյանը (2009), Ա. Ավագյանը (2011) և այլոք:

Կոմպոզիցիայի վերաբերյալ որպես մեթոդաբանական աղբյուր ծառայել են խորհրդային արվեստագիտական գրականության մեջ տեղ գտած աշխատությունները և կոմպոզիցիայի տեսության և գեղարվեստական կիրառության վերաբերյալ արտասահմանյան հատուկ գիտական ուսումնասիրությունները: Կոմպոզիցիայի տեսության համար որպես հիմնական գրականություն օգտագործվել են Շարլ Բուլոյի և Մարտին Քենփի աշխատությունները, որոնցում ամբողջացված են և ի մի են բերված մինչ այդ հայտնի կոմպոզիցիայի վերաբերյալ բոլոր տեսությունները³: Նույն նպատակով են օգտագործվել նաև Մ. Ալպատովի, Պ. Ֆլորենսկու, Ա. Բարիշնիկովի, Խ. Թեոդորու, Ն. Վոլկովի, Վ. Ֆավորսկու, Լ. Ժեզինի, Բ. Ուսպենսկու, Կ. Յուրնի, Բ. Ռաուլենբախի, Ռ. Արնհեյմի, Ն. Տրենյակովի, Ռ. Թալբոթի, Թ. Պութֆարբենի, Է. Պանովսկու և այլոց աշխատությունները:

¹ Տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, «Հայպետհրատ», 1960: **Հարությունյան Վ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, ՀՍՍՌ ԳԱ հրատ., 1960:

² Տե՛ս **Միքայելյան Մ.**, Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, «Անհիտ», 2003: **Աղասյան Ա.**, Վարդգես Սուրենյանց (1860–1921): Ալբոմ, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2010: **Агасян А.**, Вопросы изобразительного искусства на страницах "Вестника литературы и искусства" Никогойоса Адонца //Հայ էսթետական մտքի պատմությունից: Հետազոտությունների ժողովածու, Գիրք 8, Կազմող և պատասխանատու խմբագիր Յակով Խաչիկյան, Երևան, ՀՀ ԳԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 77-85: **Ղազարյան Մ.**, Նյութեր Վարդգես Սուրենյանցի կյանքից (նկարչի մահվան 30-ամյակի առթիվ), Վ.Սուրենյանցի գրական ժառանգությունը, տետր № 1, ՀՀ ԳԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվ: **Հայաստանի ազգային պատկերասրահ.** Հուշածեռագրային բաժին, Վարդգես Սուրենյանց Ֆ-128; Երևանի Չարենցի անվ. գրականության և արվեստի թանգարանի ֆոնդեր; Մ. Մաշտոցի անվ. հին ձեռագրերի գիտահետազոտական ինստիտուտ և թանգարան; Մոսկվայի Ա. Ա. Բախրուշչին անվ. պետ. կենտրոնական թատերական թանգարան:

³ Տե՛ս **Bouleau Ch.**, The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art, "Harcourt, Brace & World", New York, 1963; **Kemp M.**, The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat, New Haven and London, "Yale University Press", 1990.

Իսկ սիմվոլիզմի և մոդեռն ոճի ստեղծագործությունները քննելիս կարևորել ենք ոչ միայն հայ, այլև ռուսական և արտասահմանյան մամուլում տեղ գտած կարևորագույն հոդվածները և առանձին ժողովածուները⁴:

Աշխատության գիտական նորույթը: Սույն առենախոսությունն առաջին փորձն է ամբողջական ու առավել ընդգրկուն ուսումնասիրելու Վարդգես Սուրենյանցի գեղարվեստական ողջ գործունեությունը՝ հիմնական շեշտը դնելով նրա երկերի ներքին տարածության կազմակերպման առանձնահատկությունների վրա: Գեղանկարչի ստեղծագործությանն առնչվող հրապարակումների հարաբերականորեն մեծ քանակության և աշխատությունների մեջ թեև խոսվում է նրա նկարների կոմպոզիցիայի մասին, սակայն դրանք շատ ընդհանրական դրույթներ են և ամբողջական պատկերացում չեն տալիս, տեսականորեն չեն բացահայտում նկարչի կողմից լուծված գեղարվեստական խնդիրները: Հարկ է նշել, որ աշխատության մեջ առաջին անգամ են կողք կողքի դրվում նրա գեղանկարների համար հինք հանդիսացած լուսանկարները, որոնք կատարված են նրա իսկ ձեռքով: 2010 թ. նոյեմբերի 17-ին Մոսկվայի Բախրուշինի անվան թատերական թանգարանում աշխատելու ժամանակ մեզ հաջողվել է հայտնաբերել Սուրենյանցի անհայտ նկարները: Դրանք երեք էսքիզներ են, որոնցից մեկը ներկայացնում է 1921 թ. կերպարներ Յալթայի թատրոնի գլխավոր մուտքը, իսկ մյուսերից Պուշկինի «ժամտ ասպետը» և «Մոցարտ և Սալիերի» պիեսների համար արված նրա թատերական ձևավորումներն են: Մեծամուն գեղանկարչի արվեստի վրա մոր լույս են սփռում նաև բուլղոլիմ վերջերս երևանում մի մասնավոր հավաքածուի կազմում մեր գտած գրքի գրաֆիկայի նորահայտ նմուշները, որոնք վերաբերում են Հովհաննես Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» էպիկական ապին: Մեզ է հասել հիշյալ պոեմի համար հեղինակի 1906 թ. նկարագրողած երկու էջ, որոնցից մեկը պատկերում է Նադիր շահին, իսկ մյուսը՝ Թմկա Տիրուհուն պատժելու տեսարանն է ներկայացնում: Այս երկերով մենք փաստորեն բացահայտել ենք Սուրենյանցի ստեղծագործական ժառանգության առանձին անհայտ օրինակները:

Աշխատության մեթոդաբանությունը: Սուրենյանցի ստեղծագործությունների պատկերների կառուցման առանձնահատկություններին նվիրված սույն աշխատանքի հիմնական մեթոդը կոմպոզիցիայի տեսության շրջանակներում կիրառվող նկարագրական, քննական–համեմատական, արվեստագիտական վերլուծությունն է:

Ելնելով արվեստագետի նկարների բնույթից նրա ստեղծագործական ուղին պայմանակաճանրեն բաժանել ենք նախ իրապաշտության, ապա սիմվոլիզմի ու մոդեռն ոճի արտահայտչաձևերին նվիրված շրջանների: Նկարչի գեղարվեստական ժառանգությունը փորձել ենք ներկայացնել հաշվի առնելով ժամանակագրական հերթականությունը, կոմպոզիցիոն միևնույն սկզբունքների կիրառումը:

Աշխատանքի յուրաքանչյուր գլխում ձգտել ենք հնարավորինս ամբողջական ներկայացնել համապատասխան շրջանից հայտնի աշխատանքները՝ բացահայտելով նկարչի գեղարվեստական լեզվի արտահայտչամիջոցների բազմազանությունը: Առենախոսության շրջանակներում հատկապես կարևորում ենք XX դարի առաջին և երկրորդ տասնամյակներին ստեղծված երկերի վերլուծությունը, քանզի դրանք վառ կերպով արտացոլում են արվեստագետի աշխարհայացքի և գեղագիտական ընկալման փոփոխությունը:

4 Տե՛ս **Զուգասյան Լ.**, Արշակ Զոպանյանը Պյուլի դե Շավանի արվեստի մասին //«Ազգ», լրագիր, Երևան, 2006, 18 մարտի, էջ Բ: **Турчин В.**, Образ двадцатого...в прошлом и настоящем, Москва, «Прогресс-Традиция», 2003, 648 с.; **Символизм и модерн-феномены европейской культуры**, Москва, "Спутник+", 2008, 384 с.; **Cassou J.**, Encyclopédie du Symbolisme: peinture, gravure et sculpture, littérature, musique, Paris, "Somogy", 1979, 291 p.; **Makela M.**, The Munich Secession: Art and Artists in Turn-Of-The-Century Munich, "Princeton University Press", 1991, 205 pp.; **Greenhalgh P.**, Art Nouveau, 1890-1914, "Harry N. Abrams", London, 2000, 496 pp.

Կոմպոզիցիոն վերլուծության մեթոդի համար նկարիչն իրապաշտական նկարներում օգտագործել է հատկապես իտալական Վերածնության գործերին բնորոշ հեռանկարը, որը հնարավորություն է տալիս բացահայտելու նրա աշխատանքներում տեղ գտած բազմաթիվ հորինվածքային առանձնահատկությունները: Ատենախոսության մեջ տեղ են գտել նաև Սուրենյանցի Մյունխենի գծանկարների ալբոմից առանձին էջեր: Աշխատանքն օժտել ենք մեր կողմից կատարված Վ. Սուրենյանցի նկարների կոմպոզիցիոն գծագրերով, որոնք երևան են բերում նկարչի ստեղծագործությունների հեռանկարչական հորինվածքային եղանակները:

Աշխատության գործնական նշանակությունը: Ատենախոսությունը կարող է օգտակար լինել թե՛ Վարդգես Սուրենյանցի արվեստն ուսումնասիրողների, և թե՛ կոմպոզիցիայի տեսական խնդիրներով զբաղվող արվեստաբանների և ուսանողների համար: Անհայտ աշխատանքներն առաջին անգամ ուսումնասիրվելով՝ կմտնեն գիտական ոլորտ: Աշխատանքի արդյունքները կլրացնեն հայ արվեստի պատմությունը:

Աշխատության փորձաքննությունը: Ատենախոսությունը քննարկվել և հրապարակային պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի Սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի նիստում, իսկ հիմնական դրույթներն առանձին հոդվածների տեսքով տպագրվել են գիտական և հանրամատչելի հանդեսներում: Վ. Սուրենյանցի արվեստի նոր լուսաբանման վերաբերյալ նյութերը ներկայացվել են հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում (Москва, 15-16 ноябрь, 2010; Երևան, 20 մայիսի, 2010; UCLA, February 15, 2013; Paris, 26 avril, 2013) և զետեղվել գիտական հոդվածների ժողովածուներում: Պետպալմերի շրջանակներում հրատարակվել է նաև հեղինակի անդրանիկ մենագրությունը՝ նվիրված Վարդգես Սուրենյանցի գրքային նկարագրողումներին (Երևան, 2013): Կարդացվել են դասախոսություններ և կատարվել քննարկումներ Երևանում՝ ՀԱՊ-ում (2011, 12 մարտ), ԵՊՀ-ի արվեստաբանության ամբիոնի ուսանողներին դասախոսությունների ընթացքում ներկայացվել են սույն թեմային վերաբերող առանձին բաժինները:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է ներածությունից, երկու թեմատիկ գլուխներից, եզրակացություններից, օգտագործված գրականության ցանկից (193), պատկերների երկու հավելվածից: Առաջին է երկրորդ գլուխները բաժանվում են առանձին ենթագլուխների: Հիմնական տեքստի ծավալը 116 էջ է: Ատենախոսության մասն է կազմում նկարներով առանձին ալբոմը (182):

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆՊԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ մեջ հիմնավորված է ատենախոսության արդիականությունը, նշված են նպատակն ու խնդիրները, զնահատված է թեմայի գիտական մշակվածության աստիճանը, ներկայացված է գրականության տեսությունը, մատնանշված են աշխատության գիտական նորույթը և գործնական արժեքը: Քննարկվում են հիմնահարցի առանձնահատկությունները, աշխատանքին վերաբերող վերոհիշյալ մյուս կետերը:

ԳԼՈՒԽ ԱՈՒԱԶԻՆ

ՎԱՐՈՂԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ԻՐԱՊԱՇՏԱԿԱՆ ԵՐԿԵՐԻ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԱՅԻՆ ՕՐԻՆԱԶԱՓՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՆ

1890-ականների ընթացքում Վարդգես Սուրենյանցը կերտեց այնպիսի նշանակալից ու բարձրարժեք գործեր, ինչպիսիք են «Լքյալը» (1894), «Եկեղեցականների թափորը դուրս է գալիս եկեղեցուց» (1895), «Ունահարված սրբություն» (1895), «Ջարդից հետո» (1899), «Հռիփսիմնի եկեղեցին» (1897) կտավները, պարսկական ու իսպանական մոտիվներով կատարված պատկերների շարքը, Ա. Պուշկինի «Բախչխարայի շատրվանը» պոեմի նկարագրողումները (1897–1899) և այլն: Դրանք նկարչի իրապաշտական ոգով ստեղծված երկերն են:

1.1 Մարդկային կերպարանքի և տարածության հարաբերությունը

Սուրենյանցի ստեղծագործության մեջ մեծ դեր ունի տարածական միջավայրի պատկերումը, փորագրական նախշահյուս մոտիվների օգտագործումը: Նա կերպարվեստի շրջանակներում տեղադրելով ճարտարապետությունը, այդտեղ է տեսնում նրա ազգային դեմքը: Նկարիչն իր գործերում հանդես է գալիս ճարտարապետական միջավայրի, զարդաքանդակների փաստագրող՝ հասկանալով, որ քարի, փայտի կերպընկալ մակերեսի վրա դրոշմում է մեզ տանջող միտքը: Դրանք (դմենքը, խաչքարերը, գորգերը, փորագրված հարթ սակերեսները) օգնում են նկարչին տարածական միջավայր կառուցելուն՝ հավասարակշռության օրենքների պարտադրությամբ իբր գերագույն ճշան նոր մի աշխարհզգացունի:

Ինչպես «Լքյալը» ստեղծագործությունում (1894, կտ./յուղ., Ալմա-Աթա, Տ. Դ. Շևչենկոյի անվան թանգարան), որտեղ փայտյա դռան պատկերման մեջ նկարիչն իրեն դրսևորում է որպես խոշոր մշակույթի, նուրբ զգացողականություն տեր արվեստագետ:

Պատկերի առաջին հատվածում նստած գլխահակ աղջկա կերպարին Սուրենյանցը հետագայում անդրադառնում է հայկական հեքիաթի և «Պետրոզորադը հայերին» պլակատի համար արված էսքիզներում (ստվ./տուշ/տեմպ., 18,9x17,4, անթվակիր, ՅԱՊ), 1915, ստվարաթուղթ/տուշ/մատիտ, 47,5x32,7, ՅԱՊ): Թախծով համակված այս կերպարն արտացոլված է նաև «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի շապկանկարին (1897, թուղթ/ստվ./տուշ/ջրաներկ/սպիտականերկ, 39,4x29,7, ՅԱՊ):

Սուրենյանցը, ընդհանրապես, սիրում է իր հերոսուհիներին պատահական-դեկորատիվ արվեստի մոտիվ ճանդիսացող առարկայի խորքի վրա:

Նկարչի «Լքյալը» կոմպոզիցիոն որոշ առանձնահատկություններով կարծես հիշեցնում է Բոտիչելլիի «Լքվածը» ստեղծագործությունը (մոտ. 1495, փայտ/տեմպ., 47x43, Դոն, Ռոսպիգլիոզիի հավաքածու): Այն, թերևս, արձագանքում է Ջորջ Ֆրեդերիկ Ուտտսի (1817–1904) 1886 թ. ստեղծված «Հոյս» ստեղծագործությանը (կտ./յուղ., 1,422x1,118, Թեյթ պատկերասրահ, Լոնդոն): Սուրենյանցի «Լքյալում» «հույսը» հայկական դարավոր մշակույթն է, իսկ Ուտտսն իր նկարում ակնարկում է երաժշտությունը: Պոկված չէ քնարի վրա միայն մեկ լարը, որը կարող է և՛ պոկվել, և՛ սկսել հնչել: Երկու նկարներում էլ կորացած իրաններով կերպարները ասես հուսահատության սահմանին լինեն, առանց հույսի նրանք չեն կարող ապրել: Նրանք և՛ խոցելի են, և՛ միաժամանակ համզիտ:

Զետաքրքիր է, դռան և մարդու կերպարանքի մեկնաբանման մանություններ տեսնել նաև Վ. Վերեշչագինի «Մզկիթի դռների մոտ» աշխատանքում (1873, կտ./յուղ., 315x237, Ռուսական Պետական Թանգարան, Ս. Պետերբուրգ): Նրանում արտացոլված է ղեկավարների շքեղ հարստության և հասարակ մարդկանց արհամարհելի աղքատության հակադրությունը: Իսկ Սուրենյանցը, «Լքյալում» ավանդելով Սևանի վանքի արտաքին հարդարանքի նկարագիրը՝ նրա քանդակագարդ դուռը, հիանում է իր ժողովրդի բարձր ճաշակով, նրա հոգևոր մշակույթի հարստություններով և դրան է հակադրում այդ նույն ժողովրդի ողբալի ներկան աղջկա պատկերումով:

Վերոհիշյալ երկու նկարներն էլ ձգված են դեպի վեր, մի ձև, որը բնորոշ է Վ. Սուրենյանցի հետագա մի շարք ստեղծագործություններին:

Ռուսական արվեստի հետ Սուրենյանցի արվեստն ունի բազմաթիվ արձագանքներ և ասես աղերսվում է լքյալ որբուկներին նվիրված Ի. Ռեպինի, Վ. Մակովսկու, Վ. Վասնեցովի և այլոց աշխատանքներին: Մեր կարծիքով, մասնավորապես մանություններ կարելի է տեսնել Վ. Վասնեցովի «Ալյոնուշկա» նկարի հերոսուհու հետ (1881, կտ./յուղ., 178x121, Տրետյակովյան պետական պատկերասրահ, Մոսկվա): Նրա թիկունքում պատկերված կեչիներն ու եղևնիները ասես պաշտպանում են աղջկան չար ուժերից, իսկ Սուրենյանցի հերոսուհու ետևում իր ամբողջ շքեղությամբ հանդես է գալիս հայ դարավոր մշակույթը՝ ասես յուրօրինակ հզոր, պաշտպանիչ ուժ: Թե՛ Սուրենյանցի, թե՛ Վասնեցովի կերպարներն իրենց դիրքերով արտահայտում են վիշտ, տրտմություն:

Գորզը իբրև պատկերի հորինվածքի բաղադրիչ մաս, արտահայտված է Սուրենյանցի ստեղծած «Մարիան աղոթելիս» պատկերում (Ա.Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագարդ էջ, 1897, ստվ./յուղ., 43x30, ՅԱՊ): Այս հորինվածքում

պատուհանից նշարվող բնանկարն իր դիրքով ստեղծում է միմյանց զուգահեռ հորիզոնականներ, որոնց շարունակությունը մտովի հատվում է աղոթագրքի եզրագծով: Չուզահեռ տեղափոխությունը տարածության մեջ ասես մի օրինակ է, որն այստեղ արտահայտված է գորգաեզրերից եկող ցանկացած շարժման վրա: Բնանկարից եկող ուղիղը և գորգի եզրագծերից գնացող ճառագայթները հատվել են պատի վրա՝ խաչաքանդակի մոտ: Տարածության այս շարժումը պահպանում է բոլոր պատկերների միջև հեռավորությունը: Իսկ նկարում ամկա հորիզոնական ռիթմերը ասես զուգահեռ տեղափոխված են բնանկարը ձևավորող հորիզոնականների հետ:

Գորգի կիրառությունը կարևորություն է ստանում նաև Ա.Պուշկինին պատկերող նկարագարը էջում (Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագարումներից, 1897, թուղթ/ստվ./տուռ/գուաշ/սպիտակաճեղք, 39,2x28,3, ՅԱՊ): Բայց գորգից բացի ավելի մեծ ուշադրություն է տրվում առաստաղի կեսոններին և հատակի սալերին: Պատկերում ամկա ուղղահայաց ռիթմերը շեշտում են բանաստեղծի ուղղահայաց դիրքը ինչպես սյուների, այնպես էլ շինության հետ: Վերջինս հատվում և լուսավոր ճառագայթների խուրճ է գցում դրսից եկող լուսային շերտը, որը սահմանափակված է զուգահեռ ուղիղներով: Տանիքի վրա գտնվող լուսավորված երկու շերտը նրա հետ չեն գտնվում նույն հարթության վրա, որին նպաստում է դրսից եկող լուսյի աղբյուրը: Իսկ տանիքի և հատակի հարթություններից եկող ճառագայթները, տարածության մեջ զուգահեռ ուղիղներ կազմելով, Պուշկինի դիրքի նկատմամբ ստեղծում են ուղիղ հեռանկարային համակարգ և հատվում նկարից դուրս գտնվող կետում: Այս ամենը նպաստում է միջավայրի կոմպոզիցիոն կառուցմանը:

Յեռանկարի կոմպոզիցիոն կառուցման այսպիսի օրինակներ կարելի է տեսնել Վերածնության շրջանի բազմաթիվ նկարիչների՝ Մազաչչոյի, Սասետտայի, Ուչչելլոյի, Դյուրերի ստեղծագործություններում: Սկզբում պատմության բազմաթիվ դրվագները պատկերող նախահեռանկարային տարրերը ծառայում էին որպես միմյանց կապելու տեսարանները՝ միևնույն ժամանակ բաժանելով դրանք: Բնական հորինվածք է Պ. Ուչչելլոյի «Բազմության պղծումը» աշխատանքը (1468, Մարկե ազգային պատկերասրահ, Ուրբինո), որտեղ զուգահեռ ուղիղներով միացող հատման կետը գտնվում է շատ մոտ նկարի աջ սահմանին՝ հնարավորություն տալով տեսնելու շինության և՛ արտաքին, և՛ ներքին հատվածը: Եվ՝ Պուշկինին պատկերող գրաֆիկ թերթում, և՛ այս երկուն հեռանկարի նման կառուցումը ասես ինչ-որ ձևով «դիտողի կողքով է անցնում»: Այս ամենով զգալիորեն կրճատվում է դիտողի և նկարի միջև ընկած ուղղանկյուն կապը՝ մեծացնելով ներկայացվող պատմության կողային հատվածը: Յետաքրքրական է, որ Պուշկինին պատկերող այս հորինվածքը գեղանկարչական կառուցվածքային տարրերով որոշակի աղերսներ ունի նաև Ջոտտոյի «Սուրբ Ֆրանցիսկի կանոնի հաստատումը» (1325, Սանտա Կրոչե, Բարդի մատուռ, Ֆլորենցիա) որմնանկարի հետ, որտեղ առաստաղի կեսոնները ձգվում և միանում են ծնկի եկած վանականների խմբի ետևում գտնվող կետի ուղղությամբ: Թե՛ Սուրենյանցի, և թե՛ Ջոտտոյի աշխատանքներն ուրվագծորեն հաղորդում են առաստաղի հորիզոնական տարածությունները կամ դադարները: Հորինվածքային նման կառուցմամբ նրանք հնարավորություն են ընձեռում դիտողին հոգեբանորեն մասնակիցը դառնալ տվյալ իրադարձության: Հորինվածքի թեք կառուցման այս տեսակը շատ ավելի տարածված էր Դյուսիսային Եվրոպայում, քան Իտալիայում: Եվ ճարտարապետի մասնագիտություն ստացած ու Մյունխենում ուսանած Սուրենյանցի նկարներն առավելապես կառուցված են այս սկզբունքներով: Սուրենյանցի երկը տարածականորեն տրամաբանված հորինվածքով ենթադրում է դիտողի ներկայությունը տվյալ տեսարանում: Նկարիչը հեռանկարային կենտրոնը անջատելով նկարի կենտրոնից, դիտողի կապը շինության և կերպարի հետ երևան է հանում պատկերի ծախ անկյունից: Հորիզոնական և ուղղահայաց ռիթմերը

միավորվել են հատակի քառակուսիների անկյունագծերի հետ, իսկ տարբեր հարթությունների ուղղանկյուններն իրենց կանխամտածված ինքնուրույն եղանակով ասես դեպի իրենց են ներքաշում հատման կետը:

Գորզը որպես պատկերի հորինվածքի բաղադրիչ տարր վառ արտահայտված է 1906 թ. կերտած «Կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարը» ստեղծագործության մեջ (կտ./յուղ., 246x120, ՅԱՊ):

Տվյալ հորինվածքում կտավի տարածական և գունային համակարգի ձևավորմանը նպաստում է հատակի գորզը, որի զարդերիզներից եկող ճառագայթների փունջը հատվում է աթոռի գագաթին, որտեղից իջնող եզրածողը զուգահեռություն է ստեղծում ինչպես գրասեղանի, այնպես էլ պատուհանափեղկերի նկատմամբ՝ ուղղահայաց հատվելով պատուհանագոգի և շրիշակի հետ⁵: Չուր չէ, որ Սուրենյանցը Կաթողիկոսին պատկերել է գորզի վրա: Այն այստեղ խորհրդանշում է ինչպես նրա բարձրագույն իշխանությունը, այնպես էլ նպաստում է տարածական հորինվածք կառուցելուն:

Սուրենյանցի վրձնած այս պատկերում որոշարկվում է դրամատիկ բնույթի պատրիարքական ոչ պաշտոնական դիմանկարի տեսակը: Նկարիչը կարծես թե հաշվի է նստել Պապերի դիմանկարների կատարման սկզբունքների հետ: Մեր կարծիքով, «Խրիմյանի դիմանկարը», թերևս, արձագանքում է էլ Գրեկոյի վրձնած «Ինկվիզիտոր Նինյո դե Քևարայի» նկարին (1601, Մետրոպոլիտեն թանգարան, Նյու-Յորք), որտեղ տրված է ահեղ դատավորի պատմականորեն արժանահավատ կերպարը: Երկուսի դիմագծերն էլ շրջանակված են ճերմակ մորուքով և հագուստի ներքևի մասում ձվածն ուրվագծումով:

Սուրենյանցի «Խրիմյան Չայրիկի դիմանկարը» աշխատանքը արձագանքում է հայրապետական դիմանկարների: Հռոմի Պապերի դիմանկարների հետ Սուրենյանցի ստեղծագործությունը մերձենում է նաև առաջին հայացքից աննշան թվացող ծրարի պատկերումով:

Միայն կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարում չէ, որ գորզը կատարում է կարևոր դեր: Գորզը որպես պատկերի տարածության կազմակերպման կերտման բաղադրիչ հետագայում օգտագործվում է 1918 թ. վրձնած «Հարենում» աշխատանքում (1918, կտ./յուղ., 91x79, ՅԱՊ):

1.2. Ճարտարապետական ինտերիերի դերը պատկերի հորինվածքի կազմակերպման առումով

Վարդգես Սուրենյանցի երկերում ճարտարապետական ինտերիերը ներկայացված է հատկապես եկեղեցիների ներսի պատկերումով:

Եկեղեցու ներքին տարածությունը նկարչի աշխատանքներում ներկայանում է ոչ որպես կրոնի տուն, այլ որպես ճարտարապետական կոթող, որպես երկնայինի ու երկրայինի, աշխարհի տարածության ամբողջություն, ինչպես 1895 թ. ստեղծված «Ուտնահարված սրբություն» պատկերում (կտ./յուղ., 112x69, ՅԱՊ): Ի տարբերություն խաչքարի և սրբապատկերով սյունի, որոնք զուգահեռ են նկարի հարթությանը և ունեն ճակատային տեղադրություն, հորինվածքը կառուցված է անկյան տակ, որի վկայությունն է կիսաբաց դուռը և այն պսակող կամարը: Ստեղծագործական եղանակի յուրահատկությունը ձևավորել է նաև պատկերի գաղափարական իմաստը: Սուրենյանցը գիտակցաբար դիտողի հայացքն ուղղել է դեպի գրքերը, որոնք նաև բանալի են դառնում նկարի տարածական ընկալման համար: Ստեղծագործության ընդհանուր հորինվածքը ստեղծված է ուղղահայացներից՝ որմնասյուների ու խաչքարի, շեղ գծերից՝ գրքերի

⁵ Գորզի՝ որպես պատկերի հորինվածքային կառուցման բաղադրիչի, ժամանակին անդրադարձել են մի շարք հեղինակներ: (Տե՛ս **King D., Sylvester D.**, The Eastern carpet in the Western world from the 15th to the 17th century, “Arts Council of Great Britain”, 1983, 112 pp .; **Bier C.**, From Grid to Projective Grid: Oriental Carpets, Spatial Dimension, and the Development of Linear Perspective, Textile Society of America-12th Biennial Symposium-Lincoln, Nebraska, October 6-9, 2010 (<http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1009&context=tsaconf>)

տեսքով, ինչպես նաև անկյունագծով՝ նկարի խորքը գնացող մյուս պատկերների հաջորդականությամբ: Կտավը հագեցած է բազմաթիվ մանրամասներով, որոնք ներկայացված են զարմանալի ներդաշնակությամբ և անբաժանելի ամբողջություն են կազմում:

«Ջարդից հետո» կամ «Կույսերի կտորածը» աշխատանքը (1899, կտ./յուղ., 177x93, ՉԱՊ) կառուցված լինելով անկյան տակ՝ գործողության վայրը որոշ փոփոխության ենթարկված մի նույնատիպ եկեղեցու ներսն է: Ի տարբերություն «Ունահարված սրբության», որը դիտողին է ներկայացնում հանեմատաբար փոքր անկյան տակ և հատակի գծերի ուղղվածությունը հատվում է նկարի ներսում՝ խաչքարի այջ հատվածում, «Ջարդից հետո» կտավում հատակի սալերից գնացող ուղիղները հատվում են նկարից դուրս գտնվող տարածության մեջ: Սա վկայում է, որ որքան թեք անկյան տակ է նկարը, այնքան այդ ուղիղները հատվում են ավելի հեռավոր կետում: Եթե սպանված վանականը «Ունահարված սրբություն» աշխատանքում քաշված է նկարի խորքը, ապա «Ջարդից հետո» ստեղծագործությունում նկարչի ուշադրության կենտրոնում սպանված կինն է՝ զբաղեցնելով պատկերի առաջին մասը և ասես չձուլվելով նկարի հարթության հետ: Մեր կարծիքով, թերևս, այս պատկերի համար է արվել նաև «ետյուղ խաչքարով» գործը (1885, կտ./յուղ., 28x21, ՉԱՊ), որում նկարված է և՛ դուռը, և՛ կանթեղը, և՛ խաչքարը: Նկարում վերարտադրված Սևանի Սուրբ Առաքելոց վանքի 1486 թ. դռան պատկերի հետ միասին, Սուրենյանցը Սևանում, թերևս, տեսել էր նաև նույն վանքի 1653 թ. Տրդատ կազմողի «Ամենափրկիչ» խաչքարը: Հետևաբար, մեր այս գործը հիշյալ պատկերի համար էտյուղ է հանդիսացել:

Նույն թվականին Սուրենյանցը հորինվածքային նույն սկզբունքը կիրառում է նաև «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» աշխատանքում (1899, կտ./յուղ., 214,5x98, ՉԱՊ), որի մասին կխոսենք նաև հաջորդ գլխում:

Արան նկարի հիմնական և ոչ ամբողջական կերպարն է՝ հանդես գալով ավելի շուտ գործողության մասնակից, քան կենտրոնական ֆիգուր: Դրան նպաստում է նաև նրա անկյունագծային կառուցումը և կրճատման մեջ պատկերելը: Ջարմանալիորեն պատկերման նույն սկզբունքը տեսնում ենք Տիցիանի Պեզարոյի Մադոննայում (1519-1526, կտ./յուղ., 478x266, Սանտա Մարիա Գլորիոզա դեի Ֆրարի կամ Աստվածամոր մեջի տաճար, Վենետիկ), որտեղ Տիրամոր կերպարը 90° շրջված է: Մեր կարծիքով մնացածի պատկերներ են նաև եգրային պատկերմամբ Սուրբ Մատթեոսին ներկայացնող Կարավաջոյի (1602, կտ./յուղ., 292x186, Սան Լուիջի դեի Ֆրանչեզի, Կոնտարելի մատուռ, Հռոմ) և ավելի ուշ՝ ժակ Լուի Դավթի «Լիկտորները բերում են Բրուտոսին որդիների մարմինները» նկարները (1789, կտ./յուղ., 323x422, Լուվր, Փարիզ): Վերջինս ենթադրյալ հերոսին տեղափոխում է հորինվածքի կենտրոնից ձախ՝ թողնելով ստվերում՝ միևնույն ժամանակ պատկերելով նրան այնքան մոտ, որքան հնարավոր է⁶:

Հետաքրքրական է, որ Արա Գեղեցիկի պատկերումն իր անկյունագծային կառուցմամբ արձագանքում է նաև 1880 թ. Վ. Վասնեցովի ստեղծած «Իգոր Սվյատոսլավիչը դիչաղների հետ ճակատամարտից հետո» ստեղծագործությանը (Տրետյակովյան պետական պատկերասրահ, Մոսկվա):

Սուրենյանցի «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» երկֆիգուր հորինվածքում միջավայրի հետ կապը, առանձին կերպարի արտահայտչականությունը, խոսող առարկայական հատկանիշները պահպանում են իրենց կոնստրուկտիվ դերը: Նկարում կարևորվում է ֆիգուրների փոխհարաբերության կամ շփման խնդիրը: Անշուշտ, երկու կերպարներն էլ կարևոր են, բևեռում են դիտողի ուշադրությունը, եթե նույնիսկ նրանցից մեկը, ըստ նշանակության, երկրորդական է: Երկֆիգուր հորինվածքներում իմաստային կոմպոզիցիոն հանգույցը հաճախ դառնում է փոքր, մեծ կամ առարկայական մանրամասներով հագեցած ընդմիջումը՝ անկախ շփման բնույթից:

⁶ Տե՛ս **Ginzburg C.**, Indaginisu Piero Il Battesimo, itciclodì Arezzo, la Flagellazionedi Urbino, Turin, 1981, pp. 50-110.

Սուրենյանցի «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» ստեղծագործության հիմքում ընկած է սյուժե-երկխոսություն սյուժետային իրավիճակը: Նման եղանակով կարող են պատկերվել տարբեր իրավիճակներ. օրինակ, երբ երկուսը խոսում են և գործում, կամ մեկը խոսում է, մյուսը լռում, և վերջապես, երբ երկու կերպարները լռում են, և հարցը մնում է առանց պատասխանի: Հայ նկարչի աշխատանքն առավել մոտ է վերջին տարբերակին, և զարմանալիորեն աղերսվում է Վ. Պերովի «Ջրահեղձ եղածը» ստեղծագործությանը (1867, կտ./յուղ., 68x106, Տրետյակովյան պետական պատկերասրահ, Մոսկվա): Սուրենյանցի և Պերովի նկարներում բացակայում է բանավոր երկխոսությունը: Նրանցում ստեղծագործության հերոսն արդեն հեռացել է կյանքից: Իսկ թեմաների պատկերման «երկխոսություն» եղանակը թելադրում է որոշակի հորինվածքային կառուցում. կերպարները, առարկաները ցույց են տված մեկը մյուսի հետ փոխադարձ կապով:

Մեր կարծիքով, նմանատիպ աղերսներ կարելի է տեսնել նաև Ս.Վրուբելի 1896 թ. մոդեռն ոճով կերտած «Երազի արքայադուստր» ստեղծագործության հետ:

Սուրենյանցի հրապուրվածությունը ճարտարապետական շինությունների ներքին հարդարանքով տեսնում ենք նաև 1897–1898 թթ. Ֆրանսիա և Իսպանիա ուղևորության ժամանակ վրձնած մի շարք պատկերներում: Թեև դրանք կարծատև ժամանակամիջոցում կատարված էսյուդներ են, բայց մշակված են ավարտման աստիճանի: Կոմպոզիցիոն տեսանկյունից հետաքրքրական են Կորդովայի մզկիթը (1897, կտ./ստվ./յուղ., 27,4x19,3, ՀԱՊ), և, թերևս, Ալիսմբրան պատկերող (անհայտ) նկարներից մեկը, որն առայժմ մեզ հայտնի է լուսանկար տարբերակով⁷: Ճարտարապետական շինության ներքին տարածություններ ներկայացնող այս պատկերների առաջին հատվածները կամ նրանց առանցքները նկարված շեշտում է սյուների միջոցով, որոնք իրենց հորինվածքային կառուցմամբ պատկերված են մոտ 120° մոտ անկյան տակ: Հեռանկարային նման լուծումներ՝ արտասովոր ընդարձակ անկյունով, ժամանակին զարգացրել են Դելֆտի արվեստագետները՝ մասնավորապես Ժերար Հուլզեխտը և Էմանուել դե Վիթթ: Վերջիններս զրեթե միաժամանակ են դիրմել եկեղեցու իրական տարածության պատկերմանը, սովորաբար անկյունային դիտակետերով:

Նույն 1897թ. Սուրենյանցի վրձնած ճարտարապետական կառույցների շարքը լրացնելու է գալիս «Ալիսմբրայի մզկիթի բակը» ստեղծագործությունը՝ հիացմունք պատճառելով հեռանկարային հարցերի լուծումով (Վ. Սուրենյանց, Ալիսմբրա. Իսպանիա, 1898, կտ./յուղ., 31,5x19,5, ՀԱՊ): Եվ այս ներդաշնակության մեջ Սուրենյանցը մեզ է ներկայացնում իսպանացի պարուհուն այս անգամ պատկերելով նրան մոտ դիտակետից և այլ հորինվածքում (1897, կտ./յուղ., 51x38, ՀԱՊ): Երկու պատկերներն էլ կառուցված են անկյան տակ, որի ապացույցն է պատուհանից երևացող մասը:

«Իսպանացի պարուհի» ստեղծագործության երաժշտի կերպարի կերտման համար նկարիչը օգտվել է էսքիզներից և լուսանկարչության ընձեռած հնարավորություններից: Կերպարներից յուրաքանչյուր ասես ֆոտոկադր լինի:

«Իսպանացի պարուհի» ստեղծագործության պարուհու, երիտասարդի, երաժշտի, կամարի միջոցով կազմակերպվող կորերը, դեպի դիտողն ուղղված կերպարների կազմավորված հորինվածքը, բոլոր կողմերից տարածությունը դեպի իրեն հավաքող սկզբունքը՝ պատկերված կենտրոնական ֆիգուրով, տեսնում ենք նաև Սուրենյանցի վրձնած «Ձաբել թագուհու վերադարձը գահին» հորինվածքում (1909, կտ./յուղ., 72x107, ՀԱՊ): Այս ստեղծագործության համար հիմք են ծառայել նկարչի ստեղծած թե՛ էսքիզները, թե՛ ֆոտոէսյուդ տարբերակը, թե՛ հայկական հեքիաթների առանձին նկարագրող էջեր, որոնք լիովին արձագանքում են հերոսուհու կերպարին: Հայ թագուհու նախատիպը հանդիսացող այս պատկերները հանրագունարի են բերված Ձաբելի նկարում: Այստեղ տարածական փոքր խորքը սահմանափակումներ է արել նաև հորինվածքի մեջ: Վարագույրն էլ ավելի է հաստատում հեռուն պատկերելու բացակայությունը: Ձաբել թագուհու ձեռքի շարժումը ունի ոչ պակաս կարևոր հորինվածքային նշանակություն

⁷Մեզ հասած Սուրենյանցի այդ աշխատանքի լուսանկար տարբերակը պահվում է ՀԱՊ-ի Հուշածեռագրային բաժնի Վարդգես Սուրենյանցի ֆոնդում:

դառնալով գործողության կոմպոզիցիոն հիմքը: Ժեստը նկարում դառնում է խոսքի, թեմայի և գործողության պատկերումը:

Սուրենյանցի գեղարվեստական երկն իր հորինվածքով և դեպի հանդիսատեսն ուղղված կերպարներով միանգամայն նման է թատերական միզանցեմի կառուցմանը:

Զարմանալիորեն այս առումով հետաքրքիր նմանություն կարելի է նկատել Ժակ Լուի Դավիդի «Հորաթիստների երդումը» (1784) ստեղծագործության հետ: Եվ՝ Սուրենյանցը, և՛ Դավիդը, թերևս, փորձում են վերադառնալ պատմողական նկարի սկզբունքներին հեռանկարով հաղորդված բեմի վրա: Երկու նկարներում էլ ակնհայտ է էվկլիդյան հեռանկարի մթնոլորտը:

Վ.Սուրենյանցի «Զաբել թագուհու վերադարձը գահին» ստեղծագործությունն իր հորինվածքային որոշ տարրերով (կերպարների դասավորություն, վարագույրի առկայություն), հորիզոնական, դեպի դիտողն ուղղված և ճարտարապետությամբ սահմանափակված հորինվածքով, թերևս, հիշեցնում է նաև Ջոտտոյի «Սուրբ Ֆրանցիսկը Սուլթանի առջև» որմնանկարը: Հայ նկարչի երկուն անկյունագծերի հատումներն աջ կողմում կազմում են մաթիշտի գլխի գագաթը, ծախում՝ Զաբելի ձեռքը, նրա գլխավերևը և հագուստի ստորին մասը, իսկ Ջոտտոյի աշխատանքում աջ հատվածում կրակի վերին լեզուները, ծախում՝ վեզիրի, սուլթանի գլուխները և վերջինիս գահի առաջին աստիճանի ստորին մասը: Այս ամենը Սուրենյանցի պատկերում տալիս է հորիզոնական բաժանում Զաբելի թագի վերևի մասի և հետին պատի հիմքի համար:

Կամարների միջոցով հորիվածքային պատկեր կառուցելու սկզբունքը տեսնում ենք նաև Վ. Սուրենյանցի ստեղծած Ա. Պուշկինի «Ժլատ ասպետ» պիեսի թատերական ձևավորման էպիզոդն (1921, սով./մատիտ/գուաշ, Ա. Ա. Բախրուշինի անվան թատերական թանգարան, Մոսկվա)⁸: Էպիզոդ ունի եռանաս հորինվածք: Նկարիչը ասես գոթական ոճի նետածև կամարներից յուրաքանչյուրում ներկայացրել է գրական երկի բովանդակությունը:

Բավական է նշել, որ մեզ են հասել ճարտարապետական կրթություն ստացած Սուրենյանցի Սյունիսենի գծագրերի գրքուկը, որի մեջ ամփոփված են նկարչի՝ ճարտարապետական զանազան շինությունների բազմաթիվ գծագրերը:

Երբ նայում ենք Վ.Սուրենյանցի բազմախարուստ ժառանգությանը, համոզվում ենք ճարտարապետության ասպարեզում նրա լայն ու անժխտելի իմացությունների մեջ: Հայկական ձեռագիր մատյաններում թաքնված մանրանկարչության, քրիստոնեական տաճարների ճարտարապետության նրա ուսումնասիրություններն են ու դրանից բխող հետևությունները, որոնք դարձել են նրա արվեստի հիմնարար տարրերը:

Ճարտարապետության և բնության կապը Սուրենյանցի արվեստում արտացոլված է 1897 թ. վրձնած «Հռիփսիմեի տաճարը» նկարում (կտ./յուղ., 81x152, ՀՄՊ): Ուշագրավ այս երկն իր բովանդակությամբ, ոճա-ձևաբանական ըմբռնումով, կառուցվածքային գծերով առանձնանանում է Սուրենյանցի թե՛ բնանկարներից, թե՛ մյուս նշանավոր ստեղծագործություններից:

Հետաքրքրականն այն է, որ նկարիչն իր ստեղծագործական գործունեության ընթացքում երեք անգամ անդրադարձել է Սուրբ Հռիփսիմե անունը կրող եկեղեցիների:

Սուրենյանցը նախորդ կշռադատված հեռանկարային կառուցմամբ ստեղծում է տարածական տրամաբանված հորինվածքներ: Յուրաքանչյուր պատկեր ասես հաշվարկված և վերարտադրված է հեռանկարային կառուցման տրամաբանությամբ համապատասխան:

⁸ Այս և ևս երկու էպիզ մեզ հաջողվեց հայտնաբերել Մոսկվայի Բախրուշինի անվան պետական թատերական թանգարանում աշխատելու ժամանակ՝ 2010 թ. նոյեմբերի 17-ին: (Տես **Զոհրաբյան Շ.,** Վարդգես Սուրենյանցը Դրիմուն. Յալթայի թատրոնի նորահայտ էպիզոդները, «ՎԷՄ» համահայկական հանդես, 2011, Հունվար-Մարտ, թիվ 1(33), էջ 120–124):

1.3. Բազմաթիվ կերպարների տեղադրման սկզբունքները տարածության մեջ

Հայտնի է, որ Վարդգես Սուրենյանցն իր պատմամկարները կերտել է ժողովրդի ու եկեղեցու պատմությունների համակցմամբ: Եվ «Եկեղեցականները դուրս են գալիս Էջմիածնի տաճարից» (կտ./յուղ., 121x91, ՀԱՊ) և «Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» (1905, կտ./յուղ., 107x135, ՀԱՊ) ստեղծագործությունները Սուրենյանցի բազմակերպար հորինվածքներն են: Փոքրաթիվ գործող անձանց պատկերող այս աշխատանքներն ունեն երկրաչափական առավել բարձր ճշգրտություն:

Սուրենյանցն այս հորինվածքներում ևս Վերածնության վարպետների նման նախընտրում է հեռանկարային կոմպոզիցիոն կառուցման միանգամայն որոշակի տիպ, և հատկապես ճակատային կենտրոնային, որի դեպքում տարածության հիմնական մասերը զուգահեռ են նկարի հարթությանը, իսկ հատման կետն ընկնում է պատկերի ուղղահայաց առանցքին: Նկարի տեկտոնիկան պատճառաբանված է նաև ճարտարապետությամբ, որն իր խստապահանջ չափվածությամբ և վեհաքանջությամբ ծառայում է ոչ միայն որպես խորք, այլ նաև հիմք ստեղծում պատկերի կառուցվածքային կազմակերպման կերտման համար:

Ճարտարապետական շինությունների ճակատային պատկերումներ Սուրենյանցի արվեստում տեսնում ենք դեռ 1883 թ. ստեղծված «Պարսկական տան ճակատ Ջուղայում» (1883, կտ./յուղ., 37x28, ՀԱՊ) և «Շինության մուտք» (կտ./ստվ./յուղ., 36,5x19,4, ՀԱՊ, Գուլաձեռագրային բաժին, Վ. Սուրենյանցի ֆոնդ, № 128, ինվ., 16216), ինչպես նաև 1897 թ. վրձնած «Փարիզի Սեն ժերմեն եկեղեցին» (կտ./յուղ., 22x40, ՀԱՊ) նկարներում:

Սուրենյանցի վերոհիշյալ բազմաֆիգուր ստեղծագործություններն իրենց հորինվածքային տարածական կառուցվածքով հիշեցնում են ֆրանսիացի հայտնի արվեստի տեսաբան Ժան Պլեյրինի՝ կողմից մշակված նկարների կոմպոզիցիոն կառուցվածքը: Ընդհանուր առմամբ, որոշակի նմանություններ ունենալով գերմանական տեսական մտքի հետ, նրանում ավելի ցայտուն է դրսևորված կապը իրապաշտորեն հաղորդված ճարտարապետական տարածական միջավայրի հետ:

«Հայ կանանց ելքը եկեղեցուց» պատկերում հեռանկարի անհետացող կետը նաև կոմպոզիցիայի կենտրոնական կետն է: Այն հանգչում է այնտեղ, որտեղ ուղղահայաց գծվածը փոքր կենտրոնական քառակուսու մեկ անկյունից հատվում է հորիզոնական գծվածին քառակուսիների անկյունագծերի հատման կետից: Սա, թերևս, յուրահատուկ կամ քիչ հանդիպող երևույթ է և կարելի է հանդիպել Նիկոլա Պուսսենի «Ժամտախտով հարվածված քաղքենիները» ստեղծագործության մեջ⁹:

Պուսսենի և Սուրենյանցի նկարներում միշտ ուղղահայաց ու հորիզոնական գծերը «հանգստացնում են» նկարի հորինվածքի լարվածությունը, և որն առավել է շեշտվում այս պատկերներում ճակատային պատկերված ճարտարապետական շինությունների շնորհիվ:

Սուրենյանցը հետևելով Վերածննդի վարպետների օրինակին, ուղիղ հեռանկարով պատկերված հորինվածքները կառուցում է՝ ելնելով քառակուսային ձևից և հետևաբար դրանց ճշգրիտ կրճատմամբ:

Վարդգես Սուրենյանցի երկերը դիտելիս կարելի է նկատել, որ նկարիչը գրեթե բոլոր ստեղծագործություններում ճարտարապետի նման լուսաբանում է պատկերի այս կամ այն երկրաչափական կառուցվածքը, ինչպես Վերածննդի շատ վարպետներ: Հայ նկարչի որոշակի իմացություններն ու ձիրքն են հնարավորություն ընձեռել ճարտարապետության միջավայրը դարձնելու նկարի գաղափարական բովանդակությունն արտահայտող ակտիվ

9 St' u Ivins W. Jnr., The Rationalisation of Sight, New York, 1938 (Pélerin J., (Viator), De Artificiali perspective, Toul, 1509, L I (v)).

10 St' u Bouleau Ch., The Painter's Secret Geometry: A Study of Composition in Art, "Harcourt, Brace & World", New York, 1963, p. 130.

միջոցներից մեկը և այդքան նրբին կերպով զգալու համաչափությունները ու մանրամասները, գունային հարուստ ելևէջները ու նյութի արտահայտչական հնարավորությունները:

Կերպընկալ հարթություններով (դրվագված դուռ, նախազարդ խաչքար ու գորգ), Վ. Սուրենյանցը հասնում է ոչ միայն նախաստեղծ աշխարհագացողության, որի մեջ սաղմնավորվել է հայ ոգին, այլ նաև տարածական միջավայր ստեղծելու սկզբունքին, որը նրա ստեղծագործական մտածողության հիմնաքարերից մեկն է

**ԳԼՈՒԽ ԵՐԿՐՈՐԴ
ՍԻՄՎՈԼԻԶՄԻ ԵՎ ՄՈՂԵՆՆ ՈՃԻ ԱՐՏԱՂԱՅՏՉԱՉԿԵՐՆ ՎԱՐԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ
ԱՐՎԵՏՈՒՄ**

XX դարասկզբի գրական–հասարակական մտայնությունը, Սուրենյանցի անհատական գեղագիտական ընկալումը պայմանավորեցին նրա բազմազան կապերը ժամանակի ամենալայն և ազդեցիկ գեղարվեստական հոսանքներից մեկի՝ սիմվոլիզմի հետ: Սուրենյանցը չէր կարող անտարբեր անցնել սիմվոլիզմի գեղարվեստական հայտնաբերումների կողքով՝ նրանում գտնելով և՛ իր քնարական հիմնական թեմաների շրջանակը, և՛ դրանց պատկերավոր մարմնավորման սկզբունքները: Բազմաթիվ սիմվոլիստ նկարիչների նման նա ևս երևակայական տեսիլքների ու անուրջների աշխարհում գտավ իրենը, այն, ինչը կարող էր ծառայել իր արվեստի ինքնատիպությունը ստեղծելու համար:

1900-ական թթ. ստեղծագործություններում անգլիական գրականությանը ու գեղանկարչությանը հրապուրված Սուրենյանցը մտածողության զուգահեռներ էր դրսևորում նաև նախառաջայելականների հետ:

Սիմվոլիստների նախակարապետներ համարվող պրեռաֆայելիտներին հատկապես գրավում էին կանանց ինքնամոփոփ, հայեցողական կերպարները, ողբերգական և անպատասխան սիրո թեմաները, որոնք հետագայում որդեգրեցին «մոդեռն ոճի» նկարիչները:

2.1. Կանանց պատկերներ

XIX–XX դարերի սահմանագծին արվեստում մարմնավորում գտած կնոջ կերպարը (ար-նուվոն ստացել է նաև «կանացի ոճ» անվանումը) անբաժանելի է մոդեռն ոճից և սիմվոլիզմի էությունից: Կնոջ առեղծվածային էությամբ հրապուրված նկարիչները մուտք են գործում նրա թաքնաթաքուր զգացմունքների, ապրումների և տեմաքանոնների աշխարհը, որն (կինը) ունի մի կողմից «մութ», «սև», «խավար», «ստվեր», «մռայլ», «դև», մյուս կողմից «լույս», «կրակ», «փայլ» բնութագրումները:

Սուրենյանցը ընդհանրապես յուրահատուկ հետաքրքրություն է ցուցաբերել դեպի կանանց զորեղ ինքնությունը: Իշխողական բնավորության կնոջ կերպար է նկարչի վրձնած Շամիրամը («Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ», 1899):

Զերոսուհու հայացքով իմաստավորվում է նրա դիրքը, որը ասես շրջանակ է դարձել նրա դեմքը ցուցադրելու համար: Նա տատանվող ոգու կերպար է, որն իր կրքերն ալեկոծող հաշտություն է փնտրում:

Շամիրամի կերպարը, թերևս, կրում է Ֆրանց ֆոն Շտուկին և Մյունխենյան դպրոցի նրա որոշ գործընկերներին հատուկ խժռո և մռայլ նկարագիրը: Շտուկը Սուրենյանցի համար, թերևս, եվրոպական մոդեռն ոճին հաղորդակից դառնալու, նրա կերպարների և հնարների տարածված տիպավորմանը ծանոթանալու սկզբնական փուլ էր հանդիսանում:

Ժամանակի արվեստում դիվային կանանց պատկերումը հայ նկարչի արվեստում մերթընդմերթ երևույթ է:

Ուսումնասիրելով Սուրենյանցի հերոսուհու դիվականության ծագման՝ սկզբնավորման պատմությունը, գտնում ենք, որ նկարիչն իր գործունեության ընթացքում հայացքն ուղղեց ոչ թե Գյոթեին, այլ Շեքսպիրին: Իսկ վերջինս էլ նրա առջև բաց արեց բեմարվեստի հարուստ աշխարհ: Դիշյալ պատկերը ստեղծելուց մեկ տասնամյակ առաջ արվեստագետն իրականացրել էր Շեքսպիրի պիեսների թարգմանությունները, որոնք նրան խորասուզել էին մեծ դրամատուրգի թատերական ողբերգությունների ոգու մեջ:

Չարմանալի չէ, որ հետագայում նկարիչը բնականոն ձևով մուտք է գործում բեմական նկարչության ասպարեզ:

«Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» ստեղծագործությունից մեկ տարի անց ստեղծված «Ճապոնուհի. Յեյշա» (1900, կտ./յուղ., 42x25,5, ՀԱՊ) նկարում ի հայտ եկավ կնոջ կերպարի մեկնաբանման նոր երևույթ: Այս ամենը սկզբում ֆրանսիական, այնուհետև Արևմուտքի և Ռուսաստանի տարբեր կենտրոնների բոհեմական միջավայրում XIX դարի վերջին հայտնվեց նոր էրոտիկ դաշտում, որտեղ ճապոնական մշակույթով ոգևորվելը գլխավոր եղանակներից մեկն էր¹¹:

«Ճապոնուհի. Յեյշա», ինչպես նաև «Լքյալը», «Ձարեմի դիմանկարը» (Ա.Պուշկինի «Քախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարազարդ էջ), «Սալոմե» երկերում նկարիչը բնորոշուհիներին պատկերում է ուղղահայաց օրնամենտալ խորքի վրա:

1901 թ. ստեղծված «Սափորներ վաճառող հույն կինը» ստեղծագործությունով (թուղթ/տեմպ., 54x38, ՀԱՊ) Սուրենյանցը, ինչպես այս շրջանում մի շարք գերմանացի սիմվոլիստներ և որոշ ավստրիացի գեղանկարիչներ, ասես անտիկ աշխարհի հետ երկխոսություն է վարում:

Սուրենյանցի կերտած երևակայական պատկերը ծավալվում է հատուկ ժամանակային և լուսային ռեգիստրում: Լույսի կիրառումը Սուրենյանցի մոտ ականայից հիշեցնում է Պյուվի դե Շավանին: Պատահակա՞ն է արդյոք այս երևույթը, թե Սուրենյանցն առանձնահատուկ կերպով ուսումնասիրել է իր այս ժամանակակցի աշխատանքային եղանակները: Հայ նկարչի ստեղծագործությունն իր ընդհանուր ոգով, դեպի անտիկ արվեստ ուղղված հրապուրանքով և կանանց նստած կերպարներով մոտենում է Պյուվի դը Շավանի «Հույս» անունը կրող այլաբանական պատկերին (1872, կտ./յուղ., 102,5x129,5, Ուոլթերս արվեստի թանգարան, ԱՄՆ): Ցերեկային վառ լույսով ողողված Սուրենյանցի և Շավանի հիշյալ նկարներում կանայք հանդես են գալիս ոչ որպես ժամանակակիցներ, այլ ժամանակից դուրս գտնվող հավերժ կերպարներ:

Սուրենյանցի վրձնած պատկերներում կանանց հայացքը երբեմն մեկ կողմ է թեքված կամ նկարի սահմաններից դուրս է գալիս: Արդյո՞ք դա Սուրենյանցի ստացական գիտելիքն է, թե ինքնատիպության կարևորագույն դրսևորումներից մեկը:

Վ. Սուրենյանցի այս պատկերներում և հետագա աշխատանքներում շարժումը ասես դանդաղում է կամ էլ թուլորվում կանգ է առնում՝ հաղորդելով հավերժության անորսալի և անորոշ զգացում: Այս սկզբունքը բնորոշ է նաև մոդեռնի դարաշրջանի «ռետրոսպեկտիվ» ոճի մի շարք նկարիչներին: Սիմվոլիստ գեղանկարիչների նման հայ նկարչի սերը դեպի ոճավորումը զուգակցվում, ներդաշնակվում է առեղծվածային այլաբանությունների՝ մահվան, սիրո, առաջապանքի, սպասման հետ: Սարդու ներքին հոգեվիճակի, մարմնի շարժման, սիրո արտացոլումների վառ վկայությունն է Սուրենյանցի «Սալոմե» կտավը (1907, կտ./յուղ., 155x155, ՀԱՊ): Նկարչին այնքան չի մտահոգում առարկաների ձևերի որոշակիությունը, ուրվագծերն անորոշացած են, ամբողջ պատկերն ավարտված է գույների մանր քսվածքներով: Սողեռ ոճն այստեղ հատկապես արտահայտված է ասիմետրիկ կոմպոզիցիայով, բավական ուժգին դեկորատիվությամբ և ոճավորված օրնամենտներով: «Սալոմե» պատկերի հմայքի մեջ իր որոշակի դերն ունի նաև թաքուն երկրաչափականությունը, որը կազմված է կորերի խաղից: Վերջինիս միջոցով ստեղծվում է այն ռիթմը, առանց որի անհնար է պատկերացնել ուժեղ ազդեցությունը դիտողի վրա: Վ.Սուրենյանցի «Սալոմեն» իր կնոջ զգայական նկարագրով ու դեկորատիվությամբ, նկարի խորքում առկա անհանգիստ ու յուրօրինակ երաժշտականության պատրանք ստեղծող զարդանկարներով ասես արդարավում է նաև Գ.Կլիմտի 1901 թ. ստեղծված «Հուդիթ» ստեղծագործությանը (կտ./յուղ., 84x42, Բելվեդեր պատկերասրահ, Վիեննա): Սուրենյանցի «Սալոմեի» ստեղծման նույն թվականին է կերտվել նաև Կլիմտի «Աղել է Բլոխ-Բաուերի

¹¹ Ճապոնիզմի մասին առաջին վերլուծական գրքերից մեկի հեղինակ Կլաուս Բերգերը գրում է. «Ճապոնականությունը կուպերմիկոսյան համաչափությունների մղում է ցույց տալով եվրոպական իլյուզիոնիզմի ավարտը և մոդեռնի սկիզբը»: (Տե՛ս Berger KL, Japonisme in Western Painting from Whistler to Matisse (Cambridge Studies in the History of Art), Cambridge University Press, 1992, 397 pp.)

դիմանկարը Լ» (1907, կտ./յուղ., 138x138, Նոր պատկերասրահ, Նյու-Յորք): Թե՛ Սուրենյանցի, թե՛ Կլիմտի նկարների հորինվածքը բաժանված է երկու ուղղահայաց հատվածների. աջ մասում կերպարներ են, իսկ ձախ հատվածը գրեթե դատարկ է և ակնարկում է միայն ինտերիերի մասին: Չափերով մեծ ներկայացված Սալունի հազուստի ներքևի մասը անմիջապես հիշեցնում է այն մեծ համաչափությունները, որ ունեն դրանք Կլիմտի նկարներում: Սուրենյանցի և Կլիմտի այս երկերում պատկերի մեկ երրորդը զբաղեցնում է հազուստի փեշը: Չարմանալի պատահականությամբ այս նկարները քառակուսի են: Սուրենյանցի այս աշխատանքն իր հետ բերում է գեղանկարչական նոր մեկնաբանում: Նրանում նկատելի է կոթողային և հաստոցային փոխադարձ կապը:

Նկարիչները հրաժարվում են նկարի վրա հեռանկարչական խորքի պատկերումից՝ նախապատվությունը տալով հարթպատկերայնությանը: Չարդը ստեղծում է հարթային մակերես: Թիկնոցով պատկերված այս կերպարների գլխավերևում և ներքևում ազատ տարածություն չկա, նրանք երևում են էլ զբաղեցնում են նկարի ամբողջ ուղղահայացը: Ընդամենը հինգ-վեց տարի հետո Սուրենյանցը կանանց պատկերող դիմանկարներում անցնում է այլ սկզբունքի. նկարի տարածությունը դարձնում է վերացական՝ առանց որևէ տարածական կողմնորոշման:

Ինչպես 1913 թ. ստեղծված «Թախիծ» նկարում (կտ./յուղ., 89x33, ՅՄՊ), որտեղ կնոջ կերպարի կոնկրետությունն ամփոփված է բազմաթիվ հոսող գծերի հյուսվածքի մեջ: Չզացվում է մարմնի որոշ մասերի մտածված ընդգծում: Չգեստի ծալքերը նկարված են գծերի հյուսվածքով: Այս միտումն առկա է դեռևս Յուրի Վետելովսկու «Армянскан ուո՞տ Մեճառ Մախ–Ասւս» գրքի նկարագրող էջերից մեկում (1905): Յետագայում այն իր զարգացումն է ստանում Իդելսոնի դիմանկարում, Օսկար Ուայլդի «Պատանի արքան» հեքիաթի նկարագրողումներում: Ընդհանրապես, կարելի է նկատել, որ 1913 թ. վրձնած «Թախիծ» և «Ա. Գ. Իդելսոնի դիմանկարը» (1913, կտ./յուղ., 137x45, ՅՄՊ) ստեղծագործություններում բնորոշուհիների շրջապատում չկա լուսա կամ գունաօդային տարածության ակնարկ: Սուրենյանցի այս պատկերը մանր քվածքով աշխատելու եղանակով և զծանկարին տրվող կարևորությամբ ասես աղերսվում է Կլիմտի կերտած մի քանի կանացի դիմանկարներին՝ մասնավորապես արծազանքելով ավստրիացի նկարչի 1901-1902 թթ. ստեղծած Սերենա Լեդերերի, Մարի Յեննեբերգի (կտ./յուղ., 140x140, Յալլե, Գերմանիա, Մորիզբուրգի պետական պատկերասրահ), Գերտա Ֆելշվանիի (կտ./յուղ., 150x45,5, Մասնավոր հավաքածու, Ավստրիա) և Յերմինե Գալլիայի դիմանկարներին (1904, կտ./յուղ., 170,5x96,5, Լոնդոնի ազգային թանգարան): Սուրենյանցի այս աշխատանքներում, ինչպես Կլիմտի մոտ, արտահայտված է «ազատ տարածության վախը» հերոսուհիների վեհ դիրքերի հետ միասին:

1900-ականներին Վ. Սուրենյանցի առաջին քայերը կապված են ստեղծագործության քնարական ըմբռնման հաստատման հետ, որը հնարավորություն տվեց պատկերվող առարկայից շեշտը տեղափոխել նրա մեկնաբանման վրա: Այս հազիվ նշմարելի տեղաշարժը նկարչին ազատագրեց պատմողականությունից, հնարավորություն տվեց ծավալուն թեմայի փոխարեն ստեղծել «իրադարձությունից զուրկ» պատկեր:

2.2 Թեմատիկ հորինվածքներ

Ինչպես նշեցինք նախորդ ենթագլխում, Վ.Սուրենյանցը հակված է դեպի այն թեմաները, որոնք գաղափար են տալիս դադարի կամ կանգառի մասին: 1909 թ. ստեղծված «Ասպետ կինը» կտավում (կտ./յուղ., 173x175, ՅՄՊ) հերոսուհին անշարժացել է սպասման դիրքում՝ ինքնամոկի վիճակում: Նկարն ընդհանրացված ստեղծագործություն է՝ մտահղացված և կառուցված կոթողային ձևով:

«Ասպետ կինը» նկարում ձիու կեսն է պատկերված, ինչպես «Արա Գեղեցիկ և Շամիրամ» նկարում Արան, և Ֆիրդուսին «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահ-Նամեն» Մահմուդ Ղազնևիին» ստեղծագործությունում (1913, կտ./յուղ., 132x172, ՅՄՊ): Սուրենյանցին որևէ թեմայի զեղարվեստական առաջին մարմնավորումը չի գոհացրել և նա տարբեր տարիներին նորից վերադարձել է նույն թեմային: «Ֆիրդուսին կարդում է իր «Շահ-

Նամեն» Մահմուդ Ղազնևիին» նկարի ստեղծման պատմությունը լրացնելու տեսանկյունից խիստ կարևոր է նրա այդ ստեղծագործությանը նախատիպ ծառայած պատկերներից մեկի հիշատակությունը: Այդ նկարը, թերևս, դուրս է մնացել նախորդ ուսումնասիրողների տեսադաշտից: Եվ, հետևաբար, այն արժանի է, ըստ ամենայնի, ուշադրության: «Շահի հանգիստը» անվանումը կրող այդ նկարում (1887, կտ./յուղ., 71x48, ՅԱՊ) առկա է սկուտեղով երեխայի, և՛ գահին նստած շահի, և՛ մեջքով պատկերված թուղթ ձեռքին բանաստեղծի պատկերները: Խաների կամ շահերին պատկերող նկարներն Սուրենյանցի մոտ ասես աստիճանական զարգացում են ստանում: Սկիզբ առնելով «Շահի հանգիստը» նկարից, այն շարունակվում է «Գիրեյ խանին» պատկերող նկարագարդ էջում (Ա. Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագրողումներից, 1897, թուղթ/ստվ./տուշ/գուաշ/սպիտակաճեղճ/տեմպ., 32x24, ՅԱՊ), ապա 1906 թ. արտացոլում է գտնում նաև Նադիր Շահին ներկայացնող պատկերում (ՅՈՎԻ. Թումանյանի «Թմկաբերդի առումը» պոեմի նկարագրողումներից, 1906, ստվ./գուաշ, 20x26, մասնավոր հավաքածու, Երևան): Նրանցում երևան են գալիս նկարչի մեզ հայտնի օթոցին բազմած շահերի կամ խաների կերպարները: Անկյունագծային հորինվածք ունեցող այս աշխատանքներում շատ լավ է իմաստավորված պատկերի կառուցվածքը՝ խաների կամ շահերի տիրական դիրքով, հարմար կահավորանքով՝ անբողջական տպավորություն ստեղծելով արևելյան տիրակալների կենցաղի մասին:

Պահպանելով բանաստեղծի՝ մեջքից պատկերված լինելու տպավորությունը՝ Սուրենյանցը Չաֆիզի և Արա Գեղեցիկի նման Ֆիրդուսու կարևորության դրսևորմամբ շատ պարզ ու արտահայտիչ ձևն է գտնում: Սուրենյանցի արվեստի ուսումնասիրողը զարմանքով կարող է հայտնաբերել, որ «Իսպանիա. էյուլոյ սանդուղքով» (1897, ստվ./յուղ., 39.5x22, ՅԱՊ) նկարը հիմք է ծառայել վերոհիշյալ նկարի համար: Բայց ժամանակային տարբերություն կա, և գուցե սա է նախատիպ համդիսացել:

ԵՃՐԱԿԱՑՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

4. Սուրենյանցի գեղագիտական հայացքները որոշել են նրա ստեղծագործական եղանակի առանձնահատկությունները: Իրապաշտությունը, որի կողմնակիցն ու ներկայացուցիչն էր նկարիչը, ենթադրում էր իրականության պատկերման խոր ճշմարտություն, առարկայի, մարդկային տիպերի, հագուստների, կահավորանքի բազմակողմանի, բազմապլան ուսումնասիրություն: Ձգտումը դեպի պատկերի բացառիկ ճշգրտությունը և վավերագրական ճշմարտությունը կազմում են Սուրենյանցի ստեղծագործական եղանակի կարևորագույն առանձնահատկությունները:

Նկարիչը որոշել է պատկերի կոմպոզիցիան, որպեսզի առավել արտահայտիչ, տպավորիչ կերպով ներկայացնի սյուժեն և դիտողին հասցնի իր հիմնական գաղափարը: Նա մատիտով և վրձնով ուրվագծել է բազմաթիվ առարկաներ, որոնք հարկավոր են եղել թեմայի նախապատրաստման ժամանակ: Էսքիզների դեր են կատարում սահուն, վարժ մատիտե ուրվանկարները, որոնք օգնում են գտնել մտահղացման լավագույն լուծումը:

Ծարտարապետի մասնագիտություն ունեցող 4. Սուրենյանցի նպատակն է եղել պատկերել տեսանելի տարածության հեռանկարի առանձնահատկությունները, նաև ներկայացնել օբյեկտիվ տարածության երկրաչափական օրինաչափությունները: Երկրաչափական հեռանկարի կանոնների մեջ նա լրացուցիչ կերպով ներմուծում է տարածության իր զգացողությունը, համաչափությունների յուրօրինակ ըմբռնողությունը: Բծախնդրությամբ և պահանջկոտությամբ կառուցում է մտածված հորինվածք ունեցող պատկերներ: Սուրենյանցի գրեթե բոլոր նկարներում հորինվածքի ճարտարապետական հատվածները պատկերված են ճակատային դիրքով: Որոշ պատկերների հորինվածքում նա առաստաղի կեսոմների, հատակի սալերի և այլ հեռանկարային գծերի միջոցով դիտողի ուշադրությունը սևեռում է նկարի տրամաբանական կենտրոնի վրա: Սուրենյանցի ժառանգած գեղագիտական ավանդույթները դրսևորվում են տարածական կառուցման ձևերում, որոնց շնորհիվ նրա նկարչական լեզուն կատարում է իր հաղորդակցական դերը՝ ճանապարհ հարթելով դեպի դիտողի միտքն ու հոգին:

1900-ականներին Սուրենյանցը դիմում է հորինվածքի անհամաչափության սկզբունքին՝ առարկան պատկերելով կենտրոնից աջ կամ ձախ: Համաչափությանը փոխարինելու է գալիս դիմամիկ հավասարակշռությունը: Առարկաների ծավալը պատկերի մեջ նեժնացվում է՝ օգտագործելով նկարի ամբողջ մակերեսը: Նվազում է դիտողի և պատկերված առարկայի միջև տարածությունը: Սիմվոլիստների նման՝ Սուրենյանցի զեղարվեստական միջոցները փոխ են առնվում պաշտոնական ակադեմիական արվեստից, ինչպես՝ կոմպոզիցիոն կառուցման խստությունը, գծերի հստակությունը, կամ մոդեռնից՝ հարթապատկերայնությունը, դեկորատիվությունը, ոճավորումը, սինթետիզմը, ուրվագծերի ճկունությունը, կերպարների ձգվածությունը: Նկարվող առարկայի մանրամասն ու նանրազնին պատկերումը փոխարինվում է ավելի ընդհանրացված մեկնաբանությամբ: Վ. Սուրենյանցի մոդեռն ոճի կտավները կարծես անմիջակաճորեն ներշնչված են հին արևելյան և բյուզանդական ոճային ավանդույթներից. կերպարները մշակված չեն լուսաստվերով, ծավալվում են հարթության վրա, լուծված են զոմպարչական միջոցներով: Զարդածների դասավորության սկզբունքը կիրառելով՝ նկարիչը որոշակի նպատակներ էր իրականացնում, քանի որ ձևի նուրբ մշակումները, մասնատումը հարթության վրա արդեն հանգեցնում էին զարդանախշային դասավորությանը: Մասնավորապես բյուզանդական արվեստի զինանոցից Սուրենյանցը վերցրեց խճանկարչության առանձին սկզբունքներ, և առհասարակ զեղանկարչությունից նրբագծերի խաղ:

Վարդգես Սուրենյանցի վրձնած կանանց կերպարները բնորոշուհու նկարագրություն, պարզ ու հասարակ պատճենումներ չեն: Պատկերվողի արտաքին ֆիզիկական տեսքի մեջ նկարիչն ներդնում է որոշակի հոգեբանություն, իր հերոսուհիների ներաշխարհը, բնավորությունը: Նրա դիմանկարներում անմիջապես երևում է ժեստի, կեցվածքի, շարժման, դիմախառի ներկայացման վարպետությունը: 1900-ական թթ. նկարչի արվեստում երևան է գալիս նոր միտում՝ կնոջ կերպարի ընկղմումը օրնամենտալ վերացականության մեջ. կինը կարծես այդ զարդածներից է սկիզբ առնում: Կոմպոզիցիայի մասերի մեջ նկարիչը դնում է իր նախընտրած համաչափությունը, որը առաջին հայացքից անհամաչափություն է թվում, բայց դա ստեղծում է իր յուրատիպ կառուցվածքը: Սուրենյանցը հայ և համաշխարհային մշակույթից ընտրում է այնպիսի զարդեր, որոնք հնարավորություն են տալիս իրեն ստեղծելու իր մտահոլացումը: Իր ընտրած կանանց կերպարանքները, թվում է, թե իրենց հերթին նպաստում են իր մտահոլացմանը: Դիմանկարների ուղղահայաց ձգվածությունը հաճախ է կիրառվում Սուրենյանցի կողմից (ինչպես Կլիմտի, Ռուբլևի և Վիեննայի Սեցեսիոնի այլ վարպետների գործերում): Նախապատվություն տալով ուղղահայաց ձգվածություն ունեցող կտավներին՝ Սուրենյանցը կարողանում է ստանալ այնպիսի միջավայր, որտեղ նրա պատկերված կանայք ասես հայտնվում են նեղվածքի մեջ: Մեր կարծիքով ստեղծագործելու այդ սկզբունքով նա որոշակի լարվածություն է հաղորդում դիմանկարներին: Սուրենյանցը գիտակցում է, որ նման սկզբունքը թելադրում է ռիթմի գերակայությունը հավասարակշռության նկատմամբ: Սուրենյանցի և Կլիմտի ստեղծագործությունները ներձեցնող երևույթներից է նաև մեկ այլ հանգամանք. երկու նկարիչների երկերում էլ նկատվում է, որ նրանք հորինվածքի մեջ բնորոշուհիների գլխավերևում ազատ տեղ չեն թողնում: Սրանով նրանք երկուսն էլ ընդգծում են կերպարների անհամաչափությունը առաջարկվող կտավի չափերին: Այնուամենայնիվ, այդ միջոցը ստեղծում է խորության, իրականության, անկաշկանդ որսած կադրի տպավորություն: Կոմպոզիցիաները մոտ են թատրոնի միզանցեցնին, իսկ կերպարներն ուղղված են պատկերի սահմաններից դուրս տարածության: Հասկանալի է, որ նրանք ուշ շրջանի գործերում Սուրենյանցի հերոսները ասես ցանկանում են դուրս գալ սահմանափակ շրջանակներից:

Սուրենյանցի արվեստի կազմավորման գործում կարևոր է նաև լուսանկարչության կիրառման հանգամանքը: Նկարչի ստեղծած լուսանկարները թույլ են տալիս թափանցել նրա ստեղծագործական խոհանոցի մեջ: Որպես վաղ լուսանկարչական արվեստի ստեղծագործություններ՝ սույն ֆոտոէտյուդները հետաքրքիր են կանանց կերպարների մեկնաբանման տեսակետից: Յուրաքանչյուր լուսանկար կրում է Սուրենյանցի

գեղարվեստական ներշնչանքի կնիքը: Նա ըմբռնել է ֆոտոկոմպոզիցիայի հեռանկարային լավ մտածված ու կշռադաստված մտահղացումը կապված անմիջականորեն նկարի գաղափարի հետ: Լուսանկարչությունից դեպի յուղանկար տանող ճանապարհը նկարիչը պատկերացրել է հետևյալ կերպ. կնոջ կերպարի ընտրված ռակուրսի մշակում, դեմքի արտահայտության, ձեռքերի շարժման արձանագրում, ընտրված տարբերակի բազմակի վավերացում ֆոտոժապավենի վրա և պատկերի ամփոփում յուղաներկով արված նկարի կոմպոզիցիայի մեջ: Սուրենյանցի մի շարք ստեղծագործություններում լուսանկարը նկարչի ստեղծագործական մշակումների անհրաժեշտ մասն է և արդյունքում նրա արվեստի անդամվածան ուղեկիցը: Նկարիչը XIX–XX դարերի սահմանագծին հետևողականությամբ իր ժամանակակից արվեստի մեջ ներմուծեց տարբեր ռակուրսներում պատկերված բնորոշիկների կերպարներ: Ընդհանրապես լուսանկարչական աշխատանքներում կերպարները ներկայացված են բնական, անկաշկանդ կեցվածքներով: Նա նախընտրել է պատկերել հանպատրաստից, ֆոտոխցիկի առջև փորձել տարբեր դիրքեր, մշակել բոլոր տարբերակները և ընտրել դրանցից լավագույնը: Սուրենյանցի լուսանկարները համարվում են ավելի քան պարզ, այլընտրանքային էսքիզներ: Նրանցում պատկերված է նրա արվեստանոցի մթնոլորտը. արևելյան իրեր, գործվածքներ, կահույք: Դրանք, անշուշտ, արձագանքում են ար–նուվոյի գեղարվեստական պահանջներին, բացահայտում են հատկություններ՝ բնորոշ նկարչի յուրօրինակ արվեստին: Դա հաստատվում է ոչ միայն տեխնիկայով, այլև լուսանկարների մեջ ոչ իդեալական, հաճախ ֆիզիկապես ոչ կատարյալ բնորոշիկու ներկայությամբ: Լուսանկարները զարմանալի ճշգրտությամբ ցույց են տալիս, թե ինչ է թաքնված հայելու մյուս կողմում, այսինքն՝ մենք տեսնում ենք «Belle Epoque»–ի կանանց կերպարները:

ԱՏԵՆԱՆՈՒԹՅԱՆ ԹԵՄԱՅՈՎ ԳԵՂԻՆԱԿԻ ԳՐԱՏԱՐԱԿԱԾ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

1. **Զոհրաբյան Շ.**, Վարդգես Սուրենյանցի գրքային նկարազարդումները, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2013, 95 էջ:
2. **Զոհրաբյան Շ.**, Սողեռն ոճի արտահայտությունները Վարդգես Սուրենյանցի երկերում //«Էջմիածին», ՄԱՍԷ, Սեպտեմբեր (Թ), 2006, էջ 116-121:
3. **Զոհրաբյան Շ.**, Սիմվոլիզմի միտումները Վարդգես Սուրենյանցի արվեստում. ծննդյան 150-ամյակի առթիվ //«Պատմա-բանասիրական», Երևան, № 1 (183), 2010, էջ 57-73:
4. **Զոհրաբյան Շ.**, Վարդգես Սուրենյանցը Ղրիմում. Յալթայի թատրոնի նորահայտ ելքիզները //«ՎԷՄ», Երևան, Հունվար-Մարտ, թիվ 1(33), 2011, էջ 120-124:
5. **Զոհրաբյան Շ.**, Ազգային տրամադրությունների արտացոլումը Վ.Սուրենյանցի և այլ հայ նկարիչների արվեստում //«Էջմիածին», ՄԱՍԷ, Փետրվար (Բ), 2011, էջ 114-120:
6. **Զոհրաբյան Շ.**, Վարդգես Սուրենյանցի գրքային նկարազարդումները //«Էջմիածին», ՄԱՍԷ, Դեկտեմբեր (Լ), 2012, էջ 22-34:
7. **Զոհրաբյան Շ.**, Վարդգես Սուրենյանցի նկարազարդած գրքի գրաֆիկայի անհայտ էջերը //«Կանթեղ», Երևան, 2011, էջ 211-216:
8. **Զոհրաբյան Շ.**, Ռուս նկարիչների միջավայրը և մոդեռն ոճի դրոնումները Սուրենյանցի մոտ //Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջան: Նստաշրջանի նյութեր/ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 113-117:
9. **Զոհրաբյան Շ.**, Վ.Սուրենյանցի «Ճապոնուհին» ռուսական և եվրոպական «ճապոնիզմի» համատեքստում //Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջան: Նստաշրջանի նյութեր/ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 118-130:
10. **Զոհրաբյան Շ.**, Վարդգես Սուրենյանցի նորահայտ ստեղծագործությունները //Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան: Նստաշրջանի նյութեր/ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 253-261:
11. **Зохрабян Ш.Г.** Вардгес Суренянц и русская культура //Армения-Россия: Диалог в пространстве художественной культуры. Материалы международного симпозиума. Москва, 15-16 ноября, 2010, с. 18-19.
12. **Zohrabyan Sh.** Vardges Surenyants': Images of women in the context of symbolism and art-nouveau //Graduate student colloquium in ameanian studies, UCLA Royce Hall 314, February 15, 2013, p.18.

ЗОГРАБЯН ШУШАНИК ГЕВОРКОВНА
КОМПОЗИЦИОННЫЕ СТЕРЕОМЕТРИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КАРТИН
ВАРДГЕСА СУРЕНЯНЦА
Резюме

Творческое наследие Вардгеса Суренянца—эпохальное явление, которое занимает свое достойное место в истории армянского и мирового искусства.

Наша работа посвящена композиционным стереометрическим особенностям картин Вардгеса Суренянца. Тщательное рассмотрение картин Суренянца приводит к убеждению, что особенности композиционного построения картин нуждаются в тщательном систематическом исследовании. При их исследовании можно шаг за шагом выявить закономерности, представляющие определенный интерес. Нет отдельного объемистого исследования с точки зрения композиционного анализа трудов художника.

Данная диссертация—первая попытка целостно и наиболее емко исследовать полную художественную деятельность Вардгеса Суренянца, акцентируя особенности организации внутреннего пространства его работ. В данной работе мы пытаемся восполнить этот пробел—посредством сравнительного анализа представляя наследство, оставленное живописцем, рассматривая особенности композиционных принципов. Наше исследование становится важной с точки зрения общего исследования творческой пути художника и выявления развития его художественного образа мышления. То есть, мы рассматриваем, для Суренянца что именно является показательным в армянском и мировом искусстве, как преломляются в ее душе знания, полученные от лучших произведений человечества, и что из них он выбирает и применяет.

Следует отметить, что в работе впервые выявляются и представляются неизвестные произведения деятеля искусства. В диссертации также нашли место отдельные страницы из Мюнхенского альбома графических рисунков Суренянца, а также созданные художником фотоэтюды, которые позволяют проникнуть в его художественную кухню. Он осознал перспективную, хорошую продуманную и обдуманную мысль, связанную непосредственно с идеей картины. Мы снабдили работу сделанными нами композиционными графическими рисунками картин В. Суренянца, которые выявляют перспективные композиционные способы произведений художника.

Диссертация состоит из введения, двух тематических глав, заключения, списка использованной литературы (193), двух приложений картин. Первая и вторая главы разделены на отдельные подглавы. Объём основного текста—116 страниц. Частью диссертации составляет отдельный альбом с картинами (182 картин).

В каждой главе работы пытались по возможности целостно представить известные работы соответствующего периода, выявив многообразие средств выражения художественного языка художника. В рамках диссертации особенно подчеркиваем важность анализа работ, созданных за первое и второе десятилетия XX века, ибо они ярко отражают изменение мировоззрения и художественного восприятия художника. Во всех анализируемых работах, принимая за основу композиционную структуру, рассматривается формопостроительное мышление художника. Творческое наследие Суренянца попытались представить с учетом хронологической последовательности, применения одного и того же композиционного принципа.

Эстетические взгляды В. Суренянца определяли особенности его творческого способа. Целью В. Суренянца, имеющего специальность архитектора, было изображение особенностей перспективы видимого пространства, а также представление геометрических особенностей объективного пространства. В состав правил геометрической перспективы он дополнительно вводит свои ощущения пространства, особое восприятие пропорциональности. Педантично и требовательно строит образы, имеющие задуманную композицию. Эстетические традиции, унаследованные Суренянцем, проявляются в формах пространственного построения, благодаря

которым его художественный язык выполняет свою коммуникационную роль – пробивая путь к мысли и душе зрителя.

В 1900-ых Суренянц обращается к принципу непропорциональности композиции—изображая предмет вправо или влево от центра. В частях композиции художник ставит предпочтительную им пропорциональность, которая на первый взгляд кажется непропорциональностью, однако это создает свою оригинальную структуру. Подобно символистам, художественные средства Суренянца заимствуются из официального академического искусства, например, строгость композиционного построения, четкость линий, или из модерна – барельефность, декоративность, стилистику, синтетизм, гибкость контуров, растянность образов. Отдавая предпочтение полотнам вертикальной вытянутости, Суренянца мог получать такую среду, где изображенные им женщины как будто оказались в тесноте, не оставляя свободного места над головами натурщиц. Герои Суренянца как будто стремились выходить из ограниченных рамок. Эти образы были направлены на пространство вне границ изображения. По нашему мнению, этим принципом творчества, он передает портретам определенную напряженность. Суренянц осознает, что подобный принцип диктует приоритетность ритма над равновесием. Взгляд женщин направлен в сторону или выходит за рамки картины.

В 1900-ых гг. в творчестве художника возникает новая тенденция—погружение образа женщины в орнаментальную абстрактность—без какого-либо пространственного ориентира. Женщина как будто возникает из этих орнаментов. Суренянц, вообще, любит изобразить своих героинь в вертикальной орнаментальной глубине, являющейся образцом прикладно-декоративного искусства. Этим художник и выступает в качестве фактографа архитектурной среды, орнаментов, и образными плоскостями достигает принципа создания пространственной среды, который является одним из краеугольных камней его творческого мышления.

Композиции близки к мизансцене театра, что говорит о деятельности Суренянца в театре.

Подробное и детальное изображение рисуемого предмета заменяется более обобщенной интерпретацией.

В 1900-ых его первые шаги были связаны с подтверждением лирического восприятия творчества, что позволило перевести акцент от изображаемого предмета на интерпретацию. Это едва заметное перемещение освободило художника от повествования, позволило взамен объёмистой темы создавать изображение, “лишенное от события”. Холсты Суренянца в стиле модерн как будто непосредственно вдохновлены старыми восточными и византийскими стилистическими традициями: образы не обработаны светотенью, разворачиваются на плоскости, решены графическими средствами. Применяя принцип расположения орнаментов, художник реализует определенные цели, т.к. тонкие обработки формы, расчленение на плоскости приводят к расположению орнаментов. В частности, из арсенала византийского искусства Суренянц перенял отдельные принципы мозаики, и из живописи вообще—игру тонких линий. Суренянц из армянского и мирового искусства выбирает такие узоры, которые дают возможность создать свою идею. Самобытность армянского живописца в большой степени обусловлена тем, что он ставит только свои орнаменты, приносит только свое характерное. Облики женщины, кажется, в свою очередь способствуют его идее.

Сравнения, приведенные в диссертации, показали новшества, приведенные армянским деятелем искусств и помогли поднять художественный язык и значение его творений—показав истоки последнего. Творческие искания и достижения этих художников создают определенную атмосферу, в которой свой рабочий стиль создает армянский деятель искусства. Все это—поиски Суренянца, он питается от тех же истоков, пропуская через себя мировое искусство. Суренянц выбирает те же средства выражения, но перед ним стоят иные задачи.

SHUSHANIK GEVORG ZOHRABYAN
DIMENSIONAL COMPOSITIONAL CHARACTERISTICS
OF ARTWORKS OF VARDGES SURENYANTS.

Summary

The artistic heritage of Vardges Surenyants represents an epochal phenomenon, which occupies a worthy place in the Armenian and world history of art.

Our research is dedicated to dimensional compositional characteristics of paintings of Vardges Surenyants. Careful study of Surenyants' artworks leads us to the conclusion, that the compositional construction specifications of his paintings is longing to be thoroughly and consistently studied. During their study, it is possible to light some interesting patterns step-by-step. There is no separate extensive study from the point of view of this artist's methods' compositional analysis.

The dissertation is the first attempt to study whole artistic activity of Vardges Surenyants in more complete and comprehensive way, mainly emphasizing the features of internal space organization in his artworks. In the current work we attempt to fill this gap through comparative analysis, by presenting the heritage, left by this painter, through examination of features of composition principles. Our research is highlighted from the aspect of general study of this artist's creative life and as well as from the point of view of exploration of development of his artistic thinking. That is, we consider, what is exemplary for Surenyants in the Armenian and world art, in particular and how the knowledge, obtained by him from mankind's best works, is refracted in his soul and what he chooses and uses from them.

It should be noted, that in the given work the unknown artist's works are brought out and presented for the first time. Dissertation also includes artist's separate pages of Munich charts album, as well as photo sketches created by Surenyants, which allow us to penetrate into his creative life backstage. He managed to realize perspective well-thought-out and prudent idea of photocomposition, related directly to the idea of painting. We have attached to the work compositional diagrams of V. Surenyants, that have been made by us, which bring out perspective painting composite methods of artist's artworks.

The present dissertation consists of an introduction, two thematic chapters, conclusions, list of used literature (193) and two appendix of images. The first and second chapters are divided into separate subsections. The volume of main text is 116 pages. Separate album with photos also makes the part of the present dissertation (182 photos).

In each chapter of the dissertation we strived to present famous artworks of the corresponding period as completely as possible, revealing the diversity of expression means of artistic language, that was implemented by this artist. In the frames of the present research, we particularly emphasize the importance of the analysis of those works, that have been created in the first and second decades of the XX century, as they vividly reflect the changes in the artist's world outlook and aesthetic perception. In all analyzed works the given artist's formal constructive thinking is being discussed, on the basis of the composite structure. We made an attempt to present the painter's artistic heritage, taking into account the chronological sequence, application of the same principles of composition.

Artistic views of V. Surenyants formulated his features of creative methods. V. Surenyants, who had the profession of architect, had an aim to depict the features of perspective of visible space, also present geometric patterns of objective space. He also represents his sense of space into the rules of geometric perspective, as well as unique understanding of symmetry. He builds images, that have measured composition, very thoroughly and in demanding way. This artist's inherited cultural traditions are manifested in the form of spatial construction, thanks to which his artistic language performs its intercommunication role, paving the way to the mind and soul of spectator.

In 1900's Surenyants turns the method of asymmetry principle of composition, picturing the subject from center to the right or left. Into the parts of composition artist puts his preferred symmetry, which seems to be asymmetry at first glance, but it creates its own unique structure. Like in case with symbolists, Surenyants artistic methods are taken from formal academic art, like construction severity of composition, clarity of lines, or from modern, flat figurativeness, decorativeness, styling, synthetism, contours flexibility, pattern length. Giving preference to the vertical paintings, Surenyants gets to create such an atmosphere, where women, pictured by him, appear in the cramped quarters, without leaving free space overhead the model. Characters, created by Surenyants, seem to have a desire to come out of the limited scope. Those characters are related to the outside space of the image. In our opinion, using that method of painting, he somehow gives certain tension to the portraits. Surenyants realizes, that such a principle would dictate the rhythm dominance over balance. The glance of women is sometimes on one side or is outside of painting.

In 1900's a new trend is represented in the art of this artist: woman's image immersion into the ornamental abstractedness, without any spatial orientation. The woman seems to have her beginning from those ornaments. Surenyants, in general, likes to portray his heroines on ornamental vertical depth, that represents the sample of applied- decorative art. In doing so, the artist acts as both the one, who states the ornamentation of architectural environment, and due to sermon planes, reaches a principle for creation of spatial environment, which is one of the cornerstones of his creative thinking.

Compositions are close to the staging of the theatre, which speaks about the activity, that Surenyants performed at the theatre.

The detail and careful picturing of subject is replaced by a more generalized interpretation. His first steps in 1900's are associated with the approval of lyrical understanding of composition, which enabled to shift the emphasis from subject portraying to its interpretation. This barely discernible movement liberated the artist from narrativeness, gave the opportunity to create "event devoid" image instead of broad topic.

The modern style paintings of Surenyants seem to be directly inspired by the ancient traditions of the East and the Byzantine style: characters are designed by lighting shadow, are carried out on the plane, and settled in graphic ways. By using the principle of ornamentation classification, the artist performed specific goals, as a gentle processing of form, separation on the plane, that already resulted in classification of ornamentation. In particular, from Byzantine art, Surenyants took certain principles for mosaic painting and generally from pictorial art, shades of thin lines. Surenyants chooses such ornamentation from world and Armenian culture, which allows him to create his idea. This Armenian artist's originality to a large extent is due to the fact that he uses only his ornamentation, those, that are characteristic for him. It seems, that women characters in their turn contribute to this idea.

The comparisons brought in the present dissertation, showed the innovations, implemented by the Armenian artist and helped to raise artistic language and significance of his works, showing his roots. The artistic search and achievements of those artists created a certain atmosphere, in which Armenian artist created his own unique artistic methods. All the above mentioned is the searching of Surenyants: he is inspired by the same sources, passing through himself world culture. Surenyants selects the same means of expression, but there are other issues in front of him.