
ՄԻՄՎՈԼԻԶՄԻ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ
ՎԱՐԴԳԵՍ ՍՈՒՐԵՆՅԱՆՑԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ
(Ծննդյան 150-ամյակի առթիվ)

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԶՈՂՐԱԲՅԱՆ

XIX դարավերջի XX դարասկզբի հայ կերպարվեստի պատմության մեջ պատվավոր տեղ է գրավում գեղանկարիչ, գրաֆիկ, թատերական նկարիչ, ճարտարապետ, արվեստի տեսաբան, թարգմանիչ Վարդգես Սուրենյանցը (1860–1921): Իր գործունեության բոլոր բնագավառներում ուներ իր անհատականությունն ու իրեն բնորոշ արտահայտչալեզուն:

Սուրենյանցի ստեղծագործական ուղին անցնում է տարբեր ժամանակների, ժողովուրդների ու մշակույթների անդրադարձով՝ միննույն ժամանակ պահպանելով կապը հայ հինավուրց մշակույթի հետ: Այդ կապը նրա ստեղծագործություններում դրսևորվում է բարձրագույն ձևով՝ իբրև գեղարվեստական մտածողություն և աշխարհայացք, իբրև ներաշխարհ, անհատականության դրսևորում ու նկարագիր: Զերծ լինելով նեղ տեղայնական ըմբռնումներից՝ նա եվրոպական ստեղծագործական մտքի ընթացքը գիտեր ներսից, անմիջաբար, իբրև մասնակից ու գործող անձ: Ու նա իրեն զգում էր ոչ միայն հայ, այլև համաշխարհային մշակույթի ներկայացուցիչ:

Սուրենյանցն այնպիսի բազմաշնորհ արվեստագետ է, որ նրա 150-ամյա հոբելյանն այսօր նույնպիսի հաջողությամբ կարող են տոնել ոչ միայն նկարիչները, այլև գրողները, թարգմանիչները, արվեստի տեսաբանները, ճարտարապետները: Նա պարսկերեն Հաֆեզ ու Խայամ էր արտասանում, անգլերենից թարգմանում Վիլյամ Շեքսպիր ու Օսկար Ուայլդ, իտալերեն գեկուցումներ կարդում, գրում գերմաներեն գրքերի առաջաբաններ:

Վ. Սուրենյանցի գեղարվեստի ուրույն համակարգի իմաստն ու նշանակությունը հայ ժողովրդի մշակույթում դժվար է գերազնահատել: Լայնախոհ միտքը, իմացության գիտական խորությունը, բնատուր տաղանդը նրա գաղափարների դիպուկ արտահայտման հետ միասին նկարչի ստեղծագործությունները դուրս են բերում ժամանակի սահմաններից:

Ապրելով ու ստեղծագործելով Մոսկվայում ու Պետերբուրգում՝ Սուրենյանցը պարբերաբար աշխատում էր հայ ժողովրդի անցյալից և ներկայից վերցված թեմաների վրա՝ խորապես ներդաշնակվելով իր ժողովրդի ու նրա մղումների հետ:

Դեռևս մանկության տարիներին իր ծննդավայրում՝ Ախալցխայում, նրա մոտ առանձնահատուկ սեր է առաջանում դեպի ժողովրդական վարպետների՝ ոսկերիչների ու ասեղնագործների հմուտ արվեստը, ինչն ամրապնդվում ու առավել խորանում է Լազարյան ձեմարանում (1870–1875), որտեղ նրա ուսուցիչներն էին Ստ. Նազարյանն ու Ս. Շահազիզը: Սուրենյանցի գեղանկարչական հակումները

բացահայտվում են Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում (1875–1878), ապա կատարելագործվում Սյունիսենի Գեղարվեստի ակադեմիայում (1879–1885): Նրա տպավորությունները հարստանում են նաև Էջմիածնում անցկացրած ժամանակահատվածում (1890–1891), ապա Մառի արշավախմբի հետ Անիի պեղումներին մասնակցելիս (1892): Այդ տպավորությունները կուտակվում էին նրա հոգում, մտորումների առիթ դառնում, որպեսզի գտնեին պատկերավորման իրենց ձևը և դրոշմվեին կտավների վրա:

Նկարչի ստեղծագործության ամենաբեղմնավոր շրջանը XIX դարի 90 - ական թվականներն էին, երբ կերտեց այնպիսի նշանակալից ու բարձրարժեք գործեր, ինչպիսիք են «Լքյալը», «Եկեղեցականների թափորը դուրս է գալիս եկեղեցուց», «Ոտնահարված սրբություն», «Պատանի Հաֆեզը Շիրազի գեղեցկուհիներին գովերգում է Մուսելլի վարդերը», «Հռիփսիմեի եկեղեցին», «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», «Անարգվածը» կտավները, պարսկական ու իսպանական մոտիվներով կատարված պատկերների շարքը, Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագործումները:

Իր գեղանկարչական անգուգական գործերով Սուրենյանցը դարձավ պատմական ժանրի հիմնադիրը հայկական արվեստում, և նրա պատմանկարչությունն առանձնանում է ուղղակի կամ փոխաբերական, փիլիսոփայող կամ սիմվոլիկ մտածողությամբ, լեզենդների, հեքիաթների, բանահյուսական սյուժեների, ճարտարապետական հուշարձանների միջոցով: Քննելով պատմության հատկապես ողբերգական հակասությունները՝ նա ստեղծել է ժամանակի պատկերն ազգային հատկանիշների, սովորությունների ու կենցաղի ֆոնի վրա:

Սուրենյանցի ողջ կյանքն արվեստին ազնվաբարո ծառայելու փայլուն օրինակ է: 1916 թ. Թիֆլիսում կազմակերպված «Հայ նկարիչների միության» հիմնադիր ժողովում նա առաջ է քաշել հեռավոր վայրերում գեղարվեստական ցուցահանդեսներ կազմակերպելու, արվեստը ժողովրդին հասցնելու հարցը: Դա պատահական երևույթ չէր: Հայ ժողովրդի ճակատագրի հետ կապված հարցերը միշտ եղել են նկարչի մտորումների առարկան: Եվ ինչ էլ նկարեր Սուրենյանցը, գրքի նկարագործում, թե թատերական ձևավորում, մեծադիր կտավ, թե փոքրիկ մատենանիշ, յուրաքանչյուրն առանձնանում էր կատարման ձևի, գույնի և հատկապես հորինվածքի յուրօրինակությամբ:

XX դարասկզբի գրական-հասարակական մտայնությունը, նկարչի անհատական գեղագիտական ընկալումը պայմանավորեցին Վարդգես Սուրենյանցի 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 երևա-

կայական տեսիլքների ու անուրջների աշխարհում գտավ իրերի և երևույթների բուն էությունը:

Վ. Սուրենյանցի գաղափարական և գեղագիտական կողմնորոշման հարցում մեծ դեր խաղացին նաև դեկադենտական - սիմվոլիստական ծրագիր ունեցող և՛ հայալեզու, և՛ օտարալեզու մի շարք հանդեսներ, ինչպես Պետերբուրգում 1903–1904 թթ. Նիկողայոս Ադոնցի խմբագրած «Բանբեր գրականության և արվեստի» պարբերականը¹, Թիֆլիսում Գարեգին Լևոնյանի խմբագրությամբ 1908 թվականից հրատարակվող «Գեղարվեստ» հանդեսը: Երկու հանդեսներն էլ զգալի տեղ էին տալիս եվրոպական և ռուս խոշոր արվեստագետների հոդվածներին, որոնք տպագրվում էին կամ թարգմանաբար, կամ մեկնաբանվում ու վերաշարադրվում հայ գեղագետների և արվեստաբանների կողմից: Նկարիչն իրեն զգում էր եվրոպական մտավոր այն հոսանքի մեջ, որն առաջացել էր մեծ փիլիսոփաների, գրողների, երաժիշտների, գիտնականների, թատրոնի ու կերպարվեստի գործիչների նորարարական ձգտումներից հետո: Յուրօրինակ հոգևոր ընդհանրություն էր միավորում նույն խոհերն ունեցող հայ մշակույթի մի շարք երախտավորների²: Եվ, թերևս, պատահական չէր նաև Սուրենյանցի մասնակցությունը 1906 թ. հրատարակված մի շարք ժողովածուների նկարագրողումներին³:

Միմլոլիզմը գեղարվեստական կոնկրետ ուղղություն էր, գաղափարապաշտության կոնկրետ դրսևորում, որտեղ գաղափարի արտահայտումը խորհրդանշանային բնույթ էր կրում: Մակայն այն տեղը, որ գրավում էր սիմվոլիզմը Սուրենյանցի ժամանակի մշակութային կյանքում, թույլ էր տալիս նկարչին «խոսել» սիմվոլիզմի մասին՝ որպես իրապաշտությանն ու իդեալիզմին համահավասար հո-

¹ Տե՛ս Ա. Ա. Պ. Մ. Վարդգես Սուրենյանց. – «Կարապ», 2007, № 4, էջ 80:

² Այդ մտավորականներից են 1902 թ. Մոսկվայի գրական - գեղարվեստական խմբակի անդամ դարձած Ալեքսանդր Ծատուրյանը, սիմվոլիզմի և ռոմանտիզմի միաձուլման ուղիով իր գեղարվեստական մեթոդը ձևավորած Վահան Տերյանը, 1901 թ. Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիան ավարտած և սիմվոլիզմի պաշտպանության դիրքերում կանգնած Գարեգին Լևոնյանը: Հայ գեղարվեստական իրականության մեջ այդ նույն ժամանակ սիմվոլիզմով էին տարված նաև Ե. Թադևոսյանը, Մ. Մարյանը, Հ. Գյուրջյանը, Գ. Յակոբովը, Վ. Գայֆեճյանը և ուրիշներ: Գեորգի Յակոբովը գրում է. «Այդ ժամանակ էս ծանոթ էի «դեկադենտներ» համարվող սիմվոլիստների ու իմպրեսիոնիստների գործերին, որոնց մեջ նեցուկ գտա սեփական անհատական ճանապարհի համար» (Յակոբովի ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1967, էջ 16): Վ. Սուրենյանցի գեղարվեստական մտածողության ձևավորմանը նպաստեցին նաև XIX դարի 90-ական թվականներին ի հայտ եկած «Jugend», «Ver sacrum», «La Revue blanche», «Pan», «Мир искусства», «Весы», «Золотое руно» գրական-գեղարվեստական հանդեսները, որոնց էջերում ներկայացվում էին գերմանական, ֆրանսիական, ռուսական սիմվոլիզմի և մոդեռն ոճի ներկայացուցիչների՝ Գուստավ Կլիմտի, Ֆրանց ֆոն Շտուկի, Առնոլդ Բյոկլինի, Մաքս Կլինգերի, Պյուլի դե Շավանի, Լեոն Բակստի և այլոց գործերի վերատպությունները:

³ Խոսքը սիմվոլիստ գրող Ժորժ Ռոդենբախի «Մեռած Բրյուզեն», Սորիս Մետերլինկի «Կույրերը», «Այնտեղ, ներսում» և «Անկոչը» մեկ գործողությամբ պիեսների, Մարիա Վեսելովսկայայի խմբագրությամբ լույս տեսած «Молодая Бельгия. Поэты» ժողովածուի առաջին հատորի, անգլիական գեղանկարչությանը նվիրված Ռոբերտ Միգերանի («Современная английская живопись», М., 1908) և Յուրի Վեսելովսկու («Армянский поэт Смбат Шах-Азиз») գրքերի նկարագրողումների մասին է (տե՛ս Մ. Ղ ա գ ա ր յ ա ն. Նոր նյութեր Սուրենյանցի ստեղծագործության մասին. – «Սովետական արվեստ», 1976, № 8, էջ 54):

սանքի: Միմվոլիզմի միտումների երևան գալը նրա արվեստում հարկ է դիտել և՛ դարաշրջանի փիլիսոփայական-գեղագիտական մտքի, և՛ գրական-գեղարվեստական հոսանքների շրջանակներում:

Եվ 1901 թ. Պետերբուրգում բնակվող Վ. Մուրենյանցին, թերևս, ծանոթ էին նաև դարասկզբի ռուս սիմվոլիստ բանաստեղծների նոր համաստեղծության՝ Ա. Բելիի, Ա. Բլոկի, Վ. Իվանովի, Մ. Վոլոշինի, Յ. Բալտրուշայտիսի⁴ ստեղծագործությունները: Քաղաքային հայ մտավորականությունը, որտեղ էլ որ նա լիներ՝ Անդրկովկասում, թե Ռուսաստանի մայրաքաղաքներում, պետք է որ անմասն չմնար այդ գաղափարների ու նման տրամադրությունների ազդեցությունից:

Ռուս սիմվոլիստների առաջին սերունդը՝ Վ. Բրյուսովը, Դ. Մերեժկովսկին, Կ. Բալմոնտն ավելի հակված էին սուբյեկտիվ իդեալիզմի, իսկ երկրորդ սերունդը՝ Ա. Բելին, Վ. Իվանովը, Ա. Բլոկը ձգտում էին սիմվոլի օգնությամբ՝ օբյեկտիվ իդեալիզմի դիրքերից բացահայտել համաշխարհային ոգու էությունը: Թերևս, երկրորդ ճանապարհն է օգտագործում նաև Մուրենյանցը՝ սիմվոլիզմի էական, կարևոր հատկանիշը համարելով թաքնված, անհայտ և խորհրդավոր իրապատությանը փարվելը: Մուրենյանցի խորհրդանիշի այսպիսի ըմբռնումը հնարավոր է միայն գոյաբանական (օնոթոլոգիական) փիլիսոփայության հիման վրա, երբ ընդունվում է աշխարհի էտևում թաքնված էությունների իդեալական աշխարհը:

1900-ական թվականներին Մուրենյանցը ոգևորված էր նաև անգլիական գրականությամբ ու գեղանկարչությամբ և այդ տարիների ստեղծագործություններում միաժամանակ մտածողության զուգահեռներ էր դրսևորում պրեռաֆայելիտների հետ: Միմվոլիստների նախակարապետներ⁵ համարվող պրեռաֆայելիտներին հատկապես գրավում էին կանանց ինքնամփոփ, հայեցողական կերպարները, ողբերգական և անպատասխան սիրո թեմաները, որոնք հետագայում որդեգրեցին «մոդեռն ոճի» նկարիչները⁶:

XIX–XX դարերի սահմանագծին արվեստում մարմնավորում գտած կնոջ կերպարը անբաժանելի է մոդեռն ոճից և սիմվոլիզմի էությունից⁷: Կնոջ առեղծվածա-

⁴ Յուրգիս Բալտրուշայտիսը մտերիմ է եղել Ալ. Ծատուրյանի հետ, նրա մահից հետո հրատարակել է «Ալեքսանդր Ծատուրյանի հիշատակին» բանաստեղծությունը (տե՛ս Լ. Չ ու ՝ գ ա ս զ յ ա ն. Յուրգիս Բալտրուշայտիս.– «Վերածնված Հայաստան», 1990, №2, էջ 62–64): Մուրենյանցը 1901 թ. ձևավորել է Ալ. Ծատուրյանի «Գրչի հանաքները», իսկ 1904 թ.՝ «Ռուս բանաստեղծներ» առաջին գրքույկը:

⁵ 1975 թ. նոյեմբերից 1976 թ. հուլիսը Ռոստերդամից Փարիզ, Բրյուսել և Բադեն-Բադեն ձգվող «Միմվոլիզմը Եվրոպայում» խորագրով ցուցահանդեսը որպես սիմվոլիզմի տարեթիվ ընդունեց 1848 թ.՝ պրեռաֆայելիտների եղբայրության հիմնադրման տարին:

⁶ Այս ոճը տարբեր երկրներում ստացել է տարբեր անվանումներ. Ֆրանսիայում, Բելգիայում՝ ար – նուվո, Գերմանիայում՝ յուգենդշտիլ, Ավստրիայում՝ սեցեսսիոն, Իտալիայում՝ լիբերտի, Ռուսաստանում՝ մոդեռն և այլն: Ար – նուվոն ստացել է նաև «կանացի ոճ» անվանումը, ինչպես Վ. Մոլոյովն է ասում՝ «Հավերժ Կանացիություն» (Н. Б е р д я е в. Основная идея Вл. Соловьева. Типы религиозной мысли в России.– Собрание сочинений, т. III. Париж, 1989, с. 714):

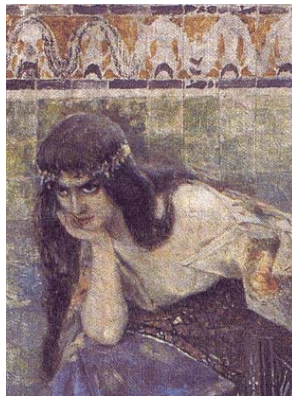
⁷ Ե՛վ սիմվոլիզմը, և՛ մոդեռն ոճը ծագում են միևնույն «հոգևոր նախահայրենիքից»՝ ռուսանտիզմից: Ինչպես Դ. Մարաբյանովն է նշում՝ դրանք միևնույն մեղալի երկու կողմերն են (տե՛ս Ը. В. С а р а б ь я н о в. Русская живопись XIX века среди европейских школ. М., 1980 с. 205), իսկ ըստ արվեստաբան Վ. Տուրչինի՝ միևնույն երևույթի երկու բևեռները (տե՛ս В. Т у р ч и н. По лабиринтам авангарда. М., 1993, с. 37): Բացի ռուսանտիզմի հետ ժառանգական կապից, սիմվոլիզմի

յին էությունը հրապուրված նկարիչները մուտք են գործում կնոջ թաքուն զգացմունքների, ապրումների և տենչանքների աշխարհը. կինն ունի մի կողմից «մութ», «սև», «խավար», «ստվեր», «մռայլ», «դև», մյուս կողմից «լույս», «կրակ», «փայլ» բնութագրումները: Ինչպես Սուրենյանցի 1899 թ. ստեղծված «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» կտավի հերոսուհու դեմքը, որն իր կերպարի մեկնաբանմամբ, հայացքում առկա դեմոնիզմով հիշեցնում է մյունխենյան սեցեսսիոնի հիմնադիրներից մեկի՝ Ֆրանց ֆոն Շտուկի⁸ «Մեղք» նկարի հերոսուհուն: Նույն թվականին էր, որ նկարիչը Պետերբուրգի Մարինյան թատրոնից հրավեր է ստանում ձևավորելու Ա. Ռուբինշտեյնի «Դև» օպերան⁹:

«Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» պատկերն իր դրամատիկական հագեցվածությամբ թատերական տեսարան է հիշեցնում և հերոսուհին, ասես, նախաբեմ դուրս եկած օպերային դերասանուհու և վիռուկ կնոջ կերպարանք ունի, որն իր մեջ է միավորում և՛ տղամարդու, և՛ կնոջ նկարագիր:



Ֆրանց ֆոն Շտուկ.
«Մեղք», 1893:



Վ. Սուրենյանց. «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ», 1899 (հատված):



Վ. Սուրենյանց. «Մարին ադոթելիս» («Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի նկարագրումների շարք), 1897-1899 (հատված):

Շամիրամի հայացքով իմաստավորվում է նրա դիրքը, որը, ասես, շրջանակ է դարձել նրա դեմքը ցուցադրելու համար: Նա տատանվող ոգու կերպար է, որն իր ալեկոծվող կրքերի համար հանդարտություն է փնտրում: Հերոսուհու կերպարում ներքին պայքար է, սեփական անվճռականության շեքսպիրյան տանջանքը: Պետք է նկատել, որ Շամիրամի հայացքում առկա որոշակի դեմոնիզմն արտահայտված է Սուրենյանցի «Մարին ադոթելիս» պատկերի («Բախչիսարայի շատրվանը» պոե-

տեսական արմատները սկիզբ են առնում Ա. Շոպենհաուերի և Է. Հարտմանի իդեալիստական փիլիսոփայությունից, Ռ. Վագների ստեղծագործություններից, Ֆ. Նիցշեի որոշ գաղափարներից:

⁸ Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիայում Սուրենյանցի ուսումնառության տարիներին է սովորել նաև գերմանական յուզենդիզտիլի հիմնադիր Ֆրանց ֆոն Շտուկը (1881–1885 թթ.): Ե վ Սուրենյանցը, և Շտուկը այդ տարիներին ծաղրանկարներով աշխատակցել են նաև «Fliegende Blätter» («Թռչող թերթիկներ») երգիծաթերթին (տե՛ս http://en.wikipedia.org/wiki/Franz_Stuck):

⁹ Այդ կապակցությամբ նկարիչը բազմաթիվ էսյուներ է կատարել կովկասյան լեռնավայրերում (տե՛ս Մ. Ղ ա գ ա ր յ ա ն. Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 57):

մի նկարագրողումների շարք, 1897–1899 թթ.) հակամարտ երկու ուժերը մարմնավորող ստրկուհու կերպարում: Եթե այն համեմատենք 1891 թ. Լերմոնտովի «Դևեր» պոեմի համար կատարած Միխայիլ Վրուբելի նկարագրողումների հետ, ապա վերջինիս բնորոշ դիվայնությունը¹⁰, ներշնչված Լերմոնտովի համանուն պոեմից, ավելի շուտ ծրագրային կերպար – սիմվոլ էր, փիլիսոփայական աշխարհընկալման գեղարվեստական արտահայտման ձև, իսկ Սուրենյանցի մոտ չար ոգին հպարտ է, միայնակ, փափագում է սիրո, անկախության, այդ պատճառով էլ դժբախտ է:



Մ. Վրուբել. «Դևի գուլար ժայռի ֆոնին», 1890:



Գ. Գլիմտ. «Ջրահարսներ», 1899 (հատված):



Ջ. Տուրոպ. «Ֆատալիզմ», 1893:

Նկատենք, Վրուբելի ստեղծագործական «եսը» համարվող «Դևին» ընդհանուր տրամադրությամբ մոտ է նաև Հակոբ Գյուրջյանի «Քնած դեր» (1919 թ.) քանդակը¹¹, որը, ի տարբերություն Վրուբելի կերտած կերպարի, չունի վերջինիս հատուկ հիվանդագին ընկճվածությունն ու տառապանքը:

¹⁰ Վրուբելի ստեղծագործությունում դեր ոգի է, որն իր էությանը մոտենում է հունական անտիկ փիլիսոփայությանը: Սոկրատեսի մոտ դիվականությունն աստվածային ներքին ձայնն է, որն արգելում է կատարել այս կամ այն արարքը՝ կանխագուշակելով ապագան: 1831 թ. Լերմոնտովի գրած «Мой демон» բանաստեղծության մեջ այն ևս ունի սոկրատեսյան նկարագրություն. «И ум мой озарять он станет лучом чудесного огня» (Полное собрание сочинений, т. 1. М., 1953, с. 208): Ինչպես Իդա Հոֆմանն է նշում, «... դեմոնիզմի, դիվականության թեման արձագանքում էր ռուս հասարակության տրամադրությանը: Ավելին, 1907 թ. «Ոսկե գեղմ» հանդեսը մրցույթ հայտարարեց համանուն թեմայի շուրջը, որի ընթացքում իրենց աշխատանքներով հանդես եկան Վ. Միլիոտին, Պ. Կուզնեցովը, Դոբրոժինսկին, Ա. Արապովը և Ն. Ֆինֆիլակտովը» (И. Г о ф м а н. «Золотое Руно» журнал выставки 1906–1909. М., 2007, с. 170):

¹¹ Պահպանվել են Հակոբ Գյուրջյանի «Քնած դեր» անունը կրող չորս էսքիզներ, որոնք ընդհանուր հորինվածքով մոտ են Վրուբելի «Նստած դեր» ստեղծագործությանը: Դևի կերպարը ռուսական արվեստում Վրուբելի շնորհիվ ստացել է այնպիսի կատարյալ մարմնավորում, որ մնում է որպես դասական օրինակ: Շատ հավանական է, որ Վրուբելի նկատմամբ ունեցած խոր համակրանքն է թելադրել Հակոբ Գյուրջյանին ստեղծելու դևի կերպարը: 1915–1921 թթ. քանդակագործը, ապրելով Մոսկվայում, ձեռնամուխ է եղել նաև Վրուբելի հուշարձանի կերտմանը, որը չիրականացավ:



Հակոբ Գյուրջյան. «Քնած դեր», 1919:



Հակոբ Գյուրջյան. 'Դևե Էսքիզ, 1911–1912:



Վ. Սուրենյանց.
«Սափորներ վաճառող հույն կինը», 1901:



Պյուվի դե Շավան. «Հույս», 1872:

Սուրենյանցի սիմվոլիստական հայացքներն արտացոլվել են «Սափորներ վաճառող հույն կինը» (1901 թ.) ստեղծագործությունում, որն իր ընդհանուր ոգով, դեպի անտիկ արվեստն ուղղված հրապուրանքով մոտենում է Պյուվի դե Շավանի¹² «Հույս» անունը կրող այլաբանական պատկերին¹³:

¹² Պյուվի դե Շավանի «արվեստի ժուժկալ նկարագիրն ու բանաստեղծական շունչը» արվեստաբան Ռաֆայել Շիշմանյանը նկատել է Սուրենյանցի «Հոփսիսիմեի վանքը» (1897 թ.) բնանկարում (տե՛ս Ռ. Շիշմանյան. *Բնանկարն ու հայ նկարիչները*, Երևան, 1958, էջ 129):

¹³ Նկարիչը ստեղծել է «Հույս» անունը կրող երկու նկար 1871 և 1872 թթ.: Դրանցից առաջինում կինը ներկայացված է մերկ, իսկ երկրորդում՝ սպիտակ հագուստով: Շավանը, թերևս, ակնարկել է 1870 թ. ֆրանց-պրուսական պատերազմը (տե՛ս Энциклопедия символизма. М., 1998, с. 135): Շավանի հորինվածքներում մարդկային կերպարներն ու բնանկարը, միմյանց լրացնելով, հավասարապես կարևոր դեր են կատարում: Առաջին պլանում հույսի այլաբանությունը ներկայացնող կնոջ պատկերն է, իսկ բնանկարը, ասես, հարթ ֆոնի սպափորություն է թողնում: Մրանով Շավանը հորինվածքի մեջ ընդգծում է դեկորատիվ սկզբունքը, որը նկարչի կարծիքով ժամանակակից գեղանկարչությունը մոտեցնում է XV դարի իտալացի վարպետների որմնանկարներին՝ դիտորդին հաղորդելով հոգեկան հավասարակշռության զգացողություն:

Սուրենյանցի և Շավանի հիշյալ՝ ցերեկային վառ լույսով ողողված նկարներում կանայք հանդես են գալիս ոչ որպես ժամանակակիցներ, այլ ժամանակից դուրս գտնվող հավերժ կերպարներ: Միմյուրներ են դառնում գեղարվեստական ձևը, դարաշրջանը, ոճը, որոնց դիմում են նկարիչները: Միմյուրիզմը՝ որպես գեղարվեստական երևույթ, ըստ էության, հաղորդակցվում է նաև պլաստոնական սիմվոլիկ ըմբռնումների ու հայացքների հետ: Դրանով է բացատրվում նաև Վ. Սուրենյանցի և Պյուլի դե Շավանի¹⁴ ձգտումը հեռանալու ճնշող առօրեականությունից, փնտրելու անցած դարաշրջանների արվեստի «մաքրությունը» և աշխարհն ըմբռնել իր ժամանակից դուրս գտնվող «գեղեցկության» մեջ: Ինչպես սիմվոլիզմի ականավոր ներկայացուցիչ Անդրեյ Բելին է նշում, «Միմյուրիստական արվեստը նպատակ ունի ցույց տալու պատկերի մեջ նրա ներքին իմաստը, անկախ նրանից, թե ընդունո՞ւմ ենք արդյոք մենք այդ իմաստը որպես մեր ապրումի արտահայտություն, թե որոշ հավերժ իմաստ՝ պլաստոնական գաղափար»¹⁵:

1900-ական թվականներին Սուրենյանցի արվեստում տեսնում ենք ոչ միայն թեմատիկայի հարստացում, այլև ստեղծագործական մեթոդի, գեղանկարչական տեխնիկայի, գունային կառուցվածքի վերանայում: Միմյուրիստ գեղանկարիչների նման նկարչի սերը դեպի ոճավորումը զուգակցվում, ներդաշնակվում է առեղծվածային այլաբանությունների՝ մահվան, սիրո, տառապանքի, սպասման հետ: Է. Մունկի, Գ. Կլիմտի, Ֆ. ֆոն Շտուկի, Գ. Մորոյի նկարներում հանդիպող ճակատագրական կնոջ պատկերը Սուրենյանցի արվեստում Շամիրամից հետո ներկայանում է Սալոմեի կերպարով¹⁶: Հայ մտավորականությունն այդ տարիներին հետաքրքրվում էր Օ. Ուայլդով: Վ. Տերյանը թարգմանում է անգլիացի գրողի մեկ

¹⁴ 1897–1898 թթ. Փարիզ այցելած Սուրենյանցին, թերևս, ծանոթ են եղել Շավանի ստեղծագործությունները, որոնց քնարականության մասին հիացմունքով գրել է 1895 թ. Փարիզում բնակություն հաստատած Արշակ Չոպանյանը: Ա. Չոպանյանը Պյուլի դե Շավանի ստեղծագործություններին նվիրված հոդվածներ է գրել: Ժամանակագրական տեսանկյունից դրանցից առաջինը տպագրվել է «Հայրենիք» լրագրում 1894 թ. հունիսի 19-ին՝ «Բանթեռնը պտոյտ մը» խորագրով: Մյուս գրվածքն անստորագիր է և տպագրվել է Կ. Պոլսում 1895 թ. մարտի 1-ին լույս տեսած «Ծաղիկ» հանդեսի էջերում: Գրվածքը վերնագրված է «Բյուլիս տը Շավան և իր գեղագիտական տեսությունը»: «Ծաղիկ» հանդեսի նույն համարում տպագրված է նաև ֆրանսիացի անվանի նկարչին նվիրված՝ Ա. Չոպանյանի երրորդ հոդվածը՝ «Գեղարվեստի էջեր. Խեղճ ձկնորսը» խորագրով (տե՛ս Լ. Չ ու ի գ ա ս զ յ ա ն. Արշակ Չոպանյանը Պյուլի դե Շավանի արվեստի մասին. – «Ազգ» 18. III. 2006): Պյուլի դե Շավանի արվեստի երկրպագու էր նաև Վ. Բորիսով-Մուսատովը, որի ստեղծագործությունները ևս յուրօրինակ գեղագիտական բողոք են իրականության դեմ, և ի տարբերություն «Արվեստի աշխարհ» խմբի նկարիչների՝ Ա. Բենուայի, Կ. Սոմովի, Ե. Լանսերեի, Մ. Դորբոժինսկու, դրանցում չկա պատմական որոշակի շրջանի ոճի վերաստեղծում: Բորիսով-Մուսատովն ու Սուրենյանցն անցած-գնացած դարաշրջաններում են, թերևս, փնտրում հոգեկան կյանքի երևույթների ամբողջությունը, զգացմունքների, ապրումների, պատկերացումների իրենց աշխարհը, կերպարներ, որոնք համապատասխանում են իդեալի իրենց պատկերացմանը: Այդպիսին են Մուսատովի «Աշնանային մոտիվ», «Մոտիվ առանց խաբերի», «Ներդաշնակություն», «Զմրուխտե մանյակ» քնարական-ռոմանտիկական բնույթի հորինվածքները:

¹⁵ История эстетики, т. 4 (I часть), М., 1969, с. 600.

¹⁶ Արևմտաեվրոպական դեկադանսի հիմնադիր Օ. Ուայլդի «Սալոմե» 1892 թ. գրվել էր հատկապես ֆրանսիացի հայտնի դերասանուհի Սառա Բեռնարի համար, և պրեմիերան նրա մասնակցությամբ տեղի ունեցավ Փարիզում 1896 թ.: Տարիներ հետո՝ 1905 թ., Ռիխարդ Շտրաուսը գրեց համանուն օպերան:

գործողությամբ պիեսը, հայ բեմում Մալումեի դերակատարմամբ հաջողությամբ սկսում է հանդես գալ Ե. Արմենյան - Դուրյանը, իսկ Սուրենյանցը, թափանցելով Ուայլդի փիլիսոփայական խորքը, տարվում է «Մալումե» դրամայով և նկարում իր «Մալումեն»:

Մալումեի կերպարը բազմաթիվ արվեստագետների համար կարելություններով լի, մի տեսակ հրապույր ու ահավոր երազ է: Ուայլդյան Մալումեն խոր ու ողբերգական, երաժշտականորեն ծավալվող, անբնական և իրական, առասպելական ու միևնույն ժամանակ պատմական հրեշային և հրապուրիչ հեքիաթ է: Գեղարվեստական դավանանքի կրքոտ, անվերապահ հաստատումը հանդիսացող Սուրենյանցի «Մալումեն» (1907 թ.)¹⁷ իր տիրական հմայքով ինքնատիպ համադրություն է՝ իրեն հատուկ մթնոլորտի մեջ բռնարկող, արևելյան ծանր բուրումներով և շոնդալից գույներով համակված, էրոտիզմով լեցուն մի երազ՝ գեղեցիկ մղձավանջին մոտեցող:

Բնչպես Սուրենյանցի ձևավորած մետերիլինյան բեմադրություններում, այնպես էլ նրա «Մալումեում» ևս սերն ու մահը ճակատագրի, նախախնամության տիրապետության տակ, ստեղծում են տարօրինակ և հայտնատեսությամբ հորինված գործողություն:



Վ. Սուրենյանց. «Մալումե», 1907:

Կտավի ձախ կողմում Մալումեն է՝ մուգ շագանակագույն դռան ֆոնի վրա, իսկ կտավի մյուս մեծ ու դատարկ տարածությունն իր կանաչավուն, կապտաերկնագույն երանգներով հավասարակշռում է ողջ հորինվածքը: Զարդանախշերի թրթռացող կորագծերը, կարմիր, սև, շագանակագույն վրձնահարվածները, կտավի բնականոն մոխրաշագանակագույնը ստեղծում են գունային շքեղ միջավայր, անհանգիստ երաժշտական կշռույթ, որից կերպարը ստանում է ռոմանտիկ դրսևորում: Պատկերի հմայքը պայմանավորված է թաքուն երկրաչափական

նությամբ, որը կազմված է կորերի խաղից: Վերջինիս միջոցով ստեղծվում է այն ռիթմը, առանց որի հնարավոր չէ պատկերացնել ուժեղ ազդեցությունը դիտողի վրա: Այդ կորերը կարելի է նկատել դեմքի, թիկնոցի, գլխարկի¹⁸ ձևերի մեջ, որոնք յուրօրինակ նագանք են հաղորդում Մալումեին: Ուսերի, գլխարկի կորերը և դեմքի օվալն արձագանքում են նրա հագուստի կոր գծերին և նրբություն ու մեղմություն

¹⁷ Մ. Հոֆմանը սիսկոլիզմի վերելքի շրջան է համարում 1907 թ. (տե՛ս Петербургские воспоминания. – Воспоминания о серебряном веке. М., 1993, с. 377), իսկ Ն. Բերդյանը 1907 թ. գրած իր հոդվածներից մեկում սիսկոլիզմը համարում է «մեր դարաշրջանի միակ իսկական արվեստը» (Декаденство и мистический реализм. – В кн.: Н. Бердяев. Духовный кризис интеллигенции. Статьи по общественной и религиозной психологии (1907–1909). СПб., 1910, с. 16):

¹⁸ Բնչպես նկարիչն իր իսպանական հիշողություններում է գրում՝ «Կանայք մի առանձին հատկանիշ չոր չունեն, գլուխներին զգում են մեծ շալ, որը սովադո կամ մոնտո է կոչվում» (Վ. Սուրենյանց. Նամակներ Բսպանիայից. – Արձագանք, 6.1.1898, էջ 2–3:



Վ. Սուրենյանց. «Արևելյան պարուհի», 1912:

են ներմուծում պատկերի մեջ: Սուրենյանցի համար մարդկային մարմինը նշանների նշանն է, այն խորհրդավորը, որով կյանքը կազմված է բազում տարածականության և բազմապիսի չափականության հետ: Նկարչի 1910-ական թվականների ստեղծագործություններում հորինվածքային կառուցվածքով առանձնանում է «Արևելյան պարուհի» (1912 թ.) նկարը, որը, ասես, «Սալոմեի» շարունակությունը լինի: Պատկերը ներկայացնում է արևելյանգորգերով պատված ընդարձակ սրահ, որի խորքում նստած է երաժիշտը¹⁹, իսկ առջև՝ ողջ հասակով կանգնած հպարտ, անկաշկանդ, պարելու պատրաստ մի կին: Հավանաբար, նկարի ստեղծման շարժառիթ է եղել «Սալոմեն»:

Սուրենյանցի «Սալոմեն», «Արևելյան կինը» և Ս. Գոլովաչևսկու “Мене Текел Перес” գրքի նկարչի նկարագրողաձ շապիկի կինը իրենց զգայական նկարագրով



Վ. Սուրենյանց, Ս. Գոլովաչևսկու “Мене Текел Перес” գրքի շապիկը:



Առնոլդ Բյունին. ,Ալիքե (La Vague), 1893:

արձագանքում են Առնոլդ Բյունիի «Ալիք» («La Vague», 1893) երկի կնոջ կերպարին:

Բյունիի արվեստը «եսի», սեռականության և մահվան կրքոտ ու թատերական արտացոլումն է: Էրոտիկ երևակայություն արտացոլող նրա ստեղծագործություններն իրենց իրապաշտական և խորհրդանշային ռոմանտիզմով ամփոփում են Ռ. Վազների բանաստեղծությունների պոեզիան ու օպերան: Վազներյան մարդկային կրքի ու նրա անսանձ խառնվածքի տարրեր տեսնում ենք նաև Սուրենյանցին ա-

¹⁹ Երաժշտի կերպարը Վարդգես Սուրենյանցի ստեղծագործություններում գրեթե միշտ հանդիպում է երաժշտի տարրեր ձևականկարներ և պատկերներ [Հայկական երեկոների ծրագրեր 1893 և 1894 թվականներին, «Սերենադ», «Բսպանացի պարուհի», 1901 թ., «Արևելյան պարուհի», 1912 թ., Պուշկինի «Բախչիսարայի շատրվանը» պոեմի պատկերագրող էջ (1897–1899 թթ.), «Հարեմում», 1887 թ., «Պետրոզրադը՝ հայերին», 1915 թ.]:

վելի մոտ կանգնած, գերմանական ոգին փառաբանող նրա հասակակից²⁰ Ֆրանց ֆոն Շտուկի «Մեղք» նկարում: Հիշենք, որ Սուրենյանցը դեռևս 1901 թ. Մարինյան թատրոնում ձևավորել էր Ռ. Վագների «Ջիգֆրիդը»²¹: Այս ամենը Սուրենյանցի այն որոնումներն են, որոնք կարելություններով լի նոր ճանապարհներ են բացում և ինքնատիպության նոր նշաններ ստեղծում՝ կտավում արտացոլելով մտահոգությունները, հոգեկան տվյալները և փնտրումները:

Սուրենյանցի կտավներում պատկերված կանայք մեծ կրքերի ու զգացումների տեր ուժեղ խառնվածքներ են, փոթորկված ներքին հոգեվիճակով, սակայն արտաքուստ ինքնամիտի, մտազբաղ, ինչ-որ տեղ՝ թախծոտ:

Միմվոլիզմի միտումները կրող այս շրջանի դիմանկարներում ավելի քիչ են իկան կյանքի շոշափելի գծերն ու գույները: Դրանց փոխարեն զգալիորեն մեծանում է անրջային - անիրական, առարկայական, որոշակի հատկանիշներից զուրկ պատկերների դերն ու կշիռը: Այս շրջանի դիմանկարների առանձնահատկությունը միանգամայն զուգակցվում է դրանց ոճավորման հետ: Ավելին, այն միավորվում է ար - նուվոյի ընդհանուր նպատակի հետ, որի գեղանկարչության մեջ իրականությունը հանդես է գալիս փոխակերպված: Միմվոլիզմի կնիքը, անշուշտ, երևում է ընդհանուր ոգու, տրամադրության, գեղարվեստական ողջ համակարգի մեջ: Նկարչի սիմվոլիստական կերպարի ձևավորման գործում մեծ ազդեցություն է ունենում նաև թատրոնը²²: Գեղեցիկ, բայց անորոշ իդեալի բուռն մղումը արտացոլվել է «Վիշտ» (1913 թ.) նկարում, որն անհնարին է մոտեցնել ինչ-որ հաստատուն կարգերի, անձկության կամ ցանկության, թախծի կամ թշվառության: Այն հնարավորություն է ընձեռում կորչելու ենթադրությունների մեջ՝ ընդլայնելով կերպարի բովանդակությունն ու գնալով դեպի անսահմանության: Գաղափարի այդ անհայտացումը, թերասության սկզբունքը սահմանում է նկարչի նպատակային ուղղվածությունը դեպի պայմանական կերպարի և գեղարվեստական լեզվի հաստատումը: Նկարչի ռոմանտիկ մղումների աղբյուր դարձած կինը հանդես է գալիս իբրև անանուն մի էակ, կարծես ոչ այնքան իրական երևույթ, որքան յուրօ

²⁰ Ինչպես Վ. Տուրչինն է նշում, «... նոր արվեստ կերտելու փորձերը հանձն առան 1860-ականներին ծնված նկարիչները» (В. Т у р ч и н. Образ двадцатого ... в прошлом и настоящем. М., 2003, с. 101):

²¹ Վ. Հ ա Ր Ո թ յ Ո Ն Յ Ա Ն. Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960, էջ 79:

²² 1904 թ. Սուրենյանցը մոսկովյան բեմահարթակում ձևավորում է բելգիացի հայտնի գրող Մորիս Մետերլինկի «Անկոչը», «Այնտեղ, ներսում» և «Գուրերը» մեկ գործողությամբ պիեսը: Եվ Մետերլինկի պիեսները նշանակալիորեն կրում են նրա սիմվոլիստական հայացքների կնիքը: Մ. Մետերլինկի սիմվոլիստական թատրոնը հայտնի է «մահվան թատրոն» անվամբ: Նրա փիլիսոփայությունը հիմնված է փիլիսոփայական իդեալիզմի որոշ մանրամասների վրա: Նախնական գաղափարն այն է, որ ամեն ինչ տնօրինվում է Անհայտի կողմից, իշխում են ծածուկ և անխուսափելի ուժեր, որոնց մտադրությունները ոչ մեկին հայտնի չեն: Մարդը դառնում է Անհայտի զոհը, անզոր և թշվառ մի էակ: «Մահվան թատրոնում» մարդը մնում է մենակ առեղծվածի, այսինքն՝ Անհայտի հետ: Նրա կերպարներն ընդունակ չեն գործողության, նրանք բացարձակապես անօգնական, անհույս, անդեմ, անխոս դերակատարներ են: «Մահվան թատրոնը» «լռության թատրոն» է, և նրա հերոսներն ավելի շուտ լռում են, քան խոսում (տե՛ս М. М е т е р л и н к. Пьесы. М., 1958):



Վ. Սուրենյանց. «Վիշտ»,
1913



Օդիլոն Ռեդոն. «Արևելյան կին»,
1895–1900:



Վ. Սուրենյանց. «Անիի կանաչ դուրս
են գալիս եկեղեցուց», 1905:



Վ. Սուրենյանց. “Армянский поэт Смбат Шах-Азиз”
գրքի նկարազարդումներից, 1905:



Վ. Սուրենյանց. Մորիս Մետերիանի «Մահվան
ներխուժումը» (“Вторжение”) գրքի շապիկ
(անթվական):



Վ. Բորիսով - Մուսատով. «Աշնանային երեկո», 1904–1905:



Վ. Բորիսով - Մուսատով. «Ռեքվիեմ», 1905:

րինակ խորհրդանիշ՝ կերտված կենսական տպավորությունների, երևակայության և անրջանքի բարդ միահյուսման ճանապարհով, որով հասնում է բացառիկ նրբության ու գեղեցկության՝ միաժամանակ դառնալով բազմանշանակ ու անորսայի: Նկարիչը լռության մեջ ընկղմված²³ կերպարին դնելով նկարի շրջանակներում, ստիպում է նրան կորանալ ոչ թե ֆիզիկական, երկրային, շոշափելի բնութագրումների բեռի ծանրության, այլ բարոյական հոգսի ներքո, որը մշտապես տանջում է նրա հոգին: Նկարչի համար մարդու դիրքը, գլխի շարժումն ունեն ծրագրային նշանակություն: Առանց դրա փոխվում է կերպարի իմաստը: Մարդու դիրքը Սուրենյանցի



Վ. Սուրենյանց. «Բալլադ» խորագրով երեկոյի ծրագիր:



Վ. Սուրենյանց. «Երեք արքունի կանայք» էսքիզ:



Վ. Սուրենյանց. «Հայկական հեքիաթների նկարազարդումներ», 1906:



Վ. Սուրենյանց. «Զաբել թագուհու վերադարձը գահին», 1909:

համար, ասես, դառնում է գաղափարի, հոգեվիճակի յուրահատուկ պլաստիկ համարժեքը: Նման համարժեքների համակարգը խորհրդանշանային մեթոդի հիմքն է կազմում, ինչպես, օրինակ, ֆրանսիական դպրոցի ներկայացուցիչ

²³ Մ. Մալարմեի, Մ. Բարրեսի, Մ. Մետերլինկի ազդեցությունը կրած և հայ արվեստագետների մասին հոդվածներով հանդես եկած նշանավոր գեղագետ Քամիլ Մոքլերի ճանաչում գտած երկերից մեկը 1900 թ. հրատարակված «Արվեստը լռության մեջ» գիրքն է (Լ. Չ ու զ ա ս զ յ ա ն. Քամիլ Մոքլերը և հայ իրականությունը. - «Նորք», 1989, № 8, էջ 149-153):

սիմվոլիստ Օդիլոն Ռեդոնի ստեղծագործություններում, մասնավորապես նկարչի արվեստի «գունավոր» շրջանին պատկանող «Արևելյան կին» (1895 – 1900 թթ.) պատկերում: Նույն գաղափարի կրողներն են նաև

Բորիսով - Մուսատովի կանանց կերպարները: Մուրենյանցի արվեստում վերջինիս արվեստի աղերսները կարելի է տեսնել «Անիի կանայք դուրս են գալիս եկեղեցուց» (1905 թ.) նկարի երթում, «Армянский поэт Смбат Шах-Азиз»²⁴ գրքի նկարագարողումներից կանանց պատկերող թերթում (1905 թ.), «Զարել թագուհու վերադարձը գահին» (1909 թ.) պատկերում, Մորիս Մետերլինկի «Մահվան ներխուժումը» («Вторжение») գրքի շապիկի կանանց կերպարներում, «Վիշտ» երկի (1913 թ.) կնոջ կերպարում, որոնք արձագանքում են Մուսատովի «Գորելեն» (1901 թ.), «Զմրուխտե մանյակ» (1903–1904 թթ.), «Աշնանային երեկո» (1904–1905 թթ.), «Ամառային երաժշտություն» (1904–1905 թթ.), «Ռեքվիեմ» (1905 թ.) ստեղծագործություններին: Պատահական չեն նաև Բորիսով - Մուսատովի նկարների երաժշտական անվանումները, որոնք խոսում են նրա արվեստի նոր միտումի՝ գեղանկարչությունը երաժշտությանը, գույների և զօրի միջոցով երաժշտական ռիթմերին մոտեցնելու մասին: Այդ գաղափարն ընկած է սիմվոլիզմի հիմքում, և նկարիչը ևս իր հորինվածքները կառուցում է, այսպես կոչված, ձայնակարգության կամ կոնտրապունկտի օրենքներով: Այս առումով գեղանկարչություն - երաժշտություն կապը կարելի է տեսնել երեկոյի ծրագրի համար «Բալլադ» խորագիրն ունեցող՝ Վարդգես Մուրենյանցի պատրաստած գործում, որում քիչ տեղ չի գրավում նաև հեքիաթային տարրը: Այստեղ կարելի է տեսնել և՛ նկարչի հայկական հեքիաթների նկարագարողումներից ու «Զարել թագուհու վերադարձը գահին» պատկերից ներմուծված կերպարներ, և՛ «Վիշտ» կտավի հերոսուհուն, և՛ «Երեք արքունի կանանց» էսքիզից կերպարներ:

Վ. Մուրենյանցի «Իդեյանի դիմանկարում» (1913 թ.) գույները խտանալով ավելի ողբերգական երանգներ են ստանում՝ ներկայացնելով քնարական կերպարի մտորումները կյանքի և մահվան մասին, նրա նվիրական իդեերն ու երազները, կապված մի ուրիշ՝ լիարժեք կյանքի հետ: Եվ այդ կերպարի տրամադրություններում ամենից առաջ տեսանելի են անմիջապես նկարչի դրամատիկ ապրումների և ողբերգական դեգերումների, վառ երազների ու ծանր հուսախաբությունների արտացոլումը: Վ. Մուրենյանցը լավ էր գիտակցում իր դարաշրջանի բեկումնային նշանակությունը գեղարվեստական մշակույթի զարգացման մեջ, երբ մարդիկ կարիք են զգում վերագնահատության ենթարկելու կյանքի երևույթները: Լուսավոր գալիքի կարոտն անցնում է նկարչի ողջ ստեղծագործության միջով: Նա իր ապրած ժամանակը համարում էր հասարակական կյանքի, խոր ճգնաժամի և մեծ

²⁴ 1905 թ. Վ. Մուրենյանցը Յու. Վեսելովսկուց պատվեր է ստանում նկարագարելու վերջինիս առաջարկով հրատարակվող՝ Սմբատ Շահագիզի բանաստեղծությունների հատրնսիրը, որը լույս է տեսնում նույն թվականին «Армянский поэт Смбат Шах-Азиз» խորագրով: Այդ առթիվ պահպանվել են Յու. Վեսելովսկուն հասցեագրված՝ Վ. Մուրենյանցի երկու նամակները, որտեղ նա առաջարկում է գիրքը հրատարակել «Loch moderno» ոճով՝ «մոդեռնացած ազգային արխայիկ ոճ»-ով: Անկասկած, Վ. Մուրենյանցի մոտ Սմբատ Շահագիզի գրքի նկարագարման ժամանակ է առաջացել «Հայ կանանց էլքը եկեղեցուց» (1905 թ.) հորինվածքի մտահղացումը (տե՛ս Մ. Ղ ա գ ա ր յ ա ն. Վարդգես Մուրենյանց, էջ 45–46):

թիկնոցով» դիմանկարի²⁵ (1897–1898 թթ.) կամ ավելի վաղ՝ 1894 թ. Պիեր Բոննարի կողմից ձևավորած սիմվոլիստական «La Revue Blanche» հանդեսի շապիկին պատկերված կնոջ կերպարին²⁶, որնիր դեմքը փորձում է թաքցնել թիկնոցի լայն բոլորածալերում: Ասես, նույն տրամադրությունն է արտացոլված նաև Սուրենյանցին հասակակից, Մյունխենի Գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանած (1879–1882 թթ.) լեհահայ հայտնի նկարիչ Թեոդոր Աքսենտովիչի²⁷ «Կինն այգում» (1899 թ.) պատկերում: Սուրենյանցի Բդեխունը իրեն աշխարհից կտրված, լքված ու միայնակ չի զգում, ընդհակառակը, նա միաձուլվում է տիեզերական ներդաշնակության հետ: Գուցե Բդեխունի կերպարում արտահայտված է սիրո սպասումը, որը կապված է ոչ թե մեկուսացման ու ներանձնացման, այլ աշխարհին և մարդկանց հոգեպես միաձուլվելու հետ:

Եվրոպայի զանազան քաղաքներում (Գլազգո և Բարսելոնա, Բրյուսել և Փարիզ, Վիեննա և Պրահա, Սանկտ Պետերբուրգ և Մոսկվա, և անգամ Կ. Պոլիս ու Թիֆլիս) միմյանցից անկախ երևան եկած մոդեռն ոճի ստեղծագործությունները, տարբեր տարիներին ստեղծված լինելով հանդերձ, հեշտությամբ միաձուլվում են՝ ստեղծելով մեկ միասնական համալիր:

ТЕНДЕНЦИИ СИМВОЛИЗМА
В ИСКУССТВЕ ВАРДГЕСА СУРЕНЯНЦА
(К 150-летию со дня рождения)

ՄՄՄՄՄՄՄ ՄՄՄՄՄՄՄ

Р е з ю м е

В конце XIX – начале XX в. в истории армянской живописи свое почетное место занимает Вардгес Суренянц (1860–1921). Он был великолепным графиком, живописцем, театральным художником, архитектором, теоретиком искусств. На рубеже XIX и XX веков изменилось направление вкусов в искусстве. На фоне новых течений становился все более внятен и приемлем эмоциональный строй искусства Вардгеса Суренянца, его символика, культ красоты и тайны. В творчестве Суренянца подобно художникам-символистам проявляется тяга к стилизации, воплощению загадочных аллегорий – в ожидании любви, смерти, страданий. В полотне Суренянца 1899 г. «Шамирам у трупа Ара Прекрасного» в выражении лица царицы, в ее демоническом взгляде ощущается влияние основателя мюнхенского Сецессиона Франца фон Штука и героинии его полотна «Трех». Образ роковой женщины, отраженный в полотнах Г. Моро, Э. Мунка, Г. Климта, Франца фон Штука, в искусстве Суренянца после Шамирама представляется в образе Саломеи.

²⁵ Գուստավ Կլիմտն բարձրաշխարհիկ կանանց (գլխարկով և թիկնոցով) հինգ դիմանկարներ է վրձնել 1907–1909 թթ., որոնց բնորոշիչն է, ամենայն հավանականությամբ, եղել է իր կինը՝ Էմիլի Զլոգեն (տե՛ս G. F r o d l. Gustav Klimt. New York, 1992):

²⁶ Պատկերված կինը Միսիա Գոդեբսկան է՝ Թադե Նաթանսոնի (1889 թ. Նաթանսոն էդրայրները կինը հիմնադրեցին «La Revue Blanche» հանդեսը) կինը (<http://nga.gov.au/bonnard/Detail.cfm?IRN=157446&MnuID=1>):

²⁷ Ըստ Լ. Չուգասզյանի բանավոր հիշատակության՝ Թեոդոր Աքսենտովիչը ստեղծել է նաև կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարը, որը պահվում է Լոնդոնում, մասնավոր հավաքածուում և հիշատակված չէ նկարչի վերջին կատալոգի մեջ և, թերևս, նրա անհայտ մնացած գործերից է:

THE TENDENCIES OF SYMBOLISM
IN VARDGES SURENYANTS' ART
(To the 150th birth anniversary)

SHUSHANIK ZOHRABYAN

S u m m a r y

Vardges Surenyants' art has played a special role in Armenian painting since the end of the 19th till the beginning of the 20th century (1860–1921). He was a great graphic, painter, as well as a sculptor, art theorist, an architect. On the boundary of the 19th–20th centuries the tastes in art changed. Against the background of new trends Vardges Surenyants' emotional pattern of art, his symbolics, worship of beauty, mystery became more distinct and acceptable. Like all other painters–symbolists the painter's love to stylization is combined and harmonized with mysterious allegories such as death, love sufferings and waiting. In Surenyants' canvas "Queen Shamiram by the Corpse of Ara the Handsome", painted in 1899, the elements reflected on the heroine's face remind us of one of the founders of Munich Jugendstil Franz von Stucks' heroine in his painting "The Sin". The portrait of the fatal woman as in Edward Munk's, Gustav Klimt's, Franz von Stucks', Gustave Moreau's paintings, later is presented in Surenyants' art through his heroine named Salome.