

Ա-46

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱՂԱՍՅԱՆ ԱՐԱՐԱՏ ՎԼԱԴԻՄԻՐԻ

ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՈՒՂԻՆԵՐԸ
XIX-XX ԴԱՐԵՐՈՒՄ (1828-1991)

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

ՍԵՂՍԱԳԻՐ

ԵՐԵՎԱՆ - 2007

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

АГАСЯН АРАРАТ ВЛАДИМИРОВИЧ

ПУТИ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОГО
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА XIX-XX ВЕКОВ (1828-1991)

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени доктора
искусствоведения по специальности 17.00.03 -
"Изобразительное искусство, декоративное и прикладное
искусство, дизайн"

ЕРЕВАН - 2007

*Արարատ Վ. Ագասյանի Զարգացման Ուղիները
և Կերպարվեստի Գիտական աստիճանի
ատենախոսության համառոտագիրը
23.02.2007թ.
Ս. Մուսաբեկյան*

ՅԻ-Ն

Ատենախոսության թեման հաստատվել է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում
Պաշտոնական ընդդիմախոսներ՝

արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր Ն.Ս.Ստեփանյան
արվեստագիտության դոկտոր,
պրոֆեսոր Հ.Հ.Հակոբյան
ՀՀ ԳԱԱ թղթակից-անդամ,
Ճարտարապետության դոկտոր,
պրոֆեսոր Մ.Ս.Հասրաթյան

Առաջատար կազմակերպություն՝

Երևանի գեղարվեստի պետական
ակադեմիա

Պաշտպանությունը կայանալու է 2007 թ. մարտի 14-ին, ժամը 14-ին, ՀՀ ԳԱԱ
արվեստի ինստիտուտի 016 մասնագիտական խորհրդի նիստում (հասցեն՝
375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պողոտա 24գ):

Ատենախոսությանը կարելի է ծանոթանալ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գրադարանում:

Սեղմագիրն առաքված է 2007 թ. փետրվարի 12-ին:

Մասնագիտական խորհրդի գիտական քարտուղար,
արվեստագիտության թեկնածու՝

Ասատրյան Ա.Գ.

Ասատրյան Ա.Գ.

Тема диссертации утверждена в Институте искусств НАН РА
Официальные оппоненты -

доктор искусствоведения,
профессор Н.С.Степанян
доктор искусствоведения,
профессор Г.Р.Акопян
член-корреспондент НАН РА,
доктор архитектуры,
профессор М.М.Асратян

Ведущая организация -

Ереванская государственная
художественная академия

Защита диссертации состоится 14-го марта 2007 г. в 14 часов
на заседании специализированного совета 016 Института искусств
НАН РА (адрес: 375019, Ереван, проспект Маршала Баграмяна 24
в).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Института
искусств НАН РА.

Автореферат разослан 12-го февраля 2007 г.

Ученый секретарь специализированного совета,
кандидат искусствоведения

Ասատրյան Ա.Գ.

Асатрян А.Г.

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԸՆԴԴՈՒՄՆԵՐԻ ԲՆՈՒԹԱԳԻՐԸ

Թեմայի արդիականությունը: Ցայսօր չունենք բացառապես XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի պատմությանը նվիրված առանձին հիմնարար ուսումնասիրություն: Մինչդեռ դրա կարիքը զգում են ոչ միայն ազգային կերպարվեստի պատմությամբ զբաղվող մասնագետները, գեղարվեստական բուհերի դասախոսները և ուսանողները, այլև մերօրյա այն նկարիչներն ու քանդակագործները, ովքեր ձգտում են ստեղծագործաբար յուրացնել նախորդ սերունդների կուտակած փորձը, շարունակել և զարգացնել ինչպես հին ու միջնադարյան, այնպես էլ նոր և նորագույն ժամանակների հայ կերպարվեստի առավել կենսունակ ավանդույթները: Ուստի, աշխատությունը ոչ միայն ակադեմիական, զուտ ճանաչողական հետաքրքրություն է ներկայացնում, այլև ձեռք բերում գործնական, պրակտիկ նշանակություն:

Դրանից բացի, սա կարևոր փուլ է ազգային կերպարվեստի լիակատար, համընդհանուր պատմության ստեղծման ճանապարհին:

Աշխատության նպատակն ու խնդիրները: Ատենախոսության գլխավոր նպատակն է ցույց տալ XIX-XX դարերի ընթացքում (1801-28 թթ. Ռուսաստանի կազմում Արևելյան Հայաստանի ընդգրկվելուց հետո) հայ կերպարվեստի անցած պատմական ուղին, բացահայտել ու բնորոշել նրա գեղարվեստական առանձնահատկությունները և ազգային ուրույն գծերը:

- Կարևորել ենք հետևյալ խնդիրները.
- XIX դարի և XX դարի առաջին երկու տասնամյակների արևելահայ և արևմտահայ կերպարվեստի միջև պատմականորեն պայմանավորված ընդհանրություններն ու տարբերությունները,
- հայ նոր կերպարվեստում առանձին տեսակների ու ժանրերի աստիճանական ձևավորումն ու անհամաչափ զարգացումը,
- եվրոպական և ռուսական կերպարվեստի արձագանքները հայ նկարիչների և քանդակագործների ստեղծագործություններում,
- խորհրդահայ կերպարվեստի պատմության հիմնական շրջանները,
- «սոցիալիստական ռեալիզմի» դրսևորումները 1930-50-ական թթ. խորհրդահայ կերպարվեստում,
- 1960-80-ական թթ. խորհրդահայ կերպարվեստում արտացոլված ավանդական և այլընտրական միտումները,
- ազգային կերպարվեստը հետխորհրդային շրջանում:

Աշխատության գիտական նորույթը: Ցարի հրապարակի վրա չկա XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի պատմությանը վերաբերող ամբողջական հետազոտություն: Դա բնավ չի նշանակում, թե տվյալ շրջանի հայ կերպարվեստն ուսումնասիրված չէ: Դեռ XIX դարի կեսերից արևելահայ և արևմտահայ մամուլի էջերում, գրական-գեղարվեստական հանդեսներում, առանձին ժողովածուներում հրապարակվել են հայ նկարիչներին ու քանդակագործներին ներկայացնող, Թիֆլիսում, Կ.Պոլսում, Ռուսաստանում և արտասահմանում նրանց մասնակցությամբ տեղի ունեցած ցուցահանդեսները լուսաբանող հոդվածներ, թեև մեծ մասամբ դրանք կրել են ոչ այնքան քննադատական-վերլուծական, որքան հրապարակախոսային՝ լուսավորական-քարոզչական կամ կենսագրական-տեղեկատվական բնույթ: Ուշադրության են արժանացել Պ.Ադամյանի, Գ.Բաշինջադյանի, Ալ.Շիրվանզադեի, Վ.Սուրենյանցի, Լ.Սանվելյանի, Ե.Թադևոսյանի, Ս.Երեմյանի, Ա.Չոպանյանի, Տ.Եսայանի, Դ.Օքրոյանցի, Հ.Ալյանաքի (Ալյանաքյան), Գ.Շարբաբյանի,

Տ.Չոլկյուրյանի, Կ.Ջարյանի և այլոց գրավոր ու բանավոր ելույթները, նրանց անձնական տպավորություններն ու կարծիքները: 1920-30-ական թվերից, արդեն խորհրդային ժամանակներում, ազգային նոր և նորագույն կերպարվեստի պատմության հիմքերն են դրել Գարեգին Լևոնյանը և Ռուբեն Դրամբյանը: Հետաքրքիր են տվյալ ուղղությամբ նկարիչներ Վ.Գայֆեճյանի, Մ.Սարյանի, Ռ.Շիշմանյանի, Գ.Գյուրջյանի, քանդակագործներ Ս.Ստեփանյանի և Ա.Սարգսյանի արտահայտած մտքերն ու տեսակետները, շոշափելի արդյունք են տվել արվեստաբաններ Ա.Երեմյանի, Ե.Մարտիկյանի, Մ.Սարգսյանի, Վ.Հարությունյանի, Լ.Խալաթյանի, Ս.Ղազարյանի, Մ.Այվազյանի, Վ.Սաթևոսյանի, Ն.Ստեփանյանի, Հ.Իգիթյանի, Շ.Խաչատրյանի և այլոց ուսումնասիրություններն ու պրպտումները: Նրանց հեղինակած՝ առավելապես պատմական ակնարկների կամ «ստեղծագործական դիմանկարների» տեսքով շարադրված կոլեկտիվ ու մենագրական աշխատությունները հուսալի հիմք են ծառայել սույն ատենախոսության համար:

Բարձր զնահատելով բնագավառում մեր նախորդների ձեռք բերած ակնառու նվաճումները, մենք միաժամանակ ձգտել ենք լրացնել նրանց աշխատանքներում եղած բացերը, հնարավորինս ընդարձակել և ամբողջացնել XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի համապատկերը, դիտարկել նյութը տարբեր կողմերից, լայն տեսանկյունով, նոր լույսի ներքո, գիտական շրջանառության մեջ դնել մինչ այժմ անհայտ, մոռացության մատնված, ժամանակին թերագնահատված կամ անտեսված մի շարք անուններ ու ստեղծագործություններ, անել փաստական բազում ճշտումներ՝ հենվելով Երևանի, Մոսկվայի, Սանկտ Պետերբուրգի, Թբիլիսիի պետական և մասնավոր թանգարաններում, պատկերասրահներում, հավաքածուներում, արխիվային ֆոնդերում պահվող արվեստի գործերի, ձեռագրերի ու վավերագրերի, խմբային և անհատական ցուցահանդեսների կատալոգների, հայկական, ռուսական և արտասահմանյան մամուլում, պարբերական այլ հրատարակություններում զետեղված նյութերի, հայ արվեստագետների գրական ժառանգության՝ նրանց ինքնակենսագրությունների, հուշերի, նամակների, տեսական և քննադատական ելույթների, մասնագիտական հանդեսներում, ժողովածուներում, հանրագիտարաններում, կենսագրական բառարաններում տպագրված բազմաթիվ հոդվածների վրա:

Ատենախոսության մեջ առաջին անգամ համեմատական քննության մեջ են դրվում XIX դարի կեսերին՝ 1830-60-ական թվականներին, արևելահայ և արևմտահայ կերպարվեստի բնորոշ միտումները, զեղարվեստական համանման ու յուրահատուկ երևույթները: Մասնավորաբար, զուգահեռներ են տարվում Հովնաթանյանների և Մանասների նկարչական տոհմերի միջև: Նոր և կարևոր տեղեկություններ են հաղորդվում Մ.Մելիքովի (Մելիքյանց), Հ.Քաթանյանի, Հ.Պատկանյանի, Հ.Աֆանդյանցի, Հ.Պեյզատի, Ա.Սաքսյանի, Պ.Սրապյանի, Մ.Սարկոսյանի, Մ.Տիրացույանի, Ա.Պեզիրճյանի, Գ.Արամյանի և այլոց կյանքի ու ստեղծագործության մասին:

XIX դարի վերջին քառորդի և XX դարի առաջին երկու տասնամյակների հայ զեղանկարչության պատմական զարգացման օրինաչափություններն ու առանձնահատկությունները բացահայտելու, հայ նկարիչների ստեղծագործական նախասիրությունները և անհատական հակումները, նրանց արվեստի թեմատիկ, գաղափարական-կերպարային բովանդակությունը պարզելու համար դիտարկվող նյութը ենթարկվում է ոչ միայն ժամանակագրական, այլև ժանրային ստորաբաժանման. դիմանկար,

բնանկար, կենցաղային պատկեր, պատմանկար, նատյուրմորտ և այլն:

Առանձին գլխով լուսաբանվում է Հայաստանի Առաջին Հանրապետության (1918-20թթ.) զեղարվեստական կյանքը՝ այդ տարիներին կերպարվեստի բնագավառում արձանագրված կարևոր իրադարձությունները, նշանակալից երևույթները և հրատապ խնդիրները:

Առավել հանգամանորեն, փաստական ու զեղարվեստական նյութի լայն ընդգրկումով է ներկայացվում խորհրդահայ կերպարվեստը: Ընդ որում, հատուկ խոսվում է ոչ միայն դրա ինքնուրույն խոշոր ժյուղերի ու տեսակների (զեղանկար, բեմանկար, գրաֆիկա, քանդակ), այլև վերջիններիս սպեցիֆիկ՝ մոնումենտալ, դեկորատիվ, հաստոցային և կիրառական ձևերի մասին:

Նորովի են մեկնաբանվում և արժևորվում «սոցիալիստական ռեալիզմին» այսպես թե այնպես ընդդիմահարող կամ հակադրվող նկարիչների ու քանդակագործների՝ Ե.Քոչարի, Ս.Փարաջանովի, Ռ.Աղայանի, Հ.Չաքմաքչյանի (Արտո), Ե.Գոջաբաշյանի և այլոց, ինչպես նաև 1970-80-ական թթ. հանդես եկած երիտասարդ արվեստագետների գործերում առկա մոդեռնիստական ձգտումները:

Առաջին անգամ մանրամասնորեն շարադրվում է 1960-80-ական թթ.՝ խորհրդային դարաշրջանը եզրափակող երեք տասնամյակների հայկական քանդակագործության և գրաֆիկայի պատմությունը:

Ընդհանուր գծերով, համառոտակի ներկայացվում ու զնահատվում են Հայաստանի Հանրապետության զեղարվեստական կյանքում (տվյալ դեպքում՝ կերպարվեստի ոլորտում) 1991-ից հետո կատարված արմատական տեղաշարժերը, դրանց դրական ու բացասական հետևանքները, մատնանշվում այսօր գերիշխող հիմնական միտումները:

Աշխատության մեթոդաբանությունը: Ատենախոսության հիմքում ընկած է պատմականության (историзм) գիտական սկզբունքը: Նյութը մատուցել ենք ժամանակագրական հաջորդականությամբ՝ հայ պատմագիտության մեջ այսօր ընդունված պարբերացմանը համապատասխան: XIX-XX դարերի ազգային կերպարվեստին առնչվող զեղարվեստական երևույթները հանգամանորեն և բազմակողմանի լուսաբանելու նպատակով դրանք, անհրաժեշտ դեպքերում, խմբավորել ու դասակարգել ենք ըստ տեսակների, ձևերի և ժանրերի, այսինքն՝ դիմել վերլուծման կազմաբանական (մորֆոլոգիական) մեթոդին: Հայկական կերպարվեստի ազգային դիմագծերը զատորոշելու, տվյալ արվեստագետի ստեղծագործական ուրույն ձեռագիրը բացահայտելու համար հարմար ենք գտել համեմատական քննության եղանակը: Ըստ որում, հայ նկարիչների ու քանդակագործների ստեղծագործությունները զուգադրել ենք ոչ միայն միմյանց, այլև հարևան ժողովուրդների, ռուս ու եվրոպացի վարպետների աշխատանքների հետ: Նոր և նորագույն շրջանների, հատկապես խորհրդահայ կերպարվեստին վերաբերող գլուխները շարադրելիս ձգտել ենք զերծ մնալ գաղափարախոսական կանխակալ կարծիքներից և սոցիոլոգիական ուղղագիծ մոտեցումներից՝ շեշտը դնելով զեղարվեստական երևույթների գաղափարական ու կերպարային բովանդակության, զեղագիտական արժանիքների և արտահայտչական լեզվի, արտաքին ու ներքին կառուցվածքի վրա: Այդ իսկ պատճառով կոնկրետ գործերի վերլուծումներում անդրադարձել ենք նաև արվեստագիտության մեջ վաղուց կիրառվող ռճաբանական, ձևաբանական, կառուցվածքային, պատկերագրական ու պատկերաբանական մեթոդներին:

Աշխատության գործնական նշանակությունը: Ուսումնասիրության

արդյունքները՝ ընդլայնելով ու խորացնելով XIX-XX դարերի ազգային կերպարվեստի վերաբերյալ առկա պատկերացումները, գիտական և ճանաչողական ինքնուրույն արժեք են ներկայացնում: Դրանք կարող են օգտագործվել հայ կերպարվեստի ընդհանուր պատմությանը նվիրված հիմնարար աշխատություններում, բուհական դասագրքերում ու դասընթացներում, ելակետ դառնալ նոր և նորագույն շրջանների հայ կերպարվեստի տարբեր ճյուղերի, տեսակների, ձևերի ու ժանրերի առավել մանրախույզ հետազոտության համար: Գիտական շրջանառության մեջ դրվող նորահայտ նյութերն ու տեղեկությունները գործնական օգուտ կարող են բերել պետական և մասնավոր պատկերասրահներին, ինչպես նաև անհատ հավաքողներին՝ անհրաժեշտ գնումներ կամ փոխանակումներ ձեռնարկելիս, ցուցահանդեսներ կամ ցուցադրություններ կազմակերպելիս ավելի հստակ կողմնորոշվելու, մասնակի հարցեր պարզաբանելու և ճշգրտելու տեսակետներից:

Աշխատության փորձաքննությունը: Ատենախոսության հիմնական դրույթները լուսաբանվել են հեղինակի հրատարակած մի շարք գրքերի, մեծագրությունների ու գիտական հոդվածների, ինչպես նաև հանրապետական և միջազգային գիտաժողովներում կարդացած զեկուցումների մեջ (տե՛ս սեղմագրի վերջում բերված աշխատությունների ցանկը), արտացոլվել Երևանի պետական համալսարանում, ինչպես նաև Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայում վարած դասընթացներում: Ատենախոսությունը քննարկվել և պաշտպանության է երաշխավորվել ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնում:

Աշխատության կառուցվածքը: Ատենախոսությունը բաղկացած է առաջաբանից, երկու խոշոր բաժիններից, որոնցից յուրաքանչյուրը տրոհված է առանձին գլուխների, ենթագլուխների ու պարագրաֆների, վերջաբանից, օգտագործված աղբյուրների և գրականության ցանկից: Աշխատության ծավալը 465 էջ է:

ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅԱՆ ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ

Ներածության մեջ հիմնավորված է ատենախոսության թեմայի ընտրությունը, հայտարարված են ուսումնասիրության նպատակներն ու խնդիրները, նշված են քննարկվող գեղարվեստական երևույթների, արծարծվող հարցերի կարևորությունն ու հրատապությունը, գնահատված է թեմայի գիտական մշակվածության աստիճանը, ներկայացված է դրան անմիջապես վերաբերող մասնագիտական գրականության տեսությունը, շեշտված են աշխատության գիտական նորույթը, գործնական արժեքն ու նշանակությունը, պարզաբանված են կիրառված մեթոդաբանական սկզբունքները, ինչպես նաև դիտարկվող նյութի ժամանակագրական մատուցման պատմական պարբերացման հիմունքները:

ԲԱԺԻՆ I
ՆՈՐ ՇՐՋԱՆԻ ՀԱՅ ԿԵՐՊԱՐՎԵՍԸ (1828-1920 թթ.)

Ատենախոսության սույն բաժինը բաղկացած է երեք գլուխներից. ԳԼՈՒԽ Ա. *Հայ նոր կերպարվեստի ձևավորումը (1830-60-ական թթ.)*, ԳԼՈՒԽ Բ. *Հայ նոր կերպարվեստի զարգացումը (1870-1918 թթ.)* և ԳԼՈՒԽ Գ. *Հայաստանի Առաջին*

Հանրապետության (1918-20 թթ.) գեղարվեստական կյանքը: Առաջին գլուխն, իր հերթին, տրոհված է երկու ենթագլուխների, որոնք համապատասխանաբար նվիրված են 1830-60-ական թթ. *արևելահայ և արևմտահայ* կերպարվեստի պատմությանը: Աշխատության երկրորդ գլուխը բաժանված է երեք ենթագլուխների, որոնցում փոխ առ փոխ ներկայացված է 1870-1918 թթ. *արևելահայ և արևմտահայ գեղանկարչության, գրաֆիկայի և քանդակագործության* պատմությունը: Գեղանկարին վերաբերող հատվածն ունի առանձին պարագրաֆներ, որտեղ խոսվում է տարբեր ժանրերի՝ *բնանկարի, թեմատիկ պատկերի, դիմանկարի և նատյուրմորտի* մասին:

Ռուսաստանին միանալուց հետո Արևելյան Հայաստանում ազգային կերպարվեստն սկսեց զարգանալ նոր՝ աշխարհիկ-իրապաշտական հիմքերի վրա, քիչ թե շատ ձևավորված քաղաքային մշակույթի պայմաններում՝ բավարարելով ոչ միայն եկեղեցու, այլև մասնավոր պատվիրատուի, հասարակության ունևոր ու միջին խավերի գեղարվեստական պահանջները: Սակայն ցարական Ռուսաստանի վարած գաղութատիրական քաղաքականությունը չէր նպաստում Հայկական մարզի (հետագայում՝ Երևանյան նահանգ) մշակութային բարգավաճմանը: Ո՛չ Երևանը, ո՛չ Ալեքսանդրապոլը, ո՛չ Արևելյան Հայաստանի մյուս քաղաքներն այդպես էլ չդարձան մշակութային զարգացած կենտրոններ: Դրան չէր նպաստում նաև էջմիածնում գահակալած, ազգային մշակութային ու կրթական գործը վերահսկող հոգևորական խորհրդի ծայրաստիճան պահպանողական դիրքորոշումը:

Համեմատաբար արտոնյալ վիճակում էր թիֆլիսը, որտեղ հայության զգալի մասն էին կազմում ոչ միայն Հայկական մարզի, այլև Կարինի, Վանի, Տրապիզոնի, Թավրիզի, Նոր Զուղայի մախկին բնակիչները: Այստեղ գործում էին հայկական դպրոցներ, հրատարակվում հայերեն գրքեր, թերթեր, հանդեսներ, կար հայկական թատրոն:

1801-ին Ռուսաստանի կազմում Վրաստանի ընդգրկվելուց հետո քաղաքն արագորեն կառուցապատվում է, ստանում եվրոպական դիմագծեր և շուտով դառնում ողջ Անդրկովկասի ոչ միայն վարչական, այլև մշակութային կենտրոնը: Հասարակական կյանքի աշխուժացմանը զուգահեռ թիֆլիսում աստիճանաբար ձևավորվում է գեղարվեստական կյանքը: Գիշտ է, մինչև XIX դարի վերջին քառորդը քաղաքը չուներ գեղարվեստական կրթարաններ, մշտապես գործող պատկերասրահներ, պարբերաբար բացվող ցուցահանդեսներ, սակայն կերպարվեստի հանդեպ աճող հետաքրքրությունը, ժողովրդին գեղարվեստի միջոցով դաստիարակելու անհրաժեշտությունը նկատվել ու գիտակցվել են արդեն 1830-ական թվականներից: Դա հատկապես հուզել է առաջադեմ մտավորականներին, այդ թվում՝ մեծ լուսավորիչ, հայ նոր գրականության հիմնադիր Խաչատուր Աբովյանին: Ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակը կրթելու նպատակին են ծառայել թիֆլիսի հայկական դպրոցների ու ճեմարանների նկարչության, զծագրության և գեղագրության ուսուցիչները, որոնք XIX դարի կեսերից փոխարինել են այդ պարտականությունները նախկինում կատարած ռուս և օտարազգի մանկավարժներին:

Այսուհանդերձ, մինչև XIX դարի վերջին քառորդը թիֆլիսում չկար գեղարվեստական ոչ միայն բարձրագույն կամ միջնակարգ, այլև տարրական որևէ դպրոց: Նկարչի կամ քանդակագործի շնորհքով օժտված երիտասարդներին մասնագիտական կրթություն ստանալու, թերևս, միակ

հնարավորությունն ընձեռում էր Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիան, որտեղ առաջին հայ ուսանողները հայտնվել են դեռ XVIII դարում: Ազգային նոր կերպարվեստը սկզբնավորվել է 1830-40-ական թթ. Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիան ավարտած, այնտեղ ուսանած կամ ակադեմիական խորհրդի կողմից նկարչի կոչման արժանացած Զակարե և Աղաթոն Զովնաթանյանների, Ստեփանոս Ներսիսյանի, Զովհաննես Քաթանյանի և այլոց ջանքերով, որոնց մեծ մասը ծնվել, ապրել և ստեղծագործել է Թիֆլիսում: Ավագ սերնդի այս փոքրաթիվ ջոկատի շնորհիվ պատմական կարճ ժամանակամիջոցում վերջնականապես ձևավորվեց հայ ռեալիստական դիմանկարչությունը, քայլեր արվեցին թեմատիկ պատկերի մշակման ուղղությամբ, իսկ Զ.Այվազովսկու արվեստն անհրաժեշտ նախադրյալներ ստեղծեց ազգային բնանկարի ծագման ու առաջխաղացման համար: XIX դարի կեսերին ծնունդ առավ հայկական գրաֆիկան: Կերպարվեստի ճյուղերից պրոֆեսիոնալ հիմքերի վրա չի դրվել միայն քանդակագործությունը:

Նոր շրջանի արևելահայ կերպարվեստի ակունքներում է կանգնած Զովնաթանյանների նկարչական տոհմի առավել տաղանդավոր ներկայացուցիչ *Զակարե Զովնաթանյանը (1806-1881)*, որն արդեն մանուկ հասակից յուրացրել է ուշ միջնադարյան հայ նկարչության, Սեֆյանների շրջանի պարսկական մանրանկարի և այսպես կոչված «դաջարների արվեստի» դեկորատիվ լեզուն:

1829-ին Զ.Զովնաթանյանը Գեղարվեստից ակադեմիա ընդունվելու նպատակով Թիֆլիսից մեկնել է Պետերբուրգ, սակայն գոյություն ունեցող տարիքային ցենզի պատճառով զրկվել մասնագիտական բարձրագույն կրթություն ստանալու հնարավորությունից: Զետագայում այդ նույն հաստատությունը նրան շնորհել է «ոչ դասային նկարչի» կոչում: Զ.Զովնաթանյանի ստեղծագործական կյանքի մեծ մասն անցել է Թիֆլիսում: Նա զբաղվել է միայն գեղանկարչությամբ՝ աշխատելով բացառապես դիմանկարի ժանրում: Նկարչի պատվիրատուներն ու բնորոշներն էին քիֆլիսյան տոհմիկ ազնվականության, միջին խավի, բարձրաստիճան ու մանրաստիճան չինովնիկների, հարուստ վաճառականների, ունևոր արհեստավորների՝ մոքալաքների, նաև հոգևորականության ներկայացուցիչները և նրանց ընտանիքների անդամները:

Իր ստեղծագործական ուղին Զ.Զովնաթանյանը սկսել է դեռ 1820-ական թթ., սակայն նրա գեղարվեստական ինքնատիպ ոճը և ուրույն լեզուն ընդհանուր առմամբ մշակվել են 1830-ականներին կատարված աշխատանքներում («Եփրեմ կաթողիկոսի դիմանկարը», «Աստվածատուր Սարգսյանի դիմանկարը», 1834, «Շուշանիկ Գուրգենբեկյանի դիմանկարը» ևն): Ապագայում դրանք կտրուկ փոփոխությունների չեն ենթարկվել, բայց անընդհատ կատարելագործվել, էլ ավելի նրբազեղ ու նրբաճաշակ են դարձել և իրենց ցայտուն դրսևորումը գտել Զ.Զովնաթանյանի արվեստի ծաղկման շրջանում՝ 1840-50-ական թթ., երբ ստեղծվել են Նատալիա Թեոմյանի, Նազելի Օրբելյանի, Մելիքյանների, Գրիգոր Քարաջյանի, Մովսես Լիլիպարյանի, Անանյանի, նկարչի կնոջ՝ Սալոմե Զովնաթանյանի և այլոց դիմանկարները:

Զ.Զովնաթանյանի աշխատանքներում մարդիկ սովորաբար ներկայանում են մինչև ծնկները կամ գոտկատեղը՝ երեք քառորդով դեպի մեզ շրջված, սևեռուն հայացքը դիտողին ուղղած: Նրանց նրբիրան, փխրուն ֆիզիոնները հստակ ուրվագծվում են չեզոք գույներով երանգավորված հենքերի վրա: Կանայք հաճախ են պատկերվում բազկաթռռի մեջ՝ ձեռքում թաշկինակ կամ համրիչ բռնած, իսկ տղամարդիկ՝ կանգնած վիճակում, արժանապատիվ

կեցվածք ընդունած: Մեծագույն բարեխղճությամբ ու սիրով է նկարիչը վերարտադրում կանանց թավշյա զգեստների գունագեղ, հյութեղ դրվագումները, արժաթաթելով ասեղնագործված նեղ երիզները, ատլասե բարակ, երկար գոտիները, մարգարիտներով կամ գնդասեղներով զարդարված գլխանոցները, շղարշե թեթև, թափանցիկ քողերն, ինչպես և ոսկյա ակամեջողերի, մատանիների ու ակնեղենի թանկարժեք փայլը:

Ժամանակակիցները նկարչի գործերը գնահատում էին առաջին հերթին մարդկանց դեմքերը ճիշտ հաղորդելու, արտաքին մանուկությունն ապահովելու համար: Բայց մանության խնդիրը Զ.Զովնաթանյանի դիմանկարներում ինքնանպատակ չէր: Նկարչին խորթ էր նատուրալիզմի չոր ու պաղ լեզուն. նրա լավագույն աշխատանքներն առանձնանում են ռոմանտիկական հուզականությամբ, բանաստեղծական տրամադրությամբ, պատկերված մարդկանց դիմագծերի ու հայացքների մեջ տպավորված դեռ նոր արթնացող, դեռ չգիտակցված զգացումներների ու ապրումների բնականությանը:

XIX դարի կեսերին Զակարե Զովնաթանյանի հետ մեկտեղ հանդես են եկել նաև ստեղծագործական ավելի համեստ կարողությունների տեր դիմանկարիչներ *Չարություն Թեմուրյանը, Մինաս Զոհրաբյանը, Եսայի Զանջուղազյանը, Մովսես Մելիքովը (Մելիքյանց, 1818-1898-ից հետո)* և ուրիշներ:

Արևելահայ նոր կերպարվեստի զարգացման գործում շոշափելի ավանդ է մուծել Զակարե Զովնաթանյանի կրտսեր ժամանակակից *Ստեփանոս Ներսիսյանը (1815-1884)*: Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիան 1840-ին ավարտելուց հետո նա հիմնավորվել է Թիֆլիսում, ուր և անցել է նրա ստեղծագործական կյանքը:

Այսօր հայտնի է Ս.Ներսիսյանին վերագրվող շուրջ 20 աշխատանք, որոնցից մեկը կենցաղային պատկեր է, իսկ մյուսները՝ դիմանկարներ: Դրանց թվում հանդիպում են ինչպես ակադեմիական կանոններով լուծված, խիստ պաշտոնական, հանդիսավոր կտավներ («Գեներալ Բարսեղ Բեհրությանի դիմանկարը», 1857, «Կաթողիկոս Ներսես Աշտարակեցու դիմանկարը», 1853-56), այնպես էլ հոգեբանական խորությամբ օժտված կաներային աշխատանքներ՝ «Սոֆիա Մելիք-Նազարյանի դիմանկարը» (1865), «Գրիգոր Իզմիրյանի դիմանկարը» (1865), «Գ.Ակիմյանի դիմանկարը» և այլն: Թիֆլիսում և Շուշիում նկարչի ստեղծած աշխատանքներից այքի են ընկնում նաև վաճառական և Ավետիք Թամանյանի և փաստաբան Մելիք-Աղանյանի՝ սոցիալական սուր, բնահատուկ մեկնաբանություն ստացած դիմանկարները: Լայն ժողովրդականություն են վայելել Ս.Ներսիսյանի՝ մեզ հայտնի վերջին յուղաներկ կտավները՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և Սահակ Պարթևի երևակայական դիմանկարները (1882):

Զայ նոր շրջանի կերպարվեստում կենցաղային ժանրի առաջին մուշներից է Ս.Ներսիսյանի «խնջույք Քոի ափին» (անթվակիր) թեմատիկ պատկերը: Որոշ մանուկություն կա այս ստեղծագործության և ռուս բանաստեղծ Մ.Յու.Լեռնոստովի «Վրացուհիների պարը» (1837), ինչպես նաև նկարիչ Գ.Գ.Գագարինի «Լեզգիկնկա» (1840) և «Պարոզ վոացուհիներ» (1849) գործերի միջև: Սակայն Ս.Ներսիսյանը հիմնովին վերանայել է դրանց կոմպոզիցիոն կառուցվածքը և երգիծական երանգ է տվել կտավի միջին պլանում ծավալվող սյուժետային պատումին: Անհոգ քեֆ անող քիֆլիսցի հարուստ մոքալաքներին ու խանումներին Ս.Ներսիսյանը հակադրել է նրանց հաճելի ժամանցն սպասարկող հասարակ մարդկանց: Իր սոցիալական բովանդակությամբ ու

երգիծական հնչերանգներով արվեստագետի այս աշխատանքը աղերսներ ունի ռուս քննադատական ռեալիզմի հիմնադիր, Ս.Ներսիսյանի ակադեմիական դասընկեր Պ.Ա.Ֆեդոտովի նկարների հետ:

Մանկավարժական գործունեությամբ և հայկական թեմաներով արված մի շարք կտավներով («Արարատի հովիտը», 1882, «Նոյն իջնում է Արարատից», 1887, «Հայ ժողովրդի մկրտությունը», 1892 ևն) ազգային նոր կերպարվեստի ձևավորմանն է նպաստել **Հովհաննես Այվազովսկին (1817-1900)**: Նկարիչը ծովը պատկերել է տարվա տարբեր եղանակներին, օրվա տարբեր ժամերին, տարբեր վիճակներում: Հատկապես մեծ ներշնչանքով է նա ներկայացրել փոթորկի տեսարանները և ալիքների մեջ սուզված, խորտակվող, հուսահատորեն կամ հերոսաբար փրկություն տենչող, անսամբ տարերքին մի կերպ դիմադրող, ուժասպառ մարդկանց մաքառումները («Իններորդ ալիք», 1850, «Փոթորիկն օվկիանոսում», 1864, «Փոթորկված ծովը», 1872, «Նավաբեկություն», 1876, «Սև ծովը», 1881, «Ալիքների մեջ», 1898 ևն): Թեև Հ.Այվազովսկու ստեղծագործական մեթոդի հիմքում ընկած են ակադեմիզմի սկզբունքները, այնուամենայնիվ, մարդկային կենդանի հույզերով լեցուն նրա լավագույն աշխատանքները ռոմանտիկական մտածողության դրսևորումներ են:

Հովհ.Այվազովսկին որոշակի ազդեցություն է թողել հայկական ծովանկարչության և, առհասարակ, բնանկարի զարգացման վրա: Նրա մոտ սովորել, նրա խոսքով ու խրատներով են առաջնորդվել արևելահայ և արևմտահայ ծովանկարիչներ Մ.Գիվանյանը, Է.Մահտեսյանը, Ա.Շաբանյանը, Վ.Մախոխյանը, հայ ազգային բնանկարի և պատմանկարի հիմնադիրներ Գ.Բաշինջաղյանը և Վ.Սուրենյանցը, նկարչությամբ տարված դերասան Պ.Աղանյանը, բանաստեղծ Տ.Չրաքյանը (Ինտրա) և ուրիշներ: Հովհ.Այվազովսկին երբեք չի եղել Հայաստանում, բայց նա մշտապես սերտ կապերի մեջ է գտնվել հայ հասարակական և պատմամշակութային իրականության հետ:

Իր ստեղծագործական կյանքը գրեթե ամբողջությամբ վիճագրական արվեստին է նվիրել Հովնաթանյանների տոհմի վերջին ներկայացուցիչ, Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայի ընթացավարտ **Աղաթոն Հովնաթանյանը (1816-1893)**: 1844-ին նա վերադարձել է Թիֆլիս, բայց շուտով կրկին մեկնել Պետերբուրգ, որտեղ էլ ապրել է ու ստեղծագործել: Թիֆլիսում գտնվելիս Ա.Հովնաթանյանը, հավանաբար, նկարչական մի քանի պատվերներ է ստացել: Նրան են վերագրում, մասնավորապես, վաճառականներ Պ.Աղզամանյանի և Պ.Պետրոսյանի դիմանկարները: Եթե դա իրոք այդպես է, ապա կարելի է ասել, որ հանձին Ա.Հովնաթանյանի XIX դարակեսի հայ կերպարվեստն ունեցել է ևս մի խոշոր դիմանկարիչ, յուղաներկով արված այդ կտավները թե՛ կատարողական վարպետությամբ, թե՛ կերպարների հոգեբանական մեկնաբանությամբ չեն գիջում Ս.Ներսիսյանի աշխատանքներին:

Պետերբուրգում հաստատվելուց հետո Ա.Հովնաթանյանն, ըստ էության, այլևս չի զբաղվել ստեղծագործական ինքնուրույն աշխատանքով՝ սահմանափակվելով ինչպես իր եղբոր, այնպես էլ ռուս նկարիչների հեղինակած կտավների ու գծանկարների վիճակագրական վերատառայությամբ:

XIX դարի կեսերին առաջին քայլերն է արել արևելահայ գրաֆիկան: Իրենց ուժերի ներածին չափով դրան նպաստել են Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայում ուսանած **Հովհաննես Պատկանյանը (1826-**

1896) և **Հովհաննես Քաթանյանը (1827-1894)**: Վերջինս՝ **Սողոմոն Աբամելիքյանի** և **Սկրտիչ Հովհաննիսյանի** հետ մեկտեղ, համարվում է նաև արևելահայ բեմանկարչության հիմնադիրը:

Բավարար չափով չի ուսումնասիրվել այդ նույն շրջանի **արևմտահայ** կերպարվեստը: Կապված չլինելով ռուսական գեղարվեստական մշակույթի և նրանում արտացոլված գաղափարական բովանդակության հետ, սա քիչ է գրավել արևելահայ քննադատների ուշադրությունը և գրեթե անտեսվել խորհրդահայ արվեստաբանների կողմից: Դեր են խաղացել նաև օբյեկտիվ պատճառները: Սակավաթիվ են XIX դարի առաջին կեսի արևմտահայ արվեստագետներին վերաբերող տեղեկությունները: Մատների վրա կարելի է հաշվել այդ շրջանից մեզ հասած արևմտահայ կերպարվեստի բնագիր օրինակները¹: Հաստատ կարող ենք ասել հետևյալը. արևելահայ նոր կերպարվեստի համեմատությամբ, արևմտահայ կերպարվեստում այդ ժամանակ տեղի ունեցած բարեփոխումներն ընթացել են ավելի դանդաղ ու երկչու, չեն կրել նույնքան խոր ու արմատական բնույթ:

Ավատատիրության ճահճի մեջ խրված Օսմանյան թուրքիան թե՛ հասարակական-քաղաքական և թե՛ մշակութային զարգացման տեսակետներից հետ էր մնում բուրժուական տնտեսվարության արահետները դեռ նոր ոտք դրած, բայց մշակութային մեծ վերելք ապրող Ռուսաստանից: Այդ տարիներին Արևմտյան Հայաստանում, ինչպես և Թուրքիայի հայաշատ քաղաքներում՝ Ջմյուռնիայում, Կոնիայում, Ադանայում, Բուրսայում, Քյոթահիայում և այլուր, գեղարվեստական կյանքը գրեթե մեռած էր: Նույնիսկ Եվրոպայի մայրցամաքում գտնվող և եվրոպական կեցվածք ստանալու ճիգեր գործադրող Կոստանդնուպոլսում, ուր բնակչության զգալի մասը հայերն էին, գեղարվեստական կյանքի զարկերակը թույլ էր բաբախում: Իրավիճակը փոխվում է միայն այսպես կոչված «թանգիմաթի»՝ քաղաքական և տնտեսական ծանր ճգնաժամ ապրող Օսմանյան Թուրքիային եվրոպական երկրների պարտադրած բարենորոգման շրջանում (1839-76 թթ.), երբ որոշ չափով աշխուժանում է արևմտահայ և, հատկապես, Կ.Պոլսի հայ բնակչության ոչ միայն հասարակական-քաղաքական, այլև մշակութային կյանքը: Աստիճանաբար գիտակցվում է աշխարհիկ նոր կերպարվեստի ինչպես լուսավորական, այնպես էլ գեղարվեստական մշակույթությունը: Նկատելիորեն աճում է մասնավոր պատվերների ու պատվիրատուների թիվը: Ասպարեզ են մտնում ոչ միայն ինքնուս, այլև եվրոպայում մասնագիտական կրթություն

¹ Ատենախոսության այս գլուխն արդեն շարադրված էր, երբ Ստամբուլում թուրքերեն և անգլերեն լեզուներով լույս տեսավ Գարո Քյուրքմանի՝ 1600-1923 թթ. Օսմանյան կայսրության տարածքում ծնված հայ նկարիչներին ներկայացնող սովորածավալ, հազարից ավելի գունավոր և միագույն պատկերներ ընդգրկող երկհատորյակը (Kürkman Garo, Armenian painters in the Ottoman Empire (1600-1923). Istanbul, Matusalem publications, 2004, 988 p., ill.), որն զգալիորեն ընդլայնում է մեր պատկերազնունքը տվյալ շրջանի ու, մասնավորաբար, XIX դարի արևմտահայ կերպարվեստի մասին: Սակայն Թուրքիայի, ինչպես նաև աշխարհի հայաշատ մի շարք երկրների թանգարաններում, արխիվներում, գիտական կենտրոններում, վանքերում ու եկեղեցիներում, անհատ բազմաթիվ հավաքողների մոտ պահվող և մեծամասամբ առաջին անգամ շրջանառության մեջ դրվող հարյուրավոր այդ աշխատանքների մեջ ևս հազիվ թե գտնենք 1830-70 թթ. կատարված, ստույգ թվագրված գեթ 30 գործ: Ըստ որում, դրանցից շատերը ոչ թե գեղարվեստական ինքնուրույն ստեղծագործություններ են, այլ եվրոպական նկարչության հայտնի օրինակները սնանակող կամ պարզապես լուսանկարներից արտահանված պատկերներ:

ստացած առանձին հայ արվեստագետներ՝ առավելապես դիմանկարիչներ, որոնց ջանքերով էլ առաջանում է արևմտահայ նոր, աշխարհիկ նկարչությունը:

Ընդհանուր առմամբ ռեալիստական ձևերով լուծված մանրանկարների ու հաստոցային դիմանկարների հեղինակներ են *Մանասների* ընտանիքի վերջին շառավիղները՝ Ջենոբ Մանասի զավակներ Ռուբենը, Սեպուհը, Ալեքոն (Ալեքսանդր), Գասպարն ու Մաքսուդը, ինչպես և նրանց հորեղբորորդի Ժոզեֆ (Յովսեփ) Մանասը:

Կ.Պոլսում և Ջնյուռնիայում են աշխատել լուսանկարիչներ *Աբդուլլա (Աբդուլլահյան)* եղբայրները, որոնցից երեքը՝ Վիչենը, Գևորգը և Յովսեփն զբաղվել են նաև մանրանկարչությամբ:

XIX դարի կեսերին է ասպարեզ մտել պոլսեցի անվանի բարերար Յակոբ Չելեպի Քյուրքչյանի որդու՝ Յոհնոն զեղարվեստական կրթություն ստացած *Սարգար Քյուրքչյանի* աշակերտ *Յովհաննես Պեյզատը (Ումետ Բեհզադ, 1809-1874)*, որն ստեղծել է բազմաթիվ եկեղեցական պատկերներ («Այլակերպություն», 1848, «Չորս ավետարանիչները», 1850, «Խորհրդավոր ընթրիք», 1853, «Խաչից ցած բերելը», 1869, «Գեթսեմանի», 1872 ևն) ու հաստոցային կտավներ՝ դիմանկարներ («Մուսթաֆա Ռեշիդ փաշայի դիմանկարը», 1842, «Յովհաննես Այվազովսկու դիմանկարը», «Ամնա մայրապետի դիմանկարը»), բնանկարներ («Կ.Պոլսի տեսարանը», «Սիրազարայի ջրվեժը»), թեմատիկ պատկերներ («Վիեննայի գրավումը թուրքերի կողմից», «Վրանաբնակ գնչուներ») և այլն:

Կ.Պոլսում է ծնվել և որոշ ժամանակ Յ.Պեյզատի արվեստանոցը հաճախել դիմանկարի ժանրում մասնագիտացած *Աբրահամ Սաքայանը (1821-1876)*, որի գործերից են «Նիկողայոս Ջորայանի դիմանկարը» (1844), նկարչի հոր՝ ջրկիր Ադամի, բարերար Պողոս Օտյանի, ճարտարապետ Կարապետ Պալյանի և այլոց կենդանագրերը:

Յայաստանի ազգային պատկերասրահում և էջմիածնի թանգարանում են պահվում *Պետրոս Արապյանի (1833-1898)* աշխատանքներից մի քանիսը, որոնք լուսանկարներով հայտնի նրա առանձին ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ բավականաչափ պատկերացում են տալիս նկարչի ժանրային նախասիրությունների ու զեղարվեստական մեթոդի մասին՝ «Թուրքական սրճարան», «Թռչնանոց», «Ճարտարապետ Սարգիս Պալյանի դիմանկարը», «Յայուհի» (Ա.Ֆնտոզյանի դիմանկարը), «Ղարիբ մշեցի» (1882), «Որսորդական նատյուրմորտ» (1889), «Մկրտիչ Խրիմյանի դիմանկարը» (1895), «Մետրոպ Մաշտոցի տեսիլքը» (1896) և այլն:

Դիմանկանում եկեղեցական նկարչությամբ, նաև՝ դիմանկարչությամբ է զբաղվել եպիսկոպոս *Մամբրե (Կարապետ) Սարկոսյանը (1835-1907)*, որի ստեղծագործական կյանքի մեծ մասն անցել է Երուսաղեմում:

1859-62 թթ. Վենետիկի Գեղարվեստից ակադեմիայում է սովորել պոլսահայ նկարիչ *Սեյրոն Տիրացույանը (Տիրատուրյան, 1837-1904)*: Նա է կատարել Կ.Պոլսի, Բուրսայի, Կարսի, Էրզրումի հայ կաթոլիկ եկեղեցիների սրբանկարները՝ «Տիրամայր», «Սամտա Լուչիա», «Քրիստոսի մկրտությունը» և այլն: Մ.Տիրացույանը նաև թուրք փաշաների, «ազգային ջոջերի», բարձրաստիճան հոգևորականների, ինչպես և մեծահարուստ եվրոպացիների՝ հիմնականում հանդիսավոր դիմանկարների հեղինակ էր: Նրա այդ կարգի աշխատանքներից են Յովհաննես Թնկիրյանի (1866) և պատրիարք Ազատյանի կենդանագրերը: Ավելի բնական ու անմիջական են մասնավոր անձանց՝ Եսայանի, Կարազյոզյանի, Փորթուզյանի, բժիշկ Էմմանուել Շաշյանի և այլոց

դիմանկարները: Մ.Տիրացույանը աշխատել է նաև բնանկարի ժանրում. պատկերել է Կ.Պոլսի ընդհանուր տեսարաններն ու քաղաքի գեղատեսիլ արվարձանները:

Արևմտահայ նոր կերպարվեստի ներկայացուցիչներից էր ինքնուս նկարիչ և քանդակագործ *Սուփոն Պեզիրժյանը (1839-1919)*, որը ճանաչված էր իբրև արքունի զարդանկարիչ: Երփնագիր և գրաֆիկական դիմանկարների հեղինակ էր ականավոր արևելագետ և արվեստաբան Արմենակ Սազըզյանի հայրը՝ *Յովհաննես Սազըզյանը (1836-1912)*:

XIX դարի կեսերին կերպարվեստի ասպարեզում իր ուժերն է փորձել դերասան *Յովհաննես Աճեմյանը (1828-1871)*:

Նոր շրջանի արևմտահայ բեմանկարչության հիմնադիրներն են *Յարություն Պաղտատյանը (1800-1870)* և *Յարություն Շեքիմյանը*:

Գրաֆիկայի հիմքերն են դրել անվանի տպագրիչներ ու վիմագրության վարպետներ՝ Ջնյուռնիայում գործած *Պողոս Թաթիկյանը (1820-1868-ից հետո)* և Կ.Պոլսում աշխատած *Ճանիկ Արամյանը (1820-1879)*:

1860-ական թթ. նկատվող կարճատև դադարից հետո հայ կերպարվեստն անմախաղեպ վերելք է ապրում: Եթե մինչև այդ նրա քիչ թե շատ զարգացած միակ տեսակը նկարչությունն էր, ապա այժմ Պետերբուրգի, Սուսկվայի, Փարիզի, Յոնի, Եվրոպական մյուս կենտրոնների Գեղարվեստից ակադեմիաները, բարձրագույն ուսումնարանները կամ զեղարվեստական մասնավոր կրթարաններն ավարտած հայ զեղանկարիչների հետ ասպարեզ են մտնում գրաֆիկական արվեստին ու քանդակագործությանը նվիրված վարպետներ: Եթե նախորդ շրջանի թե՛ արևելահայ, թե՛ արևմտահայ արվեստագետները մեծ մասամբ դիմանկարիչներ էին, ապա նոր սերնդի ներկայացուցիչներն աշխատում են նաև բնանկարի, կենցաղային պատկերի, պատմանկարի, Նատյուրմորտի ժանրերում: Նախկինում իշխող ակադեմիզմի, ռոմանտիզմի ու ռեալիզմի կողքին ի հայտ են գալիս եվրոպական նորագույն կերպարվեստում առկա գրեթե բոլոր հիմնական միտումները՝ իմպրեսիոնիզմից ու «մոդեռն» ոճից մինչև կուբիզմ, ֆուտուրիզմ և այլն: Սակայն հայ նկարիչների ու քանդակագործների աշխատանքներում զեղարվեստական-ձևաոճական այս իրարամերժ, երբեմն էլ ժամանակավրեպ ուղղությունները հաճախ համատեղվել կամ խաչասերվել են: Դա բացատրվում է նրանով, որ տվյալ շրջանի հայ կերպարվեստը հասունացել է հայրենիքից դուրս, փութաբայլ կերպով, զարգացման տարբեր աստիճանների վրա գտնվող օտար մշակույթների ներգործության տակ:

Մեզ հետաքրքրող դարաշրջանի հայ արվեստագետներն ու մշակույթի գործիչները ջանք չեն խնայել իրենց ուժերը համախմբելու, «ազգային ոճով» արտահայտվելու համար: Այդ հարցերի շուրջ հաճախ են խորհել ու խորհրդածել, հատկապես, Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, Վարդգես Սուրենյանցը, Թորոս Թորամանյանը, Արշակ Ֆեթվաճյանը և ուրիշներ: Ոմանք էլ դրանք փորձել են լուծել գործնականորեն՝ ազգային կաղեր պատրաստող զեղարվեստական դպրոցներ, ուսումնարաններ կամ արվեստանոցներ բացելու, նկարչական հատուկ դասընթացներ վարելու, արվեստին նվիրված թերթեր և հանդեսներ հրատարակելու, ազգային ստեղծագործական ակումբներ, ընկերություններ ու միություններ հիմնելու, ցուցահանդեսներ կազմակերպելու միջոցով:

Շնորհալի հայ պատանիներին և աղջիկներին տեղում կրթելու գործում մեծ դեր է կատարել 1873-ին Թիֆլիսում հիմնադրված Գեղարվեստական

ընկերության (1877-ից՝ Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերություն) նկարչական դպրոցը, որտեղ երկար տարիներ նկարչություն է դասավանդել եղիշե Թադևոսյանը: Մասնագիտական լուրջ կրթարաններ են եղել 1883-ին քանդակագործ Երվանդ Ոսկանի ակտիվ միջամտությամբ Կ.Պոլսում բացված Օսմանյան Գեղարվեստից վարժարանը և 1901-06 թթ. Թիֆլիսում գործող Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիային ենթակա միջնակարգ ուսումնարանը: Ե.Թադևոսյանից ու Ե.Ոսկանից բացի մանկավարժական գործունեությամբ են զբաղվել նաև Մ.Տիրացույանը, Յ.Շամշինյանը, Գ.Բաշինջադյանը, Փ.Թելեմեզյանը, Բ.Փիրադյանը, Դ.Օբրոյանցը, Գ.Լևոնյանը, Վ.Գայֆեճյանը, Ե.Դեմիրճյանը, Վ.Մանավյանը և ուրիշներ:

Ազգային նոր կերպարվեստի զարգացումը խթանելու, առկա գեղարվեստական ուժերը հավաքագրելու առումով կարևոր դեր են խաղացել 1874-ին, 1881-ին, 1882-ին ու հետագայում հայ արհեստավարժ և ինքնուսարվեստագետների մասնակցությամբ Կ.Պոլսում կայացած նկարահանողների Այդ տեսակետից էլ ավելի կարևոր նշանակություն են ունեցել Թիֆլիսում պարբերաբար կազմակերպվող ցուցադրումները, որոնք բացվել են Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության (1888-ից), Կովկասյան նկարիչների փոխօգնության ընկերության (1907-ից) և 1916-ին հիմնադրված Հայ արվեստագետների միության նախաձեռնությամբ: Քաղաքի գեղարվեստական կյանքն աշխուժացնում էին հայ նկարիչներ ու քանդակագործներ Յ.Շամշինյանի, Ղ.Արտազյանի, Գ.Բաշինջադյանի, Ա.Ֆեթվաճյանի, Յմ.Հակոբյանի, Վ.Գայֆեճյանի, Մ.Միքայելյանի, Գ.Շարբաբջյանի, Ե.Քոչարի և այլոց անհատական ցուցահանդեսները: «Տարագ» հանդեսի ցուցասրահում և Հովհ.Թումանյանի «Վերնատանը» հաճախ հավաքվել ու ազգային մշակույթի ճակատագրի մասին են խոսել թիֆլիսաբնակ և դրսից եկած հայ գրողներն ու արվեստագետները:

Հատուկ հիշատակության են արժանի XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում Թիֆլիսում, Կ.Պոլսում, Պետերբուրգում, Փարիզում, Վենետիկում և այլուր հրատարակված գրական-գեղարվեստական թեթերը, հանդեսներն ու տարեգրքերը («Արծազանք», «Ծաղիկ», «Արաքս», «Տարագ», «Անահիտ», «Գեղունի», «Բանբեր գրականության և արվեստի», «Կռունկ», «Գեղարվեստ», «Շանթ», «Սեփյան», «Նավասարդ» ևն), որոնց էջերում լուսաբանվել են նաև կերպարվեստի խնդիրները: Հետզհետե ձևավորվել են ու առաջին քայլերն արել ազգային արվեստագիտությունը (Ս.Տեր-Մովսիսյան, Գ.Հովսեփյան, Ա.Սաղաթյան, Գ.Լևոնյան) և գեղարվեստական քննադատությունը (Պ.Ադամյան, Յ.Արապյան, Գ.Բաշինջադյան, Ա.Շիրվանզադե, Վ.Սուրենյանց, Ե.Լալայան, Լ.Սազիրյանց, Լ.Սանվելյան, Ս.Երեմյան, Ա.Չոպանյան, Տ.Եսայան, Դ.Օբրոյանց, Ս.Բաբիյան, Յ.Այվանաք, Գ.Շարբաբջյան, Տ.Չեռնոկուրյան, Կ.Ջարյան, Ռ.Շիշմանյան և ուրիշներ):

XIX դարի վերջին տասնամյակներում հայկական գեղանկարչության մեջ մինչև այդ բացառիկ նշանակություն ունեցող պորտրետային ժանրը աստիճանաբար իր տեղն է զիջել *բնանկարին*. բնության տեսարաններին անդրադարձել են վարպետներից շատերը, իսկ առանձին արվեստագետների մոտ դրանք հատկապես կարևորվել են:

Հայ ազգային բնանկարի հիմնադիրն է Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայի շրջանավարտ *Գևորգ Բաշինջադյանը (1857-1925)*: Ռուսական ուշ ակադեմիզմին բնորոշ գծերն արտացոլվել են նրա վաղ շրջանի

աշխատանքներում («Լեռնային բնանկար», 1882, «Կեչիների պուրակը», 1883, «Կեչիներ», 1886 ևն): Դա դրսևորվել է, մասնավորապես, մուգ կոլորիտի, գծանկարի որոշ չորության, բնապատկերի մի տեսակ սառած, հուզականությունից զուրկ կերպավորման մեջ: 1890-ական թթ. մի շարք գործերում, Յ.Այվազովսկու և Ա.Ի.Կուինջիի ազդեցության տակ, Գ.Բաշինջադյանը զգալիորեն հագեցրել է իր գունապնակը: Վաղորդյան, ցերեկային մառախլապատ ու զիշերային լուսնկա տեսարաններին («Վաղ առավոտյան», 1896, «Գիշեր: Ծովափ», 1897, «Ամպամած եղանակ», 1897, «Անձրևոտ օր», 1899 ևն) նա բանաստեղծական շունչ ու ռոմանտիկական խորհրդավորություն է հաղորդել: Կարևոր նշանակություն է ունեցել 1899-1901 թթ. Ֆրանսիա կատարած նրա ուղևորությունը. նկարիչը ծանոթացել է ֆրանսիական «բարբիզոնյան դպրոցի» և իմպրեսիոնիստների ստեղծագործական մեթոդների հետ: Դրա շնորհիվ նա վերջապես ազատվել է ակադեմիական չոր գծանկարից, իր կտավները հարստացրել գունեղանգների մուրր անցումներով, որոնք նրա բնանկարները թարմացրել են և օժտել օդային թափանցիկությամբ («Բորժոմի շրջակայքը», 1902, «Ջանգեզուր», 1904, «Դեպի Արագած տանող ճանապարհը», 1911, «Արարատ», 1912 ևն):

Իր բնանկարներում իմպրեսիոնիզմին է հարել Սոսկվայի Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում Վ.Դ.Պոլենովին աշակերտած *եղիշե Թադևոսյանը (1870-1936)*: 1890-ական թթ. ամռանը Ռուսաստանում և Հայաստանում նրա ստեղծած բնանկար էտյուդներն ու փոքրադիր պատկերները («Բակ Բոգորոդսկուն», 1892, «Էջմիածնի լճափին», 1894 ևն) աչքի են ընկնում գունային թարմ զգացողությամբ, ներդաշնակ բազմերանգությամբ, տեսողական տպավորությունների անմիջական վերարտադրությամբ: Ե.Թադևոսյանի գունային ընկալումներն էլ ավելի են սրվել 1899-1900 թթ. դեպի Սերժավոր Արևելք և Հարավային Եվրոպա կատարած մանապարհորդություններից հետո: Խոշոր չափսերի ավարտուն պեյզաժները հազվադեպ էին նկարչի արվեստում: Դրանցից են «Արարատը Էջմիածնից» (1894), «Արարատյան դաշտավայրը» (1906), «Արագածը» (1917) և այլն:

Ե.Թադևոսյանը ստեղծագործական լայն դիապազոնի տեր արվեստագետ էր: Բնանկարից բացի նա զբաղվել է կենցաղային ժանրով («Դեպի օտարություն», 1894, «Կեսօրյա ճաշը», 1897, «Երկրպագություն խաչին», 1901 ևն), դիմանկարով («Ռ.Սուրենյանը», 1891, «Նկարչի կնոջ դիմանկարը», 1903, «Քանդակագործ Յ.Գյուրջյանը», 1914 ևն), ստեղծել կրոնական և պատմադիցաբանական պատկերներ («Գրիգոր Լուսավորչի տեսիլքը», 1900, «Ս.Հռիփսիմ», 1911, «Քրիստոսը և փարիսեցիները», 1916-23 ևն): Նկարչի արվեստում որոշակի տեղ են գտել նաև այլաբանական ու խորհրդապաշտական հորինվածքները՝ «Իմ անուրջները» պատկերաշարը (1901-05), «Թռչունների համերգը», «Սոնետ» (1909), «Հանճարն ու ամբոխը» (1909) և այլն:

Ե.Թադևոսյանը մեծ ուշադրություն է դարձրել տեխնիկական կատարման վրա, դիմել հին նկարչության ավանդույթներին, օգտագործել անսովոր նյութեր: «Ջանգուլում» (1907) նկարում նա հրաժարվել է ենթաներկումից (грунтозка), աշխատել անմիջապես կտավի վրա՝ հասնելով դեկորատիվ մուրր տպավորության: Հաստոցային խճանկարի յուրատեսակ նմուշներ են գունավոր քարերից կամ գիպսի գույնզգույն կտորներից կազմված «Ինքնանկարը» (1907), «Վ.Պոլենովի դիմանկարը» (1907), միջնադարյան հայ ծաղկողների ոճն

ընդօրինակող «Ալան-աղան» (1912):

Այլ ուղղությամբ է ընթացել և ոճական այլ սկզբունքների վրա խարսխվել Ա.Ֆեթվաճյանի և Փ.Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունը:

Տրապիզոնում ծնված *Արշակ Ֆեթվաճյանի (1866-1947)* արվեստի կողմնորոշման համար կարևոր նշանակություն է ունեցել 1899-ին Ռուսաստան կատարած ուղևորությունը: Պետերբուրգից Հայաստան գալով նա ծանոթացել է հայրենի բնության, Անիի և հարակից շրջանների ճարտարապետական հուշարձանների հետ՝ ստեղծելով մի քանի տասնյակ ջրանկարներ ու բազում մատիտանկարներ, որոնք ունեն ոչ միայն գեղարվեստական, այլև վավերագրական մեծ արժեք: Հետաքրքիր են նրա դաշտանկարներն ու ծովանկարները («Ծով: Արևանուտ», 1899, «Ալեքսիսություն Աև ծովի ափին», 1903, «Արագած», 1908 ևն):

Իրապաշտական արվեստի հունով է շարժվել *Փանոս Թերլեմեզյանը (1865-1941)*, որը ծնվել է Վանում, պատանի հասակից նվիրվել ազգային-ազատագրական պայքարին, հետապնդվել թուրք կառավարության կողմից: Նկարիչը հաճախ է ուղևորվել Արևելյան Հայաստան ու վրձնել մի շարք բնանկարներ՝ «Էջմիածնի Մայր տաճարը» (1903), «Սանահին գյուղը» (1904), «Սանահինի լեռները» (1905), «Արագածն աշմանը» (1907) և այլն, որոնցում դեռ որոշ չորություն է նկատվում: Բայց արդեն Փարիզում կատարված քաղաքային տեսարաններում («Շատրվան: Փարիզ», 1909, «Փարիզը գիշերով», 1910 ևն) Փ.Թերլեմեզյանը դիմում է պատկերման իմպրեսիոնիստական եղանակին՝ նրբորեն վերարտադրելով ջրի մեջ ընկած արևի ճառագայթները և արհեստական լուսավորությամբ հրավառված գիշերային փողոցները: 1910-ական թթ. հաջողված աշխատանքներից են «Վանա լիճը և Սիփան սարը Կտուց կղզուց» (1915) բնանկարը և «Կոմիտաս» (1913) թեմատիկ դիմանկարը:

XIX դարի վերջին քառորդում ասպարեզ մտած բնանկարիչներից են պոլսահայեր Վ.Արսլանյանն ու Տ.Տեսայանը, եգիպտահայ վարպետ Ե.Դեմիրճյանը, Մոսկվայում ապրած Է.Ալաջալովը, քիֆիսաբնակ Ա.Միրզոյանը և ուրիշներ: Հ.Ալվազովսկուց բացի հայ ժողովուրդը տվել է ևս մի քանի ծովանկարիչներ, որոնցից առավել հայտնի են Է.Մահտեսյանը, Ա.Շաբանյանը, Վ.Մախոսյանը և Կ.Ադամյանը: Նույն ժամրում աշխատած այլ արվեստագետներից նշենք Պ.Շաշյանին, Հ.Տամադյանին, Մ.Գիվանյանին, Կ.Յազնաճյանին, Տ.Ջաբարյանին, Գ.Զիլինգիրյանին, Հ.Գազանջյանին:

Հայկական բնանկարի հետագա զարգացումը կապված էր նոր, երիտասարդ սերնդի նկարիչների ստեղծագործության հետ, որոնք արվեստում իրենց ինքնուրույն քայլերն են արել 1900-10-ական թթ.: Հիմնականում պլեներային թարմ եղանակով կամ իմպրեսիոնիստական ոճով են լուծված Վ.Գայֆեճյանի, Հ.Ալյանաքի, Հ.Ալխազյանի, Ա.Առաքելյանի, Ռ.Շիշմանյանի և այլոց պեյզաժները:

Բայց այդ շրջանի հայ նկարչությունն ու, մասնավորաբար, բնանկարը գեղարվեստական նոր որակ, արդիական շունչ և ազգային դիմագծեր են ձեռք բերել հատկապես *Մարտիրոս Սարյանի (1880-1972)* աշխատանքներում: Մոսկվայի Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանն ավարտելուց հետո նա միառժամանակ հարել է «Голубая роза» («Երկնագույն վարդ»)՝ ռուս խորհրդապաշտ նկարիչների խմբակցությանը և ստեղծել արևելյան մոտիվներով երազկոտ պատկերներ («Փերիների լիճը», 1905, «Սեր», 1906, «Գիսասող», 1907 ևն): 1910-ական թթ. սկզբին Մերձավոր

Արևելք կատարած ուղևորությունների, ինչպես նաև հայկական ու պարսկական հին նկարչության, ապա ֆրանսիական նոր կերպարվեստի տպավորությամբ Մ.Սարյանը ծայրահեղորեն լարել ու միաժամանակ պարզեցրել է իր ներկապանակը՝ աշխատելով հիմնական և օժանդակ գույների կտրուկ հակադրության սկզբունքով: Արդյունքում նկարչի կտավները ձեռք են բերել ոչ միայն դեկորատիվ հնչողություն, այլև մոնումենտալ շունչ: Այդպիսի տպավորություն են թողնում Մ.Սարյանի 1910-ական թթ. լավագույն բնանկարները՝ «Փողոց: Կեսօր: Կ.Պոլիս» (1910), «Գիշեր: Եգիպտոս» (1911), «Արմավենի: Եգիպտոս» (1911) և այլն:

XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում որոշակի զարգացում է ապրել *թեմատիկ պատկերը*, որն առավելապես դրսևորվել է կենցաղային ժանրում և պատմանկարչության մեջ:

Հիմնականում կենցաղային բնույթ են կրում Թիֆլիսում ծնված Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայում ուսանած *Հարություն Շամշինյանի (1856-1914)* կտավները: Նրա ստեղծագործական կյանքում հատկապես բեղմնավոր էին 1880-90-ական թվականները. նկարչի բնորոշ աշխատանքները՝ «Փողոց Մայրանում» (1883), «Շայթան-բազար» (1890), «Ղեյնորա» (1893) և այլն, ժողովրդական կամ եկեղեցական տոներ, դիմակավորված հանդիսախաղեր, հարսանյաց թափոցներ կամ ուխտավորական երթեր պատկերող բազմամարդ, աղմկոտ տեսարաններ են:

Գլխավորապես կենցաղային ժանրում է աշխատել Մոսկվայի Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի ընթացավարտ, Նոր Նախիջևանում ապրած *Հմայակ Արծաթպանյանը (1876-1920)*, որի ինտերիերային համեստ պատկերները («Ընթերցանություն», «Դաշնամուր նվագող աղջիկը», 1899, «Հիվանդ երեխայի մոտ», 1900 ևն) աչքի են ընկնում ընտանեկան ու ներանձնական մտերմիկ, խաղաղ, լուռ մթնոլորտով, դալուկ գույների զուսպ ներդաշնակությամբ: Միանգամայն այլ լարված, անհանգիստ տպավորություն է թողնում «Հրդեհ հայկական գյուղում» (1915) միջին չափերի յուղանկարը, որը լուծված է Հմ.Արծաթպանյանին ոչ բնահատուկ՝ մուգ, մռայլամած գույներանգներով: Ուշագրավ են հոգեբանական նուրբ բնութագրերով օժտված պորտրետային աշխատանքները («Մարտիրոս Սարյան», 1898, «Մարիետա Շահինյան», «Նկարչի դուստրը՝ վարդակակաչներով», 1915 ևն):

1915-21 թթ. հայ գաղթականների կյանքը պատկերող թեմատիկ շարքեր է ստեղծել Դոմոնի Գեղարվեստից ակադեմիայում, ապա Փարիզի Ջարդարվեստի ուսումնարանում կրթված *Սարգիս Խաչատուրյանը (1886-1947)*: Հայ տարագիրների թշվառ վիճակին են նվիրված նրա «Որբերը ճաշի են սպասում», «Գնում են հաց բերելու», «Տանջանք», «Հուսահատները», բազմաթիվ այլ կտավներ: Նույն տարիներին ստեղծված «Տեր-Ջորը» նկարչի եղեռնային շարքի ամենահայտնի գործերից է: Միևնույն ժամանակ Ս.Խաչատուրյանին հիացրել են հայ ժողովրդի կամքն ու տոկունությունը, նրա կենսասեր բնավորությունը: Լավատեսական տրամադրությամբ են շնչում նկարչի «Տոնական օր Սևանում», «Գյուղական հարսանիք», «Խրախճանք Օշականում», «Հայ ժողովրդական պարեր», «Հարսի երգը» և այլ աշխատանքները՝ լուծված արտասովոր թարմ, հնչելի գույներով:

Կենցաղային ժանրը որոշակի տեղ է գրավել Դ.Արտազյանի, Կ.Նշանյանի, Գ.Գաբրիելյանի, Խ.Տեր-Մինասյանի, Ս.Քյուրքչյանի և այլոց ստեղծագործության մեջ:

Ոչ միայն կենցաղային ժանրի, այլև պատմանկարի ձևավորման ու զարգացման համար բացառիկ դեր է խաղացել Մոսկվայի Գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանի, ապա Մյունխենի Գեղարվեստից ակադեմիայի սան *Վարդես Սուրենյանցը (1860-1921)*:

Կենցաղային ժանրում նրա առաջին փորձերից են Թեիրանի և Սպահանի փողոցային տեսարանները, որոնք իրական կյանքից անմիջապես քաղված պատկերներ են: Շեշտված կենցաղային բնույթ ունեն «Թափորի ելքը Էջմիածնի տաճարից» (1895) բազմաֆիգուր կտավը և «Իսպանական շարքի» յուղաներկ գործերից մի քանիսը («Ալիամբրայի դռնապանը», 1898, «Իսպանացի պարուհին», 1901 ևն):

Վ.Սուրենյանցի արվեստին առավել բնորոշ են լուսավորական գաղափարներով ներշնչված, ազգային և հասարակական լայն հնչողություն ունեցող պատմական թեմաները: Արդեն 1890-ական թթ. աշխատանքներում («Լքյալը», 1894, «Ոտնահարված սրբություն», 1895, «Զարդից հետո», 1899 ևն) արձագանք են գտել սուլթանական Թուրքիայում տեղի ունեցած հայերի ջարդերը: Վ.Սուրենյանցն անդրադարձել է ոչ միայն նորադեպ, այլև հեռավոր անցյալի պատմությանը՝ ստեղծելով այնպիսի գլուխգործոցներ, ինչպիսիք են «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» (1899) ու «Սալոմե» (1907) կտավները: Այդ ժանրում հաջողված գործերից են «Կանանց ելքը Անիի եկեղեցուց» (1905) և «Զաբել թագուհու վերադարձը գահին» (1909) աշխատանքները: Պատմական նկարչության հետ է առնչվում «Յոթնամյան պատերազմի ժամանակ» (1897) բնապատկերը, որը խորհրդանշում է պատմության մռայլ հորձանուտներով անցած հայ ժողովրդի ոգու ամրությունն ու շինարար կամքը: Վ.Սուրենյանցը հեղինակել է Արևելքի գրականությանը ներշնչված թեմատիկ պատկերներ («Յաֆիզի երգը», 1895, «Ֆիրդուսին իր «Շահնամեն» է կարդում Մահմուդ Ղազնևիին», 1913 ևն): Աշխատանքներից շատերում նա ընտելացրել և արևելյան սուր ու բարկահամ երանգ է տվել եվրոպական «մոդեռնի» դեկորատիվ-գծային ոճին:

Վ.Սուրենյանցը հայ կերպարվեստում պատմական նկարչության ոչ միայն հիմնադիրն է, այլև տվյալ շրջանի միակ խոշոր ներկայացուցիչը, թեև այդ ժանրում փորձեր են արել Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիայի կողմից 1865-ին նկարչի կոչման արժանացած իշխան Ս.Աբամելիքը, նույն ակադեմիայի շրջանավարտներ՝ Ի.Ե.Ռեպինի աշակերտներ Դ.Օքրոյանցը, Կ.Չիրախյանը և ուրիշներ:

Ազգային *դիմանկարչության* հետագա զարգացման գործում նկատելի դեր են կատարել արևելահայ արվեստագետներ Ա.Սազինյանը, Տ.Լիսիցյանը, Ա.Բրուտյանը, Բ.Փիրադյանը, Ա.Կարբունել-Բաբայանը, արևմտահայ նկարիչներ Մ.Մարկոսյանը, Չ.Սազըզյանը, Ս.Տիրանյանը, Ս.Յակոբյանը, Ս.Երկանյանը, Ջ.Բոյաջյանը, Ռ.Սերոբյանը և ուրիշներ:

Գրեթե բացառապես դիմանկարչությամբ է զբաղվել Կ.Պոլսում ծնված, Փարիզում գեղարվեստական կրթություն ստացած, ապա Թիֆլիսում և Ալեքսանդրապոլում ապրած *Ենոք Նազարյանը (1868-1928)*, որի պորտրետային կավճաներից աշխատանքները («Յոթնամյա Շալամյանի դիմանկարը», 1897, «Մարիամ Շալամյանի դիմանկարը», 1897, «Անհայտ տղամարդու դիմանկարը», 1912 ևն) դեռ ինչ-որ չափով հիշեցնում են Յ.Յոլմաթաբյանի և Ա.Ներսիսյանի կենդանագրերը, թեև մշակված են գրեթե բնապաշտական մանրախուզությամբ:

Գեղարվեստական որակի և հոգեբանական խորության տեսակետներից ավելի համոզիչ են Փարիզում կրթված շուշեցի նկարիչ *Ստեփան Աղաքանյանի (1863-1940)* դիմանկարները: Սինչխորհրդային շրջանի կտավներում նա անդրադարձել է մտերիմների («Յոր դիմանկարը», 1900, «Սոր դիմանկարը», 1900), աշխատավոր հասարակ մարդկանց («Յուսնի դիմանկարը», 1910, «Բանվորը», 1910, «Չկնորսը», 1912), հայ մտավորականների («Ս.Էքմեքյանի դիմանկարը», 1908, «Խ.Կուսիկյանի դիմանկարը», 1908, «Մ.Շահինյանի դիմանկարը», 1919) կերպարներին: Ոչ մեծ չափսերի այդ աշխատանքները դիմահայաց կամ կիսադեմ պատկերներ են, որոնցում բնորոշները սովորաբար ներկայանում են ինտերիերի մեջ:

Զափազանց տպավորիչ են Մ.Սարյանի «Ինքնանկարը» (1909, երկու տարբերակով), «Իվան Շչուկինի դիմանկարը» (1910), «Գարեգին Լևոնյանի դիմանկարը» (1912), «Ալեքսանդր Ծատուրյանի դիմանկարը» (1915) և այլն, որոնցում արվեստագետը հրաժարվել է հոգեբանական խոր պրպտումներից՝ շեշտը դնելով պատկերված մարդկանց բնավորության ու արտաքինի ամենակայուն, առավել ցայտուն գծերի վրա:

Խոհական-բանաստեղծական նուրբ տրամադրություններով են համակված արևմտահայ նկարչության խոշոր ներկայացուցիչ *Յովսեփ Փուշմանի (Փուշմանյան, 1877-1966)* դիմանկարները, որոնց մեծ մասը արևելյան ժողովուրդների «ազգային դեմքը» բնորոշող ընդհանրական կերպարներ են՝ «Յայաստանի ծաղիկը», «Շիրազի վարդը», «Արևելքի զարդը», «Յուսի աստղը» և այլն:

Նատյուրմորտը մեծ տեղ չի զբաղեցրել XIX դարավերջի և XX դարակզրի հայ գեղանկարչության մեջ, սակայն առանձին արվեստագետների մոտ այն ոչ միայն կարևորվել, այլև բացառիկ նշանակություն է ստացել:

Ազգային կերպարվեստում նատյուրմորտի հիմնադիրն է Կ.Պոլսում ծնված, 1867-ից Փարիզում հաստատված ինքնուս նկարիչ *Զաքար Զաքարյանը (1849-1923)*, որին շատերը, այդ թվում նաև Էդգար Դեգան անվանել են «մերօրյա Շարդեն»՝ նրան իրավամբ համեմատելով XVIII դարի ֆրանսիացի մեծ ռեալիստի հետ: Իր կյանքի ընթացքում Զ.Զաքարյանը ստեղծել է փոքրադիր տասնյակ նատյուրմորտներ («Սալորներ», «Դեղձեր», «Խաղող», «Երաժշտական գործիքներ», «Արձադացով նատյուրմորտ», «Նկարչական պարագաներ», «Գավաթով ջուր» ևն), որոնք հատկանշվում են մուգ, խավար ֆոնով, սեղանին դարսված կամ խնամքով խմբավորված առարկաների ու պտուղների, ասես, մարմրող գուներանգներով: Չնայած նրա աշխատանքներում անվերջ տարբերակվում ու հարափոխվում են միևնույն մոտիվները, այդուհանդերձ դրանք չեն ձանձրացնում դիտողին, քանի որ նկարիչն ամեն անգամ նոր, թաքնված գեղեցկություն է հայտնաբերում բնության բարիքների ու կենցաղային սովորական, նույնիսկ հնամաշ առարկաների մեջ՝ վարպետորեն վերարտադրելով հասած մրգերի ու պտուղների հյութեղությունը, փայտաթելերի բնական հյուսքը, կավի թրծվածքը, պղնձի փայլը:

Միայն պայմանականորեն կարելի է «nature morte», այսինքն՝ «անշունչ բնություն» կոչել Յ.Փուշմանի բանաստեղծական բազմանշանակ վերնագրեր կրող, գունատոնային նուրբ անցումներով հարուստ աշխատանքները՝ «Յավերժական գարնան աստվածը», «Կյանքի ոսկե մայրամուտը», «Կենաց ակունքը», «Անցյալի ոգին», «Օրհասական վարդի խոստովանանքը» և այլն: Դրանցում պատկերված իրերն ու առարկաները՝ Մերձավոր և Դեռավոր

Արևելքի հնաբույր գեղորները, զարմանալիորեն շնչավորված ու փոխակերպված են Հ.Փուշմանի ստեղծագործական երևակայությամբ, վերածված մարդկային մտքեր ու խոհեր, հուշեր և հույզեր, թախանձ ու աղոթք արտահայտող, գեղարվեստորեն իմաստավորված խորհրդանիշերի:

Կենցաղային իրեր, հաճախ՝ պտուղներ, մրգեր ու բանջարեղեն պատկերող փոքրադիր նատյուրմորտների հեղինակ է Տրապիզոնում ծնված, ողջ կյանքը թիֆլիսում անցկացրած նկարիչ *Յմայակ Յակոբյանը (1871-1939)*: Շագանակագույն մուգ ֆոնի վրա հյութեղ գույներով, լուսաստվերի եռանդուն խաղով ու վրձնի արագ, լայն շարժումներով կատարված այդ աշխատանքները («Սոխեր», «Խաղողներ», «Դեղձեր», «Նռներ» ևն) էտյուդային անավարտ տպավորություն են թողնում և այդ առումով, անշուշտ, զիջում են Ջ.Ջաքարյանի երկար մտածված, մինչև վերջ հղկված նատյուրմորտներին, թեպետ ավելի թարմ ու կենսալիր ուժով են օժտված:

Դեկորատիվ պանոններ ու հարթանկարներ հիշեցնող հորինվածքներ են Մ.Սարյանի՝ հին եգիպտական դիմակներ, պարսկական խայտաբղետ գործվածքներ, ջնարակված պնակներ, մրգեր ու դաշտային ծաղիկներ պատկերող նատյուրմորտները («Բանաններ», 1910, «Եգիպտական դիմակներ», 1911, «Պարսկական նատյուրմորտ», 1913, «Դեղին ծաղիկներ», 1914, «Արևելյան մեծ նատյուրմորտ», 1915 ևն), որոնց զրնգուն, հնչեղ գույներում արտահայտվել են շրջապատող աշխարհի գեղեցկությամբ խանդավառված բնապաշտ նկարչի լավատեսական ընկալումները:

Նատյուրմորտի ժանրում են աշխատել Գ.Քոչոբյանը, Վ.Ախիկյանը, Ա.Պազայանը, Ն.Ֆրեճկյանը, Հ.Տիրիտյանը, թիֆլիսցի ինքնու վարպետ Կ.Գրիգորյանը: Հայ արվեստագետների միության ցուցահանդեսներում իրենց անդրանիկ ելույթներն են ունեցել տակավին երիտասարդ հայ նկարիչներ Լ.Ասլամազյանը, Գ.Գրիգորյանը, Հ.Կարապյանը, Ե.Քոչարը (Քոչարյան):

Ինչպես և նախկինում, տվյալ շրջանի աշխարհիկ նկարչությունը գրեթե բացառապես սահմանափակվել է հաստոցային արվեստի բնագավառով. մոնումենտալ ձևերի ու տեսակների զարգացման համար հայ իրականության մեջ համապատասխան պայմաններ չկային:

Գրաֆիկայի զարգացման գործում մեծ դեր են կատարել գեղանկարիչները: Նշենք Հ.Շանշինյանի և Ա.Շաբանյանի օֆորտները, Կ.Ադամյանի, Մ.Սարյանի, Գ.Յակուլովի գրքի գեղարվեստական ձևավորումները, Ս.Ակայանի, Տ.Տեր-Վարդանյանի, Գ.Միանսարյանի, Գ.Շարբաբյանի՝ ազգային հին և ժողովրդական արվեստով ներշնչված, առանձին դեպքերում եվրոպական «մոդեռնի» դրոշմը կրող գրաֆիկական ոճավորումները, Պետերբուրգում լույս տեսնող «Արաքս» ամսագրի էջերում Գ.Գաբրիելյանի գետեղած գծանկարները և այլն:

Գեղարվեստական բարձրարժեք երևույթ է Վ.Սուրենյանցի գրաֆիկական ժառանգությունը՝ հիմնականում կապված ռուս ու եվրոպացի, առավելապես ռոմանտիզմին կամ սիմվոլիզմին հարող գրողների՝ Ա.Ա.Պուշկինի, Մ.Յու.Լերմոնտովի, Ա.Մետերլինկի, Օ.Ուայլդի, Ժ.Ռոդենբախի, Ս.Լագերլոֆի գրքերի պատկերագրման հետ: Նկարիչը ձևավորել է հայ գրողների ու երաժիշտների՝ Ալ.Շատուրյանի, Ե.Շահագիզի, Ալ.Սպենդիարյանի, Ռ.Մելիքյանի և այլոց երկերն ու նոտագիր տետրերը: Նրա ձեռքով գծված պատկերները զարդարել են հայկական հանդեսներից շատերի կազմերն ու էջերը: Այդ ստեղծագործություններում և հայկական հեքիաթների մոտիվներով կատարված գրաֆիկական թերթերում, բազմաթիվ այլ գծանկարներում ու

ջրաներկ աշխատանքներում Վ.Սուրենյանցը, իր իսկ խոսքերով, ձգտել է «մոդեռնացնել ազգային-արխայիկ ոճը», մորովի հնչեցնել հայկական հին ճարտարապետության և կերպարվեստի բնորոշ լեզուն:

Հայ նկարիչներից քչերն են այդ տարիներին իրենց ամբողջապես նվիրել գրաֆիկական արվեստին: Դրանց թվին են պատկանում արևմտահայ փորագրիչ Է.Շահինը և արևելահայ գծանկարիչ Վ.Խոջաբեկյանը:

Էդգար Շահինը (Շահինյան, 1874-1947) ծնվել է Վիեննայում, մանկությունն ու պատանեկությունն անցկացրել Կ.Պոլսում, սովորել Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանում, ապա հայտնվել Փարիզում, ուր հաճախել է Ռ.ժուլիանի գեղարվեստական ակադեմիան: 1900-10-ական թթ. Է.Շահինի ստեղծած օֆորտների շարքում մեծ թիվ են կազմում Փարիզի թշվառներին, թափառականներին, կյանքի հատակում հայտնված «փոքր մարդկանց», կրկեսի դերասաններին ներկայացնող աշխատանքները («Մուրացկանը», 1900, «Ձորձահավաք կինը», 1901, «Գործազուրկը», 1903, «Լարապարուհին», 1907, «Գետնախնձոր տապակողները», 1912 ևն): Նկատելի տեղ են գրավում Է.Շահինի դիմանկարները, որոնցում հանդիպում ենք նրա մշտական մոդելներին՝ Մոնմարտրի բոհեմական միջավայրին ընտելացած թեթևաբարո գեղեցկուհիներին («Ժորժինա», 1904, «Բիանկա», 1907, «Լիզեթ», 1911), ստեղծագործական կյանքով ապրող անվանի մարդկանց՝ ֆրանսիացի գրողներ Անատոլ Ֆրանսին (1900), Օկտավ Սիրբոյին (1904), Պոլ Վեռլենին (1925), «Կոմեդի ֆրանսեզ» թատրոնի դերասանուհի Լուիզ Ֆրանսին (1902) և այլոց:

Է.Շահինին են պատկանում Վերգիլիոսի «Գեորգիկա» խրատական պոեմի, Գ.Ֆլոբերի, Գոնկուր Էդբայրների, հայ նկարչին անձամբ ճանաչած ու գնահատած վիպասաններ Ա.Ֆրանսի, Ժ.Շ.Յուլիանմանսի, Մ.Բառեսի, Գ.Սուրեյի գրական երկերի նկարազարդումները:

Նրա ստեղծագործության մեջ կան հայերին պատկերող կամ հայկական թեմաներ շոշափող առանձին թերթեր. «Չքավոր հայը» (1898), «Նկարչի հոր՝ Պետրոս Շահինի դիմանկարը» (1900), «Տիկին Ջարմինյանը» (1904), «Անի: Հայ որբերը Հոլվի եկեղեցու մոտ» (1910), «Երիտասարդ հայուհին» (1911) և այլն:

Գծանկարչության մեջ է իրեն դրսևորել *Վանո (Հովհաննես) Խոջաբեկյանը (1875-1922)*, որն անցած դարասկզբի թիֆլիսյան կենցաղի պատկերահան էր: Մատիտով և գրչածայրով կատարված նրա փոքրադիր նկարներում անընդհատ կրկնվող մոտիվներից են թիֆլիսի փողոցներում ու մեղաններում ծավալվող բազմամարդ տեսարանները՝ ժողովրդական արմկոտ տոնահանդեսներ, խաղեր ու զվարճանքներ («Ղեյմրա», «Բարիկենդան», «Խոյերի կռիվը», «Ըմբշամարտ», «Ալյուրակռիվ»), հարսանեկան, ծնունդ-կնունքի թատերայնացված ծեսեր («Հարսանյաց թափող», «Ընծաներ հարսին», «Պսակից հետո», «Հարսի օժիտը հին թիֆլիսում», «Կնունք»), քեֆ ու խնջույքներ («Քեֆ խոյերի կռիվից հետո», «Քեֆ Օրթաճալայում», «Թամադայի կենացը», «Քեֆ երգեհոնով», 1919), հոգեհացին ներկա կամ հոգեհացից տուն վերադարձող չքավորների, բազմափորձ բիծա «քելեխիցիների» խմբանկարներ («Մեռելոց», «Քելեխ ուտողները», «Քելեխից հետո») և այլն:

Աշխատանքներից շատերը Վ.Խոջաբեկյանը կատարել է րոպեների ընթացքում՝ մատիտի կամ գրչի գրեթե մեկ հպումով: Ծանոթ չլինելով ակադեմիական գրագիտությանը, նա սահմանափակվել է գրաֆիկական արվեստի ամենապարզ, տարրական միջոցներով, աշխատել շեշտված սիլուետային եղանակով՝ միայն եզրագծերով պատկերված մարդկանց ու

կենդանիների ֆիզուրները: Սակայն նկարչի ջերմ ժպիտը և համակրական, բարի հումորը անսովոր հմայք են հաղորդել այդ պատկերների:

Է.Շահինի և Վ.Խոջաբեկյանի հետ միաժամանակ հանդես են եկել արևելահայ ու արևմտահայ մի շարք գծանկարիչներ, գրքի ձևավորողներ ու փորագրիչներ ևս, որոնց գործերն առայժմ լավ ուսումնասիրված չեն: Նկատի ունենք Յ.Շիվանյանի, Ա.Սողոմոնյանի, Պ.Տեր-Սաստրյանցի, Ա.Գաբրիելյանի, Տ.Փոլադյանի, Խ.Բաղիկյանի, Ա.Նահապետյանի, Մ.Շահբազյանի, Վ.Սուքիասյանի, Լ.Չազարապետյանի, Մ.Խունունցի և այլոց գրաֆիկական աշխատանքները: Թիֆլիսում, Կ.Պոլսում, Պետերբուրգում, Կահիրեում, Փարիզում և այլուր հրատարակվող երգիծական ամսագրերում ու զավեշտաթերթերում («Միմոս», «Սափրիչ», «Կավոշ», «Խաթաբալա», «Ջուռնա», «Սա-դա-նա», «Մոծակ», «Խիծ-բիծ» ևն) տպված ընկերական շարժերի, հումորիստական մանրապատումների, կենցաղային, խրատական-բարոյախոսական, սոցիալական կամ քաղաքական սուր և ներազդող բովանդակություն ունեցող ծաղրանկարների հեղինակներ են Դ.Օքրոյանցը, Վ.Ախիկյանը, Ա.Ակայանը, Ա.Միրզոյանը, Գ.Լևոնյանը, Գ.Երիցյանը, ինչպես նաև Տ.Էքսերճյանը, Ա.Յազըճյանը, Ա.Շիշմանյանը, Ա.Սինասյանը, Վ.Սանավյանը, Փ.Արփիարյանը, Գ.Մխիթարյանը, Յ.Շաբանը (Շաբանյան), ինչպես նաև կուսակցության գործիչ, Աթենքում և Լոնդոնում 1894-1897թթ. լույս տեսած «Ապտակ» երգիծական-քաղաքական ամսաթերթի խմբագիր Պ.Սարիմյանը, քանդակագործ Ն.Թուրը (Թուրունջյան), դերասան Չ.Լաքբան, գրող և հրապարակախոս Ա.Անտոնյանը և ուրիշներ:

Յայ նոր շրջանի քանդակագործության հիմնադիրներից է Յոննի Գեղարվեստից ակադեմիայի շրջանավարտ, պոլսահայ վարպետ **Երվանդ Ոսկանը (1855-1914)**: Ակադեմիան ավարտելուց հետո նա շուրջ երեք տարի կատարելագործվել է Փարիզում, ապա վերադարձել հայրենիք: Թեև ամենավարժական աշխատանքը նրանից շատ ժամանակ է իլել, այդուհանդերձ, Ե.Ոսկանը գեղարվեստական մեծ ժառանգություն է թողել: Նա ստեղծել է ճարտարապետական տարբեր շինությունների ճակատներն ու ճակտոններն աշխուժացնող դեկորատիվ հարթաքանդակներ, բազմաթիվ մահարձաններ, հանդես է եկել որպես նկարիչ: Բայց Ե.Ոսկանին հիմնականում ճանաչում են բերել բրոնզից ձուլված կամ կավից ծեփված փոքրադիր հորինվածքները («Աղախիմը», «Դափնիսը», «Ֆրիմեն ծերակույտի առջև», «Ձեյբեկի պարը», «Ձեյբեկի կինը» ևն), պորտրետային աշխատանքները, որոնցից հայտնի են քանդակագործի եղբոր՝ Տիգրան Ոսկանի (1880), ֆրանսիացի հասարակական գործիչ, լրագրող, «Pro Armenia» երկշաբաթաթերթի գլխավոր խմբագիր Պիեռ Կիլառի, կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաճյանի կիսանդրիները, թուրք հնագետ և նկարիչ Օսման Յանդի բեյի ու նրա տիկնոջ՝ Նայիլե խանումի հարթաքանդակները (1885) և այլն:

Նոր շրջանի հայ քանդակագործության մեջ շոշափելի է **Անդրեաս Տեր-Սարուբյանի (1871-1919)** ներդրումը: Մոսկվայում, ապա Փարիզում ուսումն առնելուց հետո նա եկել է Երևան, սակայն իր ծննդավայրում գեղարվեստական գործունեությանը նպաստող պայմանների բացակայության պատճառով շուտով վերադարձել Ֆրանսիա:

Ա.Տեր-Սարուբյանի ստեղծագործական կարողությունները դրսևորվել են գլխավորապես դիմաքանդակի ժանրում: 1900-ական թթ. նա կերտել է Ռ.Պատկանյանի (1901), Մ.Նալբանդյանի (1902), Դ.Ալիշանի (1903), Պ.Աղամյանի (1905) և այլոց կիսանդրիները, որոնց հիմնական մասը

պատվերով արված մահարձաններ են: Դրանց իրականացման ընթացքում քանդակագործն օգտվել է լուսանկարներից, ինչն իր որոշակի կնիքն է դրել նրա կիրառած ստեղծագործական մեթոդի, գեղարվեստական ձեռագրի վրա: Ավելի բարեկերպ տպավորություն են թողնում Ա.Տեր-Սարուբյանի այն աշխատանքները, որոնցում նա ապավինել է ոչ միայն իր տեսողությանն ու վարժված ձեռքին, այլև ստեղծագործական երևակայությանը: Խոսքը, մասնավորապես, Պոլինա Վիարդոյի (1906) և Ներսես Թաիրյանցի (1903) խարակտերային դիմաքանդակների ու, հատկապես, կաթողիկոս Մկրտիչ Խրիմյանի (1905) կիսանդրու մասին է, որն այդ տարիներին գնվել է Փարիզի հայկական համայնքի կողմից և նվիրաբերվել Ա.Էջմիածնին:

1910-ական թթ. Ա.Տեր-Սարուբյանը զբաղվել է իր «կյանքի գործով»՝ Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանի հետ կապված աշխատանքներով: Այդ ստեղծագործությանը, որը ներկայումս քանաքեռում է՝ Խ.Աբովյանի տուն-թանգարանի առջև, վիճակված էր դառնալ նոր շրջանի հայ կերպարվեստի մեջ կոթողային առաջին քանդակը:

Նույն տարիներին է հանդես եկել ծագումով վանեցի **Յայկ Բաղիկյանը (1876-1950)**: 1891-ին Բաղիկյանների ընտանիքը տեղափոխվել է ԱՄՆ, որտեղ և ապրել ու ստեղծագործել է ապագա քանդակագործը: Նրա արվեստը հասունացել է 1910-20-ական թվականներին: Յ.Բաղիկյանի լավագույն աշխատանքներից է Սան Ֆրանցիսկոյի հրապարակներից մեկում դրված Աբրահամ Լինքոլնի հուշարձանը: Ցածր պատվանդանի վրա բազմոցին նստած պետական ակամավոր գործիչ կերպարն աչքի է ընկնում վեհատես կեցվածքով, ազդու հայացքի ու վճռականությամբ լի շարժումների կամային ուժով: Սա վարպետորեն կատարված, պլաստիկական զուսպ միջոցներով լուծված մոնումենտալ հուշակոթող է:

Յ.Բաղիկյանն ստեղծել է հաստոցային բազմաթիվ քանդակներ ու քանդակախմբեր («Անհանգիստ հոգին», 1906, «Յին պատմություն», 1907, «Պայքարողները», «Փորձություն», «Ննջեցած հողը», «Ունայնություն» ևն): 1915-ին Սան Ֆրանցիսկոյի միջազգային ցուցահանդեսում մրցանակ են շահել տեխնիկական առաջընթացը գովերգող «Գյուտարարություն», «Գլորշու ուժը» և «Էլեկտրականության գործությունը» այլաբանական հորինվածքները:

Մանր պլաստիկայի ասպարեզում է աշխատել թիֆլիսցի **Միքայել Միքայելյանը (1879-1943)**, որի քանդակները մեծ մասամբ գիպսից կամ բրոնզից ձուլված ժանրային աշխատանքներ են («Ժամհար Սաքանը», 1903, «Դարբին», 1905, «Ասեղ թելոլ կինը», 1906, «Կուժը կտորած աղջիկը», 1907 ևն): Դրանք աչքի են ընկնում կոմպոզիցիոն պարզ լուծումներով, պատկերված մարդկանց բնական դիրքով, հոգեբանական որոշ խորությամբ, զգացմունքների պարզ ու կենդանի դրսևորումներով: Այդ հատկանիշներով է օժտված նաև անհայտ կնոջ (ոմանց կարծիքով դերասանուհի Սիրանուշի) 1909-ին ստեղծված դիմաքանդակը: Յաճելի տպավորություն է թողնում մանկան անկեղծ ապրումներով և կենսուրախ տրամադրությամբ համակված «Ծիծաղող աղջիկը» (1915):

XX դարի խոշորագույն հայ վարպետներից էր ծնունդով շուշեցի **Յակոբ Գյուրջյանը (1881-1948)**: 1898-ին նա մեկնել է Մոսկվա, հաճախել ռուս նշանավոր քանդակագործ Պ.Պ.Տրոբեցկոյի աշխատանոցը, հետո ուղևորվել Փարիզ և ընդունվել Ռ.ժուլիանի մասնավոր ակադեմիան: Փարիզյան ցուցահանդեսներում Յ.Գյուրջյանը ներկայացրել է «մոդեռնի» դեկորատիվ, փոքր ինչ մաներային ոճով լուծված իր առաջին գլուխգործոցները՝ «Դևը»

(1912) և «Անաճ Քրիստոսը» (1914), ինչպես նաև երաժիշտ Իսայ Դոբրովենի (1913) ու Լև Տոլստոյի (1914) մարմարե կիսարձանները, որոնք աչքի են ընկնում կերպարների հոգեբանական և հուզական արտասովոր սուր մեկնաբանությամբ: Գյուրջյանը հմտորեն է օգտագործել մարմարի պլաստիկական հատկությունները՝ շնչավորելով ու կենդանացնելով քարի անհաղորդ, իներտ զանգվածը: Այդ շրջանի նրա գործերից ուշագրավ են նաև Մարգարիտ Շիրվանզադեի (1910) և Արշակ Չոպանյանի (1911) դիմաքանդակները:

Առաջին համաշխարհային պատերազմն սկսվելուն պես Գյուրջյանը տեղափոխվել է Մոսկվա՝ շարունակելով զբաղվել հաստոցային դիմաքանդակով: Նախորդ շրջանի համեմատությամբ, այդ տարիներին առավել շարժուն են դարձել նրա կերտվածքների պլաստիկ ձևերը, փոխվել է ստեղծագործությունների հուզական հնչեղանգը՝ հայեցողական ու խորհրդավոր, ներփակ-ներինքնող տրամադրությունների տեղն են գրավել ռոմանտիկական անհանգիստ, խռով զգացմունքները: Այդպիսին են Մ.Գորկու (1914), Ֆ.Շալյապինի (1915), Ա.Ռախմանինովի (1915), Ա.Սկոբալևի (1916), Լ. վան Բեթհովենի (1919) դիմաքանդակները: 1916-ին Թիֆլիսում են ստեղծվել Ալ.Շիրվանզադեի և զորավար Անդրանիկի կիսանդրիները:

Հեղափոխությանը հաջորդած տարիներին արվեստագետն զբաղվել է բուլչակիյան կառավարության ծրագրած աշխատանքներով: Նպատակ էր դրված ոչ միայն «արվեստը դուրս բերել փողոց», այն մասնայակաճացնել, այլև լուծել գաղափարական խնդիրներ: Այդ ծրագրի շրջանակներում Գյուրջյանը կատարել է ռուս հանճարեղ նկարիչ Միխայիլ Վրուբելի հուշարձանի կավե մոդելը (հայտնի է լուսանկարով) և Կարլ Մարքսի վիթխարի՝ 15 մետրանոց հուշակոթողի էսքիզները: Սակայն անհրաժեշտ միջոցների ու համապատասխան նյութերի բացակայության պատճառով այդ նախագծերը չեն իրագործվել: 1921-ին Խորհրդային Ռուսաստանի լուսավորության ժողկոմ Ա.Վ.Լուճաչարսկու հատուկ գրությամբ Գյուրջյանը մեկնել է Փարիզ, որտեղից այլևս չի վերադարձել:

Նրա փարիզյան քանդակներն աչքի են ընկնում բնահատուկ են ժանրային բազմազանությամբ և կոմպոզիցիոն տիպերի առատությամբ. կլոր քանդակներ, հարթաքանդակներ, կիսարձաններ, միաֆիգուր ու բազմաֆիգուր հորինվածքներ և այլն: Գյուրջյանն ազատորեն կիրառում է ինչպես հին արևելյան, անտիկ հունական, միջնադարյան հայ, այնպես էլ եվրոպական դասական ու նոր արվեստի ոճական սկզբունքները: Քանդակների գունավորումը կամ թեթևակի երանգավորումը, գրաֆիկական շեշտադրումները, բնական ձևերի աղճատումները, անսովոր շեղումներն ու կրճատումներն արվում են չափի զգացողությամբ և գեղարվեստական անհրաժեշտ տակտով («Լեդա», 1922, «Հաղթանակ», 1923, «Մալոնե», 1926, «Գեորգի Յակուլով», 1927, «Նեգրուհու գլուխ», 1929, «Սիամի կատու», 1932, «Հենրիետա Պասկար», 1933, «Գարեգին Հովսեփյանի դիմաքանդակը», 1935 ևն):

XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում գործած արևելահայ և արևմտահայ այլ քանդակագործների՝ Ֆ. և Վ.Եռակյան եղբայրների, Գ.Արապյանի, Խ.Կյուլիսյանի, Ա.Ամպարաճյանի, Տ.Կեմիչյանի, Ա.Գոլաճյանի, Գ.Բենդերյանի, Գ.Գափամաճյանի, Զ.Բեյուքյանի, Ա.Թաշճյանի, Ա.Արղությանի, հայ անվանի գրող Մուրացանի դուստր Ռուզան Մուրացանի և այլոց մասին

եղած տեղեկությունները սակավաթիվ են: Ինչ վերաբերում է այդ տարիներին իրենց ստեղծագործական ուղին սկսած Գ.Փափագյանին, Ա.Մերկուրովին, Մ.Սարգիին (Սարգսյան), Վ.Մելիք-Հակոբյանին, Գ.Կեպիցովին (Քեպիցյան) կամ Ն.Թուրին (Թուրունջյան), ապա նրանց արվեստը վերելք է ապրել հաջորդ շրջանում՝ Խորհրդային Հայաստանի կամ սփյուռքահայ գեղարվեստական իրականության մեջ:

1918-ի մայիսի 28-ին հռչակված Հայաստանի Առաջին Հանրապետությունը կարճատև պատմություն ունեցավ: Ռազմաքաղաքական և սոցիալ-տնտեսական ծանր պայմաններում հայտնված նորաստեղծ երկրի ղեկավարությունը հիմնականում մտահոգված էր պետական անվտանգության ապահովման և ժողովրդի կենսական կարիքների բավարարման իրատեսալ խնդիրներով: Ուստի մշակույթի հարցերը հաճախ հետաձգվում կամ արմատական լուծում չէին ստանում:

1919-ի մայիսի 25-ին հանրապետության տարելիցի առթիվ, Երևանի նոր գիմնազիայի շենքում (հետագայում Խ.Աբովյանի անվան դպրոց) բացվեց Հայ արվեստագետների միության երրորդ ցուցահանդեսը: Հաջորդ օրը Նախարարների խորհրդում լսվեց լուսավորության և արվեստի նախարար Ն.Աղաբաբյանի՝ «Հայ ազատագրության հերոսների հիշատակին հուշարձան կառուցելու մասին» զեկուցումը: Որոշում ընդունվեց հուշարձանը կանգնեցնել Երևանում պետության հատկացրած և ժողովրդական հանգանակությամբ հավաքված գումարներով: Մրցանակաբաշխության մասին հայտարարություն տպվեց մամուլում:

Հայաստանի Առաջին Հանրապետության տարելիցը մեծ շուքով նշվեց Երևանում: Քաղաքի գեղարվեստական ձևավորման աշխատանքները ղեկավարում էր ճարտարապետ Ալ.Թամանյանը: Փողոցները և հրապարակները զարդարվեցին գունազեղ դրոշներով ու ժապավեններով, ծաղկեփնջերով ու ծաղկաշղթաներով, գորգերով ու պաստառներով:

1919-ի օգոստոսի 21-ին հիմնադրվեց Հնությունների պահպանության պետական կոմիտեն (Նախագահ՝ Ալ.Թամանյան), որն անմիջապես ծրագրեց ցուցակագրել, չափագրել, նկարագրել և լուսանկարել Հայաստանի հին հուշարձանները, պատճենահանել որմնանկարներն ու հարթաքանդակները, ստեղծել Հայաստանի հնագիտական լիարժեք քարտեզը: Ծրագիրն իրականացնող աշխատանքային խմբի մեջ ընդգրկվեցին նկարիչներ Ե.Թադևոսյանը, Գ.Կոջոյանը, Գ.Հովսեփյանը, Ա.Տեչոյանը, Մ.Մարգարյանը, Ա.Թարյանը (Թարխարարյան), ճարտարապետներ Թ.Թորամանյանը և Գ.Տեր-Միքելյանը, արվեստաբան Գ.Լևոնյանը: 1920-ի հուլիս-սեպտեմբեր ամիսներին Թ.Թորամանյանի ղեկավարած արշավախումբն ուսումնասիրություններ կատարեց Հայաստանի տարբեր վայրերում: Նմանահանվեցին Անիի եկեղեցիներում պահպանված որմնանկարները:

1919-ի սեպտեմբերին Երևանում հիմնադրվեց Ազգային թանգարանը՝ ազգագրագետ-հնահավաք Ե.Լալայանի տնօրինությամբ: Թանգարանի գեղարվեստական բաժնի վարիչ նշանակվեց նկարիչ Վ.Ախիկյանը: Հայ արվեստագետների միության ցուցահանդեսից զնված ստեղծագործություններից և Անիում պատճենահանված օրինակներից բացի բաժինը համարվեց էջմիածնի թանգարանի և մասնավոր հավաքողների նվիրաբերած աշխատանքներով:

Ստեղծվեցին Հայաստանի Առաջին Հանրապետության դրոշմ, գինանշանը, դրամանիշերն ու մամականիշերը: Ծիածանի երեք հիմնական կարմիր, կապույտ և դեղին գույներից կազմված դրոշի նախանկարը առաջարկել է Մ.Սարյանը, գինանշանը նախագծել են *Հակոբ Կոջոյանը (1883-1959)* և *Ալեքսանդր Թամանյանը (1878-1936)*: Ազգային առաջին թղթադրամներն ու մամականիշերը ձևավորել են Հ.Կոջոյանն ու Ա.Ֆեթվաճյանը:

Այդ տարիների նկարչական հիշարժան գործերից է Հ.Կոջոյանի «Աճիի ավերակները» (1919) փոքրաչափ գուաշը: *Սեդրակ Առաքելյանի (1884-1942)* լավագույն էսյուդներից է գունային անսովոր թարմությամբ օժտված «Ցորեն են չորացնում» (1920) յուղանկարը:

ԲԱԺԻՆ II

ԽՈՐՀՐԴԱՅԻՆ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿԵՂՈՎՐԿԵՍԱԸ (1920-1991 թթ.)

Առենախոսության այս բաժինը բաղկացած է երեք գլուխներից. ԳԼՈՒԽ Ա. 1920-1932 թթ. կերպարվեստը, ԳԼՈՒԽ Բ. 1930-1950-ական թթ. կերպարվեստը և ԳԼՈՒԽ Գ. 1960-1980-ական թթ. կերպարվեստը: Դրանցից յուրաքանչյուրը որոհված է չորս ենթագլուխների (ըստ կերպարվեստի առանձին տեսակների՝ *գեղանկարչություն, բեմանկարչություն, գրաֆիկա* և *քանդակագործություն*): Հաժնի վերջին գլուխը, ենթագլուխներից բացի, ընդգրկում է նաև յոթ պարագրաֆներ, որոնք նվիրված են գեղանկարչության, գրաֆիկայի և քանդակագործության զանազան՝ *մոնումենտալ, դեկորատիվ, հաստոցային և փորձարարական* ձևերին:

1920-ի նոյեմբերի 29-ին Հայաստանում հաստատվեց խորհրդային իշխանությունը՝ սկսվեց հայ ժողովրդի նորագույն պատմության լոցիալիստական շրջանը:

Խորհրդային Հայաստանում անհրաժեշտ պայմաններ ստեղծվեցին եղարվեստական կյանքում կտրուկ տեղաշարժերի համար: Հայ արվեստագետների սակավաթիվ շարքերը հարաճող տեսպով համալրվեցին 1922-ից Երևանում գործող Գեղարվեստ-տեխնիկական դպրոցի (1926-ից՝ Գեղարվեստ-արդյունաբերական կամ Գեղարդ տեխնիկում, 1938-ից՝ Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարան), ապա 1945-ին ասցված Երևանի գեղարվեստական ինստիտուտի (1953-ից՝ Գեղարվեստ-ատերական ինստիտուտ, 1994-ից՝ Պետական գեղարվեստական ինստիտուտ, 2000-ից՝ Գեղարվեստի պետական ակադեմիա) շրջանավարտներով: Ազգային արվեստը զարգացավ ու ճյուղավորվեց, զգալիորեն բարձրացավ ու արևոտվեց նրա դերը հասարակության մեջ: Հանրապետությունում իմնադրվեցին ստեղծագործական միություններ, ընկերություններ, անգարաններ, պատկերասրահներ, գեղարվեստական խմբակներ, ակումբներ, ասնագիտացված դպրոցներ, թերթեր, հանդեսներ, ազգային արվեստի ուսումնասիրությանը զբաղվող գիտական հաստատություններ և այլն: Երկրում ավալված ու տարեց-տարի նոր թափ առնող շինարարական գործունեությունը թթանեց կերպարվեստի ոչ հաստոցային ճարտարապետության և աղաքաշինության հետ կապված մոնումենտալ-դեկորատիվ ձևերի արգացումը:

Սակայն ակնհայտ նվաճումների կողքին խորհրդային շրջանի հայ երպարվեստում տեղ գտան նաև նեգատիվ երևույթներ, որոնք ծայրահեղ

դրսևորումներ ստացան 1930-40-ական թթ.: Բուլշևիկյան իշխանության ձեռքում արվեստը դարձավ գաղափարական զենք, հասարակական գիտակցությունը «ճիշտ կողմնորոշելու» ազդեցիկ միջոց: Ազգային գեղարվեստական մշակույթն անդառնալի կորուստներ կրեց. քաղաքական բռնությունների զոհ դարձան ճարտարապետներ Մ.Սազմանյանը, Ն.Բունիաթյանը, նկարիչներից ու քանդակագործներից՝ Ս.Հովհաննիսյանը, Ե.Գաբուրյանը (Դանչո), Տ.Խաչվանքյանը, Ե.Քոչարը, Տ.Ռավթյանը և ուրիշներ: Հայաստանի պետական պատկերասրահից վերցրեցին ու ոչնչացրեցին «գաղափարապես արտավոր» ճանաչված ստեղծագործությունները, «ժողովրդի թշնամի» կոչված անվանի մարդկանց դիմանկարներն ու դիմաքանդակները: Արվեստի բնագավառում կուսակցական հսկողությունը սաստկացնելու և «ֆորմալիզմի բոլոր արտահայտությունների դեմ անհաշտ պայքար մղելու» մասին միութենական ու հանրապետական կոմկուսների որոշումներից հետո արվեստագետներից ոմանք հայտնվեցին պաշտոնական քննադատության մամլիչների տակ:

Խորհրդային շրջանում Երևանը դառնում է հայ ժողովրդի մշակութային կենտրոնը: 1920-ական թթ. Ռուսաստանից, Վրաստանից, Սիջին Ասիայից, արտասահմանյան տարբեր երկրներից Հայաստան են գալիս ինչպես անվանի վարպետներ Ս.Աղաջանյանը, Փ.Թերլեմեզյանը, Գ.Լևոնյանը, Տարագոսը (Տ.Տեր-Վարդանյան), Վ.Գայֆեճյանը, Մ.Սարյանը, Գ.Հովսեփյանը, Հ.Կոջոյանը, Ս.Հովհաննիսյանը, այնպես էլ երիտասարդ նկարիչներ և քանդակագործներ Ա.Բաբյանը, Հ.Թադևոսյանը, Գ.Գյուրջյանը, Ս.Ստեփանյանը, Կ.Հալաբյանը, Մ.Արուտչյանը, Ա.Ուրարտուն, Գ.Ֆերմանյանը, Ս.Թարյանը, Ա.Սարգսյանը և ուրիշներ: Հանրապետությունում մինչ այդ բնակվող Ե.Նազարյանի, Վ.Ալիկյանի, Վ.Մելիք-Հակոբյանի, Ա.Առաքելյանի, Գ.Բրուտյանի, Ա.Սազիմյանի, Տ.Խաչվանքյանի և այլոց հետ նրանք նպաստում են հայ կերպարվեստի հետագա զարգացմանը: Խորհրդային Հայաստանի գեղարվեստական կյանքին մասնակցում են նաև թիֆլիսաբնակ Գ.Բաշինջաղյանը, Ա.Սիրզոյանը, Ե.Թադևոսյանը, Մ.Խունունցը, Գ.Շարբաբյանը, Ս.Կիրակոսյանը, Գ.Գրիգորյանը, Հ.Կարայանը, վերացական արվեստով տարված Մ.Սարգսյանը և ուրիշներ, որոնք 1921-ին ընդգրկվում են հայ արվեստագետների ստեղծագործական միությունների ընդհանուր ժողովի որոշմամբ Թիֆլիսում հիմնադրված Հայարտան (Հայ արվեստի տան) կերպարվեստի մասնաճյուղի մեջ:

1922-ի նոյեմբերին Երևանում բացվում է Հայաստանի պետական թանգարանը, որի գեղարվեստական բաժինը 1935-ին վերածվում է կերպարվեստի թանգարանի, 1947-ից կոչվում Հայաստանի պետական պատկերասրահ, իսկ 1991-ից՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահ: 1923-ին ստեղծվում է Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերությունը (նախագահ՝ Ալ.Թամանյան, տեղակալ՝ Մ.Սարյան), որն ընդգրկում է հայրենիքում ապրող ճարտարապետներին, նկարիչներին ու քանդակագործներին:

1920-ական թթ. կեսերից հանրապետության մշակութային կյանքում հետզհետե սրվող գաղափարական պայքարն արտացոլվում է Երևանում լույս տեսնող «Արվեստ» հանդեսի և «Արվեստի ֆրոնտում» երկշաբաթաթերթի էջերում: Իրավիճակն էլ ավելի է սրվում, երբ 1927-ի հունվարին Հեղափոխական Ռուսաստանի նկարիչների միավորումը որոշում է Հայաստանում ստեղծել գեղարվեստական այդ կազմակերպության մասնաճյուղը: Հեղափոխության նկարիչների հայկական միավորման հիմնադիր

անդամներն էին Կերպարվեստի աշխատողների ընկերության կազմից դուրս եկած արվեստագետներ Գ.Գյուրջյանը, Ա.Սարգսյանը, Մ.Արուստյանը, Վ.Գայֆեճյանը, Ա.Ուրպարտուն և Ս.Թարյանը, որոնք կոչ էին անում առավել ակտիվացնել, ներգործուն դարձնել արվեստի դերը հասարակության մեջ, սերտորեն կապվել շրջապատող կյանքի և վերափոխվող իրականության հետ: 1928-32 թթ. Երևանում, Լեճիհակում, Վաղարշապատում, Աշտարակում և այլուր կազմակերպվում են միավորման շրջիկ ցուցահանդեսները:

Մինչև 1932 թ. խորհրդային արվեստը զարգանում է գաղափարական և գեղարվեստական խիստ, բայց հանդուրժող պայմաններում: Իրադրությունը կտրուկ փոխվում է 1932-ի ապրիլի 23-ին ՀամԿ(Բ)Կ կենտրոնի ընդունած «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին» հայտնի որոշումից հետո: Արձակվում են ստեղծագործական բոլոր ընկերությունները, որոնք փոխարինվում են խորհրդային գրողների և արվեստագետների համապարփակ միություններով: Սկիզբ է դրվում «սոցիալիստական ռեալիզմի»² մեմիշխանությանը:

Ինչպես և մինչխորհրդային շրջանում, առաջատար դիրք է գրավում **գեղանկարչությունը**: Այստեղ ձեռք բերված հաջողությունները հիմնականում կապված են ավագ սերնդի ներկայացուցիչներ Ս.Աղաջանյանի, Փ.Թերլեմեյանի, Ե.Թաղևադյանի, Վ.Գայֆեճյանի, Մ.Սարյանի, Հ.Կոչոյանի, Ս.Առաքելյանի և այլոց կտավների հետ:

Ե.Թաղևադյանի ստեղծագործական հետաքրքրությունների կենտրոնում է մնում բնանկարը. առավել հայտնի գործերից են «Մեր փողոցը Վաղարշապատում» (1921)¹ հիշողությամբ արված յուղանկարն ու բնությունից ստացած թարմ տպավորություններն արտացոլող բազմերանգ էտյուդները («Տեսարան Հաղպատից», 1927, «Արարատը Վաղարշապատից», 1930, «Սևանա կղզին», 1934 ևն): Նախորդ շրջանի համեմատ, Ե.Թաղևադյանի արվեստում արդ կարևորվում է դիմանկարը՝ «Հովհաննես Թումանյան» (1933), «Ինքնանկար» (1933) և այլն: Խորհրդային շրջանում նրա ստեղծած գլուխգործոցն է «Կոմիտասը» (1936), որտեղ բնության գրկում վանականի ճերմակ կապայով պատկերված երգահանի կերպարն ընկալվում է իբրև հայ ժողովրդի ստեղծարար ոգու մարմնացում: Նկարը լուծված է երաժշտական գույնգործունեության արթնացնող գունային նուրբ փոխանցումներով:

Ս.Աղաջանյանի դիմանկարների հերոսները հասարակության տարբեր խավերի ներկայացուցիչներ են՝ խնամազուրկ տղայից ու շարքային դռնապանից մինչև արվեստի անվանի գործիչները («Քեռի Սեդրակ», 1926, «Վասիլ», 1926, «Անապատում», 1928, «Կոմպոզիտոր Ա.Տեր-Ղևոնդյան», 1928, «Երգչուհի Ե.Բարոնկինա», 1935 ևն): Ռեալիստական լիարյուն ձևերով, հոգեբանական դիպուկ շեշտերով են բնութագրվում Ս.Աղաջանյանի 1925-26 թթ. ինքնանկարները:

Կենցաղային մանրամասներով համեմված, գունային նրբերանգներով հարուստ իր կտավներում հայրենի բնաշխարհի համեստ, անպաճույժ գեղեցկությունն է վերաստեղծում Ս.Առաքելյանը («Աշմանը այգում», 1923, «Աթնշաղ», 1924, «Մայրամուտ: Սևան», «Աշմանային բնանկար», 1934 ևն):

² Խորհրդային գեղարվեստական իրականության մեջ այս հասկացությունն առաջին անգամ գործածվել է 1932-ին, իսկ որպես ստեղծագործական մեթոդ և գաղափարական սկզբունք պաշտոնապես հռչակվել 1934-ին:

Ժամանակի պահանջով և «հասարակական պատվերի» թելադրանքով նկարիչը վրձնել է նաև իր ստեղծագործական խառնվածքին խորթ, քարոզչական նպատակներ հետապնդող թեմատիկ պատկերներ՝ «Կուլակները հարբեցնում են չքավորներին» (1930), «Կորչի՛ չաղրան» (1931), «Կուլտուրան դեպի լեռները» (1936) և այլն, իսկ Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին՝ «Պարտիզանների հարձակումը» (1941) և «Ֆաշիստական փոխադրամիջոցների ոչնչացումը» (1942) մարտանկարներն ու «բրիգադային մեթոդով» (Հ.Զարդարյանի և Մ.Տիրատուրյանի հետ համատեղ) կատարված «Լենինգրադի պաշտպանության համար», «Բալթիկ ծովի նավատորմը», «Կովկասի մատույցներում» մեծադիր կտավները:

Փ.Թերլեմեյանն առաջիններից էր, ով դիմեց վերակառուցվող հանրապետության շինարարական իրապարակների և արդյունաբերական օբյեկտների պատկերմանը: Աշխատանքային առօրյա եռուզեռը գրեթե վավերագրական ճշտությամբ գրանցող նրա գործերից են «Ղափանի պղնձածուլարանը» (1929), «Ձորագետը» (1930), «Երկաթուղային կանուրջի կառուցումը» (1933) և այլն: Առավել հաջողված են նկարչի՝ Հայաստանի տարբեր վայրերում, օրվա տարբեր ժամերին վրձնած բնության մաքուր տեսարանները («Ձմեռային օր», 1933, «Սևանա կղզու ափը», 1936, «Արարատը առավոտյան», 1938 ևն):

Հիմնականում բնանկարի ժանրում է աշխատել **Վահրամ Գայֆեճյանը (1879-1960)**, որի փոքրածավալ կտավները բնորոշվում են գունային վառ, դեկորատիվ ընկալումներով, կատարողական ազատ, արտիստիկ ոճով՝ «Ձմեռը Երևանում» (1927), «Արևոտ օր» (1930), «Նորքի տեսարան» (1938), «Գարնամային էտյուդ» (1940) և այլն:

Հ.Կոչոյանի երկնագրերից հայտնի են գունազծային էքսպրեսիվ եղանակով 1922-ին Պարսկաստանում կատարված «Թավրիզի շները», «Փողոց Թավրիզում» և «Ճաշարան Թավրիզում» տեմպերաները: Հ.Կոչոյանը գարնամային և աշմանային բազմաթիվ պեյզաժների հեղինակ է: Նրա կոթողային աշխատանքը «Կոմունիստների զնդակահարումը Տաթևում» (1930) թեմատիկ պատկերն է, որտեղ գաղափարական թշնամիների՝ դաշնակների և կոմունիստների խոշոր պլանով ներկայացված ու ակնհայտորեն հակադրված կերպարներն արտահայտում են պատմական պահի ողջ դրամատիզմը:

Հայրենի բնության հավաքական կերպարը տվող բնանկարներ, արդյունաբերական ու շինարարական տեսարաններ, հին ու նոր գյուղի կյանքն ու կենցաղը պատկերող ռեալիստական կտավներ է ստեղծել **Գաբրիել Գյուրջյանը (1892-1987)**, որի բնորոշ գործերից են «Ձռ-Ձռ գյուղը» (1926), «Հետամնաց Ապարանը» (1929), «Շիրջրանցքի ամբարտակի կառուցումը» (1929), «Սևան: Ջանգլիներ» (1937) «Այրիվանքի բլուրները» (1940) և այլն: Պատերազմի տարիներին է կատարվել «Ֆաշիստական ռազմաճակատի խորտակումը» (1942) մեծաչափ մարտանկարը:

1920-ական թթ. սկզբին Մ.Սարյանի կերտած աշխատանքներից տպավորիչ է դեկորատիվ ու մոնումենտալ կերպավորում գտած «Հայաստան» (1923) պաննոն, որի հիման վրա նույն թվականին նկարիչն ստեղծել է Հայաստանի Առաջին պետական թատրոնի վարագույրը: 1926-28 թթ. Փարիզ կատարած ուղևորությունից հետո Սարյանի բնանկարները հարստանում են լուսաթափանցիկ կիսատոներով՝ «Երևանյան բակը գարնանը» (1928), «Ծաղկած ծիրաններ» (1929), «Աշմանային լույս» (1930) և այլն: Բազմաթիվ դիմանկարների շարքում առանձնանում են Ե.Զարենցի (1923), Ավ.Իսահակյանի

(1940), Յ.Օրբելու (1943), Ա.Խաչատրյանի (1944) դիմանկարներն ու վարպետի ինքնանկարները: Սարյանի արվեստին ներհատուկ բնապաշտական կենսաբեր ուժը դրսևորվում է նկարչի բուսական նատյուրմորտներում, որոնցից առավել հայտնի է Հայրենական Մեծ պատերազմին մասնակից հայ զինվորներին նվիրված «Ծաղիկներ» (1945) մեծադիր կտավը:

Սարյանական արվեստից սերող մոնումենտալ-դեկորատիվ ուղղությունը շարունակվում է Մ.Աբեղյանի, Մ.Ասլամազյանի, Հ.Ջարդարյանի և այլոց աշխատանքներում: «Սարյանական դպրոցից» դուրս, դրան զուգահեռ են ընթանում Դ.Նալբանդյանի, Է.Իսաբեկյանի, Ա.Ռաշմաճյանի, Խ.Եսայանի, Բ.Քոլոզյանի, Ե.Սավայանի, Ց.Ազիզյանի, Ա.Նալբանդյանի և այլոց ստեղծագործական որոնումները:

Թեմատիկ պատկերի, մասնավորապես, պատմանկարի և մարտանկարի զարգացմանն են նպաստել «Սասունցի Դավիթ» էպոսի 1000-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ 1939-ին հայտարարված գեղարվեստական մրցույթները և Հայրենական Մեծ պատերազմի տարիներին տիրող բարոյական մթնոլորտը, որոնք օրվա հրատապ խնդիր են դարձրել պատմական հեռավոր ու մոտ անցյալում տեղի ունեցած՝ նոր սերնդին ոգեակնող, օրինակ ծառայող հերոսամարտերի արդիական ընկալումը: Ստեղծվում են Կ.Սիմոնյանի «Յուսուֆի սպանությունը» (1939), Ա.Գալստյանի «Դավիթը դիմում է Մըսրա Մելիքի զորքերին» (1939), Է.Սարգսյանի «Բագրեվանդի ճակատամարտը» (1939), Է.Իսաբեկյանի «Դավիթ Բեկը» (1945), Դ.Նալբանդյանի «Գնդապետ Սիմոն Ջաքյանի վերջին հրամանը» (1942), Վ.Աղաբաբյանի «Ստալինգրադի հաղթանակը» (1943), Մ.Ասլամազյանի «Հերոսի վերադարձը» (1943) և այլն:

Այդ շրջանի հայ կերպարվեստում որոշակի տեղ են գրավում Թիֆլիսում ապրած մի խումբ վարպետներ: Կինը և կնոջ զգայական գեղեցկությունը՝ «երկրային սերն» է մշտապես սնել *Ալեքսանդր Բաժբեուկ-Մելիքյանի (1891-1966)* ստեղծագործական երևակայությունը, անդիմադրելի հմայք հաղորդել նրա փոքրադիր կտավներին՝ «Լողացող կանայք» (1928), «Դրիմի թաթարուհիների պարը» (1936), «Ձեռնածու կանայք» (1943) և այլն: Նույնափսի փայլով են կատարված նաև նկարչի պորտրետային աշխատանքները. Նազելի Տերյանի (1929), Լենա Ջանիսի (1930), Լիդայի (1942), նկարչի դուստրեր Լավինիայի ու Ջուլետյայի՝ թատերային-ռոմանտիկական կերպավորում ստացած դիմանկարները:

Հումորով շնչող ժանրային հետահայաց տեսարաններ են *Հովսեփ Կարայանի (1897-1981)* աշխատանքները, որոնցում գեղարվեստական պարզունակ ոճով վերարտադրված է հին Թիֆլիսի ավանդական միջավայրը («Դեպի շուկա», 1927, «Հնձան», 1948, «Կերուխում», 1950 ևն):

Ամրապինդ ու կոշտ գծանկարով, մթին տոների զսպված ուժով, պլաստիկական կտրուկ շեշտերով մոնումենտալ առնագեղ տպավորություն են թողնում *Գևորգ Գրիգորյանի (Ջոտտո, 1897-1976)* հաստոցային գործերը՝ Ստ.Շահումյանի (1926), Ե.Չարենցի (1927), Դիանայի (1944) դիմանկարները, թեմատիկ պատկերները («Առաջնորդի մահը», 1927, «Հերոսի մահը», 1929), առարկայական ու բուսական նատյուրմորտները («Նատյուրմորտ սկահակով», 1928, «Նատյուրմորտ ծխամորճով», 1931, «Նատյուրմորտ սխտորով», 1942):

Թիֆլիսում է ծնվել և որպես նկարիչ ձևավորվել *Երվանդ Քոչարը (Քոչարյան, 1899-1979)*: Իր ստեղծագործության փարիզյան շրջանում (1923-36 թթ.) նա ինքնատիպ փորձեր է արել «տարածական նկարչության» մեջ ու ձեռք բերել նորարարի համբավ: Հայաստանում նրա կատարած յուղաներկ և

մոմաներկ առաջին, ըստ որում՝ առավել ցայտուն աշխատանքներից է գունապլաստիկ էքսպրեսիվ ձևերով լուծված «Ինքնանկարը» (1936):

Երկար ժամանակ Թիֆլիսում է ապրել 1970-ին Երևան տեղափոխված *Հակոբջան Ղարիբջանյանը (1902-1987)*, որից մեզ հասած սակավաթիվ կտավները («Վիրահատություն», 1928, «Կարբիդի գործարանում», 1933, «Աղջիկը, մանյակը և հայելին», 1943) ուշադրություն են գրավում ոչ միայն հստակ գծանկարով ու կոմպոզիցիոն հավաք դասավորությամբ, այլև խստորեն ջոկված սև, ճերմակ, դեղին, կանաչ գույների, մուգ օբրաների զուսպ, ճաշակավոր հարաբերությամբ:

1920-ական թթ. պրոֆեսիոնալ հիմքերի վրա է դրվում հայկական բեմանկարչությունը: Նախկինում տիրող նկարչագեղ-մոմանահանող մեթոդն աստիճանաբար փոխարինվում է բեմի տարածքը, ողջ բեմատուփը կազմակերպող, ներկայացման արտաքին կերպարը, տեմպը և ռիթմը հատկանշող ճարտարապետական-կոնստրուկտիվ եղանակով, որին այս կամ այն չափով հետևել են Մ.Արուտչյանը, Ա.Թարյանը, Մ.Մազմանյանը, Մ.Սաղյանը, Ս.Ալաջալովը (Ալաջալյան) և ուրիշներ: Հայ բեմանկարչության մեջ կոնստրուկտիվիզմի տարածման գործում բացառիկ դեր է կատարել 1926-27 թթ. Երևանի Առաջին պետական թատրոնում (1937-ից՝ Գ.Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոն) ռեժիսոր Ա.Բուրջալյանի բեմադրած՝ Վ.Շեքսպիրի «Վենետիկի վաճառականը» և Ալ.Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» ներկայացումների ձևավորման հեղինակ, Մոսկվայից ժամանած *Գեորգի Յակուլովը (Գևորգ Յակուլյան, 1884-1928)*:

Գեղարվեստական տեսակետից անթերի են 1939-ին Երևանի Օպերայի և բալետի պետական թատրոնի համար Մ.Սարյանի կատարած՝ Ալ.Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերայի դեկորների ու տարազների էսքիզները, որոնց վրա նկարիչն աշխատել է պատասխանատվության մեծ զգացումով, քանի որ երաժշտական այս բեմադրությամբ է Մոսկվայում բացվել Հայ գրականության և արվեստի տասնօրյակը: Մոնումենտալ վեհ տպավորություն է թողնում «Ալմաստի» առաջին գործողության համար Սարյանի վրձնած լեռնային բնանկարը՝ խրոխտ տաճարներով ու ամրոցներով, որ հիշեցնում են Ամիի և Գեղարդի ճարտարապետական հուշարձանների ժամոթ ձևերը: Բեմական զգեստներում շեշտված են դեկորատիվ-օրնամենտալ տարրերը՝ ժողովրդական արվեստին բնորոշ հնչեղ գույները և նրբահյուս գծանախշերը:

Եվրոպական դասական կատակերգության ձևավորումներում է լիովին բացահայտվել *Մելիքսեթ Սվախչյանի (1916-1946)* բեմանկարչական վառ և ինքնատիպ տաղանդը: Լեհիմականի Ա.Մռավյանի անվան պետական թատրոնում (1990-ից՝ Վ.Աճեմյանի անվան դրամատիկական թատրոն) նրա հաջողված աշխատանքներից են Ժ.Բ.Մոլիերի «Երևակայական հիվանդ» (1942), Կ.Գոլդոնիի «Վենետիկյան երկվորյակներ» (1943) և Վ.Շեքսպիրի «Տասներկուերորդ գիշեր» (1944) պիեսների դեկորներն ու բեմական հանդերձները:

1930-ական թթ. կեսերից և, հատկապես, 1940-ական թթ. հայ բեմանկարչության մեջ հաստատվել են լուսաբանող-նկարագրական պասսիվ մոտեցումները: Կատարված փոփոխությունների վկայություն են էր 1940-ին Երևանում բացված հայ բեմանկարիչների առաջին ցուցահանդեսը:

Դրամատիկական ու երաժշտական թատրոններում որպես նկարիչներ հանդես են եկել Ա.Դանդուրյանը, Կ.Սիմոնյանը, Ա.Ավանեսյանը, Ջ.Սիմոնյանը, Խ.Եսայանը, Ա.Զիլինգարյանը, Վ.Վարդանյանը, Պ.Անանյանը, Ս.Ա.Արուտչյանը,

Սուրեն Ստեփանյանի (1895-1971) արվեստը: Երևան տեղափոխվելուց հետո նա տարիներ շարունակ՝ 1926-41 թթ., աշխատել է Ալ.Թամանյանի նախագծած Կառավարական տան, Օպերայի և բալետի թատրոնի կամարաշարերը, քիվերն ու խոյակները հարդարող դեկորատիվ ռելիեֆների վրա: Նրա հաստոցային գործերից են Տարագոսի բազալտե կիսաֆիգուրը (1929), տիկնոջ ու փոքրիկ դստեր դիմաքանդակները (1935), Պ.Պռոշյանի (1936), Սիրանուշի (1940), Զ.Օրբելու (1945) կիսանդրիները: Ուշագրավ են 1930-31 թթ. Ս.Ստեփանյանի կերտած «Կծով աղջիկը», «Կուլին», «Մարմնամարզուհին», որոնք հատկանշվում են պլաստիկական կառուցիկ, հստակ ու ամփոփ ձևերով: Մոնումենտալ քանդակագործության ասպարեզում Ս.Ստեփանյանի նվաճումներից է Մայիսյան ապստամբության ժամանակ զոհված կոմերիտական դեկավոր Ղուկաս Ղուկասյանի՝ կոմպոզիցիոն պարզ ու լակոնիկ լուծում ստացած, սակայն ներքին դիմամիզմով լի գրանիտե արձանը (1934, ոչնչացվել է 1990-ին), որը դրված էր Երևանում՝ ներկայիս Ազգային գրադարանի հարևանությամբ:

Քնարական մեղմ տրամադրություն կրող աշխատանքներ են *Այծեմնիկ Ուրարտուի (Տեր-Խաչատրյան, 1899-1974)* «Կանացի գլուխը» (1932), Բելլա Իսահակյանի (1938), Սեդա Ղարազոյանի (1942) և այլոց՝ պլաստիկական ողորկ ձևերի մեջ ամբողջացած դիմաքանդակները: Մեծ ներշնչանքով է կատարված «Ջութակահար Ա.Գաբրիելյանի դիմաքանդակը» (1943): Դեկորատիվ քանդակի բնագավառում Ա.Ուրարտուի հիշարժան գործերից է մայրաքաղաքի Սարալանջի փողոցի հենապատը զարդարող «Կծով աղջիկը» (1939): Գեղարվեստական ինքնուրույն արժեք են ներկայացնում Զովհ.Թումանյանի հուշարձանի համար նախատեսված Ալմաստի (1934) և Անուշի (1938) բանաստեղծական կերպարները:

1920-30-ական թթ. խորհրդային Դայաստանում մոնումենտալ քանդակի զարգացման գործում կարևոր դեր է խաղացել *Սերգեյ Սերկուրովը (1881-1952)*: Զաղթող ճանաչվելով Ստ.Շահումյանի երևանյան հուշարձանի ստեղծման կապակցությամբ հայտարարված համամիութենական մրցույթում, նա 1931-ին ավարտել է այդ հուշարձանը (ճարտարապետ՝ Ի.Վ.ժուլտովսկի): Աստիճանավոր ցածր հարթակի վրա, բազալտով սալապատված, մույթավոր հզոր պատնեշի դիմաց վեր է խոյանում հայ հեղափոխականի գրանիտե հաստատ, խրոխտ ֆիգուրը: 1940-ին Երևանի կենտրոնական հրապարակում Ս.Սերկուրովը, ճարտարապետներ Լ.Վարդանյանի և Ն.Փարեմուզյանի հետ, ազգային բնորոշ զարդանոտիվներով հարդարված ամբիոնի ետևում՝ քառանիստ երկնածիզ պատվանդանին է դրել հեղափոխության առաջնորդ Վ.Ի.Լենինի պղնձե արձանը (տեղահանվել է 1991-ին):

Հայ քանդակագործության մեջ ծանրակշիռ նպաստ է բերել Ե.Քոչարը, թեև մինչև Երևան տեղափոխվելը նա կերպարվեստի այդ տեսակով հազվադեպ է զբաղվել: Թիֆլիսյան վաղ շրջանի նրա գործերից հայտնի է Վ.Տերյանի ռեալիստական դիմաքանդակը (1919): 1923-ին Վենետիկի Ս.Ղազար կղզում հյուրընկալվելիս, Ե.Քոչարն ստեղծել է ևս մի քանի դիմաքանդակներ, այդ թվում՝ Ավ.Իսահակյանի գիպսե մեծադիր կիսանդրին (տեղն անհայտ է): Փարիզում Ե.Քոչարի կերտած սակավաթիվ քանդակները («Տղամարդու գլուխ», 1933, «Երկսեռ մարդը», 1933, «Կանացի գլուխ», 1934) բնականից հեռացած, խիստ վերացարկված հորինվածքներ են: Փարիզում է ստեղծվել նաև Ի.Վ.Ստալինի՝ ֆուտուրիստական կերպավորում գտած գիպսե կիսարձանը (1936, ոչնչացվել է):

Ե.Քոչարի խորհրդային շրջանի ստեղծագործության մեջ քանդակն աստիճանաբար առաջնային տեղ է գրավել: Ընդ որում, վարպետն իր ուժերն է փորձել ոչ միայն հաստոցային, այլև կոթողային արձանագործության ասպարեզում. նկատի ունենք Ե.Քոչարի «Սասունցի Դավիթ» ձիարձանի առաջին՝ գիպսե տարբերակը (չի պահպանվել): Արվեստագետ մտադիր էր Դավթի կերպարը վերանշակել և իրագործել առավել կարծր ու դիմակայուն որևէ նյութով, սակայն 1941-ին քաղաքական մեղադրանքներով նա կալանավորվել և քստրվել է:

Նույն տարիներին հանդես եկած այլ քանդակագործներից անհրաժեշտ է հիշատակել Տ.Դավթյանի, Ս.Մանասյանի, Կ.Սեծատուրյանի, Թ.Չորեքչյանի, Դ.Դանիելյանի, Է.Աբրահամյանի, Զ.Բեջանյանի անունները: Հայրենական Մեծ պատերազմի ժամանակ երևանյան ցուցահանդեսներում ներկայացվել են Ն.Նիկողոսյանի և Ղ.Չուբարյանի անդրանիկ գործերը:

Հետպատերազմյան առաջին տարիներին և հաջորդ տասնամյակում հայ կերպարվեստն արմատական տեղաշարժերի չի ենթարկվում, բայց ռեալիստական մեթոդի ըմբռնումն, ի վերջո, խորանում ու գեղարվեստական ավելի հանդիչ դրսևորումներ է գտնում: Մ.Սարյանի «Իմ հայրենիքը» նկարաշարում (1949-57), ինչպես և նրա 1920-ական թթ. մոնումենտալ պեյզաժներում, պատկերված են հայրենի բնության լայնարձակ տեսարանները: Մոնումենտալ և լիրիկական բնանկարներով հանդես են գալիս Գ.Գյուրջյանը («Աշունը Արևշատում», 1947, «Ձանգեզուր», 1955), Ս.Ասլամազյանը («Լոռվա կանաչ սարերը», 1952, «Այրիվանքի կարմիր լեռները», 1956), Ս.Աբեղյանը («Տեսարան Նորքից», 1947, «Կեսուր», 1956), Խ.Եսայանը («Ապրիլ», 1952, «Մայիսյան առավոտ», 1953), Ե.Ասլամազյանը («Արագածի հովիտը», 1955), Ա.Բեքարյանը («Գարուն», 1956) և ուրիշներ: Ստեղծվում են *Հովհաննես Ջարդարյանի (1918-1992)* թեմատիկ հանրահայտ պատկերները՝ «Սևանգետի շինարարների հաղթանակը» (1947), «Նախաշաղկիղը» (1949), «Գարունը» (1956): Վերջին կտավում գարնանային արևոտ բնության գրկում պատկերված կծով աղջկա թովիչ կերպարը փոխաբերական իմաստ է ստանում ընկալվելով որպես խորհրդային երկրում «հալոցքի» տարիներին արթնացած հույսերի ու սպասումների գեղարվեստական արտահայտություն: Թեմատիկ պատկերի ժանրում հիշարժան են *Էդուարդ Իսաբեկյանի (ծն. 1914)* «Պատանի Դավիթը» (1956) և «Պատասխան Հազկերտին» (1960) մեծադիր կտավները, *Անատոլի Պասյանի (ծն. 1924)* հանքահորային բանվորներին նվիրված «եռերգությունը» («Առաջին անգամ հանքահորում», 1955, «Վերջին հերթափոխից», 1956, «Հին հանքահորը», 1957), *Գրիգոր Խանջյանի (1926-2000)* կենցաղային մտերմիկ պատումները («Երջանիկ ճանապարհ», 1952, «Նկարչի արվեստանոցում: Խոստովանություն», 1953), *Սարգիս Սուրադյանի (ծն. 1927)* չարագույժ կարմիր տոներով լուծված «Վերջին գիշերը: Կոմիտաս» (1956) պատմանկարը և այլն:

Հայ կերպարվեստին թարմ շունչ են տալիս 1946-47 թթ. հայրենադարձված նկարիչներ Ռ.Շիշմանյանի, Բ.Վարդանյանի, Պ.Կոնտուրաջյանի, Ա.Ղարիբյանի, Զ.Գալենցի, Զ.Ասատուրյանի, Ա.Գալենցի (Պարոնյան), արձանագործ Գ.Ախարոնյանի և այլոց ստեղծագործությունները, որոնց հետ Երևանյան հանդիսատեսը ծանոթացավ 1947-ին Նկարչի տանը բացված ցուցահանդեսում: Ինքնատիպ է *Հարություն Գալենցի (1910-1967)* արվեստը, որը հատկանշվում է գունային մերթ դեկորատիվ ու մերթ էքսպրեսիվ հնչեղանգներով: Լուսազգայուն և լուսաթափանց գունաթծերի ու սուր, ոչուրաբեկ գծանկարի փոխադարձ

կապը գեղարվեստական առանձնակի փայլ է հաղորդում նկարչի կտավներին, որոնցից են «Քրիզանթեմները» (1947), «Գեորգեները» (1954), գրող Վիվանի՝ Անուշավան Զիթեյանի (1957), նկարչուհի Քնարիկ Դովհաննիսյանի (1961), նկարչի որդու՝ Սարո Գալենցի (1962) դիմանկարները, գարնանային և աշնանային տեսարանները («Ձանգվի ծորը», 1957, «Վաղ գարուն», 1960, «Աշունը Երևանի շրջակայքում», 1961): **Գրիգոր Սևարոնյանի (1896-1980)** այդ տարիների լավագույն գործերից են Երևանում՝ ռուս գրականության դասականների անունները կրող միջնակարգ դպրոցների առջև դրված Ա.Ս.Պուշկինի (1949) և Ա.Պ.Չեխովի (1955, տեղահանվել է) կիսանդրիները:

Յուշարձաններից ամենախոշորը Երևանում 1950-ին բացված վիթխարի մոնումենտն էր՝ պատկված Ստալինի 17 մետրանոց բրոնզե արձանով (քանդակագործ՝ Ս.Մերկուրով, ճարտարապետ՝ Ռ.Իսրայելյան)³: Դեկորատիվ-սխեմատիկ, ոճավոր ձևերով լուծված, պարզ ուրվագծերի մեջ ամփոփված ուղեմիշ-կոթող է Ե.Քոչարի «Ձվարթնոցի արծիվը» (1955): Մայրաքաղաքում մեծ լուսավորչի անունը կրող փողոցը հյուսիսից ավարտող հրապարակում է դրված Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանը (1950, քանդակագործ՝ Ս.Ստեփանյան, ճարտարապետ՝ Գ.Թամանյան): Ս.Բաղդասարյանի կոթողային առաջին աշխատանքներից է Հայրենական Մեծ պատերազմի հերոս Զուհան Ավետիսյանի բրոնզե արձանը (1954, 1959-ին տեղադրվել է Ղափանում, ճարտարապետ՝ Գ.Աղաբաբյան):

Գրաֆիկական բարձրարվեստ գործեր են Դ.Դեմիրճյանի «Վարդանանք» և Խ.Աբովյանի «Վերջ Հայաստանի» երկերի համար 1952-ին Է.Իսաբեկյանի և 1958-ին Գ.Խանջյանի կատարած ջրանկարներն ու գծապատկերները:

Խորուշովյան «հալոցքի» շրջանից ի վեր դրական որոշ փոփոխություններ են կատարվում գեղարվեստական մշակույթի, այդ թվում՝ կերպարվեստի ոլորտում: Բանավեճեր են ծավալվում «սոցիալիստական ռեալիզմի» ափերը ընդարձակելու, ռեալիստական մեթոդի սկզբունքները վերանայելու շուրջ: Նորովի են ընկալվում ու գնահատվում հայ առանձին վարպետների՝ նախկինում միտումնավոր անտեսված աշխատանքները: Վերականգնվում են ստեղծագործական կապերը սփյուռքահայ արվեստագետների հետ: 1958-ին Փարիզից Երևան են բերվում Զ.Գյուրջյանի քանդակները, իսկ 1962-ին Հայաստանի պետական պատկերասրահում կազմակերպվում է աշխարհի տարբեր եզրերում ապրող հայ նկարիչների ու քանդակագործների անդրանիկ ցուցահանդեսը: Արևմտյան նորաճ կերպարվեստի հանդեպ աճող հետաքրքրության մասին են վկայում Երևանում 1972-ին հիմնադրված Ժամանակակից արվեստի պատկերասրահի (1985-ից՝ Ժամանակակից արվեստի թանգարան) ցուցամուշները: Հայ կերպարվեստը ներկայացվում է արտասահմանում: Հատկապես նշանակալից էր Փարիզում 1970-ին բացված՝ «Հայկական արվեստը Ուրարտուից մինչև մեր օրերը» մեծ ցուցահանդեսը:

1960-80-ական թթ. ընդարձակվում է հայկական գեղանկարչության, առաջին հերթին՝ դրա *հաստոցային* ձևերի համապատկերը: Նկարիչներից շատերի համար, ինչպես և նախկինում, ստեղծագործական ներշնչման աղբյուրը Մ.Սարյանի արվեստն էր: Վարպետի դիմանկարները, բնանկարները, մատյուրները, յուղաներկ վերջին կտավները («Երկիր», 1969 և «Չեքիաթ»,

1971) աչքի են ընկնում դեկորատիվ ներդաշնակ գույներով, գեղարվեստական պատկերավոր լեզվով, բնապաշտական խոր ընկալումներով:

Յնչեղ գույների սուր հակադրությամբ և մոնումենտալ ամփոփ ձևերով են հատկանշվում սարյանական արվեստի հունով ընթացող նկարիչների՝ «սարյանականների» ստեղծագործությունները. **Սիեր Աբեդյանի (1909-1994)** մատյուրները («Հայկական խեցեղեն», 1961, «Դաշտային ծաղիկներ», 1977), լեռնային բնապատկերները («Աշունը Բյուրականում», 1963, «Հայրենիք», 1967, «Հայաստան», 1975), պորտրետային աշխատանքները («Կանացի դիմանկար», 1964, «Տաթևիկ Սազանդարյան» 1976, «Ինքնանկար», 1979), **Մարիամ Ասլամազյանի (1907-2006)** մատյուրները («Արևելյան մատյուրներ», 1968, «Հայկական պղնձե հին ամանեղեն», 1970, «Եգիպտական մատյուրներ», 1974) և թեմատիկ դիմանկարները («Նամակ ռազմաճակատից», 1969, «Կյանքն անցավ», 1972), Զ.Զարդարյանի կոմպոզիցիոն կտավները («Ձգտում», 1960, «Վերջալույս», 1960, «Երեկո», 1963, «Ջարթոնք» 1971), բնանկարները («Ուշ աշուն», 1963, «Բոցավառ երեկո», 1963, «Եղեգնածորի լեռները», 1973), մատյուրները («Արագածի կակաչները», 1965, «Բյուրականի պիոներներն ու վարդերը», 1975) և դիմանկարները («Սորբոնի ուսանողուհին», 1958, «Ռուբեն Դրամբյան», 1965, «Արտեմ Ալիխանյան», 1973):

Սարյանի ստեղծագործության հետ որոշ աղերսներ ունի **Արա Բեքարյանի (1913-1986)** արվեստը, որի բնանկարներում («Սիրիզ», 1963, «Վաղ գարուն», 1970, «Աշնանային մոտիվ», 1973), կենցաղային տեսարաններում («Հանգիստ», 1970, «Երեկո», 1972, «Խնձորենու տակ», 1980), դիմանկարներում ու մատյուրներում («Սեղայի դիմանկարը», 1973, «Աշնանային պտուղներ», 1975, «Լիլիթը այգում», 1981) արտացոլված են առօրյա կյանքի գեղեցկությունը, մարդու և նրան շրջապատող աշխարհի բնական կապը:

Սարյանի գունային ընկալումների, թեմաների ու մոտիվների, կերպարների ու տիպաժների հեռու և մոտիկ, հստակ ու աղոտ արձագանքները նկատելի են Ե.Ասլամազյանի, Ա.Աբրահամյանի, Ալ.Գրիգորյանի, Զ.Սիմախյանի, Զ.Սիրավյանի, Կ.Սմբատյանի և այլոց հաստոցային ու մոնումենտալ-դեկորատիվ աշխատանքներում:

Սարյանական կյուրիզմին հուզական անսովոր խորություն հաղորդած ինքնատիպ վարպետ էր **Սիմաս Ավետիսյանը (1928-1975)**, որի առաջին իսկ կտավները («Ձաջուռ», 1960, «Իմ ծնողները», 1962, «Հաց են թխում», 1963) վկայում էին արվեստագետի գունային բացառիկ զգացողության մասին: Բայց եթե Սարյանի գործերում գույնը երբեք չի պոկվում առարկայական, իրեղեն հիմքից, ապա Մ.Ավետիսյանի մոտ այն հաճախ ստանում է փոխաբերական իմաստ՝ արտահայտելով ոչ այնքան տեսողական տպավորություններ, որքան հոգեկան ու հոգեբանական իրավիճակներ: Դա, հատկապես, վերաբերում է 1960-ական թթ. կեսերից հետո նկարչի վրձնած կտավներին: Արտաքուստ անշարժ, սյուժետային զարգացումից զուրկ, գյուղական կյանքն ու կենցաղը բանաստեղծորեն փոխակերպող, կոնկրետ միջավայրից ու ժամանակից, ասես, վերացած իրադրություններ պատկերող կտավները («Խնոցի», 1964, «Հանդիպում», 1969, «Երեկոն գյուղում», 1974, «Սպասում», 1975) աչքի են ընկնում ոչ միայն վառ գույներով, այլև լուսատոնային մեղմ տատանումներով, գունահատակի, հետմախրոքերի ու ֆակտուրայի նուրբ մշակվածքով: Մ.Ավետիսյանի արվեստում արտացոլվել են ինչպես «սարյանական դպրոցին»

³ Տեղահանվել է 1962-ին, հետագայում՝ 1967-ին, նույն պատվանդանին է դրվել քանդակագործ Արա Զարուբյանյանի «Մայր-Հայաստանը» (կոփածո պղինձ):

հատուկ բնապաշտական կենսալի մոտիվներ, այնպես էլ թախծալի հուշեր ու մտորումներ, որոնք նկարչի կողմից անձնավորվել են և դրամատիկորեն սրվել՝ «Տեր-Չորի ճանապարհին» (1964), «Գաղթ» (1967), «Ինքնանկար փշով» (1967), «Խաչելություն» (1975) և այլն:

Սարյանական հունին զուգընթաց հայ նկարչության մեջ զարգացել են նաև ազգային ցայտուն ու ճանաչելի գծերով օժտված այլ ուղղություններ, որոնցից է 1962-ին եգիպտոսից Հայաստան եկած *Հակոբ Հակոբյանի* (ծն. 1923) ստեղծագործությունը: Արվեստագետին հրապուրում է հայրենի երկրի խստաշունչ, անշուք գեղեցկությունը («Ուշ աշուն», 1968, «Գարուն», 1970, «Լռություն», 1973), թախծաղեն ու մելամաղձոտ են նրա քաղաքային և գյուղական տեսարանները («Փողոց: Լենինական», 1964, «Հայկական մոտիվ», 1968, «Տագնապալի օր», 1972, «Ցորենի դաշտը», 1980), հոգեբանական տարբեր վիճակներ են ներկայացված դիմանկարներում («Արտավազ Փելեշյան», 1974, «Վախճանգ Անանյան», 1976), թաքուն ու խորունկ իմաստներ ունեն մատյուրմորտները՝ «Ձկնորս» (1973), «Վարդեր և ձեռնոցներ» (1974), «Վախճանգ աքցաններ» (1979) և այլն: Հ.Հակոբյանն աշխատում է գրաֆիկական խիստ, ուրվագծային պարզ եղանակով ու բավարարվում համբախողային դալուկ տոներով:

Ամուր գծանկարված, կավաքարային, կապտակարմիր ու գորշ գույներով երանգավորված աշխատանքներ են Գ.Խանջյանի՝ հայկական գյուղի ավանդական միստոկացը ներկայացնող յուղանկարները («Փափուկ մայրիկը», 1961, «Սքնաղ», 1962, «Հաց, սեր, երազանք», 1964, «Հացը լեռներում», 1972): Գունագծային սուղ միջոցներով են լուծված Ս.Մուրադյանի պատմաթեմատիկ հորինվածքները՝ «Անտունին» (1969) «Ընկերոջ մահը» (Լուսաբացին», 1971), ներկան պատկերող և ապագայի մասին մտորող «Առավոտը Հրազդանում» (1962), «Ջարթոնք» (1963), «Տնկիներ» (1970) կտավները: Թեթև ու սահուն ուրվագծերով, լուսաստվերների և կիսատոների գրեթե աննկատ փոխանցումներով, կոմպոզիցիոն պարզ ու ներդաշնակ դասավորությամբ են ուշադրություն գրավում *Աշոտ Մելքոնյանի* (ծն. 1930) դիմանկարները («Ժաննա», 1965, «Ընտանիք», 1967, «Հայելու առաջ», 1977, «Ուսանողուհին», 1980) և թեմատիկ պատկերները («Սեր», 1962, «Հանգիստ», 1971, «Գարուն», 1983), որոնք աչքի են ընկնում զուսպ և ինքնամփոփ հուզականությամբ, քնարական ջինջ կամ տխրաշունչ տրամադրությամբ:

Կեղծամիտ կյանքից մեկուսանալու, սեփական ներաշխարհի մեջ պարփակվելու, անցյալի կարոտալի հուշերով, ռոմանտիկ իղեալներով, երազկոտ կերպարներով կամ բաղձալի անուրջներով տարվելու միտումներն իրենց յուրահատուկ ու տարատեսակ դրսևորումներն են գտնում Հ.Անանիկյանի, Վ.Գալստյանի, Ա.Հովհաննիսյանի, Ռ.Աթոյանի Մ.Պետրոսյանի, Ռ.Էլիբեկյանի, Գ.Խաչատրյանի, Վ.Գաբուզյանի, Ռ.Աթոյանի, Կ.Սկրտչյանի և այլոց աշխատանքներում: Բայց այդօրինակ՝ իրականությունից խուսափող, ներփակ արվեստի կողքին հայ նկարչության մեջ տեսնում ենք նաև զաղափարական ու բարոյական հրատապ կամ «հավերժ» խնդիրներ դնող մեկ այլ ուղղություն, որը ներկայացված է ստեղծագործական ճոր վերելք ապրող Ե.Քոչարի և նրա առավել օժտված հետևորդներից մեկի՝ *Ռուբեն Աղայանի* (ծն. 1929) առանձին աշխատանքներում. հիշենք Ե.Քոչարի «Պատերազմի արհավիրքները» (1962), Ռ.Աղայանի «Ցուլն ու սյունաշարը» (1962), «Կանչը» (1963), «Հիրոսիման» (1965-66), «Մարտնչող ձիեր» (1972-76) նկարաշարը: Էքսպրեսիոնիզմին հարող այս ուղղությունը ոճական ու կերպարային ուրույն

արտահայտություն է ստացել Հ.Խաչատրյանի (Վան Խաչատուր), Ա.Պետրոսյանի, Հ.Էլիբեկյանի, Վ.Վարդանյանի և այլոց աշխատանքներում:

Տասնյակ կոլաժների, զանազան նյութերից ու պատրաստի իրերից ստեղծված տարածական պատկերների (ասանբլած), գեղանկարչական և գրաֆիկական հորինվածքների, խճանկարների և փակցանկարների (ապլիկացիա), այսպես կոչված «փափուկ քանդակների», խեցեղեն դեկորատիվ գործերի հեղինակ է կինոռեժիսոր *Սերգեյ Փարաջանովը* (*Սարգիս Փարաջանյան, 1924-1990*): Դիմանկարների ու մատյուրմորտների հետ մեկտեղ («Երկնագույն ծուկ», 1983, «Նատո Վաճնաձե», 1984, ինքնանկարներ) դրանց մեջ կան քաղաքական աստառ, հեզմական երանգ ունեցող թեմատիկ պատկերներ ու խոստովանքային կոմպոզիցիաներ՝ «Գողգոթա» (1970), «Ընտրություններ խաղատիկնիկների մոտ» (1985), «Շոգեքարը» (1988) և այլն:

1960-ական թթ. կեսերից «ընդհատակյա» կամ կիսաքողարկված միջավայրում սկիզբ է առնում ոչ ֆիզուրատիվ, քաբուրակտ արվեստը, որն ի հայտ է գալիս Վ.Խաչատուրի, Ն.Քոթանջյանի, Ս.Խաթամյանի, Հ.Էլիբեկյանի, Ա.Զ.Բաղդասարյանի (Արկո) և այլոց վերացական աշխատանքներում: Սակայն որպես գեղարվեստական որոշակի տեմոնեց արևոտակցիոնիզմը Հայաստանում ձևավորվել է 1970-80-ական թթ. սահմանագծին կապված երիտասարդ նկարիչներ Վ.Թովմասյանին, Ա.Հաջյանին, Գ.Միքայելյանին (Քիքի), Մ.Պետրոսյանին, Հ.Խաչատրյանին (Սև Հենրիկ), Է.Էնֆիաշյանին, Ա.Գրիգորյանին և այլոց համախմբող «Սև քառակուսի» ստեղծագործական միավորման հետ: Այլընտրական՝ «ուրիշ արվեստի» կայացման գործում հատկապես նշանակալից էր 1987-ին մայրաքաղաքի Նկարչի տանը Ա.Գրիգորյանի կազմակերպած «3-րդ հարկ» ստեղծագործական միավորման առաջին ցուցահանդեսը, որին հաջորդեցին Երևանում, Լենինականում, Փարիզում, Մոսկվայում տեղի ունեցած ևս մի քանի ցուցահանդեսներ Կ.Մաքակյանի, Ս.Պողոսյանի, Ա.Հովսեփյանի, Կ.Սկրտչյանի, Ա.Ղազարյանի (Աշոտ-Աշոտ), Ա.Պետրոսյանի, Ա.Գևորգյանի, Կ.Թերզյանի, Վ.Ռումեյսյանի և այլոց մասնակցությամբ:

Տվյալ շրջանի հայ նկարչության բարդ ու բազմաղեն համապատկերը բնավ չի սպառվում վերոհիշյալ գեղարվեստական ուղղություններով: Պատմական ժամրում, մարտանկարչության մեջ, գյուղի աշխատանքային առօրյան, անընդհատ աճող, կառուցապատվող քաղաքի կյանքն արտացոլող կտավներով հանդես են եկել Ա.Պապյանը, Ն.Գյուլիբեկյանը, Գ.Աղայանը, Է.Արծրունյանը, Զ.Գրիգորյանը, Հր.Հակոբյանը, Ա.Պարսամյանը, Է.Զաքարյանը և ուրիշներ: Հայ կերպարվեստում հազվադեպ հանդիպող սպորտային թեմաներով, գիտատեխնիկական առաջընթացին նվիրված նկարներ են ստեղծել Զ.Վարդանյանը, Ֆ.Գյուլանյանը, Ռ.Ղևոնդյանը, Կ.Աղամյանը, Ս.Հովսեփյանը և ուրիշներ: Լուսատոնային նուրբ անցումներով, գույնի կենդանի, թրթռուն խաղով աչքի են ընկնում Լ.Կոչոյանի, Ա.Առաքելյանի, Զ.Հ.Գասպարյանի, Մ.Գյուրջյանի և այլոց բնանկարները: Պորտրետային ժամրի զարգացման են նպաստել Լ.Բաժբուկ-Մելիքյանի, Պորտրետային ժամրի զարգացման են նպաստել Լ.Բաժբուկ-Մելիքյանի, Ա.Ղազարյանի, Ա.Ղազարյանի, Վ.Ղազարյանի և այլոց աշխատանքները: Ինքնատիպ մատյուրմորտների հեղինակներ են Հ.Շարամբեյանը, Զ.Հովհաննիսյանը, Վ.Շահմուրադյանը, Փ.Միրզոյանը, Ա.Իսաբեկյանը և ուրիշներ:

Ճարտարապետական շինությունների գեղարվեստական հարդարման մեջ բավականին հաճախ են օգտագործվել նկարչության *մոնումենտալ-դեկորատիվ* ձևերն ու սպեցիֆիկ տեսակները՝ որմնանկար, խճանկար, վիտրաժ

(ասպակեմկար) և այլն: Այդ ասպարեզում առաջին լուրջ նվաճումները կապված են Հ.Զարդարյանի և Վան Խաչատուրի (*Չովհաննես Խաչատրյան, ծն.1926*) ստեղծագործության հետ: Եկատի ունենք մայրաքաղաքի «Արարատ» սրճարանում և «Արմենիա» հյուրանոցում Հ.Զարդարյանի կատարած որմնանկարը և առաստաղային պատկերները (1958-59), Վ.Խաչատուրի՝ Մատենադարանի ճեմարանի զարդարող «Ավարայրի ճակատամարտ» («Վարդանանք») խճանկարը և երկրորդ հարկ տանող սանդղավանդակի որմերը ծածկող, ազգային հոգևոր մշակույթի պատմությանը նվիրված եռապատկերը (1958-60): Վ.Խաչատուրի մոնումենտալ-դեկորատիվ ինքնատիպ աշխատանքներից են ՀՀ ԳԱԱ նախագահության շենքի ճեմարանի ուրվապատկերները՝ Մաշտոցի և Խորենացու կերպարներով (1959): 1965-ին Հայֆիլհարմոնիայի Փոքր դահլիճի ճեմարանում տեղադրվեց Մ.Սարյանի «Հայաստան» նախանկարով *Հենրիկ Սիրավյանի (1928-2001)* իրականացրած գունագեղ վիտրաժը, իսկ 1966-ին Գ.Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնի ճեմարանի զարդարեց նույն Մ.Սարյանի էքսիզով նրա կատարած «Հայաստան» պաննոն: Հ.Սիրավյանի ինքնուրույն աշխատանքներից է Էջմիածնի Կոմիտասի անվան թանգարանի առաստաղային պատկերը (1969): Մոնումենտալ-դեկորատիվ նկարչության ասպարեզում *Չովհաննես Սիմոնյանի (1928-1972)* հիշարժան գործերից են Օշականի Ս.Մեսրոպ Մաշտոց հուշային եկեղեցուն Հ.Սամյանի մասնակցությամբ ստեղծված «Փառք հայ գրի և դպրության» թեմայով որմնանկարները (1962-65), ինչպես նաև Երևանի մաթեմատիկական մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտի դահլիճներից մեկի պատերը ծածկող տուֆե գունավոր՝ երկրաչափական արստրակտ ձևերով ու ճկուն, լարված կորագծերով խճանկարները («Ներկիակ կորեր» և «Երկրաչափական տարածություն»), 1967-70): 1970-75 թթ. Երևանի, Լեռնականի, Վահրամբեքոյի, Ազատանի բանվորական ճաշարաններում, մշակույթի պալատներում, գյուղական ակումբներում շուրջ երկու տասնյակ որմնանկարներ է ստեղծել Մ.Ավետիսյանը՝ «Խնոցի», «Թորոս Ռուսիների ծնունդը (Մանկություն)», «Խաչքարի մոտ (Անուշի վիշտը)», «Հայաստան», «Իմ գյուղի հանգիստը», «Հայկական հովվերգություն» և այլն⁴: Բացառիկ տեղ են գրավում Գ.Խանջյանի մեծադիր էքսիզներով Ֆրանսիայում գործված «Հայոց այբուբեն» և «Վարդանանք» գրեկենները (1976-85), որոնք հետագայում հիմք ծառայեցին Երևանի «Հայաստան» հուշահամալիրի («Կասկադ») ստորին սրահում նկարչի վրձնած եռապատկերի համար: Մոնումենտալ-դեկորատիվ նկարչության մեջ նկատելի ավանդ են մուծել Մ.Քամայանը, Ա.Գալենցը, Լ.Կոչոյանը, Ա.Ոռաքելյանը, Ս.Մուրադյանը, Մ.Ղրղյանը (Խերիդյան), Ն.Քոթանջյանը, Ռ.Գարգալյանը, Ռ.Աթոյանը, Ֆ.Մանուկյանը, Ռ.Ղևոնդյանը, Վ.Գաբրելյանը և ուրիշներ:

Բեմանկարչության բնագավառում ստեղծագործական նոր մոտեցումներով հանդես են եկել Գ.Գևորգյանը, Գ.Ասատրյանը, Ս.Ս.Արուտչյանը, Շ.Հակոբյանը, Հ.Մեքինյանը, Գ.Վարդանյանը, Ջ.Սանթրյանը, Մ.Ավետիսյանը, Հ. և Ռ.Էլիբեկյան եղբայրները, Է.Խարազյանը, Խ.Ղարաբեկյանը, Ա.Գաբրիելյանը, Ռ.Ղևոնդյանը, Է.Շիգարյանը և ուրիշներ: Հատկապես լայն արձագանք են գտել Ալ.Սպենդիարյանի անվան օպերայի և բալետի թատրոնում Մ.Ավետիսյանի

⁴ 1988-ին Սպիտակի աղետաբեր երկրաշարժի հետևանքով, Մ.Ավետիսյանի որմնանկարներից շատերը կործանվել կամ լրջորեն վնասվել են:

կատարած աշխատանքները՝ Ջ.Ռոսսինիի, Մ.Ռավելի և Ջ.Գերշվինի երաժշտությամբ «Տիկնիկների աշխարհում», «Բուերո» և «Նեգրական թաղամաս» խորեոգրաֆիկ նովելների (1962), Գ.Հախինյանի «Ախթամար», «Ուռենի» և «Լռուցի Սաքոն» բալետային եռերգության (1966), Է.Չովհաննիսյանի «Անտունի» (1969) և Ա.Խաչատրյանի «Գայանե» (1974) բալետների նկարչական ձևավորումները:

1950-ական թթ. կեսերից ընդլայնվել է հայկական գրաֆիկայի տիրույթը: Արժեքավոր գործեր են ստեղծվել գրքարվեստի, հաստոցային և տպածո գծանկարի, պլակատի ու ծաղրանկարի, կիրառական գրաֆիկայի ասպարեզներում: Հրապարակ են մտել Հ.Կոչոյանին աշակերտած, հանրապետական, միութենական և միջազգային ցուցահանդեսներին մասնակցած մի շարք վարպետներ: 1977-ին Երևանում բացվել է գրաֆիկայի հանրապետական մեծ ցուցահանդեսը:

Իր կյանքի վերջում «Հայկական ժողովրդական հեքիաթների» (1955), Չովհ.Թումանյանի «Փարվանա» պոեմի (1956) և Ստ.Զորյանի «Հեքիաթների» (1957) պատկերազարդման վրա է աշխատել խորհրդահայ գրաֆիկայի հիմնադիր Հ.Կոչոյանը: Թեև հետագայում պոլիգրաֆիկական համակարգի խարխլման և այդ բնագավառում որակյալ մասնագետների սակավության պատճառով հայ գրքարվեստը բախվել է որոշ դժարությունների հետ⁵, սակայն գրքի ձևավորման ու պատկերազարդման մեջ ստեղծվել են մի շարք ուշագրավ գործեր՝ Շեքսպիրի ողբերգությունների, «Մասունցի Դավիթ» համար, Խայամի երկերի թեմաներով Ա.Սամաջանյանի, Չովհ.Թումանյանի «Ոսկե քաղաքի հեքիաթի» համար Հ.Շավարշի, Ե.Չարենցի «Պոեմների» համար Կ.Տիրատուրյանի, Դ.Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» երգիծական դրամայի համար Ա.Բեքարյանի, «Վաղինը և կախարդական լամպը» հեքիաթի համար Ա.Շ.Ստեփանյանի կատարած պատկերները և այլն:

Ավագ սերնդի վարպետներից բացի գրքարվեստին են նվիրվել Լ.Մանասերյանը, Ռ.Ս.Բաբայանը, Ալ.Գրիգորյանը, Պ.Մալայանը, Մ.Սոսոյանը, Հ.Սամյանը և ուրիշներ: Սևի ու սպիտակի սուր հակադրությամբ, ուրվագծային ճկուն ձևերով են աչքի ընկնում Ե.Չարենցի «Դանթեական առասպելի» (1970) և Ավ.Խահակյանի «Լիլիթ» լեգենդի (1972) համար Լ.Մանասերյանի կերտած տպածոները: Հ.Լոնգֆելլոյի «Հայավաթի երգի» ռոմանտիկական շունչն է թևածում Ռ.Ս.Բաբայանի փորագիր թերթերում (1960): Լույս ու խավարի լարված պայքարով, շարժուն գծերի անհանգիստ խաղով են հատկանշվում Ալ.Գրիգորյանի՝ Շեքսպիրի «Համլետ» (1964, Եր., 1970), «Օթելլո» (1966, Եր., 1980), «Ռոմեո և Ջուլիետ» (1970, Եր., 1974) ողբերգությունները պատկերազարդող, էջով մեկ տրված գրչանկարները: Իր գրաֆիկական շարքերում Չովհ.Թումանյանի «Անուշ» պոեմին և «Մասունցի Դավիթ» էպոսին է դիմել Պ.Մալայանը: Ռեալիստական խստապարզ լեզու, պոլիգրաֆիկական բարձր մակարդակ ունեն Գ.Նարեկացու, Ն.Քուչակի, Ե.Չարենցի, Ն.Ջարյանի, Ստ.Զորյանի և այլոց գրքերը ձևավորած Մ.Սոսոյանի աշխատանքները:

⁵ Հայկական գրքարվեստի, գրաիրատարակչական գործի, գրքի ձևավորման ու պատկերազարդման ոլորտներում ստեղծված տազմասպալի վիճակը երկարատև բանավեճի առարկա դարձավ (տե՛ս. «Սովետական արվեստ», Երևան, 1983, N12, էջ 16-27, 1984, N2, էջ 17-22 և 1984, N10, էջ 1-16):

Հիմնականում ռոմանտիկ և սիմվոլիկ գրող-բանաստեղծների՝ Ե.Չարենցի («Ամբոխները խելագարված», 1968-77), Լ.Շանթի («Հիմ աստվածներ», 1969-74), Դ.Վարուժանի («Հարճը», 1979), Ավ.Իսահակյանի («Աբու-լալա Մահարի», 1987) և այլոց երկերն է նկարագրող է Յ.Մամյանը: Հայ գրքարվեստի նվաճումներից են Պ.Սևակի «Անլուրի գանգակատուն» պոեմի համար 1963-65 թթ. Գ.Խանջյանի կատարած մեծադիր գուաշները: Մանկապատանեկան գրականության բազմաթիվ նմուշներ են ձևավորել Խ.Գյուլամիրյանը, Վ.Մանգալյանը, Ս.Սաֆյանը, Կ.Սմբատյանը, Ա.Յարայանը, Մ.Պետրոսյանը, Ֆ.Գյուլանյանը, Ա.Կիլիկյանը, Ա.Ա.Բաղդասարյանը, Ռուբ.Մանուկյանը, Ան.Գրիգորյանը և ուրիշներ:

Չարագուցում է ապրել *հաստոցային գրաֆիկան*: Տարբեր գործիքներով ու տեխնիկաներով հիմնականում ջրաներկով, մատիտով և ֆլումաստերով են կատարված Մ.Սարյանի ու շրջանի բնանկարները («Լեռնային բնանկար», 1962, «Արարատ», 1971, «Հայաստան», 1972) և դիմանկարները, որոնցից լավագույնը 1968-ին մատիտով գծված ինքնանկարն է: Գրաֆիկական վարպետության օրինակներ են *Վռամշապուհ Շաքարյանի (1906-1982)* մատիտանկարները՝ «Հուդիթը» (1966), «Վլադիմիր Ֆավորսկու դիմանկարը» (1972) և *Չրաչյա Ռուխկյանի (1915-1992)* կավճաներկ դիմանկարները («Մեսրոպ Մաշտոց», 1962, «Ստեփան Շահումյան», 1963, «Կոմիտաս», 1979, «Ինքնանկար», 1984): Գծանկարը գուներանգներով աշխուժացնելու, գիծը և գույնը միաձուլելու նպատակ են հետապնդել ջրանկարին նախապատվություն տված արվեստագետներ Անժ.Սարգսյանը, Է.Իսահակյանը, Ա.Հունանյանը, Յ.Հակոբյանը, Պ.Մալայանը, Ն.Քոթանջյանը, Մ.Պետրոսյանը և ուրիշներ: Խառը տեխնիկայով են իրագործված Գ.Խանջյանի «Ճանփորդական տպավորությունները» «Ալբանիա» (1959), «Փարիզ» (1960), «Իտալիա» (1965-66), «Իսպանիա» (1970), «Մեքսիկա» (1976) գունավոր պատկերաշարերը: Ե.Քոչարից նկարչական դասեր են առել Ռ.Աղայանը և *Ռուդոլֆ Խաչատրյանը (ծն.1937)*: Եթե Ռ.Աղայանի մատիտանկարներն ու գրչանկարները հատկանշվում են ռոմանտիկական անհանգիստ ոգով և պլաստիկական էքսպրեսիվ լեզվով («Սալոն», 1964, «Կռվող ձիեր», 1972, «Ճակատամարտ», 1974, «Դիմանիկ շարժում», 1977, «Ներթափանցում», 1979), ապա 1971-ից Մոսկվայում ապրող Ռ.Խաչատրյանի գծապատկերները՝ դիմանկարներն ու նատյուրմորտները («Ինքնանկար», 1972, «Ծաղիկներ», 1976, «Լուսինե», 1980, «Մեծ նատյուրմորտ», 1982, «Հրանտ Մաթևոսյան», 1986), աչքի են ընկնում կոմպոզիցիոն ստատիկ կազմությամբ ու ավարտունությամբ, գծի անաղարտ, դասական մաքրությամբ: 1980-ական թթ. ի վեր Ռ.Խաչատրյանն աշխատում է ճերմակ հիմնաներկով (լևկաս) պատված փայտե տախտակների վրա բաց շագանակագույն հեղուկ թանաքով (սեպիաներկ) և կարմրավուն կավճամատիտով (սանգինա): Եղերերգական տրամադրությամբ կամ դրամատիկ հնչերանգներով հղի խորհրդավոր լուսություն է տիրում Ս.Ավետիսյանի խիտ սովերազգծված, լուսատոնային փոխանցումներով հարուստ մի շարք գործերում («Վիշտ», 1972, «Մայրս», 1973, «Վերջալույս», 1973, «Ողբ», 1975):

Գրաֆիկական տպագիր աշխատանքներից աչքի են ընկնում Վ.Այվազյանի, Յ.Ռոմանովիչյանի, Վ.Խաչիկյանի, Գ.Աղասյանի, Խ.Մուրադյանի, Յ.Մամյանի, Ս.Յամբարձումյանի և այլոց օֆորտները, Մ.Ռոմանովիչյանի, Ա.Չաքարյանի, Վ.Խաչիկյանի, Լ.Մանասերյանի, Գ.Խանջյանի, Ռ.Ս.Բաբայանի, Ջ.Ե.Գասպարյանի, Լ.Խանամիրյանի, Յ.Կարապետյանի, Յ.Մամյանի և այլոց

լինովորագրությունները, Վ.Այվազյանի, Գ.Իսայանի, Լ.Խանամիրյանի, Յ.Մամյանի, Ռ.Էլիբեկյանի և այլոց վիմագրությունները: Գյուղական առօրյա տեսարաններ, ժանրային և կենդանական պատկերներ, ճարտարապետական մոտիվներ են արծարծվում *Վլադիմիր Այվազյանի (1915-1999)* բարձրարվեստ, վարպետորեն գծանկարված միագույն և գունավոր տպածոներում («Սանահին: Ջանգակատուն», 1959, «Չմեռ», 1962, «Աղջիկն իշուկով», 1970, «Էջմիածնի տաճարը», 1973, «Աղբյուրի մոտ», 1977): Հայկական ժողովրդական երգերով ներշնչված դեկորատիվ հորինվածքների («Քարավան», «Կռունկ», «Հոռովել», «Անտունի», 1960), քնարական ջինջ տրամադրություններով թափանցված առանձին թերթերի և ամբողջական շարքերի («Չմեռ», 1962, «Արարատ», 1963, «Գարուն», 1965, «Երեկո», 1970), կանացի ու մանկանց դիմանկարների («Քրիստինե», 1959, «Նանա», 1962, «Կանացի գլուխ», 1968, «Աշակերտուհի», 1970) հեղինակ է *Վահրամ Խաչիկյանը (1923-2002)*: Թեմատիկ շարքերով է աշխատում *Լիդիա Խանամիրյանը (ծն.1930)*, որի պատկերավոր լեզվով և լակոնիկ ոճով հատկանշվող գործերում արտացոլված է շրջապատող աշխարհի հանդեպ նկարչուհու ակտիվ ու հետաքրքրալից վերաբերմունքը: *Հենրիկ Մամյանի (ծն.1934)* ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ է գրավում հայ ժողովրդի անցյալի թեման: Գրքանիշի փորձված վարպետներ Ռ.Բեդրոսովի, Ա.Մամաջանյանի, Մ.Բաղդասարյանի կողքին փորագիր ինքնատիպ մանրապատկերներ են ստեղծում Յ.Մուրադյանը, Յ.ժամագործյանը, Ա.Չաքարյանը, Լ.Մանասերյանը, Լ.Բերբերյանը, Ջ.Ե.Գասպարյանը, Յ.Մամյանը, ճարտարապետ Ռ.Ջուլիանյանը և ուրիշներ, որոնց գործերը ներկայացվել են մայրաքաղաքի Ալ.Մյանիկյանի անվան հանրային գրադարանում 1975-ին բացված «Հայ նկարիչների մատենամիջեր» ցուցահանդեսում:

Հայկական ծաղրանկարչության զարգացումը խթանեց 1954-ից երևանում հրատարակվող «Ոգնի» պատկերազարդ գալվեստահանդեսը, որի գլխավոր նկարիչն էր Ս.Ա.Արուստյանը: Հանդեսի հետ համագործակցել են Յ.Շավարշը, Ա.Զիլինգարյանը, Մ.Կարապետյանը, Ա.Բեքարյանը, Ս.Շ.Ստեփանյանը, Գ.Արամյանը, Վ.Պողոսյանը, Յ.Տեր-Ղազարյանը, Գ.Յարայանը, որոնց 1960-1980-ական թթ. միացել են Ն.Բրեժնևը, Մ.Գրիգորյանը, Վ.Սահակյանը, Յ.Ղանդիկյանը, Ռ.Մնացականյանը և ուրիշներ: Հանրապետական մամուլում զետեղվել են Վ.Աբրոյանի, Ն.Այվազյանի, ճարտարապետ Յ.Չալիկյանի և այլոց ծաղրանկարներն ու ընկերական շարժերը: Հայ ծաղրանկարչության ոչ միայն գեղարվեստական պատշաճ մակարդակի, այլև ազատության նեղ սահմանների մասին որոշ պատկերացում են տվել ինչպես արդի գրաֆիկային, այնպես էլ հատուկ ծաղրանկարին նվիրված սակավաթիվ ցուցադրումները, որոնցից էր մայրաքաղաքի ժամանակակից արվեստի պատկերասրահում 1978-ին բացված «Երգիծանքի վրձնահարված» ցուցահանդեսը: Ժանրի զարգացման համար կարևոր դեր են խաղացել 1977-ին երևանում, ապա Լեհինականում ստեղծված ծաղրանկարչության ակումբները, որոնց անդամակցող նկարիչների՝ երևանցիներ Յու.Հակոբյանի, Պ.Ջանգիրովի (Ջանգիրյան), Լ.Աբրահամյանի, Ռ.Արուստյանի, Յ.Սամուելյանի, Գ.Բաբայանի, լեհինականցիներ Վ.Թադևոսյանի, Վ.Թոփչյանի և այլոց համագործակցությունը պակասվել է Լեհինականում 1987-ին կայացած «առանց խոսքի» ծաղրանկարչության համամիութենական առաջին ցուցահանդեսով, ուր ներկայացվել են խորհրդային երկրի տարբեր վայրերից ժամանած նկարիչների առավել բնորոշ աշխատանքները:

Յ.Շավարշի, Ա.Ա.Արուստյանի, Ա.Շ.Ստեփանյանի, Ա.Ջաքարյանի, Ա.Ասլյանի, Խ.Գյուլամիրյանի, Ռ.Նանուշյանի, Գ.Յարայանի, Վ.Սամրակունու հետ մեկտեղ քաղաքական և կենցաղային սուր, հնարամիտ, ճիշտ նպատակին խփող պլակատներ են ստեղծել Է.Արծրունյանը, Ս.Պողոսյանը, Է.Ենգիբարյանը, Է.Սեդրակյանը, Գ.Վարդանյանը, Լ.Գևորգյանը, Է.Գասպարյանը, Կ.Շեխյանը և ուրիշներ: Ազգային մշակութային արժեքները քարոզող, բնական միջավայրի նկատմամբ խնամքով վերաբերմունքի, էկոլոգիական անվտանգության հարցը բարձրացնող պլակատներ են տվել Խ.Մուրադյանը, Ռ.Մարտիրոսյանը, Վ.Բեգլարյանը, Լ.Նաչատրյանը, Է.Ենգիբարյանը, «Հայքյուրեղապակի» միավորման համար արդյունաբերական-ռեկլամային պլակատներով է հանդես եկել Ս.Պետրոսյանը: Հիմնականում ջրաներկով, գուաշով կամ տեմպերայով են կատարված Կ.Փայլանի, Ռ.Արուստյանի, Ա.Բաղդամյանի, Յ.Նավասարդյանի, Կ.Նիգարյանի, Է.Սադոյանի և այլոց՝ գրաֆիկական սուղ միջոցներով կամ դեկորատիվ գույներով լուծված թատերային աֆիշներն ու համերգային ազդագրերը:

1960-80-ական թթ. կրճատվում է նկարչության և արձանագործության «տեսակարար կշռի» միջև նախկինում եղած տարբերությունը: Հայ քանդակագործության մեջ առարկայական ձևերն ու մարդու կերպարը ենթարկվում են պլաստիկական ազատ մշակումների: Նոր նյութերի հետ զործածվում են նոր տեխնոլոգիաներ (զող, դուրգամ, եռակցում ևն), ստեղծվում են ոչ միայն ծավալային ներփակ, այլև թափանցիկ, սնամեջ, «դատարկ»՝ եռաչափ ու հարթ քանդակածներ: Քաղաքների փողոցներն ու հրապարակները, այգիները, հանգստի կամաջ գոտիները, ճարտարապետական կառույցները հարդարվում են մոնումենտալ-դեկորատիվ, այդ թվում նաև գունազարդ քանդակներով ու ռելիեֆներով: Բացօթյա միջավայրում արձաններն ու արձանախմբերն ակտիվ «երկխոսության» մեջ են մտնում բնական և ճարտարապետական շրջապատի հետ:

Մոնումենտալ քանդակի զարգացման գործում մեծ է Ե.Քոչարի դերը: 1959-ին Երևանի կայարանամերձ հրապարակում ժայռակուռ հզոր պատվանդանի վրա, շրջանաձև ավազանի մեջ տեղադրվեց նրա գլուխգործոցը՝ Սասունցի Դավթի նոր, պղնձակուփ ձիարձանը (ճարտարապետ՝ Մ.Մազմանյան), որն աչքի է ընկնում պլաստիկական առնագեղ ու, միաժամանակ, դեկորատիվ ձևերով, կոմպոզիցիոն դինամիկ ռիթմով, դիտակետերի, տարածական և ծավալային կրճատումների բազմազանությամբ ու հարստությամբ: Ե.Քոչարի կոթողային աշխատանքներից են Երևանի մաթեմատիկական մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտի բակում գտնվող «Կիբեռնետիկայի մուսան» (1972) սնամեջ քանդակը և մայրաքաղաքի Օղակաձև զբոսայգում դրված Վարդան Մամիկոնյանի ձիարձանը (1975):

Նիկողայոս Նիկողոսյանի (ծն. 1918) քաղաքային հուշարձաններից առանձնանում են Սիքայել Նալբանդյանի (1965) ու Եղիշե Չարենցի (1985) երևանյան արձանները, Ավետիք Իսահակյանի արձանը Լենինականում (1975), որոնց ճարտարապետը Ջ.Թորոսյանն է: Սովոր ծառերի միջից դիտողին, ասես, «ընդդառաջ եկող» Մ.Նալբանդյանի կերպարը միանգամայն համահունչ է նրա պոետական խառնվածքին և ստեղծագործության ռոմանտիկ ոգուն: Կամերային տպավորություն է թողնում Ավ.Իսահակյանի հուշարձանը. գրանիտե ցածր պատվանդանին գլխահակ նստած ծեր բանաստեղծի կերպարը դիտվում է որպես մարդկային և ստեղծագործական խոր ապրումների պլաստիկական համոզիչ մարմնացում: Փոխաբերական բազմիմաստ

հորինվածք է Ե.Չարենցի հուշարձանը. թեբությանը ընկած գրանիտե կարմիր հարթակի խորքում վեր է խոյանում 18 մետրանոց գլանաձև, առանցքից շեղված բրոնզե խարիսխը, որի միստերին «խաչված-գամված» են ըմբոստ պոետի գլխաքանդակը և նրա բանաստեղծական հախուռն աշխարհը խորհրդանշող դրամատիկ ֆիգուրները:

Ճարտարապետության հետ համադրված մոնումենտալ քանդակի հաջող մոտիվներ են Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանի մատույցներում և ճակատամասում 1963-67 թթ. տեղադրված բազալտե արձանները, որոնք իրենց համաչափ մասշտաբներով, քարի «անմշակ», խոշորահատիկ մակերևույթով և մոնումենտալ խիստ ու վեհատես, առնակուռ ոճով օրգանապես կապվում են ճարտարապետական ամփոփ ձևերի և ծավալների հետ: Մատենադարան տանող շքասանդուղքի վերին հարթակում այցելուներին դիմավորում է Մեսրոպ Մաշտոցի և նրա կողքին ծնկած պարմանու մեծադիր արձանը (1967), որի հեղինակն է *Ղուկաս Չուբարյանը (ծն. 1923)*: Խոշոր չափերի ևս վեց քանդակ դրված է ձեռագրատան ճակատի առջև՝ գլխավոր մուտքի աջից և ձախից: Դրանք են Ե.Վարդանյանի «Մովսես Խորենացին» (1965), Ղ.Չուբարյանի «Մխիթար Գոշը» (1967), Ս.Նազարյանի «Ֆրիկը» (1967), Գ.Բաղդասյանի «Անանիա Շիրակացին» (1963), Ա.Գրիգորյանի «Գրիգոր Տաթևացին» (1967) և Ա.Շահինյանի «Թորոս Ռոսլինը» (1967):

Մերգեյ (Սարգիս) Բաղդասարյանի (1923-2001) ստեղծագործության մոնումենտալ ուժը դրսևորվել է Ստեփանակերտի մատույցներում 1967-ին բացված «Մենք, մեր սարերը» («Ղարաբաղցիներ», ճարտարապետ՝ Յու.Հակոբյան) հուշակոթողը: Կարմիր տուֆքարով շարված բրգաձև հուշարձանի երկրաչափական պարզ ձևերի մեջ հեղինակը ոչ միայն ընդհանրացրել, այլև խտացրել-բյուրեղացրել է Արցախի մարդկանց բնավորության հիմնագծերը՝ համառությունն ու տոկունությունը:

Մոնումենտալ-դեկորատիվ քանդակագործության բնագավառում ակտիվ է գործել *Արա Հարությունյանը (1928-1999)*, որը հիմնականում զբաղվել է ճարտարապետական շինությունների և այսպես կոչված «փոքր ձևերի» պլաստիկական հարդարանքով՝ Սայաթ-Նովայի հուշադրյուր-հուշարձանը Երևանում (1963, ճարտարապետ՝ Է.Սարայան), մայրաքաղաքի հյուսիսային և հարավային մուտքերը գատորոշող հուշայուների հարթաքանդակները (1965-66, ճարտարապետ՝ Ռ.Իսրայելյան), Գ.Սունդուկյանի անվան պետական ակադեմիական թատրոնի քանդակազարդ շքամուտքը (1966), «Էրեբունի» թանգարանի ճակատային ռելիեֆները (1966), Սարդարապատի հուշահամալիրի քանդակապետ դրվագները (1968, համահեղինակներ՝ Ս.Մանասյան և Ա.Շահինյան, ճարտարապետ՝ Ռ.Իսրայելյան), որոնց պատկերագրական, կոմպոզիցիոն և ոճական համակարգի մեջ օգտագործվել են ինչպես ազգային, այնպես էլ արևելյան հին արվեստում ընդունված կերպարային մոտիվներն ու պլաստիկական սկզբունքները:

Մոնումենտալ-դեկորատիվ վայելուչ ձևերով, եզրագծերի ու ծալազարդերի ծորուն ռիթմով են աչքի ընկնում *Թերեզա Միրզոյանի (ծն. 1922)* «Կժով աղջիկը» (1962) և Երևանի Արմյան փողոցում 1967-ին դրված «Նստած կինը» («Սիրում է, չի սիրում», չի պահպանվել): Պլաստիկական փոքր ինչ ծանրասահ, թեև համաչափ խոշոր ձևերով, մետաղի փայլատ, լույսին անհաղորդ մակերևույթով շահեկան տպավորություն է թողնում 1970-ին մայրաքաղաքի Օղակաձև զբոսայգում *Ռուզան Բյուրջյանի (1930-2002)* տեղադրած «Վերածնունդ» բրոնզե քանդակը:

Արտաշես Յովսեփյանի (ծն. 1931) կոթողային աշխատանքներից առանձնանում է Ալ.Թամանյանի երևանյան հուշարձանը (1974, ճարտարապետ՝ Ս.Պետրոսյան): Ճարտարապետական միջավայրի ու տարածական հեռանկարի մեջ համաչափորեն ներմուծված քանդակի մոնումենտալ պարզ ծավալները համադրված են խարակտերային սուր դետալների հետ: Ա.Յովսեփյանի ստեղծագործական մտածողության ինքնատիպ դրսևորումներից են Երևանի մետրոպոլիտենի «Սասունցի Դավիթ» կայարանի ճեմարանի դեկորատիվ-ոճավոր ռելիեֆները (1981):

Երևանում *Հարություն (Արտո) Չաքմաքչյանի (ծն. 1933)* ստեղծած ուշագրավ առաջին գործերից էր «Կռունկ» սրճարանի (ներկայիս Թեքեյան մշակութային կենտրոն) պատը հարդարող «Երաժշտություն» հարթաքանդակը (1965, չի պահպանվել): Ոճավորման եղանակով են լուծված Տ.Պետրոսյանի անվան Շախմատի ման ճակատի պղնձե դրվագները (1970, հեղինակակիցներ՝ Զմ.Բդեյան և Դ.Բաբայան), ինչպես նաև Բ.Չաքմաքչյանի շամոտե արձանները՝ «Եվան» (1964), «Հանգիստը» (1964), «Աղամն ու Եվան» (1965): Ազգային ավանդույթներին առավել հարագատ են սիլուետային խիստ ու պարզորոշ ձևեր ունեցող «Արուս» (1963) և «Դիմակ» (1964) տուֆակերտ քանդակները, բրոնզե «Կոմիտասը» (1969): Հայրենիքը թողնելուց և Կանադայում տնավորվելուց հետո (1975) Բ.Չաքմաքչյանի ստեղծած կոթողային գործերից են Կոմիտասի հուշարձանը (1983) Դետրոյտում (ԱՄՆ) և Հայոց ցեղասպանության մասին հիշեցնող «Ապրիլյան հուշակոթողը» (1984) Տորոնտոյում (Կանադա):

Հին արևելյան և հայ ազգային քանդակին հատուկ՝ մոնումենտալ զուսպ, բայց գեղաճաշակ լուծում է ստացել Երևանի «Անի» հյուրանոցի դիմային պատին *Երվանդ Գոջաբաշյանի (ծն. 1939)* կերտած խորաքանդակը (1970): Կիճույի տան պատը հարդարող «Պար» («Ջանգուլում», 1975) հարթաքանդակում օգտագործված են հայկական ճարտարապետության ու, մասնավորապես, խաչքարերի փորագիր հյուսագարդերի մշակման հնարները:

Գեղարվեստական յուրովի տպավորություն են թողնում Երևանի և Էջմիածնի զբոսայգիների չոր ծառաբների վրա 1970-77 թթ. *Լևոն Թոքմաջյանի (ծն. 1937)* քանդակած ռելիեֆները՝ «Իմ հեքիաթը», «Անտառի ոգին», «Շերունին և արծիվը», «Հագարան բլբուլ» և այլն: Երևանի Հովհ.Թումանյանի անվան զբոսայգում 1973-ին տեղադրված «Անուշն ու Սարոն» բազալտե քանդակում բանաստեղծական հերոսների ամձնուրաց սիրո դրամատիկ պատմությունն ամփոփվել ու կոմպոզիցիոն հետաքրքիր լուծում է ստացել: Քաղաքային հուշարձանի հաջող օրինակ է Լ.Թոքմաջյանի «Մարտիրոս Սարյանը» (1986, ճարտարապետ՝ Ա.Թարխանյան):

Ճարտարաշեն-արխիտեկտոնիկ կառուցվածք ունի մայրաքաղաքի Ստ.Շահումյանի անվան հրապարակից իջնող զբոսայգու վերջում *Արա Շիրազի (Արամազդ Կարապետյան, ծն. 1941)* տեղադրած Ալ.Մյասնիկյանի հուշարձանը (1981, ճարտարապետ՝ Ջ.Թորոսյան): Մույթավոր բարձր պատմեշի առջև, լայն ստիլոբատի՝ քարե հարթակի վրա խարսխված պետական այրի գրամիտե ֆիգուրն օժտված է մոնումենտալ խստաշունչ ոգով:

Դեկորատիվ քանդակի բնագավառում առաջատար դեր են խաղացել ավագ սերնդի ներկայացուցիչներ Ռ.Շահվերդյանը, Դ.Դանիելյանը, Բ.Սիմոնյանը, Զմ.Բդեյանը: Գեղարվեստական մոր, կերպարային ու ոճական թարմ, արդիական մտածողություն են ցուցաբերել Բ.Չաքմաքչյանը, Վ.Սողոմոնյանը, Վ.Աթանյանը, Դ.Բաբայանը (Երևանցի), Ն.Գաբրիելյանը,

Գ.Ալունյանը և ուրիշներ: Քանդակադրոշմ ու մետաղակուռ դեկորատիվ աշխատանքներով են հանդես եկել Ա.Բերբերյանը, Բ.Պետրոսյանը, Ա.Ավետյանը:

Հաստոցային քանդակի և *մանրաքանդակի* ասպարեզներում հաջողության են հասել Ն.Նիկողոսյանը, Դ.Զուբարյանը, Ս.Բաղդասարյանը, Ա.Մելիքյանը, Բ.Չաքմաքչյանը, Լ.Թոքմաջյանը, Ա.Շիրազը, Վ.Պետրոսյանը (Օհան), Դ.Բեջանյանը և ուրիշներ: Հիմնականում մանրաքանդակի հետ են առնչվում Խ.Իսկանդարյանի, Բ.Պետրոսյանի, Գ.Բաղդասարյանի, Վ.Հովակիմյանի, Ս.Ղազարյանի, Գ.Դավթյանի և այլոց աշխատանքները: Արձանագործության տարբեր տեսակներում է դրսևորվել Կ.Նուրիջանյանի, Ս.Սեփարյանի, Ֆ.Սիմոնյանի, Յու.Սամվելյանի, Յու.Պետրոսյանի, Տ.Արզումանյանի, Գ.Բաղդասարյանի, Գ.Ղազարյանի, Ն.Կարգանյանի, Կ.Գյանջյանի և այլոց ստեղծագործական ձեռագիրը:

Ազգային քանդակագործության ընդհանուր զարգացման տեսակետից նշանակալից երևույթներ էին 1978-ին Երևանի «Բարեկամություն», իսկ 1985-91 թթ. Իջևանի կենտրոնական զբոսայգիներում կայացած՝ որպես բացօթյա կոլեկտիվ աշխատանոցներ գործող քանդակի միջազգային սիմպոզիումները:

1991-ին անկախություն հռչակած Հայաստանը, ի շարս նախկին Խորհրդային Միության մյուս հանրապետությունների, մտավ քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական և մշակութային ծանր, տևական ճգնաժամի մեջ: Գեղարվեստական մշակույթի այլ ճյուղերի պես դժվար վիճակում հայտնվեց նաև ազգային կերպարվեստը: Հատկապես տուժեցին վերջինիս առավել մեծաշխատ, խոշոր ծախսերի ու ներդրումների հետ կապված, պետական օժանդակության կարիքն ունեցող մոնումենտալ-դեկորատիվ ձևերն ու տեսակները: Այդ տարիներին գրեթե «կաթվածահար» քաղաքաշինությունն ու ճարտարապետությունն այլևս ի գորու չէին ապահովել մոնումենտալ-դեկորատիվ նկարչության և քանդակի լիարժեք գոյությունը: Պոլիգրաֆիական համակարգի քայքայման, տպագրական արտադրանքի կտրուկ կրճատման հետևանքով կասեցվեց գրքարվեստի, գրքի գեղարվեստական ձևավորման ու պատկերազարդման զարգացումը: Դրամատիկական և երաժշտական թատրոնների բնականոն գործունեության խաթարման, սակավաթիվ ներկայացումների համար նախատեսված չնչին հատկացումների պատճառով զգալիորեն նվազեց թատրոններում աշխատող, դրանց հետ համագործակցող նկարիչների թիվը, ընկավ բեմանկարչության գեղարվեստական մակարդակը:

1990-ական թթ. հայ նկարիչների և քանդակագործների մեծ մասն զբաղված էր արվեստի հաստոցային կամ մանր ձևերով, ընդ որում տվյալ ասպարեզներում ևս կային խորհրդային շրջանում լայնորեն կիրառվող պետական պատվերների, պարտադիր գնումների, Հայաստանի նկարիչների միությանը պատկանող սալոն-խամուբների վերացման, փակման, բացակայության հետ կապված դժվարություններ ու խոչընդոտներ: Դադարեցին գործել նկարիչների միության գեղարվեստական արտադրամասերը, Գյումրիի և Վանաձորի նրա մասնաճյուղերը: Մայրաքաղաքում տարերայնորեն ձևավորվող գեղարվեստական շուկան կենտրոնացավ Մարտիրոս Սարյանի հուշարձանի շուրջ՝ այսպես կոչված «վերնիսաժում»: Սակայն արվեստի նվիրյալ, խստապահանջ վարպետները շուտով հրաժարվեցին այստեղ ցուցադրվելուց, քանի որ չէին ցանկանում

համակերպվել առևտրական ոչ քաղաքակիրթ հարաբերությունների և քաղաքենիական ճաշակների հետ: Չհարմարվելով ստեղծված իրավիճակին, հայ արվեստագետներից ոմանք՝ Ա.Յուրանյանը, Ռ.Բաբայանը, Ս.Նազարյանը, Ա.Սեյրոնյանը, Ռ.Աթոյանը, Մ.Պետրոսյանը, Վ.Սողոմոնյանը, Ն.Գաբրիելյանը և ուրիշներ, իրենց հայրենակիցներից շատերի նման, բռնեցին արտագաղթի ճանապարհը:

Գեղարվեստական կյանքի զարկերակը 1990-ական թթ. Հայաստանում թույլ էր տրոփում: Մասների վրա կարելի է հաշվել այդ տարիներին կազմակերպված խմբային ցուցահանդեսները, որոնցից էին Երևանում՝ Նկարչի տանը 1992-ին բացված «12-ի ցուցահանդեսը», մեկական ստեղծագործության և աշնանային ցուցահանդեսները (1997), Հայաստանի ազգային պատկերասրահում Մեծ հայրենադարձության 50-ամյակի կապակցությամբ 1996-ին տեղի ունեցած «Հայ հոգու կամարներ» ցուցահանդեսը և այլն: Ազգային արվեստն օտարներին մատուցելու տեսակետից նշանակալից էր 1995-ին Գերմանիայի Բոխում քաղաքում կայացած, շուրջ երեք ամիս տևած «Հայաստան. հին մշակույթի վերագտնված երկիր» ցուցահանդեսը, ուր ներկայացված էին նախապատմական շրջանից մինչև մեր օրերն ընկած ժամանակահատվածում հայերի ստեղծած մշակութային արժեքները:

Գեղարվեստական կյանքում որոշ աշխուժություն մտցրեցին մասնավոր պատկերասրահները, որոնք այդ ասպարեզում միջազգային փորձին ընտելանալու, արևմտյան արթ-շուկայի մեջ աստիճանաբար ներմուծվելու ծրագրեր ունեին: 1990-ական թթ ի վեր Հայաստանում գործող մասնավոր պատկերասրահներից («Գոյակ», «Ակադեմիա», «Ականաթ», «Առաջին հարկ», «Արամե», «Բաքոս», «ԹԱԱԿ», «Չառլի Խաչատրյան», «Մկրտչյան», «Նոյյան տապան», «Սթիլ» ևն), թերևս, ամենաճանաչվածն ու հաջողակը, նաև երկարակյացը «Մկրտչյան» պատկերասրահն է, որի ուշադրության կենտրոնում է XIX-XX դարերի հայ դասական կերպարվեստը: 1993-ին դռները բացած այս պատկերասրահը Հայաստանում և արտասահմանում (Ռուսաստան, ԱՄՆ, Բելգիա, Լիբանան, Կիպրոս ևն) կազմակերպել է ավելի քան 70 ցուցահանդես: Ի տարբերություն «Մկրտչյան» պատկերասրահի, մյուս մասնավոր սրահները հետաքրքրվում են արդի ավանգարդային կամ այսպես կոչված «ալտերնատիվ», «այլընտրական», «ուրիշ» արվեստով, պայմանագրեր կնքում ու համագործակցում առավելապես երիտասարդ և սկսնակ արվեստագետների հետ:

Այդ առումով չափազանց ակտիվ ու հետևողական քաղաքականություն է վարում սփյուռքահայ նկարչուհի Ս.Պալասանյանի նախաձեռնությամբ Երևանում 1992-ին կազմավորված, իսկ 1995-ին պաշտոնապես գրանցված Նորարար փորձառական արվեստի կենտրոնը (ՆՓԱԿ)՝ սեփական պատկերասրահով: Իր գործունեության ընթացքում ՆՓԱԿ-ը բացել է տասնյակ ցուցահանդեսներ, մասնակցել ավանգարդիզմի փառատոների՝ նպատակ ունենալով «օժանդակել և քաջալերել արվեստի բնագավառում անկաշականդ արտահայտությանը..., ստեղծել արվեստի ոչ կոմերցիոն մթնոլորտ..., ներկայացնել հայկական ժամանակակից արվեստը համաշխարհային հանրությանը...»⁶: ՆՓԱԿ-ի կարևոր նախաձեռնումն էր Հայաստանի մասնակցությունը Վենետիկի համաշխարհային արվեստի երկամյա

փառատոներին (բիեննալե), որտեղ հանդես եկան նորարար արվեստագետներ Գ.Յուսեփյանը, Գ.Մարգարյանը, Ա.Վերանյանը, Ս.Բաղդասարյանը, Կ.Անդրեասյանը, Կ.Մացակյանը, Ա.Գրիգորյանը, Ա.Յուսեփյանը, Ա.Սարգսյանը, Ն.Ավետիսյանը, Ա.Թոքմաջյանը, Դ.Կարենյանը, Տ.Խաչատրյանը և ուրիշներ: Վենետիկում նրանց ցուցադրած աշխատանքներից են Կ.Անդրեասյանի «Իրականություն: Գործընթաց: Վերահսկում» (1995), Ա.Սարգսյանի «Հուշեր ապագայի մասին» (1997), Ա.Վերանյանի «Անվերնագիր» (1997), Ն.Ավետիսյանի «Post-Factum» (1999) կոնցեպտուալ «ակտիվ և ինտերակտիվ նախագծերը», Ա.Գրիգորյանի «Այն, ինչ վաղը կմնա այսօրվանից» (1997) յուղաներկ եռապատկերը, Ա.Յուսեփյանի «Սոցիալական կենդանի» (2001), Ն.Բաղդասարյանի «Սիրո անատոմիան» (2001), Ա.Թոքմաջյանի «Առաջընթաց» (2001) երկկլորան տեսաֆիլմերը և այլն, որոնց հեղինակներն արվեստի ավանդական և ոչ ավանդական զանազան ձևերի ու տեխնիկական միջոցների կիրառման շնորհիվ ձգտում են արտահայտել մարդու բնական էության, նրա հասարակական կեցության և ապագայի վերաբերյալ իրենց տեսակետն ու դիրքորոշումը:

ՆՓԱԿ-ի պրակտիկ գործունեությունը, նրա որդեգրած գեղարվեստական քաղաքականությունը մեր արվեստագետների, արվեստաբանների և արվեստասերների լայն շրջաններում սկզբից ևեթ հակասական, իրարամերձ կարծիքների արժանացան. մի կողմից՝ ողջունելի են Կենտրոնի հռչակած նպատակները, իսկ մյուս կողմից՝ ակնհայտ է, որ ՆՓԱԿ-ի շուրջ համախմբված արվեստագետների աշխատանքները մեծ մասամբ ազգային հողից օտարված, ընդօրինակող երևույթներ են: Գաղտնիք չէ, որ վերջին տասնամյակներում Վենետիկի վերոհիշյալ փառատոների կազմակերպիչները բռնել են արվեստի ապագայնացման ուղին: Բավական է հիշել 1997-ին Վենետիկում հայ արվեստագետների մասնակցությամբ կայացած հերթական 47-րդ բիեննալեի կատալոգում բերված՝ ցուցահանդեսի պատասխանատու-խնամակալ Գերմանո Տելանտի հետևյալ խոսքերը. «Արվեստագետը պատկանում է ոչ թե ազգին, այլ արվեստի պատմությանը... Մենք մարտահրավեր ենք նետում տարածքայնությանը՝ փորձելով արվեստն ազատել ազգային հատկանիշներից»⁷:

Ավանգարդային արվեստի քարոզչությամբ էր զբաղված նաև Երևանի քաղաքապետարանին ենթակա ՀԱՅ-ԱՐՏ կենտրոնը (գործադիր տնօրեն՝ Ն.Այվազյան, գեղարվեստական ղեկավար՝ Ռ.Արևշատյան), որն իր յոթ տարվա գործունեության ընթացքում (1997-2004 թթ.) կազմակերպել է մի շարք ցուցահանդեսներ: Դրանցից են «Ճանապարհորդություն դեպի Հայաստան» հայ-գերմանական (1998), «Փակ քաղաք» հայ-ռուսական (1999), «Ձուգահեռ իրականություն» հայ-ավստրիական (2000), «Ցտեսություն, Փարաջանով»՝ հայ արդի կերպարվեստի վերջին քսան տարվա համապատկերը ներկայացնող (Վիեննա, 2003), «Սարգիսը Երևանում» (2004)՝ ֆրանսիական Անտիք քաղաքի Պիլաստոյի թանգարանի հետ համատեղ ձեռնարկած ցուցահանդեսները և այլն: Կենտրոնը կապեր էր հաստատել ԱՊՀ, Եվրոպայի և Ամերիկայի տարբեր երկրների ժամանակակից արվեստի թանգարանների և մշակութային այլ հաստատությունների հետ, մասնակցել ավանգարդիզմի միջազգային ստուգատեսներին՝ «Մանիֆեստ-3» (Լյուբլյանա, 2000), ժամանակակից

⁶ Տե՛ս. Նորարար փորձառական արվեստի կենտրոն: – «Հայ արվեստ», Երևան, 2003, թիվ 1, էջ 31:

⁷ Տե՛ս. Վենետիկում ու Բիեննալեի քաղաքակրթական նշանակությունը: – «Ռուբիկոն», Երևան, 1999, թիվ 1, էջ 56:

արվեստի փառատոն (Վիեննա, 2001) և այլն:

Ի տարբերություն ՆՓԱԿ-ի, ՀԱՅ-ԱՐՏ-ի և մասնավոր մի շարք պատկերասրահների կողմից «օժանդակվող» և «քաջալերվող» նորարար արվեստագետների, Հայաստանի նկարիչների միության անդամների գերակշռող մասը, այդ թվում նաև երիտասարդներից շատերը, մերժելով «սոցիալիստական ռեալիզմի» քարացած դրույթները, թարմացնելով սեփական արվեստի արտահայտչական լեզուն, միևնույն ժամանակ հավատարիմ մնացին ազգային ավանդույթներին: Դա պարզորոշ երևում էր վերջին շրջանում Նկարչի տանը բացված խմբային ցուցահանդեսներում, որոնցից ամենախոշորն ու ներկայանալին Հայաստանի նկարիչների միության 70-ամյակի առթիվ 2002-ին կազմակերպված ժամանակակից կերպարվեստի հորեյանական ցուցահանդեսն էր, որին մեկական, առավելապես երփնագիր գործերով, մասնակցեց 400 արվեստագետ:

Ինչպես և խորհրդային շրջանում, 1990-ական թթ. ևս հայ կերպարվեստի առաջատար ճյուղը գեղանկարն էր: Քանդակում ձեռք բերված հաջողությունները հիմնականում կապված էին մանր պլաստիկայի հետ: Պետական օժանդակությունից, պետատվերներից զուրկ մոնումենտալ արձանագործության համար 1990-ական թթ. իսկապես «հոգնատանջ, ամուլ տարիներ էին»⁸: Թեև այդ ժամանակ Հայաստանում և Արցախում ստեղծվեցին զոհված ազատամարտիկների և Սպիտակի երկրաշարժի զոհերի հիշատակը հավերժացնող մի շարք արձաններ, Սիսիանում դրվեց Ա.Հովսեփյանի՝ Նիկողայոս Ադոնցին նվիրված քանդակը (1993), մայրաքաղաքում գրանցում ստացան Լեոնիդ Ենգիբարյանի (1998, քանդակագործ՝ Լ.Թոքմաջյան), Սերգեյ Փարաջանովի (1999, քանդակագործ՝ Ա.Շիրազ), Արամ Խաչատրյանի (1999, քանդակագործ՝ Յու.Պետրոսյան), Վահան Տերյանի (2000, քանդակագործ՝ Ն.Կարգանյան) և այլոց հուշարձաններն ու մահարձանները, սակայն դրանք եզակի, ըստ որում զեղարվեստական բարձր չափանիշներին ոչ միշտ դիմացող բացառություններ էին: Նույնը կարելի է ասել վերջին տարիներին երևանում տեղադրված հուշարձանների մասին, որոնցից են Տ.Արզումանյանի՝ ակադեմիկոս Անդրեյ Սախարովի կիսանդրին (2001), Ա.Շիրազի՝ զորավար Անդրանիկի (2002) և Ն.Կարգանյանի՝ մարշալ Հ.Բաղդասարյանի (2003) ձիարձանները, Դ.Բեջանյանի «Առևճ Բաբաջանյանը» (2002, վերափոխվել ու վերաբացվել է 2003-ին), Յու.Պետրոսյանի «Հովհաննես Այվազովսկին» (2003) և այլն: Գյումրիում դրված քանդակներից նշենք Սիեր Մկրտչյանի հուշարձանը (2004, հեղինակ՝ Ա.Շիրազ) և հայ ֆիդայիների, ազգային-ազատագրական շարժման նվիրյալների արձանաշարը (2004, հեղինակներ՝ Մ.Տոնոյան, Թ.Գևորգյան, Գ.Եփրոյան):

2001-ի աշնանը մայրաքաղաքի «Հաղթանակ» զբոսայգում բացվեց «Քրիստոնյա Հայաստան» հորեյանական միջազգային սիմպոզիումը՝ հայ և օտարազգի շուրջ 20 քանդակագործների մասնակցությամբ: Սա, ըստ էության, 1991-ին ընդհատված քանդակի իջևանյան սիմպոզիումների շարունակությունն էր:

Հաճելի անակնկալ էր 1999-ին Նկարչի տանը՝ «Մեկ ազգ – մեկ մշակույթ» համահայկական փառատոնի շրջանակներում կազմակերպված քանդակի

⁸ Սարո Սարուխանյան, *Արդյո՞ք այսօր ունենք մոնումենտալ արվեստի հիմնախնդիր*: – «Հայ արվեստ», Երևան, 2003, թիվ 1, էջ 10:

ցուցահանդեսը, ուր ներկայացված էին Ռավեննայում (Իտալիա)՝ Դանթեին նվիրված քանդակի միջազգային բիեննալներին մասնակցած ու տարբեր մրցանակներ նվաճած Լ.Թոքմաջյանի, Ա.Բաղդասարյանի, Գ.Բաղդասարյանի, Թ.Գևորգյանի, Գ.Դավթյանի, Ն.Թումանյանի, Մ.Հակոբյանի, Գ.Ղազարյանի, Ա.Ղազարյանի, Է.Պետրոսյանի, Է.Շախիկյանի, Ա.Վարդանյանի, Լ.Վարդանյանի և Մ.Օհանջանյանի մանրաքանդակներն ու բրոնզե արձանիկները: Դանթեական թեմաներով ու մոտիվներով ներշնչված կամ ստեղծաբանորեն հորինված այդ աշխատանքները՝ Ս.Ղազարյանի «Դժոխքի դարպասը» (1993), Ա.Բաղդասարյանի «Նիկեն» (1996), Գ.Դավթյանի «Վիրավոր կենտավոսը» (1997), Գ.Բաղդասարյանի «Հոգու աչքերը» (1998), Մ.Հակոբյանի «Դրախտի դռները» (1998) և այլն, առանձնապես են ոչ միայն տեխնիկական հմուտ կատարմամբ, պլաստիկական նուրբ մշակումներով, չափի ու ձևի զգացողությամբ, այլև բազմիմաստ բովանդակությամբ, գեղարվեստական կերպարների սիմվոլիկ կամ այլաբանական մեկնաբանությամբ:

Հայկական գրաֆիկայի ընդհանուր աշխուժացման հետ կապված հուսադրող երևույթներից է 2004-ի ապրիլի 1-ին, Ծիծաղի օրը, երևանում հիմնադրված՝ Հայաստանի երգիծանկարիչների ասոցիացիայի (նախագահ՝ Ս.Թորոսյան) գործունեությունը: Ընկերակցության մեջ համախմբված հայաստանցի և սփյուռքահայ արվեստագետներ Վ.Աբրոյանը, Ց.Դանդիլյանը, Հ.Չալիկյանը, Յու.Հակոբյանը (Ռուսաստան), Ռ.Մնացականյանը, Պ.Ջանգիրովը, Լ.Աբրահամյանը, Հ.Սամուելյանը, Ա.Աբգարյանը, Դ.Ղազանջյանը, Ա.Օհանյանը, Վ.Բաղդասարյանը, Վ.Քասունին (Սիրիա), Ա.Ավագյանը և Ա.Թորոսյանը այդ կազմով առաջին անգամ ներկայացան ասոցիացիայի հիմնադրման օրը Հայաստանի նկարիչների միության հարկի տակ բացված «Ականազերծում հայկական ձևով»՝ ակաբեկչության դեմ ուղղված ցուցահանդեսում: Դրան հաջորդեցին ևս մի քանի միջոցառումներ: 2004-ի հունիսի 14-ին մայրաքաղաքի «Մոսկվա» կինոթատրոնում տեղի ունեցավ «Արվեստն ընդդեմ կոռուպցիայի» ցուցահանդեսը: Նույն թվականի սեպտեմբերի 30-ին Հայաստանում Ռուսաստանի դեսպանատանը կայացավ «Ահաբեկչությունը տեղ չունի երկրի վրա» ցուցահանդեսը, իսկ դեկտեմբերի 10-ին Ամերիկյան համալսարանի բիզնես-կենտրոնում կազմակերպվեց «Նկարիչներն ընդդեմ ծխելու (No smoking)» ցուցահանդեսը: Վերջապես, 2005-ին Նկարիչների միության ցուցասրահում դռները բացեց ավանդույթ դարձած ապրիլմեկյան պատկերահանդեսը («Տեղ արևի տակ»):

1990-ական թթ. կուլմի տեխնիկայով ինքնատիպ բազում գրքանիշեր է ստեղծել Ն.Մովսիսյանը: Տարբեր ազգերի անվանի արվեստագետներին և շախմատիստներին նվիրված գրաֆիկական այդ աշխատանքները ներկայացվել են 1998-ին մայրաքաղաքի «Մոսկվա» կինոթատրոնում «Եղիցի լույս» խորագրի ներքո նկարչի բացած ցուցահանդեսում:

Հասկանալի է, որ հայ կերպարվեստում այսօր կատարվող խմորումները, ստեղծագործական տարամետ ձգտումները, անցումնային հարահուս, խառնիխուռն երևույթները գատորոշելու, ծիշտ ընկալելու և գնահատելու համար պահանջվում է ժամանակ, պատմական որոշ հեռավորություն: Բայց հիմա էլ պարզ է, որ հայ կերպարվեստի վաղվա օրը մեծապես կախված է ազգային գեղարվեստական ավանդույթների համդեպ ժառանգորդական կամ ժխտողական վերաբերմունքից, սեփական լեզվի բացակայության կամ առկայության, լինել-չլինելու պարագայից:

Վերջաբանի մեջ ամփոփված են ատենախոսության հիմնական դրույթները

և կարևոր հետևյալ եզրահանգումները.

1. XIX-XX դարերի հայ գեղարվեստական մշակույթի, այդ թվում նաև ազգային կերպարվեստի պատմությունը սերտորեն կապված է տվյալ ժամանակաշրջանում մեր ժողովրդի պատմական ճակատագիրը կանխորոշած հասարակական և քաղաքական իրադարձությունների հետ, որոնցից էր 1801-28 թթ. Հարավային Կովկասի միացումը Ռուսաստանյան կայսրությանը: Հայտնվելով տնտեսական և, հատկապես, մշակութային վերելք ապրող քրիստոնեական հզոր տերության կազմում, եվրոպական քաղաքակրթության ոլորտում, հայ ժողովրդի արևելյան հատվածը հնարավորություն ստացավ ավելի բարենպաստ պայմաններում դրսևորելու իր ներքին՝ հոգևոր, մտավոր և գեղարվեստական կարողությունները:

2. Այսուհետ ազգային կերպարվեստն սկսեց զարգանալ նոր՝ քիչ թե շատ ձևավորված քաղաքային մշակույթին բնորոշ աշխարհիկ-իրապաշտական հիմքերի վրա: Ձերբազատվելով միջնադարյան ըմբռնումներից, բավարարելով ոչ միայն եկեղեցու, այլև մասնավոր պատվիրատուի, հասարակության ունևոր ու միջին խավերի գեղարվեստական պահանջները՝ այն արագորեն յուրացրեց ռուսական և արևմտաեվրոպական դասական ու ժամանակակից արվեստի փորձը:

3. Պատմական համագամքների բերումով XIX դարի ամբողջ ընթացքում և XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում հայ կերպարվեստը ձևավորվել ու հասունացել է բուն Հայաստանի սահմաններից դուրս, հայկական տարբեր գաղթօջախներում, առաջին հերթին՝ Թիֆլիսում և Կ.Պոլսում, զարգացման տարբեր աստիճանների վրա գտնվող մշակույթների ներգործության տակ: Ասամբ դրանով է բացատրվում տվյալ շրջանում ազգային կերպարվեստի առանձին ճյուղերի, ձևերի ու տեսակների անհամաչափ, թերատ, ուշացած զարգացումը, հայ նկարիչների և քանդակագործների աշխատանքներում առկա գեղարվեստական այլազան, հաճախ տարամերժ ուղղությունների խաչասերումը:

4. Արևելահայ նոր կերպարվեստը սկզբնավորվում է 1830-40-ական թթ. Պետերբուրգի Գեղարվեստից ակադեմիան ավարտած, այնտեղ ուսանած մի խումբ նկարիչների՝ Գ. և Ա. Հովնաթանյան եղբայրների, Ս.Ներսիսյանի, Գ.Քաթանյանի և այլոց ջանքերով, որոնց մեծ մասը ծնվել, ապրել և ստեղծագործել է Թիֆլիսում: Ավագ սերնդի այս փոքրաթիվ ջոկատի շնորհիվ պատմական կարճ ժամանակամիջոցում վերջնականորեն ձևավորվում է արևելահայ ռեալիստական դիմանկարչությունը, քայլեր են արվում թեմատիկ պատկերի մշակման ուղղությամբ, իսկ Գ.Այվազովսկու արվեստն անհրաժեշտ նախադրյալներ է ստեղծում ազգային բնանկարի առաջացման համար: XIX դարի կեսերին ծնունդ է առնում արևելահայ գրաֆիկան:

5. Օսմանյան թուրքիային եվրոպական երկրների պարտադրած բարենորոգման այսպես կոչված «թանգիմաթի» շրջանում (1839-76 թթ.) որոշ չափով աշխուժանում է արևմտահայ, հատկապես Կ.Պոլսի հայ բնակչության մշակութային կյանքը: Աստիճանաբար գիտակցվում է աշխարհիկ նոր կերպարվեստի ինչպես լուսավորական, այնպես էլ գեղագիտական մշակութայինությունը: Ասպարեզ են մտնում ոչ միայն ինքնուս, այլև եվրոպական երկրներում մասնագիտացած նկարիչներ՝ Մանասների կրտսեր սերունդը, Գ.Պեյզատը, Ա.Սաքայանը, Պ.Սրապյանը, Մ.Մարկոսյանը, Գ.Սազըզյանը, Ա.Տիրացույանը, Ա.Պեզիրճյանը և ուրիշներ:

6. 1860-ական թթ. նկատվող կարճատև դադարից հետո հայ

կերպարվեստն աննախադեպ վերելք է ապրում: Եթե մինչև այդ դրա զարգացած միակ տեսակը նկարչությունն էր, ապա այժմ Պետերբուրգի, Մոսկվայի, Փարիզի, Վիեննայի, Բեռլինի, Մյունխենի, Յոննի, Վենետիկի, եվրոպական այլ կենտրոնների գեղարվեստական ակադեմիաները, ուսումնարանները կամ գեղարվեստական մասնավոր կրթարաններն ավարտած հայ նկարիչների հետ մեկտեղ հրապարակ են մտնում քանդակագործներ Ե.Ոսկանը, Գ.Արապյանը, Ա.Տեր-Մարտիայանը, Գ.Բաղիկյանը, Գ.Փափազյանը, Մ.Միքայելյանը, Գ.Գյուրջյանը, Զ.Բեյուրյանը և ուրիշներ: Հաջող փորձեր են կատարվում նաև բեմանկարչության ու գրքարվեստի ասպարեզներում:

7. Եթե նախորդ շրջանում թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ նկարիչների մեծ մասն զբաղված էր դիմանկարով, ապա նոր սերնդի ներկայացուցիչներն աշխատում են նաև կենցաղային պատկերի, պատմանկարի, մատյուրմորտի ու, հատկապես, բնանկարի ժանրերում: Նախկինում իշխող ակադեմիզմի, ռոմանտիզմի և ռեալիզմի կողքին նրանց գործերում ի հայտ են գալիս նորագույն մի շարք ուղղություններ՝ իմպրեսիոնիզմից ու «մոդեռն» ոճից մինչև կուբիզմ, ֆուտուրիզմ և այլն:

8. Ազգային կերպարվեստի զարգացումը խթանելու, գեղարվեստական առկա ուժերը հավաքագրելու առումով կարևոր դեր են խաղացել 1916-ին Թիֆլիսում հիմնադրված Հայ արվեստագետների միությունը, ինչպես նաև XIX դարի վերջին քառորդում և XX դարի առաջին երկու տասնամյակներում Թիֆլիսում, Կ.Պոլսում, Պետերբուրգում, Փարիզում, Վենետիկում և այլուր հրատարակված գրական-գեղարվեստական թերթերը, հանդեսներն ու տարեգրքերը («Արձագանք», «Ծաղիկ», «Արաքս», «Տարագ», «Անահիտ», «Գեղունի», «Բանբեր գրականության և արվեստի», «Կռունկ», «Գեղարվեստ», «Շանթ», «Մեղան», «Նավասարդ» ևն): Սկիզբ են առել ու հետզհետե ձևավորվել հայկական արվեստաբանությունը (Մ.Տեր-Մովսիսյան, Գ.Հովսեփյան, Ա.Սազըզյան, Գ.Լևոնյան) և գեղարվեստական քննադատությունը (Պ.Աղամյան, Գ.Արապյան, Գ.Բաշինջաղյան, Ա.Շիրվանզադե, Վ.Սուրենյանց, Ե.Լալայան, Լ.Սազիրյանց, Լ.Մանվելյան, Ս.Երեմյան, Ա.Չոպանյան, Տ.Եսայան, Դ.Օքրոյանց, Ա.Բաբիյան, Գ.Այվանաք, Գ.Շարբաբյան, Տ.Չեռնյուրյան, Կ.Զարյան, Ռ.Շիշմանյան և ուրիշներ):

9. Հայ ականավոր նկարիչներ և քանդակագործներ Գ.Բաշինջաղյանի, Վ.Սուրենյանցի, Ա.Աղաջանյանի, Փ.Թերլեմեզյանի, Ե.Թադևոսյանի, Մ.Սարյանի, Գ.Գյուրջյանի և այլոց ստեղծագործական փորձն ու վարպետությունը, նրանց մանկավարժական գործունեությունը մեծապես նպաստեցին հաջորդ սերնդի հայ արվեստագետների գեղարվեստական աշխարհընկալման, գեղագիտական հայացքների, ազգային ուրույն մտածողության հասունացմանը, ուղիներ հարթեցին հայ կերպարվեստի հետագա զարգացման համար:

10. Խորհրդային Հայաստանում անհրաժեշտ պայմաններ ստեղծվեցին գեղարվեստական կյանքում և, մասնավորապես, կերպարվեստի բնագավառում կտրուկ տեղաշարժերի համար: Հայ արվեստագետների շարքերը համարվեցին 1922-ից երևանում գործող Գեղարվեստա-տեխնիկական դպրոցի, ապա՝ 1945-ին դռները բացած Գեղարվեստական ինստիտուտի շրջանավարտներով: Ազգային արվեստը զարգացավ ու ճյուղավորվեց, մեծացավ և կարևորվեց հասարակության մեջ նրա դերը: Հիմնադրվեցին ստեղծագործական միություններ և ընկերություններ, թանգարաններ ու պատկերասրահներ, գեղարվեստական խմբակներ և ակումբներ, մասնագիտացված թերթեր ու հանդեսներ, հայկական արվեստի

ուսումնասիրությանը զբաղվող գիտական հաստատություններ և այլն: Երկրում ծավալված ու տարեց-տարի նոր թափ հավաքող շինարարությունը խթանեց կերպարվեստի ոչ հաստոցային ճարտարապետության հետ սերտորեն կապված մոնումենտալ-դեկորատիվ ձևերի զարգացումը:

11. Սակայն խորհրդահայ կերպարվեստն ապրեց նաև փորձության ծանր շրջաններ: Բոլշևիկյան իշխանության ձեռքում, հատկապես 1930-40-ական թթ., արվեստը դարձավ գաղափարական զենք, հասարակական գիտակցությունը «ճիշտ կողմնորոշելու» ազդեցիկ միջոց: Ազգային գեղարվեստական մշակույթն անդամալի կորուստներ կրեց. ի շարս այլոց, քաղաքական բռնությունների ենթարկվեցին նաև նկարիչներ ու քանդակագործներ Ս.Յովհաննիսյանը, Ե.Գաբուզյանը (Դանչո), Տ.Խաչվանքյանը, Ե.Քոչարը, Տ.Դավթյանը և ուրիշներ: Հայաստանի պետական պատկերասրահից հանվեցին ու ոչնչացվեցին «գաղափարապես արատավոր» ճանաչված ստեղծագործությունները, «ժողովրդի թշնամի» կոչված անվանի մարդկանց դիմանկարներն ու դիմաքանդակները: Արվեստի բնագավառում կուսակցական հսկողությունը սաստիկացրեց և «Ֆորմալիզմի բոլոր արտահայտությունների դեմ անհաշտ պայքար մղելու» մասին համամիութենական ու հանրապետական կոմկուսների ընդունած որոշումներից հետո հայ արվեստագետներից ոմանք հայտնվեցին պաշտոնական քննադատության մամլիչների տակ:

12. Խրուչչովյան «հալոցքից» սկսած դրական որոշ փոփոխություններ են կատարվում գեղարվեստական մշակույթի, այդ թվում նաև կերպարվեստի ոլորտում: Բանավեճեր են բխում «ռեալիզմի ակերն» ընդլայնելու, ռեալիստական մեթոդի սկզբունքները վերանայելու կամ ճշգրտելու շուրջ: Նորովի են ընկալվում ու գնահատվում հայ առանձին վարպետների՝ մախկինում միտումնավոր անտեսված աշխատանքները: Վերականգնվում են ստեղծագործական կապերը սփյուռքահայ արվեստագետների հետ:

13. Ընդարձակվում, առավել բազմադեմ ու բազմաոճ է դառնում հայկական գեղանկարչությունը: Նկարիչներից շատերի համար, առաջվա մնան, ստեղծագործական ներշնչման աղբյուր է մնում Մ.Սարյանի արվեստը, բայց «սարյանական դպրոցին» զուգընթաց զարգանում են նաև ազգային ցայտուն գծերով օժտված այլ ուղղություններ: ճարտարապետական շինությունների գեղարվեստական հարդարանքի մեջ, քանդակի հետ մեկտեղ, օգտագործվում են նկարչության մոնումենտալ-դեկորատիվ ձևերն ու սպեցիֆիկ տեսակները՝ որմնանկար, խճանկար, վիտրաժ և այլն:

14. Արժեքավոր գործեր են ստեղծվում գրքարվեստի, հաստոցային և տպածո գծանկարի, պլակատի ու ծաղրանկարի, կիրառական գրաֆիկայի ասպարեզներում:

15. Կրճատվում է նկարչության և արձանագործության «տեսակարար կշռի» միջև մախկինում եղած տարբերությունը: Քանդակային նոր նյութերի հետ գործածվում են նոր տեխնոլոգիաներ (զող, դուրգամ, եռակցում ևն), ստեղծվում են ոչ միայն ծավալային ներփակ, այլև թափանցիկ, սնամեջ, «դատարկ» եռաչափ ու հարթ քանդակաձևեր: Քաղաքների փողոցներն ու հրապարակները, այգիները, հանգստի կանաչ գոտիները հարդարվում են մոնումենտալ-դեկորատիվ քանդակներով: Բացօթյա միջավայրում տեղադրված արձաններն ու արձանախմբերն ակտիվ «երկխոսության» մեջ են մտնում բնական և ճարտարապետական շրջապատի հետ:

16. 1991-ին անկախություն հռչակած Հայաստանը, ի շարս մախկին խորհրդային Միության մյուս հանրապետությունների, մտավ քաղաքական,

սոցիալ-տնտեսական և մշակութային տևական ճգնաժամի մեջ: Գեղարվեստական մշակույթի այլ ճյուղերի հետ դժվար վիճակում հայտնվեց նաև ազգային կերպարվեստը: Հատկապես տուժեցին վերջինիս առավել մեծաշխատ, պետական խնամքի կարիք ունեցող մոնումենտալ-դեկորատիվ ձևերն ու տեսակները: Այդ տարիներին գրեթե դադարած քաղաքաշինությունն ու ճարտարապետությունն այլևս ի գորու չէին ապահովել մոնումենտալ-դեկորատիվ նկարչության և քանդակի լիարժեք զոյությունը: Պոլիգրաֆիկական համակարգի քայքայման, տպագրական արտադրանքի կտրուկ կրճատման հետևանքով կասեցվեց գրքարվեստի, գրքի գեղարվեստական ձևավորման ու պատկերազարդման զարգացումը: Դրամատիկական և երաժշտական թատրոնների բնականոն գործունեության խաթարման պատճառով նվազեց թատրոններում աշխատող նկարիչների թիվը, ընկավ բեմանկարչության գեղարվեստական մակարդակը:

17. 1990-ական թթ. կեսերից հասարակական-տնտեսական ու մշակութային կյանքի աշխուժացման հետ աշխուժանում է նաև հայկական կերպարվեստը: Բացվում են մասնավոր պատկերասրահներ, կազմակերպվում անհատական և խմբային ցուցահանդեսներ, նկարիչներից ու քանդակագործներից ոմանք հաջող ելույթներ են ունենում միջազգային հեղինակավոր ստուգատեսներում, Երևանում և հանրապետության այլ քաղաքներում տեղադրվում են առանձին հուշարձաններ, հետզհետե բարելավվում է բեմանկարչության մեջ և գրքարվեստում տիրող վիճակը: Վերջին տարիների շինարարական լայնածավալ աշխատանքները հեռանկարներ են բացում կերպարվեստի մոնումենտալ-դեկորատիվ ձևերի ու տեսակների զարգացման համար:

18. Ըստ էության, հենց 1990-ական թթ. կեսերից է սկիզբ առնում XXI դարի ազգային կերպարվեստի պատմությունը՝ պատմություն, որը դեռ պետք է վերապրեն ու տարբեր կողմերից ուսումնասիրեն արվեստաբանների ներկա և գալիք սերունդները:

Ատենախոսության թեմայով հեղինակի հրատարակած աշխատությունները

Գրքեր և մենագրություններ

1. Սարտիրոս Սարյան. կյանքի և ստեղծագործության տարեգրություն, Երևան, 1980 (համահեղինակ՝ Մ.Ղազարյան), 316 էջ:
2. Հայաստանի երիտասարդ նկարիչները, Երևան, 1987, 167 էջ:
3. Мартiros Сарьян. Раннее творчество. Ереван, 1992, 210 с.
4. Ерванд Кочар. Ереван, 1999, 98 с.
5. Հայերը Սանկտ Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթօջախներում (XIX-XX դդ.), Երևան, 2004 (համահեղինակներ՝ Մ.Ստեփանյան և Ա.Տեր-Մինասյան), 83 էջ:
6. Փարավոն Միրզոյան, Երևան, 2005 (համահեղինակներ՝ Ե.Միանսարյան և Լ.Չուգասոյան), 188 էջ:

Գիտական հոդվածներ և զեկուցումներ

7. Ռուբեն Շահվերդյանի արվեստը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1979, N 6, էջ 13-16:
8. О становлении живописного метода М.С.Сарьяна (1900-е годы) // Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1982, N1, էջ 188-192:
9. Նկարչի տարերը. Ռուբեն Աղայան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1982, N 7, էջ 38-43:
10. Քանդակագործ Լևոն Թոքմաջյան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1983, N 10, էջ 20-26:
11. Из писем и архивных документов о М.С.Сарьяне // Բանբեր Հայաստանի արհիվների, Երևան, 1984, N 2, էջ 81-95:
12. «Հողը և մարդիկ» ցուցահանդեսում (հայ արդի գեղանկարչությունը) // Սովետական արվեստ, Երևան, 1984, N 4, էջ 1-9:
13. Восток в искусстве М.Сарьяна периода “Голубой розы” // Армянское искусство. Выпуск 2. Ереван, 1984, сс.129-134.
14. Certaines particularites du symbolisme de Sarian (1903-1908) // The fourth international symposium on Armenian art. Theses of reports. Yerevan, 1985, p.7-9.
15. Ինքնահաստատման ճանապարհին (հայ երիտասարդ արվեստագետները) // Սովետական արվեստ, Երևան, 1986, N 1, էջ 22-32:
16. О современном изобразительном искусстве Армении // Мхатвари, Тбилиси, апрель, 1986 (без пагинации).
17. Изобразительное искусство Армении 19-20 веков // Популярная художественная энциклопедия. Книга первая. Москва, 1986, сс.41-43.
18. Музей русского искусства в Ереване // Музей’7, Москва, 1987, сс.21-26
19. Некоторые мотивы символизма и особенности их интерпретации в творчестве М.С.Сарьяна 1903-1908 гг. // Советская живопись’9, Москва, 1987, сс.202-214.
20. О творчестве молодых художников Армении // Армянское советское искусство на современном этапе. Ереван, 1987, сс.104-115.
21. IV Международный симпозиум по искусству Армении // Советское искусствознание’22, Москва, 1987, сс.446-448.
22. Վալմարի (Վլադիմիր Մարգարյան) ստեղծագործական դիմանկարի նրվագիծ // Vladimir Margarian. Paintings and graphics. Catalogue. Detroit and Los Angeles, 1988, p.6-8.
23. Ерванд Кочар // Творчество, Москва, 1990, N1, сс.3-5.
24. Тернистый путь древней культуры (рецензия на книгу Н.С.Степанян “Искусство Армении”) // Искусство, Москва, 1990, N5, с.68.
25. Հայաստան-Ֆրանսիա. գեղարվեստական կապերը XX դարում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1991, N 4, էջ 17-22:
26. Парижский период творчества Ерванда Кочара // Пути и перепутья. Материалы и исследования по отечественному искусству 1920-1930-х годов. Выпуск 2. Москва, 1994, сс.168-185.
27. Ervand Kotschar // Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft. Museum Bochum, 1995, S.384-385.
28. О понятии “искусство Спюрка” и проблеме национальной идентичности в искусстве // Բանբեր Երևանի համալսարանի, 1995, N1, էջ 102-109:
29. Մի էջ ֆրանսահայ կերպարվեստի պատմությունից // Պատմա-քանասիրական հանդես, Երևան, 2001, N 1, էջ 97-114:
30. Արմինիա Կարբոնել-Բաբայան՝ Էժեն Կարիերի հայ աշակերտուհին // Հայ-ֆրանսիական պատմամշակութային առնչություններ: VII Միջազգային գիտաժողովի նյութեր, Երևան, 2001, էջ 256-265:
31. Ռուբեն Աղայանի ստեղծագործական դիմանկարը // Ռուբեն Աղայան. ստեղծագործական ճանապարհի արծազանքներ, Երևան, 2002, էջ 59-67:
32. Հայերը Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթարաններում (Մինչխորհրդային շրջան) // Պատմա-քանասիրական հանդես, Երևան, 2003, N 2, էջ 26-39:
33. Անկեղծության չափանիշով // Վալմար. գեղանկարիչ, ում արվեստում թազավորում է երաժշտությունը, Երևան, 2003, էջ 34-35 և 50-51:
34. Նոր շրջանի հայ կերպարվեստի ձևավորման ու զարգացման հիմնական միտումները (Պատմամշակութային համառոտ ակնարկ) // Տարեգիրք Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի: Գիտական աշխատությունների ժողովածու, Երևան, 2004, էջ 68-77:
35. Սարգիս Խաչատուրյանի արվեստը Արևելք-Արևմուտք խաչմերուկում // Հայագիտության արդի վիճակը և զարգացման հեռանկարները: Ձեկուցումների ժողովածու, Երևան, 2004, էջ 407-414:
36. Տապաված նոճին. Տիրան Չրաքյանի (Ինտրա) նկարչությունը // Մեծ եղեռն-90: Հանրապետական գիտական նստաշրջանի նյութեր, Գյումրի, 2005, էջ 139-147:
37. 1930-1950-ական թթ. հայ բեմանկարչության պատմությունից // Տարեգիրք Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի: Գիտական աշխատությունների ժողովածու, Երևան, 2005, էջ 53-61:
38. Լուսածին գույնի սիրահարը (Զաքար Խաչատրյանի 80-ամյակը) // Հայ արվեստ, Երևան, 4 (14)/ 2005, էջ 14-16:
39. Հայ-իտալական գեղարվեստական առնչությունների պատմությունից // Տեսի գերկիրն Իտալիոյ. հայ-իտալական բարեկամության օրեր: Կատալոգ, Երևան, 2005, էջ 117-127:
40. Ազգայինը Մարտիրոս Սարյանի արվեստում // Հայ արվեստի հարցեր – 1, Երևան, 2006, էջ 8-18:
41. Հայ կերպարվեստը հետխորհրդային շրջանում (հետադարձ ընդհանուր նկատառումներ) // Տարեգիրք Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի: Գիտական աշխատությունների ժողովածու, Երևան, 2006, էջ 57-62:
42. Շուշեցի մեծ քանդակագործը (Հակոբ Գյուրջյանի ծննդյան 125-ամյակի առթիվ) // Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. անցյալը, ներկան և ապագան: Միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների հիմնադրույթներ: Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, Երևան, 2006, 305 էջ, էջ 156-158:

Агасян Арарат Владимирович

ПУТИ РАЗВИТИЯ АРМЯНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА XIX-XX ВЕКОВ (1828-1991)

Резюме

Диссертация посвящена истории армянского изобразительного искусства XIX-XX веков. В ней поставлена цель на основе большого художественного материала, специальной литературы, документальных и архивных источников проследить пути исторического развития армянского изобразительного искусства с момента вхождения Восточной Армении в состав Российской империи в 1828 году вплоть до наших дней, определить его отличительные художественные признаки и национальные особенности.

В диссертации впервые выявляются аналогичные и выделяются специфические художественные явления, имевшие место в истории восточно- и западноармянского изобразительного искусства первой половины и середины XIX века. Сообщаются новые, до сих пор неизвестные или малоизвестные факты о жизни и деятельности целого ряда творивших в то время художников — таких, как М.Меликов (Меликянц), О.Катанян, О.Патканян, О.Афандянц, С.Пезирджян, А.Пахтатлян, Дж.Арамян и др.

С тем, чтобы понять закономерности и уяснить особенности исторического развития армянской живописи последней четверти XIX - двух первых десятилетий XX века, подчеркнуть творческое своеобразие и неповторимую индивидуальность того или иного мастера, исследуемый в хронологической последовательности художественный материал впервые группируется по морфологическому признаку: отдельно рассматриваются жанры портрета, пейзажа, натюрморта, тематические композиции.

Специальная глава диссертации посвящена наиболее значимым для истории армянского изобразительного искусства событиям и явлениям художественной и культурной жизни Первой Республики (1918-20 гг.).

Широко и подробно представлено изобразительное искусство Советской Армении. При этом речь идет не только о его особо крупных и самостоятельных видах (живопись, скульптура, графика, сценография), но и об их специфических — монументальных, декоративных, станковых и прикладных формах.

По существу, впервые в таком объеме и столь обстоятельно

изложена история армянской графики и скульптуры 1960-80-х годов — трех заключительных десятилетий советской эпохи.

Наконец, пусть в самых общих чертах, показана ситуация, которая сложилась в художественной жизни Армении после провозглашения ею независимости в 1991 году.

В результате исследования мы пришли к следующим заключениям и выводам:

1. История армянского изобразительного искусства XIX-XX веков тесно связана с важнейшими событиями общественно-политической и культурной жизни народа. Таким судьбоносным событием явилось присоединение Восточной Армении к Российской империи (1828г.). Освободившись от векового персидского гнета и войдя в состав великой христианской державы, значительная часть армянского народа получила возможность полнее раскрыть и реализовать свой духовный, интеллектуальный и творческий потенциал, свои художественные способности.

2. Отныне армянское изобразительное искусство стало развиваться на новой, реалистической основе, в условиях более или менее оформившейся городской, т.е. светской культуры. Отказавшись от еще не до конца изжитых средневековых художественных канонов, условно-символических форм выражения, оно достаточно быстро и прочно усвоило опыт русского и западноевропейского искусства нового времени, ориентируясь и откликаясь не столько на церковные запросы, как это было прежде, сколько на художественные вкусы и потребности частного заказчика, представителей имущих и средних слоев городского общества.

3. В силу исторически сложившихся обстоятельств в течение всего XIX века и на протяжении двух первых десятилетий XX века армянское изобразительное искусство формировалось и зрело за пределами Армении, в различных армянских колониях, главным образом — в Тифлисе и Константинополе, постоянно взаимодействуя и тесно соприкасаясь с различными по своему характеру и художественному уровню национальными культурами. Частично этим можно объяснить несколько запоздалое, неравномерное и недостаточное полноценное развитие отдельных областей, видов и форм армянского изобразительного искусства данного времени, совмещение в работах творивших тогда живописцев, графиков и скульпторов самых разнообразных, подчас противоположных художественных тенденций, направлений и стилей.

4. Формирование национального изобразительного искусства нового времени среди восточных армян происходило стараниями небольшой группы окончивших Академию художеств в Петербурге или учившихся там в 1830-40-е годы художников (А.Овнатян, С.Нерсисян, О.Катанян и др.), которые в основном жили и работали в Тифлисе. Благодаря им завершился процесс складывания реалистического светского портрета, были заложены основы сюжетно-тематической картины, а искусство И.К.Айвазовского не просто стимулировало, но и создало необходимые предпосылки для возникновения национальной

пейзажной живописи. В середине XIX века зародилась армянская графика.

5. В период так называемого “танзимата”, т.е. прогрессивных реформ, которые в 1839-76 гг. Османская Турция вынуждена была проводить по настоянию европейских держав, некоторое оживление наблюдается и в художественной жизни западных армян, прежде всего — армянского населения Константинополя. Постепенно осознаются не только просветительская роль, но и эстетическая ценность и значимость нового, реалистического искусства. Наряду с художниками-самоучками на сцену выходят получившие образование в европейских странах профессиональные мастера: представители младшего поколения из рода Манасов, О.Пейзат, А.Сакаян, П.Срапян, М.Маркосян, М.Тирацуйан (Тиратурян) и др.

6. После непродолжительного затишья 1860-х годов армянское изобразительное искусство переживает резкий подъем. Если до этого его единственным более или менее развитым видом была живопись, то теперь рядом с окончившими ведущие художественные заведения Петербурга, Москвы, Парижа, Вены, Берлина, Мюнхена, Рима, Венеции, других городов Европы армянскими живописцами появляются и первые профессиональные скульпторы — Е.Воскан, А.Арапян, А.Тер-Марукян, Г.Бадибян, А.Папазян, М.Микаелян, А.Гюрджян, З.Беюкян и др. Первые шаги предпринимаются в области книжной графики и сценографии.

7. Если прежде большинство армянских художников работало в жанре портрета, то представители нового поколения все чаще обращаются к жанрам пейзажа, натюрморта, фигурной композиции, исторической и бытовой картины, прибегают к аллегорическим и символическим образам. В творчестве армянских мастеров последней четверти XIX столетия и двух первых десятилетий XX века, помимо преобладавших ранее методов академического, романтического и реалистического искусства, начинают использоваться и выразительные приемы новейших художественных течений — от импрессионизма и стиля “модерн” вплоть до кубизма и футуризма.

8. Важную роль в деле сплочения рассеянных по всему миру мастеров армянского изобразительного искусства сыграли основанный в 1916 году в Тифлисе Союз художников-армян, а также издававшиеся в то время в различных странах армянские художественные и литературно-художественные журналы: “Аракс”, “Тараз”, “Анаит”, “Гегуни”, “Вестник литературы и искусства”, “Искусство”, “Шант” и т.д. Параллельно шло формирование армянского искусствознания (М.Тер-Мовсисян, Г.Овсепян, А.Сагзян) и художественно-критической мысли (Г.Башинджагян, А.Ширванзаде, В.Суренянц, Г.Левонян, А.Чопанян, К.Зарян, Р.Шишманян и др.).

9. В Советской Армении были созданы необходимые условия для активизации художественных процессов, расширения сферы влияния и повышения роли искусства в общественной жизни. В 1922 году в Ереване открывается Художественно-техническая школа, с 1945 года

действует Художественный институт, организуются творческие союзы, музеи и картинные галереи, основываются научные учреждения и центры по изучению армянского искусства, издаются специализированные газеты и журналы. С каждым годом приобретающие все больший размах архитектурно-строительные работы стимулируют развитие монументально-декоративных форм изобразительного искусства.

10. Вместе с тем, в армянском советском искусстве, особенно в 1930-40-е годы, утверждаются и глубоко негативные явления, в том числе крайне упрощенные вульгарно-социологические тенденции и подходы. Жертвами идеологических преследований и политических репрессий становятся многие деятели национальной художественной культуры, среди которых были и представители изобразительного искусства — С.Оганесян, Е.Габузян (Данчо), Т.Хачванкян, Е.Кочар, Т.Давтян и др. Из Государственной картинной галереи Армении изымаются и уничтожаются десятки признанных “идейно ущербными” произведений искусства, портреты признанных “врагами народа” известных людей, под огнем официальной критики оказываются те из мастеров, в творчестве которых усматривают хотя бы малейшие признаки “формализма”. В руках властей искусство становится идеологическим рупором, орудием пропаганды, средством борьбы против любых проявлений инакомыслия.

11. Определенные положительные сдвиги в художественной культуре Армении происходят в период хрущевской “оттепели”. Возникают споры о необходимости расширения “берегов реализма”, уточнения критериев и принципов реалистического искусства. По-новому воспринимаются и оцениваются произведения отдельных армянских мастеров нового и новейшего времени, восстанавливаются творческие контакты с представителями Спорка — зарубежной армянской диаспоры.

12. На протяжении 1960-80-х годов все более разветвленной, богатой по образному содержанию, разнообразной по способам и формам художественного выражения становится армянская живопись. Творческим ориентиром, источником вдохновения для многих мастеров по-прежнему остается искусство М.Сарьяна, но наряду с “сарьяновской школой” интересное развитие получают и другие направления армянской живописи, отмеченные не менее убедительными и броскими чертами национального своеобразия. Во внешнем и внутреннем художественном убранстве архитектуры, помимо скульптуры, начинают использоваться также монументально-декоративные формы и специфические виды живописи: фреска, мозаика, витраж и т.д. Высокие по уровню исполнения работы появляются в области книжной, станковой, печатной и прикладной графики, в искусстве плаката и карикатуры. Вместе с новыми материалами скульптуры применяются и новые технологии, создаются не только объемные, но и полые, сквозные скульптурные формы. Городские улицы и площади, зоны отдыха, скверы и парки оживляются и украшаются монументально-декоративными скульптурами и рельефами, которые вступают в активный “диалог” с природной и архитектурной средой.

13. В 1991 году объявившая о своей независимости Армения, как и все бывшие республики Советского Союза, вступила в полосу глубокого политического и социально-экономического кризиса. Вместе с другими областями культуры в тяжелой ситуации оказалось и изобразительное искусство. Прекращение масштабных архитектурно-строительных работ, отсутствие государственной заботы и поддержки особенно больно ударили по его наиболее затратным и трудоемким монументально-декоративным формам и видам. Разрушение полиграфической базы, резкое сокращение печатной продукции практически пресекли деятельность в области книжной графики. По причине того, что многие драматические и музыкальные театры республики были обречены на бездействие или, в лучшем случае, на эпизодическую активность, значительно сократилось число работающих там художников, заметно снизился качественный уровень сценографии.

14. Во второй половине 1990-х годов, с некоторым оживлением общественно-экономической и культурной жизни, постепенно оживает и изобразительное искусство Армении. Возникает целая сеть частных художественных галерей, организуются персональные, групповые и коллективные выставки, работы армянских мастеров появляются на международных художественных смотрах, в Ереване и других городах страны устанавливаются отдельные монументы и памятники, положительные сдвиги наблюдаются в сценографии и в книжном искусстве. Строительный размах последних нескольких лет открывает возможности и перспективы не только для архитектурного проектирования и дизайна, но и для монументально-декоративных видов и форм изобразительного искусства.

15. Именно со второй половины 1990-х годов, собственно говоря, и следует начинать отсчет истории отечественного изобразительного искусства XXI века - истории, которую еще предстоит пережить и осмыслить как нынешним, так и будущим поколениям армянских искусствоведов.



Տպագրության եղանակը՝ ռիզոգրաֆիա:
Ֆորմատ՝ 60x84 1/16, թուղթ՝ օֆսեթ, N 1:
Տպաքանակ՝ 90:

Տպագրված է «ԼԻՄՍԻՇ» ՍՊԸ-ի տպարանում:
Ք. Երևան, Տերյան 72
Հեռ. 58.22.99, 56.24.52
E-mail: info@limush.am