
**ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԸ ԵՎ ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅԱՍՏԱՆՈՒՄ
1925-1932 թթ.**

ՌՈՒԲԵՆ ՄԻՐՉԱԽԱՆՅԱՆ

Ինչպես նշում է ժողովրդական նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանը, որը խորհրդային նոր իշխանության գաղափարախոսության ջերմ պաշտպանն էր, կերպարվեստագետների ընկերության 1926 թ. ցուցահանդեսի ցուցանմուշներում «վերակառուցման շրջանի շինարարության հաղթանակները դեռևս շատ քչերին է զբաղեցնում. սակայն սկիզբը դրված էր արդեն»¹:

Սկիզբը դրված էր, որովհետև այնտեղ արդեն սոցիալարարարության թեմաներով ստեղծագործությունների թիվը կազմում էր վեց տոկոս: Դրանց թվում էին Գ. Գյուրջյանի «Շիր-ջրանցքի ամբարտակի կառուցումը», Վ. Գայֆեջյանի «Երկաթուղու գործարանում», «Դեպոն», Տ. Խաչվանքյանի «Հիդրոշեն» և նմանատիպ մի քանի գործեր: Իսկ նույն թվականին բացված գրաֆիկական ցուցահանդեսի 235 ցուցանմուշների մոտ 13 տոկոսը հեղափոխական և սոցիալարարարության թեմայով արված կտավներն էին: Այդ թեման քիչ էր ներկայացված պեյզաժում, որը Գ. Գյուրջյանը բացատրում է նրանով, «որ աշխատանքների մեծ մասը մեր պարբերական մամուլի և գրքերի պատվերով կատարված նկարներ և իլյուստրացիաներ էին»²:

1926 թ. վերջերին կերպարվեստագետների ընկերությունում սկզբունքային տարաձայնություններ են առաջանում, որի պատճառով այնտեղից հեռանում են Մ. Արուտչյանը, Գ. Գյուրջյանը, Վ. Գայֆեջյանը, Ա. Մարգարյանը, որոնք կազմակերպում են «Հեղափոխական Ռուսաստանի նկարիչների ասոցիացիայի» (AXPP) հայաստանյան մասնաճյուղը: Հիշյալ նկարիչներին հետագայում միանում են Ս. Թարյանը, Հ. Կոջոյանը, Ս. Ստեփանյանը, Գ. Ֆարմանյանը, Փ. Թերլեմեզյանը և ուրիշներ: Մասնաճյուղի (1928-ից «Հեղափոխության նկարիչների միավորում») հիմնադիր անդամների հիմնական խնդիրն էր «ակտիվացնել, ներգործուն դարձնել հասարակության մեջ արվեստի դերը, սերտորեն կապվել շրջապատող կյանքին և վերափոխվող իրականությանը, փնտրել գեղարվեստական արտահայտության համոզիչ ձևեր՝ ժխտելով ժողովրդական արվեստի հնավանդ հիմքերի վրա «ազգային ոճի» մշակման անհրաժեշտությունը»³:

¹ Գաբրիել Գյուրջյան, Խորհրդահայ կերպարվեստի անցած ուղին, «Խորհրդային արվեստ», 1934, թիվ 10, էջ 11:

² Նույն տեղում:

³ Արարատ Աղայան, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները 19-20-րդ դարերում, Եր., 2009, էջ 81:

Ինչպես նկատում է Ա. Աղասյանը, սրանք Հեղափոխության նկարիչների միավորման անդամներ էին, որոնք «առաջնային տեղ էին տալիս թեմատիկ կոմպոզիցիոն պատկերներին, մինչդեռ ավանդական այլ ժանրերի՝ նատյուրմորտի կամ բնանկարի հանդեպ (բացառությամբ այսպես կոչված «արդյունաբերական պեյզաժի») ցուցաբերում էին զուսպ, նույնիսկ ժխտական վերաբերմունք, քանի որ դրանք դիտվում էին որպես «սոցիալական առումով չեզոք, անտարբեր» ժանրեր՝ անընդունակ արտացոլելու նորոգվող երկրի «աշխատանքային, հերոսական զարկերակը»⁴:

Հեղափոխության նկարիչների գիծն էին որդեգրել նաև 1928 թ. հիմնադրված АХРР-ի երիտասարդական ջոկատի (Объединение молодежи Ассоциации художников революции-ОМАХР) հայկական մասնաճյուղի անդամները⁵:

Հեղափոխության նկարիչների միավորման դիրքորոշումը միանշանակ չընդունվեց: Կերպարվեստի ոլորտում զարգացման ուղիների որոնման հայեցակարգերի միջև պայքարը շարունակվեց: Դա խոստովանում է նաև հիշյալ ուղղության նշանավոր ներկայացուցիչներից Գ. Գյուրջյանը, որը գրում է. «Կերպարվեստի ֆրոնտում 1927-28 թվականներին տեսական-իդեոլոգիական պայքարի, որոնումների ու ինքնավերակառուցման դժվարին շրջան էին: АХР-ի արվեստագետները թոթափում էին անցյալի կաշուն բազաժը և վերազինվում: Դասակարգային պայքարի սրման առնչությամբ արվեստի բնագավառում ևս ստեղծագործական բազմաթիվ նոր հարցեր առաջադրվեցին»⁶:

Կերպարվեստի զարգացման բնագավառում հեղափոխական ուղու որդեգրման տեսական հիմնավորումներով հանդես եկան Ա. Սարգսյանը, Հ. Կոչոյանը, Մ. Արուտչյանը, Գ. Ֆարմանյանը և ուրիշներ: Նրանց դեմ ելույթ ունեցան Մ. Սարյանը, Ե. Թադևոսյանը, Ս. Առաքելյանը: Մենք համամիտ ենք վերջիններիս հետ, քանի որ նրանք դեմ էին հեղափոխական թեմայով կերպարվեստի այն աստիճան ծայրահեղացմանը, որը հանգեցնում էր հին ավանդույթների լիակատար ժխտմանը: Այդ ժխտողականության արմատավորմանը ավելի ուշ փորձեց նպաստել «Հայաստանի պրոլետարական արվեստագետների միավորումը» (հիմնադրված 1931 թ. աշնանը), «որը ռուսական Պրոլետկուլտի օրինակով և ոգով, ծայրահեղ «ձախականներին» բնորոշ կտրականությամբ ոչ միայն մերժում էր անցյալի մշակութային արժեքները, այլև հանդես գալիս արվեստի հաստոցային ձևերի դեմ»՝ շեշտը դնելով «արտադրական», ուտիլիտար, հանրօգուտ, հասարակական կենցաղի մեջ ուղղակի ներմուծվող արվեստի վրա»⁷:

⁴ Նույն տեղում:

⁵ Տե՛ս **Авакян А.** Из истории художественной жизни Армении. Ер., 2002, էջ 84-85:

⁶ **Գարրիել Գյուրջյան**, նշվ. աշխ., էջ 11-12:

⁷ **Արարատ Աղասյան**, նշվ. աշխ., էջ 82:

Պատահական չէ, որ նման արվեստը չարմատացավ կամ մակերեսային հետք թողեց հայ կերպարվեստում: Նույն Գ. Գյուրջյանը գրում է, որ 20-ական թթ. վերջերին «ստեղծագործական նոր թեմատիկ աշխատանքներ շատ քիչ կատարվեցին: AXPP-ի առաջադրած «հերոսական ռեալիզմը» մեզ մոտ գործնականում արդյունք չտվեց»⁸:

Գ. Գյուրջյանը տալիս է դրանք ծնող պատճառների յուրօրինակ բացատրություն, որը, հարկ է խոստովանել, գուրկ չէ տրամաբանությունից: Անհրաժեշտ եզրակացություններ կատարելու համար մեջբերենք դրանք: «Հեղափոխական թեմատիկային անցնելու գործում, գրում է նա, - իբրև ֆիգուրալ արվեստ, քանդակագործությունն ավելի հեշտորեն կարող էր և անցավ հեղափոխական թեմատիկային: Նկարչությունը, որը մեզ մոտ գերազանցապես պեյզաժային էր, դժվարությունների առաջ կանգնեց: Այստեղ իդեոլոգիական հիմնական խնդիրների հետ միասին կարևոր դեր էին խաղում ֆորմալ ունակությունները, նկարչական ամպլուայից բխող կոնսերվատիզմը և նույնիսկ կերպարատեխնիկական կարողությունը: Ընդհանրապես պեյզաժային ժանրի բացասական կողմը նրա սոցիալական կրավորականության մեջն է: Նա ամբողջովին դիտողական է: Հատկապես արվեստի իմպրեսիոնիստական շրջանը նկարիչներին մարզեցրել էր սահել երևույթների մակերեսի վրայով՝ որսալով նրա կեղևի գույնի խաղերը, բավարարվել վայրկյանական թռուցիկ տպավորություններով, չթափանցել երևույթի մեջ, չխորանալ՝ նրա էությունը վերլուծելու համար: Այստեղից էլ բխում է այն, որ պեյզաժիստների ստեղծագործության վերակառուցումն ավելի բարդ, երկարատև պրոցես էր: Անհրաժեշտ էր օրգանապես յուրացնել պրոլետարական աշխարհայացքը, անհրաժեշտ էր արմատախիլ անել երկարամյա պեյզաժային պրակտիկայից ստացված ունակությունները: Անկենդան բնությունից անցնել միանգամայն նոր, բարդ օբյեկտի, մարդու, սոցիալական մարդու պատկերմանը, վերստին կոփել նոր ստեղծագործական մեթոդը, այս պրոցեսն երկարատև պրոցես էր և հղի պեյզաժային ռեցիդիվներով: Հեղափոխական թեմատիկական համառ պայքարով, քայլ առ քայլ հաղթահարում էր «ինքնանպատակ» պեյզաժը և գրավում նրա տեղը»⁹:

Իրավացի է Գաբրիել Գյուրջյանը, երբ գտնում է, որ քանդակագործների համար ավելի դյուրին էր անցնել հեղափոխական թեմատիկային: Ճիշտ է նաև, երբ գտնում է, որ պեյզաժային ստեղծագործություններում դժվար էր արտացոլել սոցիալական կամ հեղափոխական թեմաներ, բայց սխալվում է, երբ պեյզաժային նկարները համարում է մակերեսային, վայրկյանի տպավորության տակ ծնված, անկենդան: Ընդհակառակը, բնանկարները, մանավանդ այն հեղինակների, որոնք այդ ժանրում ստեղծում էին տաղանդավոր գործեր, աչքի էին ընկնում

⁸ Գաբրիել Գյուրջյան, նշվ. աշխ., էջ 12:

⁹ Նույն տեղում:

կենդանի շնչով, այս կամ այն պատկերի փիլիսոփայական յուրօրինակ ընկալմամբ: Գ. Գյուրջյանի և մի խումբ նկարիչների հայացքների ծայրահեղականությունը, մեր կարծիքով, այն էր, որ միանգամից դնում էին սոցիալիստական շինարարության թեմաներին անցնելու խնդիր, որի համար ժամանակ էր պահանջվում: Նման մոտեցումը նրանց նետում էր դատապարտելի ժխտողականության գիրկը: Պատահական չէ, որ նրանց դիրքորոշումները չէր կիսում Մ. Սարյանը, որը նույնպես ուներ ստեղծագործություններ խորհրդային կյանքի թեմաներով, բայց որոնք չէին ծայրահեղացնում արվեստը:

Կարելի է համաձայնվել Ա. Աղասյանի այն տեսակետին, որ «մինչև 1932 թվականը հայ կերպարվեստը զարգանում էր գաղափարական և գեղարվեստական բավականին սուր, բայց այդուհանդերձ հանդուրժողական, այլընտրանքի հնարավորությունը չբացառող, արտասահմանում առկա մշակութային իրականությունից դեռ ամբողջովին չմեկուսացած ստեղծագործական մթնոլորտում, թեև օրեցօր սաստկացող վարչական վերահսկման և ուղղակի միջամտության, կանխարգելման ու արգելակման պայմաններում»¹⁰:

Այս ամենը հանգուցալուծվեց 1932 թ. մայիսի 9-ից հետո, երբ ուժի մեջ մտավ ՀամԿ(Բ)Կ կենտրոնական կոմիտեի «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների մասին» որոշումը¹¹, որով լուծարվեցին ստեղծագործական բոլոր ընկերությունները, և ստեղծվեցին ստեղծագործական միություններ: Ավարտվեց խորհրդահայ մշակույթի որոնումների փուլը, և մշակույթի բոլոր ոլորտների համար պարտադրվեց սոցոեալիզմը: Այս որոշումը Հայաստանում ընդունվեց նույն թվականի հունիսի 10-ին Երևանի գրողների տանը տեղի ունեցած նկարիչների ընդհանուր ժողովում, որտեղ ելույթներ ունեցան Ա. Սարգսյանը, Գ. Գյուրջյանը, Ս. Ստեփանյանը, Վ. Շաքարյանը, Մ. Սարյանը և Փ. Թերլեմեզյանը: Ժողովը որոշեց ստեղծել Խորհրդային Հայաստանի նկարիչների միություն, որով «փակվեց 20-րդ դարի հայկական նկարչական կյանքի նշանավոր էջերից մեկը»¹²:

Մինչ այս որոշումը ցուցահանդեսներում առկա ժանրերի դինամիկայի մասին կարևոր տեղեկություններ է հաղորդում Գ. Գյուրջյանը: 1929 թ. OMAXP-ը բացում է ինքնուրույն ցուցահանդես, որտեղ ներկայացված էր մոտ 100 ցուցանմուշ. դրանց զգալի մասն առնչվում էր հեղափոխական թեմատիկային: Նույն թվականին Պետթանգարանի աջակցությամբ բացվում է «Երևանի մի խումբ արվեստագետների» ցուցահանդեսը, որտեղ ներկայացված էր 108 ցուցանմուշ, «որում պեյզաժները և անկենդան բնությունը կազմում էին ընդհանուր քանակի 54 տոկոսը՝ 24 թվի 60 տոկոսի փոխարեն: Հեղափոխական և սոցիալարարական թեմա-

¹⁰ Արարատ Աղասյան, նշվ. աշխ., էջ 82:

¹¹ Տե՛ս «Խորհրդային Հայաստան», 12 մայիսի, 1932, № 117:

¹² **Авакян А.**, նշվ. աշխ., էջ 133-134:

տիկան 26 թվի 6 տոկոսից բարձրացել էր ավելի քան 16 տոկոսի»¹³:

«Հայաստանի հեղափոխական նկարիչների միություն» վերանվանված AXPP-ի մասնաճյուղը OMAXP-ի հետ 1930 թ. Երևանում կազմակերպում է երկու մեծ ցուցահանդես և ևս մեկը՝ Լենինականում (այժմ՝ Գյումրի): Երեք ցուցահանդեսների գեղանկարների և քանդակների թիվը հասնում է 1050-ի: Նույն թվականի մայիսին Գեղաշխի կերպսեկցիայի նախաձեռնությամբ բացված ցուցահանդեսում ներկայացվում է 420 ցուցանմուշ, որոնցից «հեղափոխության և սոցիալարարության թեմատիկայով 109 գործ (26 տոկոս), ֆիգուրալ-կենցաղային ժանրը ներկայացված էր 115 գործով (27,5 տոկոս), պեյզաժը և nature morte 132 գործ (31 տոկոս)»¹⁴:

Ինչպես համոզվում ենք, սոցիալարարության թեմայով աշխատանքները դեռևս շատ չէին, բայց արձանագրում էին զգալի աճ: Իսկ 1930 թ. նոյեմբերյան հեղափոխության տարեդարձի առթիվ բացված ցուցահանդեսում այս թեմայով գործերը մեծամասնություն են կազմում: Ցուցադրված 410 գործերից 270-ը, այսինքն՝ 66 տոկոսը, նվիրված էր հեղափոխության և սոցիալարարության թեմային¹⁵:

1931 թ. նոյեմբերին կազմակերպվում է ցուցահանդես («Հայաստանի կերպարվեստը 11 տարում»), որտեղ ներկայացված 190 աշխատանքներից 136-ը, այսինքն՝ 71,5 տոկոսը, նվիրված էր հեղափոխության և սոցիալարարության թեմաներին: Գ. Գյուրջյանը գոհունակությամբ է նշում, որ պեյզաժային գործերը 1924 թ. 71 տոկոսից արդեն հասել էին վեց տոկոսի, իսկ հեղափոխական թեմատիկայի գործերը՝ 1 տոկոսից 71,5 տոկոսի¹⁶:

Հարկավ, այս ամենը պետք է պայմանավորել ոչ թե այն համոզմունքի համընդհանուր գիտակցմամբ, որ պեյզաժային գործերը «անկենդան» են, այլ արվեստում ծրագրված մեթոդական քաղաքականությամբ:

Մյուս կարևոր ժանրը, որ զարգանում էր այս շրջանում, դիմանկարն էր: Մեծ տեղ էր հատկացվում աշխատանքի հարվածայինների դիմանկարներին: Այդ մասին է վկայում նույն Գ. Գյուրջյանը, որը մասնավորապես գրում է. «32 թվին, Հոկտեմբերյան հեղափոխության 15-րդ տարեդարձին, բացվում է «Հարվածայինների գալերիան»՝ մոտ 50 աշխատանքով: Շինարարության զանազան բնագավառների հարվածայինների պորտրետները արված էին թե՛ առանձին և թե՛ խմբային, իսկ հաճախ աշխատանքի պրոցեսներում: Արվեստի այս տեսակն իր սպեցիֆիկ պահանջներով ըստ էության նոր ժանր էր, որ տարբերվում էր սոսկ պորտրետային պահանջներից»¹⁷:

¹³ Գաբրիել Գյուրջյան, նշվ. աշխ., էջ 12:

¹⁴ Նույն տեղում, էջ 13:

¹⁵ Տե՛ս նույն տեղը:

¹⁶ Տե՛ս նույն տեղը:

¹⁷ Նույն տեղում, էջ 13-14:

Այսպիսով, մինչև 1932 թ. հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիներին տեսական որոնումներն ավարտվեցին սոցոեալիզմի մեթոդաբանության ձևավորմամբ, որը, կարելի է ասել, պայմանավորված էր իշխանության համար մղվող պայքարում Ստալինի տարած վերջնական հաղթանակով:

Ներկայացնելով ուսումնասիրվող ժամանակահատվածի կերպարվեստի նշանավոր դեմքերին, որոնք ստեղծեցին մնայուն աշխատանքներ, նախ և առաջ հարկ է նշել Մարտիրոս Սարյանին, որը 1920-30-ական թթ. ծավալված գաղափարական պայքարում պահպանեց չափի զգացողությունը և կերտեց գործեր՝ առանց ծայրահեղացնելու սոցիալիստական շինարարության թեմատիկան և առանց հրաժարվելու հին ավանդույթներից: Նա հանդես էր գալիս տարբեր ժանրի ստեղծագործություններով՝ բնանկարի, դիմանկարի, նատյուրմորտի: Բնանկարներից հիշարժան են «Գարուն» (1929), «Ալավերդի» (1928), «Հայկական գյուղում» (1926), «Աշունը Հայաստանի լեռներում» (1926), «Աշուն» (1928), «Երևանյան բակը զարնանը» (1928), «Ծաղկած ծիրանենիներ» (1929), «Աշնանային լույս» (1930) և այլ կտավներ, դիմանկարային ժանրից՝ «Սարիկն ու Զարիկը» (1928), «Իմ ընտանիքը» (1929), «Արշակ Զոբանյան» (1927), «Հակոբ Գյուրջյան» (1927), «Ալեքսանդր Շիրվանզադե» (1929), «Ստեփան Աղաջանյան» (1930) և այլն, նատյուրմորտներից՝ «Նատյուրմորտ երկնագույն ֆոնի վրա» (1927), «Արզնիի ծաղիկները» (1928), «Ծաղիկներ» (1929) և այլն:

Դիմանկարային և բնանկարային ժանրերում իրեն նորովի է դրսևորում Եղիշե Թադևոսյանը, «որը հաստատեց լիրիզմը սովետահայ նկարչության մեջ»¹⁸: Բնանկարային ժանրի տաղանդավոր ստեղծագործություններ են «Սանահինի վանքը» (1926), «Տեսարան Հաղպատից» (1927), «Արարատը Վաղարշապատից» (1930), «Լողը Ալգետկա գետակում» (1930), իսկ դիմանկարներից ինքնատիպ են Շիրվանզադեի (1929) և Հովհ. Թումանյանի (1933) դիմանկարները: 1933-ին արված «Ինքնանկարում»՝ մենք տեսնում ենք իր ստեղծագործական ուղուց չշեղված, սեփական սկզբունքներին ու համոզմունքներին հավատարիմ, դիտողին ուշիմ հայացքով նայող արվեստագետի խոհուն կերպարը»¹⁹:

Սոցոեալիզմը դիմանկարային ժանրում սկզբնավորող տաղանդավոր նկարիչներից է Ստեփան Աղաջանյանը: Նա նկարում է «հին ու նոր մարդկանց տիպական կերպարներ», որոնցից են «Գուլպա գործող կինը» (1925), «Վասիլը» (1926), «Պիոներուհին», «Կոմերիտական աղջիկը» (1928)²⁰:

Բնանկարչության ժանրում նշանակալից ավանդ ունի Մեդրակ Առաքելյանը, որը «բանաստեղծական տրամադրություններով տոգորված, հաճախ կենցաղային մանրամասներով համեմված բազմաթիվ

¹⁸ «Հայ ժողովրդի պատմություն», հ. 7, Եր., 1967, էջ 515:

¹⁹ Արարատ Աղաջան, նշվ. աշխ., էջ 83:

²⁰ Տե՛ս «Հայ ժողովրդի պատմություն», էջ 516:

բնանկարներում... վերստեղծել է հայրենի աշխարհի համեստ, անպաճույճ գեղեցկությունը»²¹: Այս շրջանի ստեղծագործություններից կարելի է առանձնացնել «Աշունը այգում» (1926), «Մայրամուտ: Սևան» (1926), «Առավոտը Գոմաձորում» (1928) և մի քանի այլ գործեր:

Գաբրիել Գյուրջյանը սկզբնավորում է ինդուստրիալ պեյզաժի ժանրը: Այդ ժանրի ստեղծագործություններից հիշատակելի են «Շիրակի ջրանցքի կառուցումը» (1929), «Ձորագետ: Աշխատանք թունելում» (1929) մեծադիր կտավները:

Նմանատիպ կտավներով է հանդես գալիս նաև 1928 թ. Հայաստան եկած Փանոս Թերլեմեզյանը: Հիշարժան են «Ալավերդու մետաղաձուլման գործարանը» (1929), «Ղափանի պղնձաձուլարանը» (1929), «Ձորագետը» (1930) կտավները: Բարձրարժեք են նաև Ռոմանոս Մելիքյանի (1928), Ավետիք Իսահակյանի (1928) և պրոֆեսոր Հ. Միրզա-Ավագյանի (1932) դիմանկարները:

Բացի հիշյալներից՝ խորհրդահայ նկարչության զարգացման գործում իրենց նշանակալի ավանդն ունեցան Հ. Կոջոյանը, Վ. Գայֆեճյանը, Վ. Ախիկյանը, Ա. Բաժբեուկ-Մելիքյանը և բազում ուրիշներ:

Այս ժամանակահատվածում զարգացման նոր ուղիներով է ընթանում նաև խորհրդահայ քանդակագործությունը:

1920-ական թթ. երկրորդ կեսին Ռուսաստանից և արտասահմանյան տարբեր երկրներից Հայաստան են գալիս երիտասարդ քանդակագործներ Ա. Սարգսյանը, Ս. Թարյանը, Ս. Ստեփանյանը և Ա. Ուրարտուն, «որոնց շնորհիվ աստիճանաբար ձևավորվում ու նկատելի վերելք են ապրում քանդակագործության տարբեր ժանրերը և տեսակները»²²:

Նրա Սարգսյանը 1927 թ. քանդակում է Սուրեն Սպանդարյանի, 1929-ին՝ Ալյոշա Ջափարիձեի և Մաշադի Ազիզբեկովի մեծադիր կիսանդրիները, Լենինականում Մայիսյան ապստամբության հերոսներին նվիրված հուշարձանը (1931 թ.) և այլն²³:

Ս. Ստեփանյանը 1926-1941 թթ. աշխատել է Ա. Թամանյանի նախագծած Կառավարական տան, Օպերայի և բալետի պետական թատրոնի զարդաքանդակների և բարձրաքանդակների վրա: Նրա հաստոցային հիշարժան գործերից է 1929 թ. կերտած Տարագրոսի (Կաղարշակ Մելիք-Հակոբյան) բազալտե կիսաֆիգուրը: Ուշագրավ են 1930-31 թթ. կերտած «Կժով աղջիկը», «Կուլի», «Մարմնամարզուհին» կոմպոզիցիոն քանդակներն ու «Բամբակահավաք», «Գարնանացան» թեմատիկ ռելիեֆները և այլն: Նա է քանդակել նաև 1932 թ. Երևանում տեղադրված Մ. Ազիզբեկովի բազալտե կիսանդրին²⁴ (արձանը 1988 թ. ոչնչացվել է, որի տեղում դրվել է Անդրեյ Մախարովի կիսանդրին), իսկ հետա-

²¹ Արարատ Աղասյան, նշվ. աշխ., էջ 84:

²² Նույն տեղում, էջ 93:

²³ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 94, նաև՝ «Հայ ժողովրդի պատմություն», էջ 518:

²⁴ Տե՛ս Արարատ Աղասյան, նշվ. աշխ., էջ 94:

գայում Ղուկաս Ղուկասյանի արձանը Աբովյան փողոցի հարևանությամբ գտնվող պուրակում, որը 1980-ական թթ. վերջին պայթեցվել է:

Այժմենիկ Ուրարտուի գործերից հիշարժան են «Կնոջ դիմաքանդակ» (1929), «Կանացի գլուխ» (1932) և այլ քնարական երանգներ կրող ստեղծագործություններ:

Ս. Թարյանի քանդակներից հարկ է հատկապես հիշատակել «Ձուլող բանվորը», «Լոռեցի պարտիզանը» և «Կանո Խոջաբեկյանի դիմանկարը» (1930)²⁵՝ որպես կամերային պլաստիկայի հաջողված օրինակ:

Խորհրդահայ քանդակագործության զարգացման բնագավառում մեծ ավանդ ունի Ս. Մերկուրովը: Հատկապես հիշատակության է արժանի ճարտարապետ Ի. Ժոլտովսկու ընկերակցությամբ նրա կերտած Ս. Շահումյանի հուշարձանը, որի բացումը տեղի ունեցավ 1931 թ. սեպտեմբերին Երևանում:

1920-ական թթ. վերջերից զարգացման իր ուղին է սկսում նաև խորհրդահայ ճարտարապետությունը: Նոր ձևավորվող ճարտարապետության առջև դրված էին հետևյալ հիմնական խնդիրները.

ա) գործարանների, ֆաբրիկաների, բնակարանների, հիդրոկայանների և ջրանցքների կառուցում,

բ) պետական, վարչական, կուսակցական և հասարակական շենքերի, կրթության և մշակույթի օջախների, հրապարակների, զբոսայգիների նախագծում և կառուցում,

գ) պատմական արժեք ունեցող հուշարձանների վերականգնում:

Խորհրդահայ ճարտարապետության զարգացման առջև դրված այս հիմնախնդիրների լուծման առումով անուրանալիորեն մեծ է Ալեքսանդր Թամանյանի դերակատարությունը: Նա իրավամբ համարվում է խորհրդահայ ճարտարապետության հիմնադիրը: Դեռևս 1924 թ. նա կազմեց Երևան քաղաքի գլխավոր հատակագիծը, նրա նախագծերով են կառուցվել ինդուստրացման շրջանի բոլոր մոնումենտալ շինությունները²⁶:

Ըստ Երևան քաղաքի գլխավոր հատակագծի՝ նախատեսվում էր տասնհինգ տարվա ընթացքում Երևան քաղաքի բնակչությունը հասցնել 150 հազարի՝ 1924 թ. 60 հազարի փոխարեն: Հիմնականում միահարկ քաղաքի տեղում պետք է բարձրանար երկուսից-երեք, տեղ-տեղ քառահարկ շենքերով քաղաք: Երևանն ընդլայնվելու էր դեպի հարավ, ուր դրվելու էր արդյունաբերական շրջանի հիմքը²⁷:

Երևանը բաժանվելու էր մի քանի շրջանների, «որոնք կապվելու էին Լենինի հրապարակը շրջապատող կենտրոնական վարչական շրջանի հետ»²⁸:

²⁵ Տե՛ս նույն տեղը, էջ 94-95:

²⁶ Տե՛ս «Հայ ժողովրդի պատմություն», էջ 522:

²⁷ Տե՛ս նույն տեղը:

²⁸ Նույն տեղում:

Կենտրոնական հատվածից հետո կարևորվում էին ուսումնական հաստատությունների և մշակութալուսավորական հիմնարկների թաղամասերը, որոնցում ընդգրկվելու էին Օպերայի և Բալետի թատրոնը, Հայֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճի շենքը, կոնսերվատորիան և այլն: Շինությունների նախագծման ընթացքում կարևորվել էին ռելիեֆի, կլիմայական պայմանների ճիշտ հաշվարկները, ինչպես նաև ազգային-մշակութային ավանդույթները:

Կարևոր էր, որ «Թամանյանը գլխավոր հատակագծում արդեն հղացել էր քաղաքի հիմնական համակառույցները իրենց ծավալային-տարածական լուծումով: Նա նախագծել էր կառուցապատման առանձին շեշտված հանգույցների տարածական կապը (վարչական կենտրոն, թատերական հրապարակ, բուհական և թանգարանային թաղամասեր, հյուսիսային կասկադ և այլն)»²⁹:

Երևան քաղաքի վերաշինության համար 1926 թ. հունիսի 25-ին Երևանի քաղխորհրդին կից ստեղծվում է հատուկ հանձնաժողով (Երեվան քաղաքի վերաշինության հատուկ հանձնաժողով), որի կանոնադրությունը Ալ. Թամանյանը փոփոխության է ենթարկում և 1927 թ. հոկտեմբերի 6-ին ներկայացնում ժողկոմխորհին: Կանոնադրության մեջ մասնավորապես նշվում էր. «Վերաշինության հանձնաժողովը միակ օրգանն է, որը լիազորված է ղեկավարելու քաղաքի հատակագծի կիրառման աշխատանքները և վճռելու նրա հետ կապված հարցերը»³⁰: Իսկ այդ աշխատանքները շատ ընդգրկուն էին և պետք է կյանքի կոչեին քաղաքի հետ առնչվող ցանկացած խնդիր՝ կոյուղու կառուցում, ջրմուղի անցկացում, տրամվայի հաղորդակցություն, երկաթգծի կառուցում, ոռոգման կարգավորում և այլն: Հանձնաժողովը պետք է քննության առներ «բոլոր մոնումենտալ կառուցվածքների նախագծերը, ինչպես են՝ պետական և հասարակական հիմնարկների շենքերը, թատրոնները և հանդիսատեսները, հուշարձանները և նրանց տեղերը, դպրոցները, հիվանդանոցները, շուկաները և այլ խոշոր քաղաքային կառուցվածքներ»³¹:

Երևանի հատակագծի նախագիծը կյանքի կոչելու համար հիշյալ հանձնաժողովի դերակատարությունը մեծ էր, քանի որ նրա հաստատումից հետո էր միայն իրականացվում որևէ աշխատանք: Փաստաթղթից երևում է, որ դրանում ընդգրկված են եղել շինարարության տարբեր ոլորտների ներկայացուցիչներ, ճարտարապետներ:

Ալ. Թամանյանը նաև Հայաստանի հնությունների պահպանության կոմիտեի նախագահն էր: Կոմիտեի կազմում էին Թ. Թորամանյանը, Գ. Լևոնյանը, Ա. Քալանթարը, Գ. Ասատուրը և ուրիշներ, որոնք կարևոր գործունեություն ծավալեցին ՀՍԽՀ հուշարձանների հաշվառման, ուսումնասիրության և վերանորոգման առումներով:

²⁹ Նույն տեղում:

³⁰ ՀԱԱ, ֆ. 133, ց. 1, գ. 333, թ. 12:

³¹ Նույն տեղում, թ. 12 և դարձերես:

Հայաստանի մյուս քաղաքների հատակագծերը կազմվել են ավելի ուշ՝ հիմնականում 1930-ական թթ. կեսերից:

Անշուշտ, ճարտարապետությունն էլ զերծ չմնաց զարգացման հայեցակարգի ընտրությամբ պայմանավորված գաղափարական բախումներից: Այսպես կոչված «Պրոլետարական ճարտարապետների խումբը», որում ընդգրկված էին երիտասարդ ճարտարապետներ, առաջ է քաշում ժամանակի շնչին համահունչ նոր ճարտարապետական նախագծերի հայեցակարգեր: Խորհրդահայ ճարտարապետության մեջ այս խմբի էական նվաճումը համարվում է այն, որ նրա անդամները պաշտպանում էին «սոցիալիստական բնակեցման և կոմպլեքսային կառուցապատման» գաղափարը: Մերժելով «փողոց-միջանցքների» ստեղծման պրակտիկան՝ նրանք ձգտում էին թաղամասի միասնական լուծմանը»³²:

Թերևս դրվատելի է, որ նրանք կողմ էին թաղամասերի ձևավորմանը, բայց, կարծում ենք, որ մասամբ գերազնահատված է նրանց հետևյալ տեսակետը. «Ճարտարապետության մեջ էկլետիկայի, ոճավորման և զարդամոլության դեմ «պրոլետարական ճարտարապետների» մղած պայքարը նպաստեց ճարտարապետության լեզուն մաքրելու այն նախշամոլությունից ու կեղծիքից, որոնք իշխում էին նախահեղափոխական շրջանում և սովետական կարգերի հաստատումից հետո ճարտարապետության պրակտիկայում»³³:

Զարդամոլությունը իսկապես ինչ-որ տեղ դատապարտելի է, բայց դժվար է հասկանալ, թե նախախորհրդային ճարտարապետության մեջ որն էր կեղծիքը:

Պրոլետարական ճարտարապետներն էլ, ինչպես նույն ժամանակահատվածի մշակույթի այլ ոլորտների շատ ներկայացուցիչներ, փորձում էին ժխտել հինը և տարվելով նիհիլիզմով՝ ջանում էին խորհրդահայ ճարտարապետության մեջ ժխտել ազգայինն ու ավանդականը: Նրանց պատկերացմամբ՝ ճարտարապետությունը պետք է լիներ «շենքերի ֆունկցիոնալ և տեխնիկական հատկանիշների ճիշտ մարմնավորման մեխանիկական արդյունք»³⁴:

Ճարտարապետությունը բաժանելով «պրոլետարականի» և «բուրժուականի»՝ նրանք անցյալի ողջ ժառանգությունը համարում էին մերժելի՝ փորձելով նրանից հանել ամենակարևորը՝ շենքերի պատկերավոր արտահայտչության դրսևորումը: Վերջիններիս գաղափարներն իրենց արտացոլումն են գտնում հատկապես Երևանում կառուցված մի քանի շենքերում, որոնց հատուկ էին ճարտարապետական պատկերի պարզունակությունը և արտահայտչամիջոցների սնանկությունը: Դրանցից էին Երևանի բնակելի մի շարք շենքեր, Ստանիսլավսկու անվան ռուսա-

³² «Հայ ժողովրդի պատմություն», էջ 523:

³³ Նույն տեղում, էջ 523-524:

³⁴ Նույն տեղում, էջ 524:

կան թատրոնի շենքը, Լենինականում քաղսովետի գործկոմի շենքը և այլն: Ճարտարապետական արվեստում առկա տարաբնույթ գաղափարական հոսանքներն ու խմբավորումները տարրալուծվում են 1932-ին, երբ ՀամԿ(բ)Կ կենտկոմի «Գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վերակառուցման մասին» որոշման հիման վրա ստեղծվում է ճարտարապետների միասնական ստեղծագործական միությունը: Այսուհետ խորհրդահայ ճարտարապետության զարգացումն ընթանալու էր սոցռեալիզմի մեթոդով՝ ավանդականի և նորի յուրահաստիկ միաձուլմամբ:

Բանալի բառեր – *կերպարվեստ, ճարտարապետություն, Հեղափոխության նկարիչներ ստեղծագործական միություններ, սոցռեալիզմ*

РУБЕН МИРЗАХАНИЯН – Живопись и архитектура в Армении (1925–1932). – В 1925–1932 гг. в Армении действовали несколько товариществ живописцев, архитекторов и музыкантов. Регулярно проводились выставки, концерты, разнообразные художественные мероприятия. Шли бурные дискуссии о перспективах развития национальной художественной школы. Однако в 1932 году, после решения ЦК ВКП (б) об образовании творческих союзов, положение дел изменилось. Были упразднены все творческие образования, а на смену им пришли единые творческие союзы, являвшиеся проводниками господствующей идеологии и политики.

Ключевые слова: *изобразительное искусство, архитектура, творческие союзы художников революции, соцреализм*

RUBEN MIRZAKHANYAN – Painting and Architecture in Armenia (1925 – 1932). – In the period between 1925 and 1932, there were several partnerships of painters, architects, and musicians. Exhibitions, concerts and a variety of art events were organized on a regular basis. Heated discussions were held on the prospects of the development of national school of painting. However, the decision made by the Central Committee of the Communist Party (of Bolsheviks) of the Soviet Union in 1932 about the formation of art (creative) unions changed the situation drastically. All the associations and guilds established before were abolished and replaced by the unified creative (art) unions which were meant to promote the dominant ideology and policy.

Key words: *painting, architecture, Revolution painters, creative unions, Socialist realism*