

ՄԻ ԷՋ ՖՐԱՆՍԱՀԱՅ ԿԵՐԱՊԱՐՎԵՍԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ.  
ԱՐՄԻՆԻԱ ԿԱՐԲՈՆԵԼ-ԲԱԲԱՅԱՆ

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ

Ֆրանսահայ կերպարվեստն ավելի քան 120 տարվա սլաժանությամբ ունի: Այն սկիզբ է առել 1879-ին, երբ Փարիզի նկարչական սալոններից մեկում առաջին անգամ ցուցադրվեց հայ ինքնուս նկարիչ, մասնագիտությամբ բժիշկ Ջաքար Ջաքարյանի մի նատյուրմորտը: Այդ ցուցահանդեսին հետևեցին մի շարք այլ հեղինակավոր պատկերահանդեսներ, ուր



Ջաքարյանը ֆրանսիական գեղարվեստական հասարակությանը ներկայացրեց «անշունչ բնության» կամ «խաղաղ կյանքի» մի քանի տասնյակ նոր կերպավորումներ, որոնք գրավեցին գեղարվեստական քննադատների ուշադրությունը, արժանացան բարձր գնահատականների և նույնիսկ համեմատվեցին ֆրանսիական նատյուրմորտի դասական վարպետ Ժ. Բ. Շարդենի պատճառների հետ:

Ջաքարյանի աննախադեպ Հաջողությունը, բնականաբար, ոգևորության և հպարտության ալիք բարձրացրեց հայկական մամուլի էջերում, ուր մինչ այդ նոր շրջանի ազգային կերպարվեստը քարոզող հեղինակների ճնշող մեծամասնությունն, ըստ էության, ստիպված

էր բավարարվել միայն մեկ անունով, որի կրողն էր ռուսահայ ծովանկարիչ Հովհաննես Այվազովսկին:

Պետք է ասել, որ ֆրանսահայ կերպարվեստի պատմության մեջ Ջաքարյանն էլ երկար ժամանակ չուրջ 20 տարի, մնաց իրրև մեկուսացած, կղզիացած երևույթ, իր կողքին չունենալով նկարչական կամ քանդակագործական նույնպիսի շնորհքով օժտված և մասնագիտական հմտությամբ զինված որևէ ազգակից: Իրադրությունը սկսեց փոխվել միայն XIX դ. վերջից, երբ Օսմանյան թուրքիայում համիդյան ջարդերի, ցարական Ռուսաստանում ալյսպես կոչված «գոլիցիինյան ռեակցիայի» տարիներին սաստկացած ազգային իտրականության և հալածանքների հետևանքով հայ մտավորականներից շատերը գերագասեցին վերաբնակվել արտասահ-

մանում, այդ թվում նաև Ֆրանսիայում, ուր գեղարվեստական ընդունակությունների տեր ու ստեղծագործական հակումներ ունեցող հայ երիտասարդների համար արվեստագիտական բարձրագույն կրթությունն ստանալու և տրվեստին ամբողջապես նվիրվելու անհամեմատ ավելի լայն հնարավորություններ և բարենպաստ պայմաններ կային: Չմոռանանք նաև, որ այդ նույն շրջանում պրոֆեսիոնալ հայ նկարիչների և քանդակագործների նախապատրաստման տոումով անգնահատելի դեր կատարեցին 1874-ին Թիֆլիսում Կովկասյան գեղարվեստական ընկերությանն առնթև հիմնված նկարչական դպրոցը, 1883-ին Կ.Պոլսում հայ անվանի քանդակագործ Երվանդ Ոսկանի ջանքերով բացված Օսմանյան գեղարվեստից վարժարանը, ինչպես նաև 1901-ից 1906 թվականները Պետերբուրգի Գեղարվեստի ակադեմիայի հովանավորության տակ Թիֆլիսում դործող միջնակարգ ուսումնարանը, որոնցում նախնական մասնագիտական կրթությունն ստացած հայ սրտանինների և աղջիկների ղգալի մասը հետագայում ուսումը շարունակեց և հաջողությամբ կատարելագործվեց ինչպես ուսական, տյնպես էլ արևմտյան (առաջին հերթին՝ ֆրանսիական և գերմանական) գեղարվեստական կենտրոններում և կրթօջախներում:

Պատահական չէ, որ հենց այդ ժամանակ՝ երկու դարերի սահմանագծին, աղգային կերպարվեստը մեծ վերելք ապրեց, ասպարեղ մղելով տասնյակ նկարիչների և քանդակագործների: Պատկերը փոխվեց նաև ֆրանսահայ կերպարվեստում: Այգ տարիների փարիզյան պաշտոնական սալոններում ու մասնավոր ցուցասրահներում Ջաքար Ջաքարյանի նատյուրմորտների կողքին արդեն երևում են Գ. Բաշինջաղյանի, Է. Շահինի, Փ. Թերլեմեզյանի, Ա. Շաբանյանի, Շ. Աղամյանի, Հ. Ալխազյանի, Ս. Քյուրքչյանի, Տ. Եսայանի, Հ. Փուշմանի, Հ. Ալյանաքի, Տ. Փոլատի, Ա. Տեր-Մարուքյանի, Հ. Գյուրջյանի և այլոց՝ կերպարվեստի տարբեր տեսակներն ու ժանրերը ներկայացնող աշխատանքները:

Թվարկված նկարիչների և քանդակագործների շարքում իր ուրույն տեղն ունի նաև Արմինիա Բաբայանը (1876-1971)՝ XX դարի ազգային կերպարվեստի պատմության մեջ լայն ճանաչման արժանացած առաջին կին արվեստագետը: Եթե վերհիշենք իրենց ստեղծագործական ուղին նրա հետ գրեթե միևնույն ժամանակ կամ քիչ ավելի ուշ սկսած Սփյուռքի մյուս կին նկարիչներին ու քանդակագործներին՝ Ջաբել Բոյաջյան, Օժենի Դեղձակյան, Վարգուհի Թամիրյանց, Վավա Սարգիս, Էլվիր Ժան, Դարյա Կամսարական, Նվարդ Ջարյան և այլք, ապա թերևս միայն Բուրդելի աշակերտուհի Դարյա Կամսարականը կատարողական իր վարպետությամբ ու գեղարվեստական բարձր ճաշակով կարող է մրցել Ա.Բաբայանի հետ, որին անվանի բանասեր և արվեստի քննադատ Արչակ Չոպանյանը բնութագրել է իբրև «Փարիզի ամենէն նուրբ ու ազնուական արուեստագիտուհիներեն մինը»<sup>1</sup>:

Հայկական մամուլում նկարչուհու մասին խոսքեր են ասվել գեո դարասկզբին: Այսպես, օրինակ, Փարիզում հրատարակվող «Անահիտ» հանդեսի 1902-ին լույս տեսած համարներից մեկի անանուն թղթակիցն

1 [Ա. Չ ո պ ա ն յ ա ն]. Մեր արվեստագետներն ու մտավորականները արտասահմանի մեջ. — «Անահիտ», Փարիզ, 1930, №1, էջ 125:

ընթերցողներին տեղեկացնում է, որ նույն ասրվա Անկախների, ինչպես և Աշնանային սալոններում՝ «առաջին անգամ ըլլալով»<sup>2</sup>, ցուցադրվել է նաև Արմինիա Բաբայանը: Մեկ տարի անց, 1903-ին, բանասեր և պատմաբան Նիկողայոս Ազոնցի կողմից Պետերբուրգում հրատարակվող «Բանբեր գրականության և արվեստի» հանդեսի առաջին գրքի գեղարվեստական բաժնում, նկարների և քանդակների սև-սպիտակ վերատպությունների տետրում, տեսնում ենք նաև Ա. Բաբայանի «Ընթերցանությունը»: Պատկերները նախաբանող համառոտ ծանոթագրություններում ասվում է, որ սա «օր. Արմենուհի Բաբայանի անդրանիկ աշխատությունն է, որ ի տես էր հանված այս տարի Պարիս, Գեղարվեստի ազգային ընկերության ցուցահանդեսում (Exposition de la Societe nationale des Beaux Arts, 1903)»: Այնուհետև ավելացվում է. «Նկարն այնպիսի հավանություն գտավ, որ [Ա. Բաբայանը - Ա.Ա.] նույն ընկերության անդամ ընտրվելու թանկ բախտն ունեցավ մի հանգամանք, որ անխար գրավական է արգասավոր ապագայի»<sup>3</sup>: Իսկ որ նկարչուհու ստեղծագործական ապագան իսկապես արգասավոր եղավ, այդ մասին են վկայում նրա անունը հիշատակող կամ ամբողջությամբ նրան նվիրված բազմաթիվ հոդվածները, որոնք տարիներ շարունակ հայտնվել են Հայկական մամուլի էջերում և հաճախ ուղեկցվել ֆրանսիական հեղինակավոր քննադատների՝ Ա. Բաբայանի արվեստն արժեքավորող գրախոսականներից թարգմանաբար քաղված մեջբերումներով<sup>4</sup>: Արդեն 1917-ին նկարչուհին ձեռք էր բերել այնպիսի ճանաչում, որ անվանի Հայագետ, պատմաբան և արվեստաբան Ֆրեդերիկ Մակլերն իր «Ֆրանսիան և Հայաստանը արվեստի և պատմության քառուղիներում» աշխատության մեջ հատուկ անդրադառնում է նաև նրա արվեստին<sup>5</sup>: Ա. Բաբայանին նվիրված հրապարակումների թիվն աճում է վերջինիս ցուցահանդեսային պրակտիկային համընթաց և իր կիզակետին է հասնում 1926-ից 1936 թվականներն ընկած ժամանակահատվածում, երբ նկարչուհին վերը հիշատակված Գեղարվեստի ազգային ընկերության, Անկախների և Աշնանային սալոններից բացի, սկսում է պարբերաբար մասնակցել նաև 1924-ին ֆրանսիացի սիմվոլիստ արվեստագետներ Ալբեր Բենարի և Ա-

2 Ազգային քրոնիկ: Հայ արվեստագետները Սալոնին մեջ. - «Անահիտ». 1902, N 5, էջ 115:

3 Պատկերներ և քանդակներ. - «Բանբեր գրականության և արվեստի», Ա գիրք. Ս. Պետերբուրգ, 1903, էջ 254: Արմինիա Բաբայանի ստեղծագործական առաջին հանդուրժվածությունները գրեթե նույն բառերով է ողջունել նաև Եգիպտոսում հրատարակվող «Արտեմիս» ամսականագրքը, որը գրել է. «Նկարչուհին մեծ ապագա խոստացող իր վրձինով այդ ասպարեզին մեջ ապահովապես իր փառքը պիտի շինէ իր սեռին մեջ, ուր դեռ չենք ունեցած կին գեղարվեստավորը» (Ա վ օ. Բանբեր գրականության և արվեստի. - «Արտեմիս». Կահիրե-Ալեքսանդրիա, 1903, N 6-7, էջ 192):

4 Այդ հոդվածներից նշենք մի քանիսը. Գեղարվեստական քրոնիկ. - «Տարագ», Թիֆլիս, 1904, 23 մայիսի, Տիկին Բաբայան-Կարրոնել. - «Անահիտ», Փարիզ, 1905, N 2, էջ 48, Հր ա յ ը. Տիկ. Արմինիա Բաբայանի նկարչությունը. - «Արագած», Փարիզ, 1926, N 11, էջ 5-6, Ա. Չ ո պ ա ն յ ա ն. Տիկին Արմինիա Բաբայան. - «Անահիտ», Փարիզ, 1930, N 3, էջ 85-97, Բ. Թ. [Բ յ ու զ ա ն դ. Թ ո փ ա լ յ ա ն]. Արմինիա Բաբայանի ցուցահանդեսը. - «Մենք», Փարիզ, 1931, էջ 64, Կենսագրական տեղեկություններ և ամփոփ տեսություններ արվեստագետներու մասին: Արմինիա Բաբայան. - «Հայաստանի կոչնակ», Նյու Յորք, 1939, N 41, էջ 1121-1122:

5 S b' u La France et l'Armenie a Travers l'Art et l'Histoire. Esquisse par Frederec Macler. Paris, 1917, p.31-32.

ման-ժանի հիմնադրած Տյուրյուրի սայունի, ապա՝ «Quotidien» լրագրին կից զործող սրահերասրահի և զեղարվեստական այլ միավորումների ու կազմակերպությունների ցուցադրումներին: Իսկ 1926 թ. մայիսի 3-ին, Փարիզի Ար. Գեորգ փողոցի վրա դանփող «Comœdia» սրահում բացվում է Ա.Բարայանի անհատական առաջին ցուցահանդեսը: Դրան հետևում են ևս երեք անհատական նկարահանվածներ, որոնք սեզի ևն ունենում 1928, 1929 և 1931 թվականներին Փարիզի «Alban» և «Carmine» մասնավոր սրահերասրահներում:

Հատկապես ուշադրավ է, որ այդ տարիներին Ա.Բարայանն անդամակցել է նաև Ֆրանսարնակ Հայ նկարիչներին, քանդակագործներին և ճարտարապետներին Համախմբող «Անի» (1926-1931թթ.) ու դրան ժառանգած «Հայ ազատ արվեստագետներ» (1931-1939 և 1945-1947թթ.) ստեղծագործական միավորումներին, որոնց նպատակն էր.

«1. Բարոյական կապ հաստատել մասնավորաբար Փարիզի և ընդհանրապես երկրի և դադութներու մեջ զործող Հայ նկարիչ, արձանագործ, ճարտարապետ, փորագրիչ արվեստագետներու միջև [...],

2. Արժեքներ ու տարածել Հայ արվեստագետներու արտագրութունները օտար և մանավանդ Հայ Հասարակության մոտ,

3. Կապ հաստատել օտար Համանման միություններու հետ,

4. Զարկ տալ Հայ Հին արվեստի ուսումնասիրության և ծանոթացման և աշխատի վերակենդանացնել դայն արդիական ոգով»<sup>6</sup>:

Ա.Բարայանը մասնակցել է ինչպես «Անի» և «Հայ ազատ արվեստագետներ» միությունների գրեթե բոլոր ցուցահանդեսներին<sup>7</sup>, այնպես էլ 1930-ին Բուխարեստում Հանդիսավորությամբ բացված Հայ արվեստի ցուցահանդեսին, որն՝ «Անահիտ» Հանդեսին Հասցեագրված մասնավոր թղթակցության Հեղինակի խոսքերով, «առաջին փորձն էր օտարին ծանոթացնելու Հայ արվեստը իր բոլոր կարելի ճյուղերով»<sup>8</sup>:

6 Հայ արվեստագետներու «Անի» միությունը. «Նավասարդ», Բուխարեստ, 1925, Թ պրակ, էջ 272: Տե՛ս նաև՝ Փարիզահայ կյանք. Հայ արվեստագետներու «Անի» միությունը. «Արագած», Փարիզ, 1926, N3, էջ 12:

7 «Անի» միության կազմակերպած չորս ցուցահանդեսներից առաջինը (1927, Հոկտեմբեր) և վերջինը (1930, Հունվար) տեղի են ունեցել Փարիզի «George Petit» պատկերասրահում, իսկ մյուս երկուսը կայացել են 1928-ին՝ Բրյուսելում և Անտվերպենում: «Հայ ազատ արվեստագետներ» միության անդրանիկ ցուցահանդեսը բացվել է 1931-ի Հունիսին Սևրի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանի սրահներում, որին հաջորդել են 1933, 1934, 1936 և 1945 թվականներին փարիզյան ցուցահանդեսները:

8 Թ ղ թ ա կ ի ց. Պուքրէչի Հայ արվեստի ցուցահանդեսը. «Անահիտ», Փարիզ, 1930, N 3, էջ 105: Բուխարեստի Շոսի Արվեստից պալատում Հունիսի 15-ից Հուլիսի 25-ը դործող այդ ցուցահանդեսը «կազմակերպված էր Հայ և ռումին մտավորականներու ջանքերով, Հայ մշակույթին մեծ բարեկամ ուսուցչապետ Նիքոլա Յուկայի պատվո նախագահությամբ և Հարավ-Արևելյան Եվրոպայի ուսմանց կաճառին Հովանավորության տակ»: Հայ արվեստի ցուցահանդեսը Պուքրէչի մեջ. «Ընդարձակ տարեցույց Ս. Փ. Ազգային Հիվանդանոցի», Դ մաս, Իսթանպուլ, 1931, էջ 149, Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության, Ֆրանսահայ արվեստագետների «Անի» միության, Գեոլայի Հայկական թանգարանի, Կոնստանցայի «Արաքս» միության, Բուխարեստի ռումինահայ մատենադարանի, Ռումինիայում մի շարք Հայկական եկեղեցիների, ինչպես նաև առանձին արվեստասերների և անհատ-Հավաքողների անմիջական մասնակցությամբ (տե՛ս «Անցուզարձներ» [բրոնիկ]: Հայ արվեստի ցուցահանդեսը Պուքրէչի մեջ. «Կյանք և արվեստ», Փարիզ, 1931, էջ 241-242: Ցուցահանդեսն ուներ ազգային Հին և նոր արվեստին նվիրված 15 բաժին: Գեղարվեստական բաժնում՝ Արմինիա Բարայանի աշխատանքներից բացի, ներկայացված էին XIX-XX դդ. ևս 18 նկարիչների, քանդակագործների, փորագրիչների և լուսանկարիչների

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո Ա.Բաբայանի ստեղծագործական ակտիվությունը նկատելիորեն նվազում է, ինչը պայմանավորված էր թե՛ նկարչուհու պատկանելի տարիքով, թե՛ այդ ժամանակաշրջանում արևմտակենտրոնական կերպարվեստում տիրող իրավիճակով: Ավանգարդիստական կամ ինչպես սփյուռքահայ մամուլում էր ասվում՝ ծայրահեղային-արտակենտրոն ուղղությունները, որոնք ծնունդ էին առել դեռ դարասկզբին և գերիշխող դարձել երկու աշխարհամարտերի միջև ընկած տասնամյակներին, այժմ էլ ավելի ճյուղավորվել, ամուր արմատավորվել և վերջնականապես նվաճել էին զեղարվեստական շուկան: Այդ պայմաններում Ա.Բաբայանի նուրբ, բանաստեղծական շնչով տոգորված, մարդու ներաշխարհի ամենամտերմիկ, հուզական լարերը շարժող, ամբողջությամբ ողբալիտ արվեստն արդեն ընկալվում էր իրեն իր դարը ապրած, ժամանակավրեպ երևույթ: Նկարչուհու ստեղծագործության նկատմամբ եղած երբեմնի հետաքրքրությունը, հետզհետե մարելով, գրեթե սպառվում է ոչ միայն ֆրանսիական, այլև հայկական արվեստաբանության շրջանակներում: Ա.Բաբայանի անունը, ըստ էության, մոռացության է մատնվում: Վերջին տասնամյակներում թե՛ բուն Հայաստանում և թե՛ Սփյուռքում նրա մասին հրատարակված հատուկներ հոգվածները սեղմ հանրագիտարանային, սուղ տեղեկատվական բնույթ են կրում և այն էլ լի են անճշտություններով<sup>10</sup>: Այդ տարիներին դրված նկարչուհու կյանքն ու արվեստը լուսաբանող թերևս միակ համեմատաբար ավելի ընդարձակ և զեղարվեստական վերլուծման ու գնահատման հավակնություն ունեցող ակնարկը գետեղված է Ե.Մարտիկյանի գրքում, որը նվիրված է XX դարի առաջին կեսի ֆրանսահայ կերպարվեստին<sup>11</sup>: Ավա՛ղ, սա նույնպես զուրկ չէ դանդաղումներից ու վրիպակներից, որոնց դումար-

ստեղծագործություններ: Հետաքրքիր է նշել, որ արևելահայ կերպարվեստն այստեղ սահմանափակված էր միայն Հ. Այվազովսկու և Գ. Բաշինջաղյանի անուններով, իսկ խորհրդահայ հատվածն առհասարակ բացակայում էր:

9 Նույնիսկ սփյուռքահայ արվեստով հատուկ զբաղված և դրա վերաբերալ մի շարք հոգվածներ և ուսումնասիրությունների հեղինակ Վ. Ն. Հարությունյանը թվարկելով XX դարի ֆրանսահայ կերպարվեստի բից թե շատ աչքի ընկնող ներկայացուցիչներին, մտահան է արել Ա. Բաբայանին: Տե՛ս, օրինակ. Վ ա հ ա ն շ ա ր ու թ յ ու ն յ ա ն. Արտասահմանյան հայ արվեստի պրոբլեմները ժամանակակից փուլում: - Հայ արվեստին նվիրված միջազգային երկրորդ սիմպոզիում (Երևան, 12-18 սեպտեմբերի, 1978): Զեկուցումների ժողովածու. Հ. IV. Երևան, 1981, էջ 335-343 (ն ու է յ ն ը՝ 1978-ին Երևանում ուսերեն և անգլերեն լեզուներով հրատարակված առանձնատիպերով), Վ ա հ ա ն շ ա ր ու թ յ ու ն յ ա ն. Սփյուռքահայ արգի կերպարվեստը. - «Սովետական արվեստ», Երևան, 1983, N 9, էջ 40-48:

10 Տե՛ս, օրինակ. O n n i g A v e d i s s i a n. Peintres et sculpteurs armeniens du XIX siecle a nos jours. Le Caire, 1959, pp. 254-256: Գ ա ո ն ի կ Ս տ ե փ ա ն յ ա ն. Կենսագրական բառարան. Հ. Ա., Երևան, 1973, էջ 165-166, Հայկական սովետական հանրագիտարան. Հ. 2. Երևան, 1976, էջ 185-186, Դ ա ն ի ե լ Դ զ ն ու ն ի. Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան). Երևան, 1977, էջ 79, Հայկական համառոտ հանրագիտարան. Հ. 1, Երևան, 1990, էջ 431; Ե ա հ ե ն ի ն ա չ ա տ ը յ ա ն. Ֆրանսահայ կերպարվեստ. Երևան, 1991, էջ 26-27: Դրանցում տեղ գտած անճշտությունները վերաբերում են նկարչուհու ծննդյան և մահվան տարեթվերին, ծննդավայրին, նրա առանձին ստեղծագործությունների անվանումներին և այլն, իսկ Հայկական համառոտ հանրագիտարանում վերատպված՝ Արմինիա Բաբայանի քոթ, Մարգարիտի գիմանկարը շփոթված է նրանց մոր՝ Սոֆյա Բաբայանի Հայաստանի ազգային պատկերասրահում պահվող դիմանկարի հետ:

11 Տե՛ս Ե ղ ի շ Ե Մ ա ր տ ի կ յ ա ն. Հայկական կերպարվեստի պատմություն. գիրք Դ: Հայկական կերպարվեստն արտասահմանում. Ֆրանսիա. Երևան, 1987, էջ 154-160:

վում են արվեստարանի միակողմանի և ծայր աստիճանի կանխակալ մեկնությունները<sup>12</sup>:

Ա. Բարսեղյանի, ինչպես և սվյուռուքահայ բազմաթիվ այլ արվեստագետների ստեղծագործական ուղու լիարժեք ուսումնասիրությունը, հատկապես՝ Հայաստանի արվեստարանների կողմից, դժվար հաղթահարելի խնդիր է դառնում նաև այն պատճառով, որ նկարչուհու թողած ղեղարվեստական ժառանգության ճշող մեծամասնությունը գտնվում է արտասահմանում, հանդիսանալով նրա հետնորդների անձնական սեփականությունը կամ պարփակվելով մասնավոր հավաքածուներում ու թանգարանների փակ պահոցներում: Ա. Բարսեղյանի բնագրերի մասին մեր պատկերացումները ստիպված սահմանափակվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահին պատկանող բնագրերը երկու աշխատանքներով՝ Արշակ Չոպանյանի պատկերով արված և ժամանակի ընթացքում բավականին վնասված, անթվագիր դիմանկարով ու նկարչուհու մոր՝ Սոֆյա Բարսեղյանի յուղաներկ դիմանկարով<sup>13</sup>: Ավելացնենք նաև, որ թեպես «տիկ. Բարսեղյան, բառին լավագույն իմաստով համեստ մը [...], էջ խորհած իր երկերը լուսանկարել տալ [...] հարկին անոնց հմայքն ու համբավը տարածել տալու

12 Իր զրքի՝ Արմինիա Բարսեղյանին վերաբերող հատվածը շարադրելիս, Ե. Մարտիկյանը հիմք է ընդունել միայն հիշատակված Նյու Յորքում հրատարակվող «Հայաստանի կոչնակ» թերթի գեղարվեստական «բացառիկ համար»-ում (1939, N 41) գետեղված նկարչուհու համառոտ կենսագրականը և նրա անհատական առաջին ցուցահանդեսի կատալոգում ընգրկված տվյալները (տե՛ս Ե Ղ Ի Ն Ե Մ ար տ Ի կ յ ան. Հայկական կերպարվեստի պատմություն..., էջ 155 և 211), անտեսելով Ա. Բարսեղյանի նվիրված գրավոր այլ աղբյուրները: Նկարչուհու ստեղծագործությունը բնութագրելիս Ե. Մարտիկյանը նրան ընթերցողին է մատուցում որպես ֆրանսահայ կերպարվեստում «աննկատ մնացած», «համեստ կարողությունների տեր» արվեստագետի ու նաև մեղադրում այն բանի համար, որ «Բարսեղյանը հետև է մնացել իր ժամանակի նշանակալի իրադարձություններից, Հասարակական կյանքում գոյություն ունեցող սոցիալական անհավասարության հետևանքով առաջ եկած դասակարգային շերտավորումներից...» (նույն տեղում, էջ 155):

13 Հայաստանի պետական պատկերասրահի՝ 1965-ին հրատարակված կատալոգում Արշակ Չոպանյանի դիմանկարը սխալմամբ ներկայացված է իբրև յուղաներկ պատուան (տե՛ս Հայաստանի պետական պատկերասրահ: Կատալոգ, Երևան, 1965, էջ 65): Այդ աշխատանքը պատկերասրահում է Հայտնվել 1930-ականների սկզբին: Այն կարող էր Հայաստանի պետական թանգարան առաքվել Փարիզի «Անի» կամ «Հայ ազատ արվեստագետներ» գեղարվեստական միությունների կողմից, որոնց հետապնդած գլխավոր նպատակներից էր նաև «բարոյական և նյութական օգնության հասնել Արվեստից թանգարանին (Հայաստան)», (Հայ արվեստագետներու «Անի» միությունը..., էջ 272 և Փարիզահայ կյանք. Հայ արվեստագետներու «Անի» միությունը..., էջ 12), «սատարել թանգարանին ճոխացման» (Յ. Պ... Հայ արվեստագետներու խմբակցությունը. «Արագած», Փարիզ, 1926, N 6, էջ 1): Սակայն բացառված է, որ Ա. Չոպանյանի դիմանկարը արևմտահայ մի շարք նկարիչների ստեղծագործությունների հետ, 1931-ին պատկերասրահին նվիրաբերած լինել անվանի արևելագետ Տիգրան Խան Քելեքյանը: Այդ մասին, հիշատակելով նաև Ա. Բարսեղյանի անունը, ակնարկում է հենց ինքը Արշակ Չոպանյանը, 1932-ի նոյեմբեր-դեկտեմբեր ամիսներին Հայրենիք կատարած իր այցելությունն ամփոփող «Տպավորություններ ու հիշատակներ խորհրդային Հայաստանին» ընդարձակ հոդվածում (տե՛ս «Անահիտ», Փարիզ, 1933, N 3-4, էջ 22): Վերջապես, միանգամայն հավանական է, որ խորհրդային Հայաստանում գտնվելու օրերին Ա. Չոպանյանն անձամբ է թանգարանին ընծայել իր սեփականությունը հանդիսացող այս դիմանկարը:

Ինչ վերաբերում է Սոֆյա Բարսեղյանի դիմանկարին, ապա դա պատկերասրահում է Հայտնվել 1964-ին, երբ Փարիզում Ֆրանսահայ մշակութային միության նախաձեռնությամբ կազմակերպված ցուցահանդեսի բոլոր նմուշները (75 աշխատանք), այդ թվում նաև Արմինիա Բարսեղյանի ստեղծագործությունը, հեղինակների ցանկությամբ ընծայվեցին Հայրենիքին և ուղարկվեցին Երևան (տե՛ս Ե ա Վ Ե ն ի ս ա չ ա տ ր յ ան. Սվյուռուքահայերը Հայաստանի պետական պատկերասրահին. «Հայրենիքի ձայն», 1969, 8 հունվարի):

Համար»<sup>14</sup>, այնուհանդերձ գեղարվեստական մամուլի էջերում և նկարչուհու անհատական ցուցահանդեսների կատալոգներում դետեյլաժ ստեղծագործությունների սև-սպիտակ, նաև գունավոր վերատպումները հնարավորություն են տալիս գոնե մոտավոր պատկերացում ստանալ Ա. Բաբայանի արվեստի ընդհանուր զարգացման, արտաքին ազդեցությունների, թեմատիկ-ժանրային նախասիրությունների, կերպարային բովանդակության և ձևաոճական առանձնահատկությունների մասին: Սակայն այդ խնդիրները շոշափելուց առաջ անհրաժեշտ ենք դտնում թեկուղ Համառոտակի կանգ առնել նկարչուհու կենսագրության կարևորագույն մի շարք փաստերի ու իրողությունների վրա, մասնավորապես՝ բնութագրել Ա. Բաբայանի ընտանեկան և մտերմական միջավայրը, նրա աշակերտության և ուսանողության շրջաններին վերաբերող հանգամանքներ:

Արմինիա (Արմենուհի, Արմինե) Բաբայանը ծնվել է 1876 թ. Հուլիսի 8-ին Վիեննայում՝ թիֆլիսարնակ ճանաչված բժիշկ-աուղջաբան, մասնագիտական ձեռնարկների ու հանրամատչելի գրքերի հեղինակ Ավետիք Բաբայանի և անվանի մանկավարժ, հասարակական ու կրթական գործիչ, Ավստրիայում և Գերմանիայում Ֆրյոբելյան դասընթացները հաճախած, 1882-ին թիֆլիսում առաջին հանրային, ժողովրդական մանկապարտեզը բացած, տեղի «Հայ բարեգործական ընկերության» նախագահ Սոֆյա Բաբայան-Բայանդուրյանի ընտանիքում: Արմենուհուց բացի նույն հարկի տակ են մեծացել նաև նրա ոչ պակաս տաղանդավոր քույրերը. ավագը՝ Կոմիտասի աշակերտուհի, մտերիմ բարեկամ ու դործընկեր, Պոլին Վիրադոյի մոտ ձայնը մշակած երգչուհի և երաժշտադետ-մանկավարժ Մարգարիտ Բաբայանն ու կրտսերը՝ նույնպես երաժիշտ, Փարիզում Վանդա Լանդովսկայային աշակերտած դաշնակահարուհի Շուշանիկ Բաբայանը: Պետք է ասել, որ Արմինիա Բաբայանը նույնպես օժտված է եղել երաժշտական ընդունակություններով, ու թեև հետագայում նախապատվությունը կերպարվեստին է տվել, այնուամենայնիվ իր ստեղծագործություններում բազմիցս է անդրադարձել երաժշտական թեմաներին ու մոտիվներին, երաժշտական տպավորություններով ու ապրումներով հաղեցրել իր նկարչությունը: Եթե Արմինիայի հայրն առաջին հերթին «եղած է իր մեկենասն ու [...] անիկա քաջալերելով զօրավիզ հանդիսացած է իր [...] գեղարվեստական բնածին հակումներուն»<sup>15</sup>, ապա նրա մայրը, որին մտերիմներից և պարզապես ծանոթներից շատերը «հատրնտիր հայուհի» էին կոչում, անփոխարինելի դեր է կատարել իր դուստրերի ոչ միայն մտավոր և բարոյական դաստիարակության ու զարգացման համար, այլև նրանց գեղարվեստական ճաշակը կրթելու և լիակատար կերպով բացահայտելու գործում: Ինչպես վկայում է Բաբայանների ազգականներից մեկը՝ Գ. Կոստանյանը, «ութսունական-իննսունական թվականներին Բաբայանների տունը մի հավաքատեղի էր, ուր Պոլսից, Ռուսաստանից, էջմիածնից հանրային գործիչներ, եպիսկոպոսներ, վարդապետներ հանդիպում էին ունենում տեղական գործիչների, մամուլի ներկայացուցիչների և գրողների հետ, ուր ծեծվում և լուսաբանվում էին ազգային շատ խնդիր-

14 Հ Ր ա յ Ր. Տիկ. Արմինիա Բաբայանի նկարչությունը..., էջ 6.  
15 Նույն տեղում, էջ 5.

ներ: Այս ժողովներին միշտ մասնակից էր տիկին Բաբայանը: Նրա հյուսիսային ղուռը միշտ բաց է եղել օտար երկրներից եկած հանրային գործիչների առջև: Իր դեմքին ազնվական դրոշմ կար, իր լարեկիրթ և զուսպ ընտանիքումը հմայիչ տպավորություն էր թողնում հյուրերի վրա»<sup>16</sup>:

Մտավոր և հոգևոր այդ նույն միջնորդար պահպանվում է նաև հետագայում, 1904-ից ի վեր, երբ Բաբայանների ընտանիքը բնակություն է հաստատում Փարիզում, ուր մինչ այդ արդեն, մասնագիտական ուսումը շարունակելու նպատակով մեկնել և ֆրանսիացի «համակրիչ բժիշկ մը» Շարլ Կարբոնելի հետ էր ամուսնացել Արմինիա Բաբայանը<sup>17</sup>: Շուտով Բաբայանների փարիզյան բնակարանը նույնպես դարձավ ողբարար ու գեղարվեստապաշտ մի հավաքատեղի, ուր հաճախ կարելի էր տեսնել թե՛ Փարիզում ապրող, թե՛ հայաբնակ այլ վայրերից ժամանած հասարակական գործիչների, հոգևորականների, գրողների, նկարիչների, երաժիշտների, այդ թվում նաև Կոմիտաս վարդապետին, Ալեքսանդր Շիրվանզադեին, Արշակ Չոպանյանին... Երբեմն այստեղ էին լինում նաև Բաբայան քույրերի հետ մտերիմ ֆրանսիացի արվեստագետներ ու երաժիշտներ:

Ընթնին հասկանալի է, որ այդ շրջապատի հետ անմիջականորեն հաղորդակցված, այդ միջնորդությունում հասունացած և ձեավորված նկարչուհու արվեստը պետք է աչքի ընկներ ոչ միայն իր ներքին բովանդակությամբ, թեմաների ու մոտիվների որոշակի ընտրությամբ, այլև գեղարվեստական բարձր ճաշակով, չափի և ձևի, այն է՝ ոճական նուրբ դեպրոլոգությամբ: Բայց դա կարող էր մնալ ընդամենը դիլետանտական, արվեստասիրական հարթության վրա, եթե Արմինիա Բաբայանն օժտված չլիներ կերպարվեստագետի բնածին տաղանդով և ի վերուստ տրված գեղարվեստական իր կարողությունը չկոփեր մասնագիտական բազմամյա ուսումնառությամբ, անընդհատ կատարելագործման ու հղկման շնորհիվ:

Արմինիա Բաբայանը մասնագիտական լավ դպրոց է անցել: Դեռ մանուկ հասակում դեղարվեստական բացառիկ ընդունակություններ գրասերելով, նա սկզբում մասնավոր դասեր է վերցրել այդ տարիներին Թիֆլիսում բնակվող, ծագումով ֆրանսիացի նկարիչ Նապոլեոն Քյուլից, որը ռուս ակադեմիկոս կոմպոզիտոր, «Հզոր խմբակի» անգամ Ցեզար Քյուլիի հարազատ եղբայրն էր: Թիֆլիսում գործող նկարչական նախնական դպրոցում ուսումը շարունակելուց հետո 15-ամյա Արմինիան ուղևորվել է Դրեզդեն, ուր մոտ մեկ և կես տարի յուրացրել է դասական գծանկարչության հիմունքները: Տեղեկություններ կան նաև այն մասին, որ Թիֆլիս վերադառնալուց հետո նա առաջին անգամ հանրային դիտման է հանել դիմանկարչության ժանրի իր ստեղծագործությունները<sup>18</sup>:

16 Քրոնիկ [Սոֆյա Բաբայանի մահախոսականը]. – «Անահիտ», 1940, N 5-6, էջ 27:

17 Տե՛ս Ա. Չ ո պ ա ն յ ա ն. Տիկին Արմինիա Բաբայան..., էջ 95:

18 Տե՛ս La France et l'Arménie à Travers l'Art et l'Histoire... p. 31. Եթե Ֆ.Մակելերի հաղորդած այս տեղեկությունը համապատասխանում է իրողությանը, ապա պետք է ենթադրել, որ խոսքը գնում է Դրեզդենի արվեստները խրախուսող Կովկասյան ընկերության կողմից այդ տարիներին (սկսած 1888-ից) Թիֆլիսում միակ, այն էլ անկանոն հաճախականությամբ կազմակերպվող խմբակային ցուցահանդեսների մասին: Սակայն գեղարվեստական այդ ստուգատեսները լուսաբանող կամ մեկնաբանող մեզ ծանոթ հոդվածներում Արմինիա Բաբայանի անունը չի հիշատակվում: Այն չի նշվում նաև Ն. Ա. Էլիզբարաչվիլու՝ տվյալ ժամանակաշրջանի Թիֆլիսյան գեղարվեստական կյանքին ու,



1890-ականների վերջին կամ 1900-ականների սկզբին, համենայն դեպս՝ 1902-ից ոչ ուշ, Ա. Բաբայանը մեկնում է Փարիզ, ուր սկսում է հաճախել բավականին մեծ համբավ և հեղինակություն վայելող Ռոդոլֆ Ժուլիանի դեղարվեստական ակադեմիան: Այստեղ նա միառժամանակ սովորում է Բուզրոյի և Բուլանժեի պահպանողական, կեղծ-կլասիցիստական ավանդույթներին հետևող Ժյուլ Լըֆերի, ապա Տոնի Ռոբեր-Ֆլյորի հսկողության տակ, հետո տեղափոխվում ֆրանսիացի մեծանուն արվեստագետ, նոր ուսմանտիզմի և խորհրդապաշտության ներկայացուցիչ էժեն Կարյերի դեկավարած գունակարչության արվեստանոցը, որտեղ մնում է մինչև 1906-ը՝ վերջինիս մահվան տարեթիվը: Կարյերի հետ տեղի ունեցած հանդիպումը և ամենօրյա շփումները, նրա ստեղծագործական «խոհանոցի» ուսումնասիրությունը, նրա անձի հանդեպ տածած խոր ակնածանք՝ այդ ամենն իր անջնջելի դրոշմն է դնում Ա. Բաբայանի հետագա ստեղծագործության վրա և նույնիսկ առիթ է տալիս հայտարարելու, թե իբր նկարչուհու արվեստն ինքնությունից զուրկ, էժեն Կարյերին անձնատուր եղած, խառնածին երևույթ է: Այսպես, օրինակ, սփյուռքահայ ճանաչված նկարիչ և դեղարվեստի քննադատ Հրանտ Ալյանաքը, անդրադառնալով Ա. Բաբայանի ստեղծագործությանը և խոստովանելով, որ վերջինս «նշանակելի ուժ մըն է փարիզահայ արվեստագետներու բոլորին մեջ»<sup>19</sup>, այնուհանդերձ պնդում է, թե «առանձնահատկություններու առավելություններ չեն ներկայացներ իր դործերը, որոնք Քառուիեռի ազդեցության տակ խորապես տոգորված, կը մնան տարտամ հողի մը վրա, չըլլալով ոչ իսկական Քառուիեռ մը և ոչ Բաբայան մը [...] իսկական արվեստագետները անոնք են, որոնք իրենց ինքնուրույն զգայնությունները կը սևեռեն կրտավին վրա»<sup>20</sup>: Մենք դեռ կտեսնենք, որ Ա. Բաբայանի աշխատանքներն՝ ընդհանուր շատ եզրեր ունենալով է. Կարյերի աշխատանքների հետ, այնուամենայնիվ դրանցից տարբերվում են մի շարք կարևոր առանձնահատկություններով, քանի որ համակված են նկարչուհու խորապես մտերմիկ, ներանձնական ապրումներով և տպավորություններով, նույնն է՝ «ինքնուրույն զգայնություններով»: Պատահական չէ, որ ոչ միայն հայ, այլև ֆրանսիացի քննադատները՝ Ա. Բաբայանի արվեստն է. Կարյերի ստեղծագործության հետ զուգադրելով, ավելի շատ ուշադրություն են դարձրել դրանց միջև եղած ոչ թե ընդհանրության, այլ տարբերության վրա: Բայց ամեն դեպքում, հայ նկարչուհու արվեստի ձևավորման ընթացքում ֆրանսիացի վարպետի կատարած դերն անտեսել, իհարկե, անհնարին է, առավել ևս, որ էժեն Կարյերն արտակարգ ջերմությամբ է վերաբերվել Ա. Բաբայանին, առանձնացնելով նրան իր բազմաթիվ աշակերտների շարքում: Հատկանշական է, որ 1905-ի դարնանը Փարիզի «Grand Palais»-ում բացված կին արվեստագետների ցուցահանդեսում, ուր մասնավոր մի բա-

մասնավորապես, ցուցահանդեսային պրակտիկային նվիրված թեկնածուական ատենախոսության սեղմագրի էջերում (տե՛ս Н. А. Э л и з б а р а ш в и л и. Художественная жизнь Тбилиси в конце XIX — начале XX века. Автореф. дисс. на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Л., 1982):

19 Հ Ր ա ն տ Ա լ յ ա ն ք. Հպանցիկ ակնարկ մը փարիզահայ արվեստագետներու մասին. — Թ ե ո գ ի կ. Ամենուն տարեցույցը. Փարիզ, 1924, էջ 290:

20 Նույն տեղում, էջ 290-291:

ժին էր տրամադրվել էժեն կարյերի դուստրերին և նրա առավել օժտված աշակերտուհիներին, Արմինիա Բարայանը ներկայացված էր միանդամից ութ աշխատանքներով, որոնք «տյգ բաժնին ամենեն ուժեղ կտորներն էին՝ անտարակուսելի կերպով»<sup>21</sup>:

Անդրադառնալով Ա. Բարայանի ըրեն ստեղծագործության ընդ-թաղմանը, նախապես ասենք, որ նկարչուհու երկարամյա արվեստը եր-րեք չի ենթարկվել կտրուկ տեղաշարժերի, ընթացել է հանդարտ և անշ-տապ հունով, զարգացել ու կատարելագործվել է առաջին հայացքից գրե-թե անշճարելի, բայց իրականում գեղարվեստական նոր որակ բերող «ճերձին կուտակումների» և ինքնանորոգման արահետներով: Նրա ստեղ-ծագործության կերպարային-թեմատիկ, պատկերազրական դիսպոզիցի-լայնածավալ չէ, աչքի չի ընկնում բազմազանությամբ: Եվ դա այն դեպ-քում, երբ նկարչուհու արվեստը որևէ մեկ ժանրում կաղապարված չէ, գուրկ է ժանրային միտվածությունից, հավասարապես դրսևորվելով թե՛ դիմանկարի, բնապատկերի կամ նատյուրմորտի ավանդական ժանրերում, թե՛ հայկական կերպարվեստին ոչ այնքան բնորոշ *interieur*-ներում և այս-պես կոչված «մերկություններում» (ու): Այս պարագոքսալ իրողությունը մասամբ կարելի է բացատրել նրանով, որ Ա.Բարայանի ստեղծագործութ-յան մեջ իրենց որոշակի արտացոլումն են գտել XIX-XX դարերի սահմա-նագծին՝ եվրոպական, հատկապես դերմանական ու Ֆրանսիական կերպար-վեստում տարածված նոր ռոմանտիզմը և սիմվոլիզմը<sup>22</sup>: Հանդես դալով իբրև ինքնատիպ աշխարհընկալում և աշխարհայացք, բայց չունենալով հատուկ մշակված արտահայտման կերպ, դրանք փոխարինաբար օգտվել են ոճական տարբեր, երբեմն իրարամերժ հոսանքների և ուղղությունների «Հանդերձարանից» սկսած ակադեմիզմից ու նատուրալիզմից մինչև իմպ-րեսիոնիզմն ու մոդեռնը: Արմինիա Բարայանի մի շարք գործերում, մաս-նավորապես բնանկարներում, նկատելի են «տպավորչական արվեստի» ու-րույն հայտանիշները: Իսկ իմպրեսիոնիզմի, նոր ռոմանտիզմի ու սիմվո-լիզմի ընդհանուր գծերից մեկն էլ հենց այն է, որ գեղարվեստական այդ դպրոցներին հարող արվեստագետներն իրենց ստեղծագործական որոնում-ները հաճախ են սահմանափակել միևնույն մոտիվի՝ տեսողական տպավո-րության, հուզական տրամադրության, հոգեբանական իրավիճակի կամ այլաբանական մտապատկերի անընդհատ տարբերակումով ու փոխակեր-պությամբ՝ անկախ նրանից, թե կերպարվեստի կոնկրետ որ ժանրում է դա իրականացվել: Իր ստեղծագործության ամբողջ ընթացքում այդ նույն սկզբունքով է ղեկավարվել նաև Արմինիա Բարայանը: Իմպրեսիոնիզմ, նոր ռոմանտիզմ և ինչ-որ չափով նաև սիմվոլիզմ՝ ահա՛ այն հիմնաքարե-րը, որոնց վրա էլ խարսխված է Ֆրանսահայ նկարչուհու արվեստը: Դրան

21 Տիկին Բարայան-Կարբոնել..., էջ 48: Նկարչուհու ցուցադրած գործերից չորսը բնապատկերներ էին և նույնքանն էլ՝ կենդանագրեր, որոնց մեջ էր նաև Ա. Բարայանի «Անձնակար»-ը:

22 Այդ հանգամանքի վրա հատուկ ուշադրություն է դարձրել Հայ նկարչու-հու արվեստի մասին մի շարք հոդվածների, ինչպես նաև նրա անհատական ցուցահան-դեսների կատալոգները նախաբանող տեքստերի հեղինակ՝ Ֆրանսիացի խորհրդապալտ բանաստեղծ և սիմվոլիզմի առաջին պատմաբան Գյուստավ Կանը (տե՛ս օրինակ. Exposition Arminia Babajian. Catalogue. Paris, 1928):

Հարկավոր է ավելացնել միայն, որ նա երբեմն ոգեշնչվել է նաև դասական իրապաշտական և վիպասանական դպրոցների ներկայացուցիչներ՝ հուանգացի Ռեմբրանդա վան Ռեյնի, իսպանացի Ֆրանսիսկո Գոյայի և ֆրանսիացիներ Թեոդոր Ժերիկոյի ու Գյուստավ Կուրբեի աշխատանքներով: Այդ արվեստագետների և Արմինիա Բաբայանի ստեղծագործությունների միջև համեմատական ակնարկները կամ ուղղակիորեն գծված զուգահեռները պատահական չեն նկարչուհու մասին եղած արվեստագիտական գրականությունում: Բայց պետք է ասել, որ օտարամուտ այդ «ներմուծումներն» ու «գրվագումները» հայ նկարչուհու ստեղծագործությանը էկլեկտիկական կամ էպիգոնային երանգ չեն տալիս, քանի որ գրանք նախապես ղտված, հիմնովին բեկված և տարրալուծված են Ա.Բաբայանի գեղարվեստական մտածողության մեջ, ինչն էլ գրգել է քննադատներին հատուկ շեշտելու, որ նկարչուհու արվեստը «նոր է և յուրատիպ»<sup>23</sup>, որ նա «ուսուցման վրա կ'ավելացնե իր անհատական բուն խառնվածքը»<sup>24</sup>:

Ա. Բաբայանի թողած ստեղծագործական ժառանգության թերևս ամենից ավարտուն և գեղարվեստական առումով ամենից արժեքավոր մասն են կազմում նրա գիմանկարները: Տարբեր ժամանակաշրջաններում ստեղծված այդ պատկերներում մեզ ներկայացող մոգելների թիվը մեծաքանակ չէ, այլ ամփոփված է հայ նկարչուհու հարազատների և մերձավոր ծանոթների նեղ շրջանակով: Հատկապես հաճախ և առանձնակի ջերմությամբ է Ա. Բաբայանն անգրագարձել իր մոր, քույրերի ու զավակների կերպարներին, գրանցում արտահայտելով մայրական սիրո և գորովանքի, մարդկային անկեղծ և անշահախնդիր հարաբերությունների, ինչպես նաև ստեղծագործական խոկման, գեղարվեստական ներշնչանքի, անձնական խորունկ ապրումների, հոգու մոլորված դեգերումների վաղանցիկ պահերն ու ակնթարթները: Ա.Բաբայանի ստեղծագործության դռները փակ են օտար, անծանոթ կամ պատահական, իրենց բնավորությամբ և խառնվածքով նկարչուհուն խորթ մարդկանց, անկոչ հյուրերի ներխուժման համար: Այդ կտավները զուրկ են արտաքին աղմուկ-աղաղակներից, հասարակական ու քաղաքական անցուղարձերից, տեխնիկական առաջընթացը խորհրդանշող զանազան ատրիբուտներից, որոնք այնքան հրապուրիչ, այնքան թովիչ էին թվում Ա.Բաբայանի կրտսեր սերնդակիցների՝ նորնոր ասպարեզ մտնող ֆրանսիացի կուբիստներին, դերմանացի էքսպրեսիոնիստներին, իտալացի ֆուտուրիստներին կամ «ապագայնացած» դադաիստներին: Նրանց ստեղծագործությունների կողքին Ա. Բաբայանի արվեստը դեռ այդ տարիներին չափից դուրս ավանդապահ և հետահայաց էր թվում, քանի որ իրական կյանքից մեկուսացած էր կիսախավար սենյակների խուլ, հարազատ օջախի շունչն ապահովող ամուր պատերով, քանի որ միտված էր ոչ թե ապագային, այլ կարոտաբաղձ, աղոտ հուշերում ապրող անցյալին, քանի որ ոչ թե ամբոխին էր դիմում, այլ ինքնամփոփ էր, մենախոսական:

23 *St'v La France et l'Armenie a Travers l'Art et l'Histoire...*, p. 32.

24 *Տե՛ս Ք.*, Երկու նկարահանագեսներ [Հովսեփ Փուշման և Արմինիա Բաբայան]. – «Արագած», Փարիզ, 1926, N 9, էջ 5:

Կա վերաբերում է Ա.Բաբայանի արվեստին առհասարակ, տարրեր ժանրերում տարրեր մոտիվներ շոշափող և արտացոլող բոլոր գործերին, բայց առավելապես՝ նրա լազմաթիվ դիմանկարներին: Այոտեղ պատկերված մարդիկ, որպես կանոն, ներկայանում են իրենց առանձնատների կամ ընկերանների պատուհաններից թույլ ծորող լույսով հաղիվ նշմարված *interieur*-ներում՝ ցրասկանի կամ դաշնամուրի մոտ, ստեղծագործելու, ընթերցանություն կամ մտածումի մտերմիկ պահին: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ ընդդիմ հայացքը դիտողին է ուղղված (ինչպես, օրինակ, էդուար Շյուրիի դիմանկարում), տպավորությունն այնպիսին է, կարծես թե նա դեռ շարունակում է մնալ սեփական հիշողությունների ու մտքերի ներդրություն տակ: Այդ մասին են խոսում պատկերված մարդկանց դեմքերին խաղացող թևթև ժպիտը կամ նրանց աչքերի փոքր-ինչ ցրված, ասես օտարված արտահայտությունը:

Արմինիա Բաբայանի դիմանկարները հանդիսավոր չեն: Նրա մոգելները կտավի վրա «հավերժանալու», իրենց իրական, նաև կարծեցյալ արժանիքները հատուկ շեշտելու, հպարտ և գոռոզ կեցվածքներ ընդունելու համար չէ, որ հռոկ են դիտողի առաջ: Համեստ չափսերի այս դիմանկարները կամերային են, անբռնազրոտիկ, շատ անմիջական և հիշեցնում են թաքնված, գաղտնի խցիկով հանված լուսանկարներ, թեև հեռու են լուսանկարչական պաղ օբյեկտիվից: «Ընթերցանություն», «Գորով», «Մայրություն», «Երաժշտություն»... - Ա.Բաբայանի՝ իրենց բնույթով պորտրետային այս աշխատանքների վերնագրերն արդեն ինքնին հուշում են, որ նկարչուհուն հետաքրքրում է ոչ միայն և նույնիսկ ոչ այնքան կերպարների արտաքին նմանությունը, որքան հուզական ու հոգեբանական այն մթնոլորտը, որի մեջ ապրում, որով ներշնչվում են պատկերված մարդիկ: Այդ տեսակետից Ա.Բաբայանի աշխատանքներն իրոք որ մոտ են նրա ուսուցչի՝ էժեն Կարյերի դիմանկարներին, որոնք նույնպես բավարարում են ընտանեկան և բարեկամական նեղ միջավայրով ու շրջապատով նկարչի կնոջ, նրա դուստրերի, նրան հոգեհարազատ մտավորականների՝ արվեստագետների ու բանաստեղծների կերպարակերտմամբ: Զուր չէ, որ նկարչուհու գործերում իր ուսուցչի ազդեցությունը մատնանշելու համար գեղարվեստի քննադատները կենտրոնանում են նրանց կենդանագրերի համեմատության վրա, զանց առնելով մյուս ժանրերին պատկանող աշխատանքները, քանի որ է.Կարյերի ստեղծագործությունը գրեթե ամբողջությամբ ամփոփված է դիմանկարներում և կրոնական թեմաներով հորինվածքներում, այնինչ Ա. Բաբայանի բովանդակ արվեստում «մեկ հատ կրոնաշունչ գործ կարելի է ցույց տալ»<sup>25</sup>:

Էժեն Կարյերի և Արմինիա Բաբայանի դիմանկարներում բավականաչափ ընդհանրություններ կան: Թե՛ ուսուցչի, թե՛ աշակերտուհու գործերում մեծ տեղ է հատկացված կանանց և երեխաների, մոր և մանկան, ինչպես նաև երաժիշտ-երաժշտագետների կերպարներին և առհասարակ՝ երաժշտական թեմաներին ու մոտիվներին: Թե՛ է.Կարյերի, թե՛ հայ նկարչուհու դիմանկարներն աչքի են ընկնում գունաշերտի մեղմ, նրբին

25 Հ ր ա յ ր. Տիկ. Արմինիա Բաբայանի նկարչությունը..., էջ 5:

քսվածքով ու մեծ ճաշակով դաշնավորված հիմնատոներին «մեղեդիական» ելևէջումով: Ֆրանսիացի նկարիչը երբեք չի թաքցրել, որ սեփական արվեստում առաջնորդվել է սիմվոլիստ բանաստեղծներ Պոլ Վեռլենի և Ստեֆան Մալարմեի այն համոզմունքով, որ ճշմարիտ ստեղծագործություն մեջ ամենից առաջ պետք է «երաժշտություն փնտրել» և որ արվեստագետի ընդհանուր զգայարանները «երաժշտական ոգուն» պետք է ենթարկվեն: Այդ համոզմունքը կիսում էր նաև երաժշտական ընդունակությունը օժտված, երաժիշտների հետ սերտորեն շփված և խորհրդապաշտ դրականությունը տարված հայ նկարչուհին:

Անվանի երաժիշտներին և երաժշտագետներին նվիրված մի ամբողջ պատկերասրահ է ստեղծել Արմինիա Բաբայանը: Այդ շարքում հատկապես առանձնանում են նկարչուհու քրոջ, Շուշանիկի ամուսնու՝ երաժշտության պատմաբան և քննադատ, Կլոդ Դեբյուսսիի մասին առաջին մենագրության հեղինակ, *Grand Opera*-ի ընդհանուր քարտուղար, «*Mercure musical*» հանգեսի խմբագիր, Սորբոնի, ապա Փարիզի երաժշտանոցի դասախոս, հին հունական և արևելյան երաժշտական մշակույթի գիտակ Լուի Լալուայի, ինչպես նաև վերջիններիս հյուրընկալ տան մեջ հաճախ հավաքվող և արվեստի շուրջ բանավիճող երաժշտագետ, սիմվոլիզմի տեսաբան, Ֆրանսիայում վագներյան արվեստի եռանդուն քարոզիչ, նաև խորհրդապաշտ բանաստեղծ, դրամատուրգ, վիպասան Էդուար Շյուրեի, իսպանացի հուշակավոր երաժիշտ, նոր ռոմանտիզմի վառ ներկայացուցիչ Մանուել դե Ֆալյայի, ֆրանսիացի նշանավոր կոմպոզիտորներ և երաժիշտ-կատարողներ Ժորժ Օրիքի, Լեոն Ալգազիի, Ժան Պերյեի և այլոց ազդեցիկ, զեղարվեստական տեսակետից բարձրարժեք դիմապատկերները: Երաժշտական թեմաներն ու մոտիվներն անմիջականորեն արձարծվել են նաև Ա. Բաբայանի մեզ հայտնի այնպիսի աշխատանքներում, ինչպիսիք են, օրինակ, «Մանդոլինով տղան», «Երաժշտական խոկմունքը» կամ ոճավորման սկզբունքով լուծված «Հայկական պարի էսքիզները»:

Ա. Բաբայանի և Է. Կարյերի դիմանկարների ընդհանրությունը չի սահմանափակվում միայն դրանց պատկերագրությունը: Այն ի հայտ է գալիս նաև նրանց ստեղծագործություններում արտահայտված բանաստեղծական տպավորությունների, հուշական ապրումների, հոգեկան իրավիճակների, այսինքն՝ զեղարվեստական սուբյեկտիվ ընկալումների ու նաև ձևաոճական մտածելակերպի մեջ: Թե՛ Է. Կարյերի, թե՛ Ա. Բաբայանի դիմանկարներին բնորոշ են մտերմիկ-ներանձնական, երազկոտ-քնարական, երբեմն էլ մելամաղձոտ և գրեթե սենտիմենտալ զգացմունքներն ու տրամադրությունները, որոնք Ա. Բաբայանի առանձին գործերում ուղղակիորեն արտացոլված են դրանց անվանումներում՝ «Մելամաղձություն», «Երանություն», «Տխրություն» և այլն:

Ինչպես Է. Կարյերի, այնպես էլ Ա. Բաբայանի դիմանկարներից շատերն արված են հողագույնների (օքրաների և ումբրաների) կիսատոներով: Այդ կտավներում բացակայում են հստակ սահմանված ուրվագծերը և ծավալային պատրանք ստեղծող լուսաստվերների շեշտավորումը, ինչն էլ երբեմն առիթ է տալիս դրանք համադրելու Ռեմբրանդտ վան Ռեյնի դիմանկարների հետ: Բայց իրենց ներքին բովանդակությամբ թե՛ Է. Կարյե-

րի, թե՛ Ա. Բաբայանի ստեղծագործություններն էապես տարբերվում են հոլանդացի մեծ իրապաշտի աշխատանքներից, քանի որ գործ ունեն ոչ թե հոգևրանական բարդ «խտացումների», այլ ընդամենը՝ հսկանքիկ տպավորությունների, անկայուն տրամադրությունների, անորոշ ասրումների ու զգացումների հետ:

Սակայն՝ չնայած է. Կարյերի և Ա. Բաբայանի դիմանկարների միջև եղած ակնբախ ընդհանրությունը, դրանցում նկատելի են նաև կարևոր տարբերություններ ու յուրահատկություններ: Այսպես, օրինակ, մի շարք դորժերում (հոր և մոր, քույրերի, տիկին Կոստանյանի, տիկնիկով աղջկա, Լուի Լալուայի դիմանկարներում) հայ նկարչուհին ոչ միայն ավելի մեծ ուշադրություն է դարձնում ընդհանր արտաքին նմանություններ, այլև ձգտում է ընդգծել տվյալ անձնավորությունը առավել ընդհանրապես հատկանիշ: Ի տարբերություն էժեն Կարյերի, որն իր մոդելներին ամբողջությամբ թաղում է թանձր խավարում, լուսավորելով միայն նրանց դեմքերը, Արմինիա Բաբայանը բավականին հաճախ պատկերված մարդկանց ներկայացնում է *inté rieur*-ների որոշակիորեն նշմարված այս կամ այն անկյունում, կենցաղային իրերի և առարկաների հարևանությամբ, որոնք դիտողին լրացուցիչ տեղեկություններ են տալիս բնորդի մասին: Իսկ առանձին դեպքերում՝ օրինակ, «Ընթերցող աղջիկը» աշխատանքի մեջ, թե՛ սենյակների կահավորումը, թե՛ բնորդներին շրջապատող առարկայական պարադաներն ավելի են կարևորվում, քան մարդկանց կերպարները:

Նկարչուհին ունի նաև մի քանի «մաքուր» *inté rieur*-ներ, որոնցում նա բացառիկ վարպետությամբ կարողանում է շնչավորել առաջին հայացքից անշունչ թվացող առարկաներն ու դատարկ, պատուհաններից ներս խուժող լույսով թեթև թաթախված տարածությունը, դրանց հաղորդելով գրեթե պորտրետային նշանակություն: Ա. Բաբայանի ստեղծագործություններից մեկի՝ Շուշանիկ և Լուի Լալուաների հյուրասենյակը պատկերող նկարի գեղարվեստական այդ առանձնահատկությունը նկատելի է դեռ 1926-ին Փարիզում հրատարակվող «Արադած» հանդեսի քննադատը, որը դրել է. «Կտավի մը վրա ոսկեփոշի տաք լույսի մը մթնոլորտը կը գոգանա, կը խորանա ու աստիճանաբար կը նշմարես կոկիկ, ճաշակավոր դասավորումը սրահի մը կահերուն, թողված այնտեղ հանդիսականներե, որոնք դեռ նոր մեկնած են կարծես. այնքա՛ն զգալի է շնչավոր հետքը հեռացողներուն...»<sup>20</sup>: Անշունչ առարկաների և միջավայրի այդօրինակ «մարդեղությունը» Ա. Բաբայանի աշխատանքներում վկայում է այն մասին, որ նկարչուհին քաջ ծանոթ է եղել ոչ միայն Ռեմբրանդտի, այլև հին հոլանդական և ֆլամանդական այն վարպետների ստեղծագործության հետ, որոնք եվրոպական կերպարվեստում առաջին անգամ կենդանացրեցին «մեռյալ բնությունը» (*nature morte*) և *inté rieur*-ներում պատկերեցին մարդկանց «հեռակա ներկայությունը»: Ճիշտ է, Ա. Բաբայանի արվեստը ընդհանուր առմամբ իրապաշտական չէ՝ ուժանտիկական է, բայց ռեալիզմի քաղած դասերը հայ նկարչուհու ստեղծագործության մեջ թողել են իրենց կայուն նստվածքը:

26 Նույն տեղում, էջ 50:

Ի տարբերություն էժեն Կարյերի, Արմինիա Բաբայանն իր բնորոշներին հաճախ է տեղադրում լուսամուտի մոտ կամ էլ լուսընդդեմ (*contre-jour*), ինչը նրան հնարավորություն է տալիս պահպանել խորհրդավոր կիսախավարր և միաժամանակ հաղթահարել է. Կարյերի արվեստի «ամպոտ», մշուշով պատված մոնոքրոմիղմը: Մեղմ ու երգեցիկ վարդագույն, կարմիր, դեղին և կանաչ առկայծումներով, անդրադարձներով ու մարմրումներով ընդարձակելով իր կտավների գունածավալը, Ա. Բաբայանը ղուգահեռաբար այնքան նոսրացնում ու փոչեցանում է գրանց ֆակտուրան, որ յուղաներկով արված պատկերը գրեթե պաստելի որակ է ստանում: Եթե ավելացնենք, որ նկարչուհին նաև ձգտում է գեղարվեստորեն արժեքավորել նույնիսկ պաստառի անողորկ հյուսքը, իր աշխատանքները գոբելեններին և չպալերներին նմանեցնելով, ապա հասկանալի կդառնա, թե ինչն է ստիպել Մորիս Բրիանին դրանք համադրելու և հարաբերելու դեկորատիվ իմպրեսիոնիզմի փայլուն ներկայացուցիչ էդուար Վյուլյարի նույնքան պոետիկ, նույնքան մտերմիկ, հոգեկան խաղաղ տրամադրություններով համակված ընտանեկան տեսարանների ու հարմարավետ *interieur*-ների հետ<sup>27</sup>:

Ա.Բաբայանի մասին երբևէ արտահայտված գրեթե բոլոր քննադատները խոսել են նրա արտասովոր կոլորիզմի մասին և հատուկ շեշտել, որ «Բաբայանը որպես *coloriste* կը բաժնվի *Eugene Carriere*-են»<sup>28</sup>, որ նկարչուհու արվեստը «հետզհետե դունադեղ դառնալու ձգտումներով կ'ընթանա»<sup>29</sup>, որ նա իր «անձնական երփնագեղ տեսիլների մթնոլորտը[...] մոտեցուց իրական կյանքին, իր կենդանադիրներու, բնանկարներու, ծաղկանց պատկերներու, առտնին կենցաղի տեսարաններու ներկայացմանը մեջ ավելի մանրամասնություն ու մանավանդ՝ ավելի գույն գնելու հետամուտ եղավ»<sup>30</sup>: Ա.Բաբայանի ստեղծագործությունների գունային համակարգը՝ տարիների ընթացքում վերափոխվելով, իրոք, հագեցավ և հարստացավ, ձեռք բերեց առանձնահատուկ թարմություն ու դեկորատիվ նուրբ հնչողություն, առավելապես՝ նրա պեյզաժներում ու ծաղկեփնջերում:

Նկարչուհու բնանկարներից շատերը կատարված են բացօթյա աշխատանքի պայմաններում (*plein air*) և դույնի ընկալման ու գեղարվեստական «վերաձևակման» առումով կարող են բնութագրվել իբրև իմպրեսիոնիստական բնապատկերներ: Բայց, ի տարբերություն Կլոդ Մոնեի, Կամիլ Պիսարոյի, Ալֆրեդ Սիսլեյի և ուղղափառ այլ տպավորապաշտ նկարիչների, Ա.Բաբայանին երբեք չեն հրապուրել մեծ քաղաքների, նույնիսկ Փարիզի տեսարանները: Հայ նկարչուհուն ավելի հոգեհարազատ են թվացել գավառական փոքր քաղաքները, գյուղավայրերը, Փարիզի համեստ արվարձանները, ինչպես նաև հեռավոր ծովեզերքները կամ էլ վերսալյան

27 Մորիս Բրիանի՝ «*Le correspondant*» հանդեսում 1927-ին արտահայտած այս կարծիքը թարգմանաբար մեջբերված է Արչակ Զոպանյանի վերը հիշատակված «Տիկին Արմինիա Բաբայան» հոդվածում (էջ 90):

28 Բ. Թ. [Բյուզանց Թոփալյան]. Արմինիա Բաբայանի ցուցահանդեսը, էջ 64:

29 Հրայր Տիկ. Արմինիա Բաբայանի նկարչությունը..., էջ 6:

30 Ա. Զոպանյան. Տիկին Արմինիա Բաբայան, էջ 87 և 91:

ձեռակերտ պարանոցներն ու պուրակները՝ շարվաններսով և ջրավաղաններով, թեթև սոստիոլ ծառուղիներով, խնամքով «Հյուսված» խոտազորգներով, այստեղ ու այնտեղ կանաչի միջից մեղ երեացող մարմարե ճերմակ արձանիկներով... Ա.Բարայանի՝ հատկապես նրա ստեղծագործության վաղ շրջանին պատկանող պեյզաժների մեջ հաճախ կարելի է հանդիպել նաև հուզական տարրեր իրավիճակներ պատկերող աշխատանքներ՝ «Մայրամուտ», «Խաղաղ տեսարան», «Վերհուշ», «Տխուր տրամադրություն», «Լուսթյուն» և այլն, որոնք ընկալվում են իրրև հուզական նուրբ շարժումների և ողորմական ներշնչումների գեղարվեստական անձնավորումների:

Գարնանային և աշնանային, առավոտյան և իրիկնային, այսինքն՝ միջանկյալ և հարավուփոխ տեսարաններ է գերադասում պատկերել Արմինիա Բաբայանը: Դրանք են Հյուսիսային ծովափի՝ Կոնկառնոյի կամ Բել-Լիլի նավահանգիստները, Բրետանի կամ Պրովանսի բարկ արևով կիզված հարթավայրերը, Միջերկրականի ջինջ ու խոնավաշունչ հորիզոնները, Բրանտոմի բարձրակտուր տնակներն ու նեղլիկ փողոցները, որոնք նրբեմն աշխուժացված են ձկնորսների, գեղջուկ-գեղջկուհիների կամ պարզապես պատահական անցորդների սպաֆաժային ֆիգուրներով:

Իր կտավներում հայ նկարչուհին զգալիորեն կերպարանափոխում է ունալ բնությունը՝ վերջինիս տալով նթե ոչ իդեալականացված-վերացարկված, ապա նրադկոտ-խորհրդավոր տեսք, ինչը չափազանց բնորոշ է նոր ողմանտիզմին և սիմվոլիզմին հարող արվեստագետների ստեղծագործության համար: Սակայն նա երբեք ամբողջովին չի կտրվում իրականությունից, չի տարվում անըրձին, առավել ևս՝ միստիկական-տեյապաշտական հրապուրանքներով ու խաբկանքներով, այլ ցանկանում է իրականությունն ազնվականացնել, դրան հաղորդել բանաստեղծական լիցք ու դեղադիտական փայլ:

Արմինիա Բաբայանի՝ գեղեցիկի հանդեպ գրեթե պաշտամունքային, նվիրական վերաբերմունքն անսքողաբար դրսևորվել է հատկապես նրա յուզաներկերով և դուենակափիճներով արված նատյուրմորտներում: Դրանց գերակշռող մասն են կազմում պարտեզում աճող, արևով ցողված կամ սենյակների կիսախավարում՝ թաղարների մեջ դրված՝ թարմ, շքեղ, փարթամ ու երփներանգ ծաղկեփնջերը, որոնց «զաչնավորումը իրենց շուրջ դասավորված իրերուն և գիրենք պարուրող թրթուուն ու ցուուն կամ խորհրդապահ ու սքողեալ մթնոլորտին հետ հեշտանք մըն են աչքին ու մտքին համար»<sup>31</sup>: Այդ աշխատանքներից լավադույնները՝ «Շուշանները պարտեզում», «Վարդեր և մեխակներ», «Քրիզանթեմներ», «Արևածաղիկներ», «Պիոններ», «Անդանին դրված ծաղիկներ» և այլն, գծվար է բնութագրել իբրև *nature morte* («մեռյալ բնություն»)՝ այնքան կենդանի, այնքան շնչավոր ու ոգեղեն են դրանցում պատկերված ծաղկեփնջերը: Նատյուրմորտային ժանրի այս շատ գեղեցիկ, Ա. Չոպանյանի բառերով ասած՝ «շատ կնոջական» տարատեսակում Արմինիա Բաբայանը հանդես է բերում

31 Նույն տեղում, էջ 87:



դեկորատիվ գերագույն ճաշակ, գեղարվեստական չափի ու տակաի զգացողություն, որը նրան երբեք չի դավաճանում:

Ա.Բաբայանի, ինչպես և սիյուռաբազայ այլ նկարիչների ստեղծագործությունն ուսումնասիրելիս, անխուսափելիորեն պետք է կանգ առնել գրա «ազգային պատկանելության» կամ, այսպես կոչված, «հայկականության» պրորբլեմի վրա՝ առավել ևս, որ այս խնդիրը հետաքրքրի է նկարչուհու արվեստի մասին իրենց կարծիքը հայտնած ոչ միայն հայագագի, այլև ֆրանսիացի քննադատներին: Այսպես, օրինակ, ուշադրություն դարձնելով այդ տարիներին Ֆրանսիայում բնակվող հայ ինքնուսու, բայց տաղանդաշատ նկարիչ Մելքոն Քեբաբչյանի գործերի վրա և վերջինիս ներկայացնելով որպես ավելի շուտ արևելցի, քան ֆրանսիացի արվեստագետի, Գյուստավ Կանր նրան է հակադրում էդգար Շահինին և Արմինիա Բաբայանին, որոնց անվանում է «հզորապես փարիզցիացած» արվեստագետներ<sup>32</sup>: Հայտարարելով, որ էՇահինի և Ա.Բաբայանի աշխատանքներում «դժվար է ցեղային (հայկական – Ա.Ա.) ազդեցություն մը նշմարել»<sup>33</sup>, ֆրանսիացի քննադատն այնուհանդերձ ավելացնում է. «Եվ սակայն շատ ինքնահատուկ համ ունեցող բան մը ի հայտ կուգա այդ [...] երկու արվեստագետներու մոտ»<sup>34</sup>: Արչակ Չոպանյանը՝ համաձայնելով Գ. Կանի այս վերջին դիտողության հետ, փորձ է կատարում ավելի հստակեցնել ու պարզաբանել խնդիրը: Չժխտելով այն իրողությունը, որ նկարչուհու արվեստը «ֆրանսիական է խորապես»<sup>35</sup>, նա միևնույն ժամանակ նկատում է, որ Ա. Բաբայանի ստեղծագործություններում «կ'ընդերևա իբր էական գիծ մը՝ ընտանեկան հարկի քաղցր սրբություն համար իր ցեղին ավանդական խորին պաշտամունքը, որ այնքան բնականորեն կ'արտահայտվի իր *inté rieur*-ներուն մեջ»<sup>36</sup>: Ավելացնենք, որ նկարչուհու տեսողական ընկալումների ու հատկապես՝ գունային մտածողության հիմքում ընկած իմպրովիզացիոն ազատ եղանակն էլ շատ է բնորոշ թե՛ միջնադարյան, թե՛ նոր շրջանի հայ նկարչության ու ժողովրդական արվեստի համար: Արմինիա Բաբայանի ստեղծագործության դեկորատիվ-գունային փոքր-ինչ անսովոր այդ հնչողությունը գրավել է նաև ֆրանսիացիների ուշադրությունը: Սակայն, մոտավոր պատկերացումներ ունենալով կամ բնավ ծանոթ չլինելով հայ կերպարվեստին, նրանք չփոթվել են իրենց եզրահանգումների մեջ՝ նկարչուհու գործերը գուգահեռելով ոչ միայն ֆրանսիական իմպրեսիոնիստների աշխատանքների, այլև «ինչ-ինչ պարսկական նկարների»<sup>37</sup> հետ:

Հավանաբար, ճշմարիտն այն է, որ Ա. Բաբայանի ստեղծագործությունը պետք է դիտարկել իբրև XX դարում հայ-ֆրանսիական գեղարվեստական բազմաբնույթ և արդեն բավականին հարուստ պատմություն ունեցող կապերի և առնչությունների հաստատուն օղակ: Ուրախալի է, որ 1971-ին՝ մորը կորցնելուց հետո, այդ կապերը չի խզել նաև նկարչու-

32 Տե՛ս Գ յ ու տ ա վ Կ ա ն. Մելքոն Քեբաբչյան. – «Անահիտ», 1930, N 2, էջ 63:

33 Նույն տեղում:

34 Նույն տեղում:

35 Ա. Չոպանյան. Տիկին Արմինիա Բաբայան, էջ 96:

36 Նույն տեղում:

37 Տե՛ս նույն տեղում, էջ 92:

Հուլիս 1920-ականներին, հարթաքանդակի ու խճանկարի ճանաչված վարպետ Գրիգոր Կարրոնելը, որի ստեղծագործական անդրանիկ ելույթը կայացել է դեռ 1920-ականներին՝ արդեն հիշատակված ֆրանսահայ արվեստագետների «Անի» միության ջուլյահանդեսներից մեկում: Մնում է հուշել, որ երբևիցե թե՛ Ա. Բաբայանի, թե՛ Գ. Կարրոնելի աշխատանքները կրերվեն Երևան և Հայ արվեստասերներին ի տես կգրվեն Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

СТРАНИЦА ИЗ ИСТОРИИ АРМЯНСКОГО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО  
ИСКУССТВА ВО ФРАНЦИИ. АРМИНИЯ КАРБОНЕЛЬ-БАБАЯН

ARARAT AGHASYAN

Р е з ю м е

Статья посвящена творчеству некогда широко известной, но впоследствии почти забытой франко-армянской художницы Арминии Карбонель-Бабаян (1876-1971). Подробно освещается ее биография, сообщаются сведения о семейном и дружеском окружении, о периоде ученичества, о выставочной деятельности художницы, а также о тех явлениях и обстоятельствах жизни и творчества, которые способствовали ее профессиональному выбору и становлению, формировали ее эстетические воззрения. Особое внимание уделяется вопросу о творческом воздействии на искусство А.Карбонель-Бабаян одного из ее учителей – известного французского живописца, последователя символизма Эжена Карьера. Благодаря сравнительному анализу их портретных работ выявляются сюжетно-тематические, иконографические и стилистические общности и расхождения, существующие между ними. Рассматриваются также пейзажи, натюрморты и интерьеры А.Карбонель-Бабаян. В заключение автор обращается к проблеме национального своеобразия в творчестве художницы.

A PAGE OF THE ARMENIAN FINE ARTS HISTORY IN FRANCE. ARMINIA  
CARBONELL-BABAYAN

ARARAT AGHASYAN

S u m m a r y

The article is dedicated to the creative work of the French-Armenian artist Armenia Carbonell-Babayan (1876-1971), formerly well-known and almost forgotten in later times. In detail is elucidated her biography, an information is given on her family and friendly circles, on the period of pupilage, on exhibitional activities of the artist, and also on those aspects and circumstances of life and creation that promoted her professional choice and formed her aesthetic views. Particular attention is paid to the matter of creative influence upon the art of A. Carbonell-Babayan one of her teachers, famous French artist, follower of symbolism Eugene Carriere. Due to comparative analysis of their portraits thematic, iconographical, stylistic generality and divergence are revealed existing between them. In consideration are taken landscapes, still-lives, interiors of Armenia Carbonell-Babayan. In conclusion the author turns his attention to the problem of national identification in the creative heritage of the artist.