
ԽՈՐՀՐԴԱՅԱՅ ԿԵՐՊԱՐԿԵՍՏԻ ԶԱՐԳԱՑՄԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ
1920-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻՆ

ԱՐԹՈՒՐ ԱՎԱԳՅԱՆ

Խորհրդային կերպարվեստում 1920-ական թվականները ստեղծագործական նոր ուղիների որոնման շրջան էին՝ կապված քաղաքական, սոցիալ-տնտեսական ու հոգևոր այն վերափոխումների հետ, որոնք առաջացրեց Հոկտեմբերյան սոցիալիստական հեղափոխությունը: Մշակույթի գեամկրատացումը իրական նախագրյալ եղավ նոր, պրոլետարական մշակույթի խնդիր արծարծելու համար¹, խնդիր, որը դարձավ գաղափարագեղագիտական չափազանց սուր տարածայնությունների առարկա²: Այս խնդրի մասնավոր կողմերից մեկը պրոլետարական արվեստի, դրա թեմայի և բովանդակության, «դարաշրջանի ոգուն» համապատասխանող գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների, ի վերջո՝ խորհրդային արվեստի մեթոդի և ոճի պրոբլեմն էր:

Այդ շրջանում խորհրդային արվեստին ներկայացվող պահանջները առավել պարզորոշ արտահայտվեցին Հեղափոխական Ռուսաստանի արվեստագետների ասոցիացիայի (ՀՌԱԱ, 1922–1932) ծրագրում: Մեկնելով ուշ (և, ի դեպ, իրեն համարյա սպառած) պերեդվիժնիկության սոցիալ-բարոյագիտական և ոճական ավանդույթներից՝ այս միավորման արվեստագետները, հակառակ իրենց գաղափարական ընդդիմախոսների, որոնք նույնացնում էին հասարակական հեղափոխությունը պլաստիկական ձևի բնագավառում անխուսափելի հեղաշրջման հետ, իրենց ստեղծագործության մեջ շեշտը դրեցին թեմատիկ, գերազանցապես սյուժետային նկարչության վրա: Ահա թե ինչ էր հռչակում ՀՌԱԱ-ի դեկլարացիան (1922). «Մարդկության առջև մեր քաղաքացիական պարտքն է գեղարվեստավերագրականորեն դրոշմել պատմության մեծագույն պահը՝ նրա հեղափոխական խոյանքում: Մենք կպատկերենք այսօրվա օրը. Կարմիր բանակի կենցաղը, բանվորների կենցաղը, գյուղացիության կենցաղը, հեղափոխության գործիչների և աշխատանքի հերոսների կենցաղը... բովանդակությունն արվեստում մենք համարում ենք գեղարվեստական ստեղծագործության ճշմարտացիության չափանիշ, իսկ այդ բովանդակությունն արտահայտելու ցանկությունը ստիպում է մեզ, հեղափոխական Ռուսաստանում»:

1 Вопросы культуры при диктатуре пролетариата. Сборник. М., 1925.

2 В. Р о г о в и н. Проблема пролетарской культуры в идейно-эстетических спорах 20-х годов. — Из истории советской эстетической мысли. Сборник статей. М., 1967, с. 59–118.

տանի արվեստագետներին, միավորվել ունենալով մեր առջև խիստ որոշակի խնդիրներ»³:

Որպես ստեղծագործական մեթոդ ՀՌԱԱ-ն առաջ քաշեց «Հերոսական ռեալիզմի» նշանաբանը, որը, սակայն, ոչ այն ժամանակ, ոչ էլ ավելի ուշ զեղաբիտական կամ սոցիալական պարզ բովանդակություն չստացավ⁴: Ստանձնելով «այժմեականության տարեգրերի» բարդ ու սլարտավորեցնող դերը՝ Ասոցիացիայի արվեստագետները ձգտում էին ուղղակի, ամենից հաճախ «բառացի» արտացոլել ներկա և ոչ հեռավոր անցյալի իրադարձությունները՝ ղանգվածային, այդ թվում նաև «անհաղորդ» հանդիսատեսի հոգեոր պահանջմունքներին համապատասխան: Վերջինիս հետ զեղարվեստական հաղորդակցման միջոցը, որպես կանոն, նմանակող, բնօրինակին մոտ պլաստիկական ձևն էր: ՀՌԱԱ-ի շարքերում ընդգրկված գեղանկարիչներն ու դրաֆիկները այցելում էին երկրի գործարաններն ու ֆարրիկաները, նորակառույցները, ուր աշխատում էին էտյուդաների և էսքիզների վրա, որոնք օգտագործվելու էին կոմպոզիցիոն կտավների ստեղծման ժամանակ, բայց հաճախ ունենում էին նաև «ինքնաբավ» բնույթ: «Գեղարվեստական վավերագրականության» սկզբունքի համաձայն, լայնորեն օգտագործվում էին գրական աղբյուրներ, պատմավավերագրական և լուսանկարչական նյութեր:

ՀՌԱԱ-ն սկզբնավորեց թեմատիկ ցուցահանդեսների պրակտիկան (այդ են վկայում թեկուզ դրանց անվանումները՝ «Բանվոր-դյուղացիական Կարմիր բանակի կյանքն ու կենցաղը», 1922. «Բանվորների կյանքն ու կենցաղը», 1922. «Հեղափոխություն, կենցաղ և աշխատանք», 1924 և 1925. «ԽԱՀՄ ժողովուրդների կյանքն ու կենցաղը», 1926 և այլն), որոնք սովորաբար աչքի էին ընկնում հսկայական հաճախելիության մեջ: Դրանց ղեմավարական բնույթը, մասսայականությունը, հասարակության ակտիվ արձագանքը պայմանավորեցին Ասոցիացիայի հաջողությունը, որն իր գազաթնակետին հասավ 1920-ական թվականների կեսերին: Ու թեև այդ ցուցահանդեսներում «սոցիալական պատվերի» բացահայտ դերիչխումբը տեսնող փոքրիշատե խստապահանջ քննադատներն⁵, անշուշտ, իրավացի էին, բայց ստեղծագործությունների բնորոշությունն ըստ թեմատիկ սկզբունքի հետագայում ամուր ու երկար ժամանակով հաստատվեց խորհրդային ցուցահանդեսային պրակտիկայում: ՀՌԱԱ-ի համբավի աճին նպաստեց նաև այն, որ միավորումը խիստ որոշակի զեղարվեստաոճական

3 Ассоциация художников революционной России. — Сб. воспоминаний, статей, документов. М., 1973, с. 289.

4 Նկարիչ Ն. Կոտովը «Ի՞նչ է Հերոսական ռեալիզմը» հոդվածում պնդում էր, որ այն «լինելու է ոճ, հեղափոխական դարաշրջանի գեղարվեստական սինթեզի արդյունք» (նույն տեղում, էջ 272):

5 Այսպես, խոսելով ՀՌԱԱ-ի 1925 թ. «Հեղափոխություն, կենցաղ և աշխատանք» ցուցահանդեսի մասին, արվեստաբան Յա. Տուգենդիտովը նշում էր, որ «Հեղափոխության թեմաներով բոլոր ստեղծագործությունները... ամենից թույլն են: Միայն «1905 թ.» թեմայով այստեղ ցուցադրված է մինչև 50 գործ, բայց բոլոր այս գործադրվածները, «ցրումները», գնդակահարությունները մեկնաբանված են չափազանց մակերեսային, սառը... Հեղափոխական թեմաների այս դժգույն մեկնաբանումը բացատրվում է մեծ հորինվածքներ կերտելու անկարողությամբ և անսովորությամբ, ու մինչև ժամանակ դրանց հասցեայ կատարմամբ հօգուտ հրատապության» (նույն տեղում, էջ 209, ընդգծումը մերն է — Ա. Ա.):

չըջանականերով չէր կաշկանդում՝ իր շարքերը ձգելով բազմապիսի իրապաշտական (ռեալիստական) ձևերի բնագավառում աշխատող վարպետներին:

Անհրաժեշտ է նշել, որ Ասոցիացիայի ստեղծագործական փորձն օժանդակություն էր գտնում ոչ միայն արվեստագետների ու հանգիսատեսի, այլև երկրի պետական ու քաղաքական ղեկավարության կողմից, որը, հավանաբար, հիմքեր ուներ ՀՌԱԱ գործունեությունն ընկալելու որպես խորհրդային արվեստում մարքս-լենինյան գեղագիտության գլխավոր պահանջների՝ «կուսակցականության» և «ժողովրդայնության» սկզբունքների իրագործման գրավական⁶: Պարզաբանող խոստովանություններ ենք գտնում Ա. Լուսաչարսկու հոգևածներին մեկում. «Առանձին դեպքերում հարկ է լինում, իհարկե, ստեղծել նաև այնպիսի երկեր, որոնք լրիվ մատչելի են ավելի մեծ պատրաստություն ունեցող հանդիսատեսի համար: Բայց ծանրության կենտրոնը մեզանում զանգվածային սպառողն է, և այդ հանդամանքը մեր ողջ արվեստի վրա պետք է դնի իր լրջագույն կնիքը»⁷: 1926 թ. մարտին ՀՌԱԱ-ն ԽՍՀՄ ամբողջ տարածքով մեկ պաշտոնապես գործելու և մասնաճյուղեր բացելու իրավունք է ստանում, և այդ պահից «հեղափոխական արվեստագետների» շարժումն արդեն իսկապես միությունական թափ է ձեռք բերում⁸: Մեծապես ՀՌԱԱ-ի շնորհիվ որոշվեց 1920-ականների խորհրդային կերպարվեստի հիմնական ծրագրային խնդիրը՝ «տալ արդիական սյուժե», օգտագործելով «այժմեականության թեմատիկ նյութը»:

Իսկ ինչպիսի՞ն էր պատկերն այդ տարիներին Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստում:

Խորհրդահայ կերպարվեստի անդրանիկ ցուցահանդեսների (Առաջին գարնանային ցուցահանդես, 14-րդ Միջազգային ցուցահանդես Վենետիկում, երկուսն էլ՝ 1924 թ.) օրինակով միանգամայն կարելի է համոզվել, որ 1920-ական թվականների կեսերին այստեղ առաջնային դիրք էր զբաղեցնում բնանկարի ժանրը, որի խորքում, ըստ էության, ձևավորվում էր խորհրդահայ նկարչությունը: Իհարկե, զուգահեռաբար կազմավորվում էին նաև մյուս ժանրերը՝ դիմանկարը, նատյուրմորտը և թեմատիկ պատկերը, սակայն, ինչպես արդեն իրավացիորեն նշվել է, «ժամանակագրական առումով վերջիններս ավելի ուշ են ստանում իրենց դեմքը, քան բնանկարչությունը»⁹:

Հայաստանի կերպարվեստում ավագ սերնդի վարպետների գերակշռությունը, որոնք հավատարիմ էին մնում իրենց նախահեղափոխական ստեղծագործության բովանդակային և ոճային հիմքերին և այն տարիների քննադատության կողմից դասվում այսպես կոչված «ուղեկիցներ»

6 Պետք է, սակայն, նշել, որ իբրև գեղագիտական կատեգորիաներ այս սկզբունքները 1920-ական թվականներին տակավին լայն տարածում չունեին, քանզի մարքս-լենինյան գեղագիտության մշակումն այն տարիներին դեռ նոր էր սկսվում:

7 А. В. Луначарский. Об искусстве. Т. 2. М., 1982, с. 254.

8 Մերկախոս չլինելու համար վկայակոչենք այսպիսի մի փաստ. արգեն 1926 թ. ՀՌԱԱ-ի մարզային և հանրապետական բաժանմունքների քանակը հասնում էր 40-ի, իսկ անգամների ընդհանուր թիվը՝ 650 հոգու:

9 М. А. Айвазян. Пейзаж в армянской советской живописи. Ереван, 1978, с. 14.

րի»¹⁰ կարող, չէր նպաստում գաղափարաթեմատիկ նոր սկզբունքների և սյուժեների արմատավորմանը խորհրդահայ դեղանկարչության մեջ: Ի սարրերություն պատկերադարձող գրաֆիկայի, «մոնումենտալ պրոպագանդայի»¹¹ և նոր կոմունիստիկայի նմուշների՝ 1920-ականների սկզբին խորհրդահայ դեղանկարչությունն ավելի թույլ էր «քաղաքականացված»: Արդիական թեմաներով ստեղծագործությունները գրեթե բացակայում էին, ինչը ակներևարար հաստատում էր նույն Գարնանային ցուցահանդեսը, ուր 309 ցուցանմուշներից միայն մեկն էր նվիրված այժմեականությանը: Դա Լերիտասարդ ինքնուս քանդակագործ Հ. Բաղդատյանի գծանկարն էր՝ «Լենինի մահվան լուրը գործարանում» վերնագրով: Ծիշտ է, արդեն 1923–1924 թվականներին խորհրդահայ կերպարվեստում հայտնվում են Գ. Գյուրջյանի ու Վ. Գայֆեճյանի անդրանիկ «ինդուստրիալ» գծանկարները՝ ասպդա «ինդուստրիալ բնանկարների» համեստ նախափորձերը, սակայն այս աշխատանքները դեռևս բացառության բնույթ են կրում:

Ելնելով խորհրդային արվեստին ներկայացվող գաղափարադեղադիտական և ստեղծագործական պահանջներից՝ 1923 թ. կազմակերպված Հայաստանի Կերպարվեստի Աշխատողների (ՀԿԱ) Ընկերությունը հանրապետությունում կերպարվեստի այդ անդրանիկ միավորումը, որոշում է կազմակերպել մի ցուցահանդես՝ ժամանակակից թեմատիկայով: Ցուցահանդեսը պետք է բացվեր 1925 թ. ապրիլին, սակայն դրան խանգարեց Այ.Մյասնիկյանի ողբերգական մահը, որի պատճառով բացումը հետաձգվեց համարյա մեկ տարով: Այժմեականության գեղարվեստական արձագանքի այդպիսի փորձ դարձավ Առաջին գրաֆիկական ցուցահանդեսը, որի վերնիստր տեղի ունեցավ Երևանում Անգրկովկասյան Կենտգործկոմի նստաշրջանի հանդիսավոր բացման օրը՝ 1926 թ. հունվարի 26-ին: Գրաֆիկայի՝ որպես ցուցահանդեսի հիմնական նյութի ընտրությունը թելագրված էր ոչ միայն գրաֆիկական միջոցների մատչելի ու օպերատիվ բնույթով, ինչը հնարավորություն էր ընձևում ցուցադրումը կազմակերպելու ավելի սեղմ ժամկետներում, այլև ցուցանմուշների շարքում խորհրդահայ ադիտացիոն-մասսայական արվեստի թեմատիկ առումով ավելի արդիական օրինակները ընդգրկելու հնարավորությունը:

Սակայն Առաջին գրաֆիկական ցուցահանդեսը ի վիճակի չեղավ լիովին իրագործել իր գաղափարադեղադիտական խնդիրները, քանի որ Գ. Գյուրջյանի և Վ. Գայֆեճյանի՝ սոցիալիստական շինարարության գրվածքներն ու գործարանային առօրյան վերակերտող գծանկարների, Ա. Սարգսյանի՝ Կարմիր բանակի ու «Պատանի լենինյանների» պիոներների կյանքին նվիրված փայտագրությունների, Մ. Արուտչյանի՝ պլակատների ու ծաղրանկարների կողքին այստեղ ցուցադրվում էին Հ. Կոչոյանի, Գ. Հովսեփ-

10 Տե՛ս, օրինակ Ա. Р е м п е л ь. Живопись Советского Закавказья. М – Л., 1932, с. 98 и сл.

11 1918 թ. ապրիլին Լենինը առաջադրեց այսպես կոչված «մոնումենտալ պրոպագանդա»-ի սլանը, որը սոցիալիզմի պայմաններում մոնումենտալ արվեստը զարգացնելու ընդարձակ ծրագիր էր: 1920-ական թվականներին երկրով մեկ անցկացվեցին այդ ծրագրի իրագործմանն ուղղված միջոցառումներ: Հայաստանում «մոնումենտալ պրոպագանդա»-ի իրականացման մասին տե՛ս Վ. ա հ ա ն շ ա Ր ու թ յ ու ն յ ա ն. Լենինյան մոնումենտալ պրոպագանդան Հայաստանում. – Հայկական ՄՄԻ ԳԱ «Տեղեկագիր» (Հաս. դիս.), 1957, N 4, էջ 47–54:

յանի, Ն. Բունիաթյանի, Տ. Տեր-Վարդանյանի, Գ. Լևոնյանի և այլոց աշխատանքները, որոնք գրեթե չէին տարբերվում այդ արվեստագետների նախախորհրդային ստեղծագործություններից: Այդ աշխատանքները մեծ մասամբ չէին ներգաշնակում ցուցահանգեսի գաղափարային ուղղվածությունը, թեև ինքնին հասկանալի է, որ այդ գործերի գեղարվեստական որակը դրանից չէր տուժում: Անկասկած, ցուցահանգեսի հաջողությունը պետք է համարել Հ. Կոջոյանի գործերը, հատկապես՝ Ստ. Զորյանի «Հագարան բլրով» հեքիաթի նրբագեղ նկարագրագունները (1925): Լինելով չափազանց արտահայտիչ իրենց կերպարապատկերական լուծումով, անթերի կատարման տեխնիկայի տեսակետից, գրանք ցույց էին տալիս, թե որքան օրգանապես կարող է մեկնաբանվել «ազգային ոճը»¹²: կախված անհատական ստեղծագործական տաղանդից ու մակարգակից: Գույնի դեկորատիվ հնչեղությունը, օրնամենտի նուրբ զգացողությունը, վերջապես՝ ճարտարապետական մոտիվների (խաչաձև կամարածածկեր, տիմպանոններ, կամարունքեր) ընտրությունն ու մշակումը երեսն էին բերում գրաֆիկական պատկերաշարի հարազատությունը հայ միջնադարյան արվեստին: Էջային վեց հորինվածքներից բաղկացած նկարագրագունները օրինակ էին Կոջոյան ոճավորողի վարպետության, դրական սկզբնաղբյուրի ոչ միայն տառը, այլև ոգին յուրացնելու և այն տեսողական համարժեք ձևով մատուցելու նրա բացառիկ կարողության:

Հ. Կոջոյանի՝ ազգային միջնադարյան արվեստի ավանդույթներին դիմելը խորհրդային Հայաստանի գեղարվեստական մշակույթի ակունքներում կանգնած մի շարք վարպետների ստեղծագործական ընդհանուր ձգտման արդյունք էր: Ի թիվս այդ վարպետների առաջին հերթին պետք է հիշատակել Մ. Սարյանին և Ալ. Թամանյանին, որոնք հանդես եկան որպես ՀԿԱ Ընկերության ստեղծագործական ծրագրի հեղինակներ: Վերջինիս հիմնական կետն, ինչպես նշվեց, «ազգային ոճի» զարգացման թեզն էր: Իսկ դրա տակ հասկացվում էր նախ և առաջ հայ միջնադարյան արվեստի կերպարային և ոճաձևաբանական սկզբունքների նորովի, «ժամանակի ոգուն» համապատասխանող իմաստավորումը: Ինչպես գրում է Ն. Ստեփանյանը, «հայ կերպարվեստի ու ճարտարապետության վարպետները անցյալի հայ արվեստում գտնում էին մեր ժամանակին համահունչ կերպարներ, ոգեշնչող ստեղծագործական մղումներ, պատրաստի փայլուն լուծումներ»¹³: Այսպիսով, ՀԿԱ Ընկերության նախաձեռնողների հետաքրքրությունը ազգային և ժողովրդական գեղարվեստական ժառանգության նկատմամբ հետևողական ու ծրագրային բնույթ էր կրում: Այն դրսևորվեց ՀԿԱ Ընկերության կոնկրետ քայլերում, որոնցից մեկի մասին արժե ավելի մանրամասն պատմել:

1926 թ. հունվարին Անդրկովկասի Կենտրոնական իր նիստում որոշում կայացրեց Երևանում ժողովրդական տուն (այժմ՝ օպերայի ու բա-

12 Նկարիչ Գ. Գյուրջյանի վկայությամբ, «ազգային ոճի» զարգացման թեզը ՀԿԱ Ընկերության կանոնադրության հիմնական կետն էր (տես Գ ա բ Ր ի ե Լ Գ յ ու ր - ջ յ ա ն. Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստի անցած ուղին. — «Խորհրդային արվեստ», 1934, № 10, էջ 10): Ընկերության անդամներից էր նաև Հ. Կոջոյանը:

13 Н. С. Степанян. У истоков формирования советской армянской живописи. — Հայկական ՍՍՌ ԳԱ «Տեղեկագիր» (Հաս. դիտ.), 1960, № 4, էջ 68:

յևտի պետական թատրոնն և ֆիլհարմոնիայի մեծ դահլիճ) կառուցելու մասին: Այդ նպատակով Հանրապետության կառավարությունը հաստատեց հատուկ հանձնաժողով, որի կազմում ընդգրկվեցին Ա. Հովհաննիսյանը, Ա. Մուսվյանը, Արտ. Կարինյանը, Մ. Սարյանը, Ալ. Շչուսևը, Ռ. Դրամբյանը, Այ. Թամանյանը, Գ. Յակուլովը, Արշ. Բուրջալյանը, Լ. Քալանթարը, Հովհ. Արևլյանը, Ե. Չարենցը, Դ. Դեմիրճյանը և մշակույթի այլ նշանավոր գործիչներ: Եռույն թվականին տեղի ունեցավ ժողտան նախագծերի մրցանակարաշխութուն, որին մասնակից եղան Խորհրդային Միության տարբեր քաղաքներից եկած ճարտարապետներ: «Ժողտան նախագծերի մրցանակարաշխութուններ անցկացվեցին երկրի տարբեր քաղաքներում, – գրում է Լ. Դոլուխանյանը: – Ժողովրդական տները պետք է «մասսայական արարողություններին», նոր թատերականացված ներկայացումների, միտինգների, հավաքությունների տեղ դառնային: Դրանց մեջ պետք է ընթացանք քաղաքի մշակութային ու հասարակական կյանքը: Շենքերը պատկերացվում էին մոնումենտալ, վեհասքանչ, իրենց մասշտաբներով մարդկային բազմահարկ հոսանքներ ամփոփող... Ժողովրդական տների հետ կապված էր այն նոր տիպի կառույցի ծնունդը, որի ծրագրում մարմնավորված էր սոցիալական նոր բովանդակություն»¹⁴:

Պետք է նկատի առնել, որ ժողտունը հասարակական առաջին խոշոր շենքերից էր, որ նախագծվում էին Խորհրդային Հայաստանում: Ուստի Հանրապետության սահմաններում արվեստի գործիչների միակ ստեղծագործական խմբավորման՝ ՀԿԱ Ընկերության դիրքորոշումը կայանալիք շինարարության խնդիրների վերաբերյալ թվում է ծայրաստիճան կարևոր: Այդ խնդիրները 1926 թ. փետրվարի 28-ին և մարտի 7-ին կայացած նիստերում հանգամանալից քննարկելուց հետո միավորման անդամներն եկան այն կզրակացության, որ ժողտան «կառուցվածքում լայնորեն օգտագործված պիտի լինեն հայ արվեստի, մանավանդ ճարտարապետության այն բազմաթիվ ու բազմապիսի մոտիվները, որոնք այդքան հարուստ կերպով սփռված են մեր ամբողջ երկրում, թե՛ ավերակ դարձած և թե՛ կանդուն շենքերի մեջ, սկսած գյուղացու խրճիթից մինչև ամենահայկապ կերավածքը»¹⁵: «Մեր նոր շինարարները գլխավորապես պիտի դիմեն հայկական ժողովրդական ոճի հենց այդ կենդանի աղբյուրներին», – գրեց այդ առիթով Մ. Սարյանը¹⁶:

Մինչդեռ ՀԿԱ Ընկերության մեջ խորհրդահայ վարպետների կողմից ազգային գեղարվեստական մշակույթի ավանդույթներն օգտագործելու հնարավորության հարցում միասնություն չկար: Խմբավորման որոշ անդամների շրջանում այն բավական սուր առարկությունների տեղիք էր տալիս: Նրանք համոզված էին, որ ազգային գեղարվեստական անցյալին հետևելու հետևանքով պարզապես հին ոճերի վերածնությունն է¹⁷: Բացի

14 Л. К. Д о л у х а н я н. Архитектура Советской Армении. 20-е годы. Ереван, 1980, с. 63.

15 Հայաստանի Կերպարվեստի Ընկերության մեջ (Երևանում կառուցվելիք ժողովրդական տան խնդիրը). – «Խորհրդային Հայաստան», 1926, մարտի 11:

16 Մ. Ս ա ռ յ ա ն. Երևանում կառուցվելիք ժողովրդական տան խնդիրը. – եռույն տեղում, 1926, մարտի 6:

17 Տե՛ս Գ ա բ ը ի ե լ Գ յ ու ը յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 10:

դրանից, գաղափարաթեմատիկ այն պահանջները, որոնք ժամանակի ընթացքում ավելի ու ավելի խստորեն էին ներկայացվում խորհրդային գրականությունն ու արվեստին, գրողներից և արվեստագետներից «քաղաքական լիակատար պարզություն» էին պահանջում, իսկ ՀԿԱ Ընկերության ծրագիրն աչքի էր ընկնում բացահայտ և նման պարագայում «անթույլատրելի» ապաքաղաքականությունը: Այս երկու հանգամանքները՝ մի կողմից, խորհրդայն արվեստի գեղարվեստական ակունքների հարցի շուրջ տարածայնությունները, մյուս կողմից՝ ՀԿԱ Ընկերության քաղաքական և գաղափարաղեղադիտական ոչ բավականաչափ հստակ դիրքորոշումը հանգեցրին նրան, որ 1926 թ. ընդդիմադիր խումբը Գ. Գյուլըջյանի և Ա. Սարգսյանի գլխավորությամբ առաջարկեց վերանայել ՀԿԱ Ընկերության կանոնադրությունը և նրա նոր խմբագրության մեջ արտացոլել նոր, խորհրդային թեմատիկայի մշակման թեզը: Պահանջ ներկայացվեց վերածեակերպելու ազգային ոճի զարգացման հիմնական դրույթը: Սկզբունքորեն կարևոր այս հարցերում միանգամայն հակադիր կարծիքների բախումը վերածվեց լուրջ տարածայնություն¹⁸: «Մենք շատ մանր ենք խմբովին աշխատելու համար, գլխավորը՝ մեծամիտ ենք և շատ ինքնահավան... Վերջապես, կարիք չկա, որ այն մարդիկ, որ չեն ուղղում մնալ ընկերության (նկատի ունի ՀԿԱ Ընկերությունը – Ա. Ա.) մեջ, անպատճառ լինեն մեջը», – գրեց այս կապակցությամբ Մ. Սարգսյանը¹⁹: Ինչևէ, ՀԿԱ Ընկերության շարքերում նախկին միասնությունը խախտվեց, ավարտվեց հանրապետության գեղարվեստական կյանքի «խաղաղ» փուլը, իսկ ՀԿԱ Ընկերության որոշ անդամների շրջանում հետաքրքրություն նկատվեց ՀՌԱԱ-ի գործունեության հանդեպ: Վերջինիս իմաստավորման և գնահատման փորձ դարձավ Վ. Գայֆեճյանի «Արվեստ» ամսագրի առաջին համարում տպագրված հոդվածը, որտեղ նա վստահորեն հայտարարում էր. «Գեղարվեստի ֆրոնտում Հեղափոխական Ռուսաստանի Գեղարվեստական ասոցիացիան (խոսքը ՀՌԱԱ-ի մասին է – Ա. Ա.) կանգնած է ամենաճիշտ և արմատական ուղու վրա: Դա այն ուղին է, որով պետք է ընթանա նորագույն արվեստը»²⁰: Տարածայնությունների հետևանքով ՀԿԱ Ընկերությունից հեռացան Ա. Սարգսյանը, Գ. Գյուլըջյանը, Մ. Արուտչյանը, Վ. Գայֆեճյանը, որոնք 1927 թ. հունվարին, ՀՌԱԱ-ի նախագահության նիստից հետո, քանդակագործ Ա. Ուրարտուի և գրաֆիկ Ստ.Թարյանի հետ կազմակերպեցին ՀՌԱԱ-ի Հայաստանյան մասնաճյուղը: Նրա առաջին նախագահ ընտրվեց Գ. Գյուլըջյանը: 1928 թ., ՀՌԱԱ-ի երիտմիավորման օրինակով, Հայաստանում ստեղծվեց ՀՌԱԱ-ի մասնաճյուղի նմանատիպ երիտմիավորում, ուր ընդգրկվեցին 1921 թ. հիմնադրված Երևանի Գեղար-

18 Տե՛ս Վ. Հ ա ղ ու թ յ ու ն յ ա ն. Պարտիայի գերը 20-ական թվականների սովետահայ կերպարվեստի զարգացման մեջ. – «Սովետական արվեստ», 1957, N 7, էջ 14:

19 Նամակ Վ. Ախիկյանին, 1926 թ., Հոկտեմբերի 29: Մ. Սարգսյանի անտիպ նամակները մեջբերում ենք ըստ ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի արխիվում պահվող մեքենագիր պատճենների, որոնք մեզ է հանձնել արվեստագիտության թեկնածու Ա. Աղասյանը: Այսուհետև սույն աղբյուրը հիշատակում ենք առանց հատուկ հղումների՝ նշելով նամակի տարբերիչը և հասցեատերին տեքստում:

20 Վ ա հ ռ ա մ Գ ա յ ֆ ե ճ յ ա ն. Հեղափոխական Ռուսաստանի գեղարվեստական Ասոցիացիան (ԱՄԳԿ) – «Արվեստ», 1926, N 1–2, էջ 2:

վեստաարդյունարերական տեխնիկումի ուսանողներն ու շրջանավարտները՝

Խոսելով ՀՌԱԱ-ի փորձը Հայաստանի գեղարվեստական կյանքի հողի վրա տեղափոխելու մասին, չի կարելի աչքաթող անել այնպիսի մի գործոն, ինչպիսին է համամիութենական ցուցահանդեսների պրակտիկան, որը սկիզբ առավ հենց այդ տարիներին: Առաջինը ՀՌԱԱ-ի «ԽՍՀՄ ժողովուրդների կյանքն ու կենցաղը» հսկայական ցուցահանդեսն էր (1926), որը հասարակական մեծ արձագանք ստացավ: Պետական միջոցներից ֆինանսավորվող այդ ցուցադրմանը պատրաստվելիս՝ ՀՌԱԱ-ի արվեստագետները իրենց ստեղծագործությունների համար թեմատիկ ե բնօրինակային նյութ հավաքելու նպատակով այցելում են երկրի ամենատարրերը շրջաններ (այդ թվում՝ նաև Կովկաս), միաժամանակ ծանոթանալով տեղի վարպետների աշխատանքներին, պատմելով նրանց ՀՌԱԱ-ի նպատակների ու խնդիրների մասին: «Այդ ուղեորությունները, – իրավացիորեն նկատում է Վ. Կնյազևան, – ակտիվացրեցին ստեղծագործական բազմաթիվ կոլեկտիվների գործունեությունը, հատկապես ազգային հանրապետություններում»²¹: Ու թեև Հայաստանի արվեստագետներն այս ցուցահանդեսին անմիջականորեն չէին մասնակցում, նրա նշանակությունը տարածվեց նաև Մոսկվայից դուրս (որտեղ անցկացվում էր), քանզի մայրաքաղաքի հանդիսատեսին ազգային հանրապետությունների և Ռուսաստանի տարրերը ծայրերի մշակույթին ու կենցաղին ծանոթացնելով՝ ցուցահանդեսը «կանխորոշեց խորհրդային արվեստագետների ստեղծագործությունների ցուցադրման նոր ձև: Ըստ էության, այն հանդիսացավ առաջին համամիութենական ցուցահանդես: Նրա հսկայական չափերը, ստեղծագործությունների թեմատիկ ու ձևարանական բազմազանությունը, մեծաթիվ խոշոր վարպետների դործերի ցուցադրումը՝ այս ամենը համակրական արձագանք առաջացրեց հանդիսատեսի և արվեստագետների մեջ»²²: Նույն տարիներին, ցուցահանդեսի կապակցությամբ, քննադատներն առաջին անգամ դրում են խորհրդային արվեստի՝ որպես սոցիալ-դեկորատիվական միասնական ֆենոմենի կազմավորման հեռանկարի մասին: Մասնավորապես դա է մատնանշում Ն. Շչյոկոտովը, որը 1926 թ. հրատարակեց «ԽՍՀՄ արվեստը: Նոր Ռուսաստանն արվեստում» գիրքը: Գրքի գլուխներից մեկի վերնագիրը («Գեղարվեստական նոր դարաշրջանի շեմին») ուղադրավ նախապատմություն ունի: Բանն այն է, որ 1925 թ. Հայաստանը Տրևայակովյան Պետական պատկերասրահին նվիրարեց Մ. Սարյանի «Լեռներ» (1923) կտավը՝ արվեստագետի այսպես կոչված «սինթետիկ ընանկարներ»-ից մեկը, որը ներկայացվել էր Վենետիկի 14-րդ Միջազգային ցուցահանդեսում: Այդ ակտն, իհարկե, ոչ միայն պրակտիկ, այլև խորհրդանշական իմաստ էր բովանդակում: «Ընծան դուցեև համեստ է, – նկատում էր այս առիթով Ն. Շչյոկոտովը, – ըայց վերին աստիճանի նշանակալից: Դրանով արվեստի պատմության մեջ միանգամայն նոր էջ է բացվում»:

21 В. К н я з е в а. АХРР. Л., 1967, с. 34 (ընդգծումը մերն է – Ա. Ա.):

22 Նույն տեղում, էջ 35:

Սա առաջին նշանն է այն բանի, որ իր դարն է ապրում «ոուս արվեստ» հասկացությունը, որով հեղափոխությունից առաջ անվանվում էին «Ֆիննական ցուրտ լեռներից մինչև բոցեղեն Կոլխիդա» կերտված արժեքավոր բոլոր ստեղծագործությունները»²³: Այսպիսի վստահ հավաստման համար հիմք ծառայեց, իհարկե, ոչ միայն թանգարանային պրակտիկայի այդ եզակի, թեպետև կարևոր փաստը, այլև ազգային ստեղծագործական ուժերի բացահայտման ու նրանց՝ գաղափարային ու թեմատիկ դիրքերում մերձենալու հետագա ողջ ընթացքը: Սրա առաջին արդյունքը և միաժամանակ հետագա զարգացման ելակետը ԽՍՀՄ ժողովուրդների արվեստի ցուցադրումն էր, որն անցկացվեց ընդամենը մեկ տարի անց: Խոսքը Գեղարվեստական գիտությունների պետական ակադեմիայի կողմից կազմակերպված «ԽՍՀՄ ժողովուրդների արվեստը» հոբելյանական ցուցահանդեսի մասին է, որը նվիրված էր Հոկտեմբերյան հեղափոխության 10-րդ տարեդարձին: Դրանից առաջ էլ խորհրդահայ կերպարվեստը բազմաթիվ կարևոր նախադրյալներ ունեւր իրեն խորհրդային միասնական արվեստի դինամիկայի մեջ գիտակցելու համար, իսկ դա չէր կարող չազդել ՀՌԱԱ-ի հայաստանյան ապագա մասնաճյուղի պրակտիկ նախաձեռնությունների վրա:

Իր ստեղծագործական ծրագրով այդ մասնաճյուղը հենվում էր ՀՌԱԱ-ի պլատֆորմին և հետևում նրա կանոնադրությանը: Իր հիմնական խնդիրն այն կապում էր ՀՌԱԱ-ի «արվեստը գեպի դանգվածները» նշանաբանի հետ, որը ենթագրում էր. ա) զարգացնել նոր, խորհրդային թեմատիկա, արտացոլել կերպարվեստում հեղափոխական պայքարը, բանվորի և գյուղացու աշխատանքը, բ) գեղարվեստորեն «յուրացնել» կենցաղը և գ) հաղթահարել ձևամոլությունը կերպարվեստում, հատկապես գեղանկարչության մեջ: Այս վերջին թեզի կոնկրետացմանն էր նվիրված Մ. Արուստյանի «AXPP-ի (Հեղափոխական Ռուսաստանի նկարիչների ասոցիացիա) Հայաստանի մասնաճյուղի հերթական խնդիրները» վերնագրով հոդվածը, որը հրատարակվեց 1927 թ.²⁴: Քննադատության ենթարկելով իմպրեսիոնիզմն ու էքսպրեսիոնիզմը ՀՌԱԱ-ական ռեալիզմի տեսանկյունից՝ Մ. Արուստյանը մատնանշում էր խորհրդահայ գեղանկարչության մեջ ոչ թեմատիկ ժանրերի (բնանկար, դիմանկար) «չարդարացված ճնշումը», կոչ անում հրաժարվելու «ինքնանպատակ» էտյուդներից²⁵ և ձեռնամուխ լինելու ավարտված հորինվածքային կտավների ստեղծմանը:

23 Н. М. Щ е к о в. Искусство СССР. Новая Россия в искусстве. М., 1926, с. 60.

24 Տե՛ս Մ. Արուստյան. AXPP-ի (Հեղափոխական Ռուսաստանի նկարիչների ասոցիացիա) Հայաստանի մասնաճյուղի հերթական խնդիրները. – «Գրական դիրքերում», 1927, N 1, էջ 10–12:

25 Պայքարն այսպես կոչված «էտյուդայնության» դեմ հետ այսու երկար ժամանակ բնորոշում էր խորհրդահայ գեղանկարչության դարգացումը: էտյուդներ ստեղծելու համար մեղադրվում էին այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են Ե. Թադևոսյանը, Մ. Սարյանը, Ս. Առասելյանը: Վերաբերմունքը բնանկարային էտյուդի (թերևս, առհասարակ բնանկարի)՝ իբրև գեղանկարչության «սոցիալապես անտարբեր» ձևի նկատմամբ անբաժան է ՀՌԱԱ-ական քննադատությունից: էտյուդի միակողմանի-պարզունակ ըմբռնման հակառակորդներից էր Մ. Սարյանը (տե՛ս Մարտիրոս Սարյան. Գրառումներ իմ կյանքից. դիրք առաջին, Երևան, 1966, էջ 163–164):

Այստեղ մի հարց է ծագում. որքանով էին այս սկզբունքային դրույթները հաստատվում մասնաճյուղի ստեղծագործական կոնկրետ պրակտիկայով, արդյոք գեղարվեստական ունիվերսալ գործունեության արդյունք էին, թե դեռ միայն ուղղված էին դեպի ապագան: Այս կապակցությամբ անհրաժեշտ է անդրադառնալ ԽՍՀՄ ժողովուրդների արվեստի վերահիշյալ ցուցահանդեսին, որտեղ առաջին անգամ որպես ինքնուրույն ստեղծագործական միավորում իրենց աշխատանքներով հանդես եկան Հայ «Հեղափոխության արվեստագետները»:

Ցուցահանդեսը բացվեց 1927 թ. նոյեմբերի 7-ին Մոսկվայում: Ըստ էության, դա արվեստի ընդարձակում միութենական անգրանիկ խոչոր ստուգատեսն էր, որի շրջադարձային նշանակությունը պայմանավորված էր ոչ միայն քանակական թափով (միայն կերպարվեստի, թատրոնի ու կինոյի բաժնում ցուցադրվում էր ավելի քան 2000 նմուշ), այլև ստեղծագործական ամենատարբեր ուղղություններին ու խմբավորումներին հարող արվեստագետների մասնակցությամբ: Ցուցահանդեսի գեղարվեստական բարձր մակարդակը կանխորոշեց նրա նկատմամբ այնպիսի աղմուկ քննադատների հետաքրքրությունը, ինչպիսիք են Դ. Արանովիչը, Պ. Կոդանը, Յու. Սամարինը, Յա. Տուդենգիսովը և այլք: Հանդիսանալով 1927 թ.՝ ցուցահանդեսային հոբելյանական սեղոնի գլխավոր իրադարձությունը՝ այն արվեստագետներից պահանջեց ուժերի լիակատար կենտրոնացում ե. ստեղծագործությունների ջանադիր ընտրություն: Չէ՞ որ մոսկովյան հանդիսատեսի դատին պետք է հանձնվեր սոսկ այն, ինչ առավել վառ էր արտացոլում ազգային կամ գեղարվեստական որևէ կոլեկտիվի կերպարը: Դա ստեղծագործական և կազմակերպչական մեծ պատասխանատվության տակ էր գցում ցուցահանդեսում ներգրավված վարպետներին ու միավորումները: Այն, թե որքանով լուրջ էին ցուցադրմանը պատրաստվում Հայաստանի արվեստագետները, վկայում է ոչ միայն նրանց գործերի ընտրությունը (նախապես բացառվում էին էտյուդները, էլ չասած էսքիզների ու նման «նախապատրաստական» աշխատանքների մասին), այլև այն կարևոր փաստը, որ 1927 թ., ի տարբերություն նախորդ տարվա²⁶, հանրապետությունում չբացվեց կոլեկտիվ և ոչ մի ցուցահանդես: Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի ձեռագրային բաժնում պահվում է մի փաստաթուղթ, որը հայկական բաժնի կոմպլեկտավորման սկզբունքի մասին որոշակի պատկերացում կազմելու հնարավորություն է տալիս: Դա ՀԿԱ Ընկերության՝ ցուցահանդեսին մասնակցելու ծրագիրն է հաստատման ներկայացված հանրապետության Լուսժողկոմի սարիատ միավորման նախագահ Ալ. Թամանյանի ստորագրությամբ: Մրազրի համաձայն, Մոսկվա պետք է ուղարկվեին այն ստեղծագործությունները, որոնք արտացոլում էին Հայաստանի բնությունը, ազգային տիպերը, ժողովրդական կենցաղը, բանվորական կյանքը, քաղաքային և գյուղական

²⁶ Վերը հիշատակված Առաջին գրաֆիկականից բացի, 1926 թ. Հայաստանում կազմակերպվեց ևս երկու ցուցահանդես. Գեղաշխ Կենտրոնական վարչության ու ՀԿԱ Ընկերության (Լենինական) և ՀԿԱ Ընկերության հերթական 4-րդ (Երևան) ցուցահանդեսները:

չինարարության դրվագները, ինչպես նաև հեղափոխական շարժման, հայ գրականության ու թատրոնի գործիչներին²⁷:

ԽՍՀՄ ժողովուրդների արվեստի ստուգատեսում ցուցադրվելիք ստեղծագործությունների խիստ և խնամքով ընտրությունն, իհարկե, ոչ թե բացառում, այլ, ընդհակառակը, ենթադրում էր գրանց ոճային բազմազանությունը: «Հայ նկարիչների ամբողջապես հրաբորբոք արևավառ ներկայակեր, — դրում էր Յա. Տուգենդիսոլդը, — գորգային հարթապատկերայնության (Սարյան) կամ լայն պանորամայնության (Գյուրջյան—Առաքելյան) նրանց ճաշակը, վրաց գեղանկարչության խստաշունչ և սուր արտահայտչականությունը (Պիրոսմանիշվիլի, Գուդիաշվիլի) և ուկրաինացի նկարիչների մեղմ քնարականությունը — որքան այդ ամենը իրար «նման է»»: Այստեղ ֆորմալ որոնումները «սատանայից» չեն նրանք սերտորեն միահյուսված են ժողովուրդների «աշխարհագրությունը», «ազգագրությունը», «ազգայնությունը» և զգացողությունը: Ու միևնույն ժամանակ, եթե շեղվենք ձևերի այս ամբողջ «տարբերությունից», ապա ցուցահանդեսում զարմանալի շփումներ կտեսնենք ԽՍՀՄ ժողովուրդների սյուլետիկայի բնագավառում կարծես նրանց միջև ինչ-որ համաձայնություն լինի, չնայած նրանց իրարից բաժանող հազարավերստ հեռավորություններին»²⁸:

«Շփումները... սյուլետիկայի բնագավառում», որոնց մասին ասաց քննադատը, իր իսկ հավաստմամբ, ծրագրված բնույթ չունենին²⁹: Այս դիտողությունը առանց վերապահումների կարելի է հասցեագրել ցուցահանդեսի նաև «Հայկական» ցուցամուշններին, այդ թվում՝ ՀԿԱ Ընկերության և ՀԽՍՀ-ի Հայաստանյան մասնաճյուղի ներկայացրած գործերին: Բանն այն է, որ սրանք գրեթե չէին արտացոլում գեղարվեստական այդ երկու միավորումների ծրագրային տարածայնությունները: Թեմատիկայի ընտրության առումով նրանք իրարից դեռևս քիչ էին տարբերվում: Լինելով ՀԿԱ Ընկերության ակտիվ անդամներից՝ Մ. Սարյանն, օրինակ, ցուցադրեց հեղափոխական և պետական գործիչների դիմանկարներ («Ա. Հովհաննիսյան», 1920, «Ս. Լուկաշին (Ս. Սրապիոնյան)», 1923), Ն. Կոջոյանը՝ «Պրոլետարիատի պայքարը» (1923) հայտնի վիմագրությունը և այլն: Ընդհակառակը, Գ. Գյուրջյանը, որն արվեստում գաղափարայնության ու բովանդակայնության առաջին պաշտպանն էր, հանդես եկավ մի շարք «ինքնանպատակ» բնանկարներով, մինչդեռ սրանք ՀԽՍՀ-ի տեսաբանների սուր քննադատության առարկա էին: Ծիշտ է, հայ նկարիչներն ու գրաֆիկներն իրենց դրսևորեցին նաև որպես արդիական հնչեղություն՝ օժտված երկերի հեղինակներ, բայց ասել, թե ՀԽՍՀ-ականների կողմից մեծարված «հերոսական ռեալիզմը» իրական արդյունք էր տվել Հայաստանում, վաղաժամ կլիներ: Համենայնդեպս, 1927 թ. ցուցահանդեսի պահին դա հենց այդպես էր: Պրակտիկական հեշտությունը երևան բերեց ՀԿԱ Ընկերության և ՀԽՍՀ-ի «սոցիալական թեմատիկայի» խնդրի վերաբերյալ եղած տարածայնության ուճացված լինելը: Ավելի ուշ դա խոստովանեց

27 Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի Հուշածեղագրային բաժին, ֆ. 4, N 3757: 28 Я. Т у г е н д х о л ь д. Искусство народов СССР. — Печать и революция, 1927, кн. 8, с. 48—49.

29 Նույն տեղում, էջ 49:

նաև ՀՌԱԱ-ի Հայաստանյան մասնաճյուղի կազմակերպիչներից մեկը՝ Գ. Գյուրջյանը³⁰։ Հայաստանյան ՀՌԱԱ-ականների գաղափարական հավակնությունները գեոևս դերակշռում էին խորհրդահայ արվեստի նոր թեմատիկայի զարգացման մեջ նրանց իրական ներդրման համեմատությամբ։ Ուրոշակի չափով այս իրավիճակը բացատրվում է նրանով, որ ՀՌԱԱ-ի Հայաստանյան մասնաճյուղի հիմնադրման և ԽՍՀՄ ժողովուրդների արվեստի ցուցահանդեսի կազմակերպման միջև ընկած ժամանակահատվածը մեծ էր և նույնիսկ էր հասնում մեկ տարվա։ Ինքնին հասկանալի է, որ այդքան կարճ ժամանակում դժվար էր հորինվածքային լուրջ աշխատանքներ ստեղծել։ Պետք է նաև մոռանալ, որ ցուցահանդեսն ուղղված էր խորհրդային արվեստի հորելյանական ցուցադրմանը, ուստի ներկայացված ցուցանմուշների հիմնական բաժինը կազմում էին նախորդ տարիներին ստեղծված աշխատանքները։

1928 թ. մայիսին Մոսկվայում կայացավ ՀՌԱԱ-ի Համամիութենական առաջին համադրումարը, որտեղ որոշում ընդունվեց կազմակերպությունը վերանվանել Հեղափոխության Արվեստագետների Ասոցիացիա (ՀԱԱ)։ Համագումարում ստորագրված փաստաթղթերը (դեկլարացիա, որոշումներ, բանաձևեր) ընդհանուր առմամբ հաստատում էին շարժման ելակետային սկզբունքներին հավատարիմ մնալը, բայց միևնույն ժամանակ Ասոցիացիայի վեցամյա գործունեության փորձից թելադրված որոշակի կարևոր ճշգրտումներ էին բովանդակում։ Առաջին՝ ավելի հստակ ձևակերպում ստացավ ՀԱԱ-ի ծրագրի քաղաքական և սոցիալական ուղղվածությունը, երկրորդ՝ պարզորոշ դարձավ նրա աշխատանքի միասնավորող-գաշնային կողմը և երրորդ՝ «հեղափոխության սոցիալական առաջադրանքը հանրապետության արվեստագետների կողմից»³¹ կատարելու անհրաժեշտությունը անմիջականորեն համադրվեց երկրում անցկացվող մշակութային հեղափոխության խնդիրների հետ։ 1929 թ. Մոսկվայում սկսեց լույս տեսնել ՀԱԱ-ի պաշտոնական օրգան՝ «Արվեստը դեպի մասսաներ» («Искусство в массы») ամսագիրը։

1928–1929 թվականներին ՀԱԱ-ի Հայաստանյան մասնաճյուղը դարձավ Հանրապետության ամենաբաղմամարզ գեղարվեստական միավորումը։ Մեկուկես–երկու տարում նրա անդամների և «ուղեկիցների» ցուցակը համալրվեց Փ. Թերլեմեզյանի, Հ. Կոջոյանի, Ա. Ղարիբյանի, Ս. Ստեփանյանի, Գ. Ֆերմանյանի և այլ արվեստագետների անուններով։ Ասոցիացիայի մեջ այնպիսի ճանաչված վարպետների մտնելը, ինչպիսիք էին Փ. Թերլեմեզյանն ու Հ. Կոջոյանը, բարձրացրեց այդ կազմակերպության վարկը երիտասարդների շրջանում, քանզի այս նկարիչները ոչ միայն լայն ճանաչում, այլև մանկավարժական մեծ հեղինակություն էին վայելում։ Աշխուժացավ նաև Հայաստանյան «հեղափոխական արվեստագետների» երիտմիավորման գործունեությունը։ 1929 թ. հունվարին Երևանում կազմակերպվեց նրա անդրանիկ գեղարվեստական ցուցահանդեսը։ Հայաստա-

30 Տե՛ս Գ ա բ բ ի ե լ Գ յ ու ը ղ յ ա ն. նշվ. աշխ., էջ 12։

31 Основы ахровской идеологии и практики (Резолюция I Всесоюзного съезда АХР по докладу А. А. Вольтера). — Ассоциация художников революционной России..., с. 312.

նի երիտասարդ «հեղափոխական արվեստագետներին» էին Մ. Աբեղյանը, Ս. Ալեքսանյանը, Վ. Աղարաբյանը, Գ. Առաքելյանը, Հովհ. Ավագյանը, Ռ. Բեդրոսովը (Պետրոսյան), Ս. Գևորգյանը, Ս. Դավթյանը, Վ. Թերզիբաշյանը, Վ. Կարապետյանը, Մ. Հարությունյանը, Շ. Հովհաննիսյանը, Ս. Մանասյանը, Պ. Մանուկյանը, Ե. Մարտիրոսյանը, Բ. Մեսրոպյանը, Ս. Մովսիսյանը, Ս. Մուրադյանը, Ս. Չախիրյանը, Թ. Չորեքչյանը, Հ. Սահակյանը, Էդ. Սարգսյանը, Լ. Տոնոյանը (Տոնականյան), Գ. Քամալյանը: 1930 թ. ապրիլին ՀԱԱ-ի Հայաստանյան մասնաճյուղը վերակազմվեց ինքնուրույն միավորման՝ Հայաստանի հեղափոխական արվեստագետների ասոցիացիայի (ՀՀԱԱ), որի նախագահ ընտրվեց Ա. Սարգսյանը:

Այնուհանդերձ հայ արվեստագետների վերաբերմունքը գեպի ՀԱԱ-ն բնավ միանշանակ չէր: Այսպես, Սարյանին նվիրված իր հոդվածներից մեկում (1937) Մ. Շահինյանը գրում է. «Տասը տարի առաջ, երբ նրա գպրոցն անցած և կրթութունը ստացած արվեստագետները, մոսկվացի վարպետները, ՀԱԱ-ն արհամարհում էին իրրև գոհհիկ նատուրալիստների մի կազմակերպութուն, Սարյանն ինձ ասում էր իր մեղմ, բայց վստահ ժպիտով... «Պետք է գնալ ՀԱԱ, չէ որ նրանք ճիշտ են, նրանք ուզում են նոր կյանքն ուսումնասիրել, իսկ ռեալիզմին չի կարելի հասնել առանց կյանքի իսկական, ճիշտ, խոր իմացության»³²: Եթե նույնիսկ հաշվի չառնենք այս վկայության փաստացի անճշտութունը («տասը տարի առաջ», այսինքն՝ 1927 թ., ոչ մի ՀԱԱ գեռ գոյութուն չունեի, այլ կար ՀՌԱԱ՝ Հեղափոխական Ռուսաստանի արվեստագետների ասոցիացիա, բացի գրանից 1926–1928 թվականներին, մոտ մեկուկես տարվա ընթացքում Սարյանը գտնվում էր Փարիզում), այն դժվար է կապել Սարյանի բավական անբարենպաստ կարծիքի հետ «հեղափոխության արվեստագետներին» մասին, որոնք, նրա խոսքերով, «պերեդվիժնիկների գծով են գնում, բայց պերեդվիժնիկների ոչ վարպետութունն ունեն, ոչ էլ՝ մյուս հատկանիշները» (նամակ Ռ. Դրամբյանին, 1925 թ., մայիսի 1)³³: Սարյանի ստեղծագործական աշխարհըմրոման և ՀԱԱ-ի «հերոսական ռեալիզմի» հակասությունը ակներև է ու հատուկ ապացույցների կարիք չունի: Վարպետին, որը հակված էր շրջապատող աշխարհը ընկալել և արտահայտել նրա ընդհանրական կերպարանքով, առավել կայուն «արտաժամանակային» կատեգորիաներով, որը երբեք չէր առանձնացնում բովանդակության խնդիրն արվեստում գեղարվեստական ձևի խնդրից, որն ատում էր սիրողական, դիլետանտական մոտեցումը աշխատանքին, հազիվ թե հոգեհարազատ լինեին պասսիվ դիտողականութունը կամ, առավել ևս, լուսանկարչական վավերագրականութունը, որոնք սովորաբար բնորոշ էին ՀԱԱ-ի «հանձնարարված թեմայով իլյուստրացիաներին», թեև ՀԱԱ-ականների ստեղծագոր-

32 М а р и э т т а Ш а г и н я н. Трудная легкость (Страничка из дневника). — О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. Ереван, 1980, с. 138.

33 Ռ. Դրամբյանին ավելի ուշ հղած նամակներից մեկում (1927 թ., հունիսի 19) Սարյանը, նշելով պետության կողմից ՀՌԱԱ-ի օժանդակության նվազեցման փաստը, կարծես հարևանցիորեն գրում է. «Ինչ վերաբերում է մերոնց, որ կառչել են ՀՌԱԱ-ից, [այսպես նրանք] ցուցաբերեցին մեծ գավառականութուն ու խորհրդավանքների առանձնակի սեր, որը ժառանգութուն է մնացել դեռևս Բյուզանդիայից»: Հայտնի են նկարչի նաև այլ անհաճո արտահայտություններ ՀՌԱԱ-ի հասցեին:

ծուծյունն, իհարկե, գրանցով չէր սպառվում: Սարյանին խորթ էին նաև շատախոս դեկլարացիաները, որոնք հաստատված չէին գեղարվեստական կոնկրետ պրակտիկայով: Ինչևէ, ՀԿԱ Ընկերության կազմում մինչև վերջ մնացած վարպետների շարքում՝ Ալ. Թամանյանի, Ս. Աղաջանյանի, Վ. Ախիկյանի հետ գտնում ենք խորհրդահայ գեղանկարչության հիմնադրին՝ Մ. Սարյանին:

Եվ միևնույն է, Հայաստանի գեղարվեստական կյանքում այն տարիներին շատ գործընթացներ ու երևույթներ կապված էին ՀԱԱ-ի փորձի հետ: Նպատակ ունենալով արձագանքելու ժամանակի արգիական պահանջներին և համապատասխան նյութ փնտրելով գեղարվեստական կերպավորման համար՝ հայ գեղանկարիչներն ու գրաֆիկները, իրենց մոսկվացի ու լենինգրադցի գործընկերների նման, այցելում են հանրապետության նորակառույցները, արգյունաբերական ձեռնարկությունները, գործարանային արտագրամասերն ու կոլտնտեսությունները: Այդ արվեստագետներից էին, օրինակ, Գ. Գյուրջյանը, որն իրրև ականատես թղթին ու կտավին հանձնեց Շիրջրանցքի շինարարության գրվազները, Փ. Թերլեմեղյանը, որը, 1928–1929 թվականներին շրջելով հանրապետության հարավային մարզերում (Ախսիան, Գորիս, Կապան), պղնձաձուլական արտագրության առօրյային նվիրված մի շարք գործերի հեղինակ գարձավ, Ա. Առաքելյանը և Վ. Գայֆեճյանը, որոնք նպատակագրված այցելում էին հանրապետության արդյունաբերական ձեռնարկությունները, Հ. Կոջոյանը, որը հայկական գյուղերի (Գառնի, Գեղարգ, Ապարան) կյանքին նվիրված արժեքավոր բնանկարներ ստեղծեց: Երևանի հիդրոէլեկտրակայանի, Ժողտան և Հողագործության ժողովրդական կոմիսարիատի (այժմ՝ ՀՀ Կառավարության տուն) շինարարության մոտիվներին անգրադարձել են Մ. Սարյանն ու Վ. Ախիկյանը: «Ժամանակի կոչին» էլ ավելի եռանդով արձագանքեցին երիտասարդ սերնդի արվեստագետները, մանավանդ նրանք, ովքեր անդամակցում էին ՀՀԱԱ-ի երիտմիավորմանը: Իրենց գործերին (հաճախ ի վնաս բովանդակության խորությունն ու գեղարվեստական ձևի որակին) քաղաքական սրվածություն հաղորդելով՝ նրանք ձգտում էին նշել իրենց քաղաքացիական ակտիվ դիրքորոշումը, ցույց տալ լայն պրոպագանդավոլ մշակութային հեղափոխության գործընթացին կերպարվեստի լիարժեք մասնակցությունը: Հատկանշական են արդեն իսկ նրանց ստեղծագործությունների անվանումները՝ «Պիոներներ», «Գործադուլի նախօրեին», «Կարմիր բանակ», «Կարբիդի գործարան», «Շաբաթօրյակ», «Մեքենավար», «Կոլտնտեսություն» և այլն:

Նշենք, որ Հայաստանում երկու, որոշակի իմաստով՝ իրար հակադիր գեղարվեստական միավորումների (ՀԿԱ Ընկերության և ՀԱԱ-ի) առկայությունը չէր խանգարում, որ հանրապետության արվեստագետները իրենց աշխատանքները ցուցադրեին ստեղծագործական այլ կազմակերպությունների ու խմբավորումների հովանու տակ: Այսպես, Մ. Սարյանն ու Ալ. Թամանյանը մինչ այդ արդեն անդամակցում էին «4 արվեստներ» ընկերությանը, որը հիմնադրվեց 1924 թ. ու գոյատևեց շուրջ յոթ տարի: Ընկերության ցուցահանդեսներին ակտիվորեն մասնակցում էր նաև Ս. Առաքելյանը: Մինչդեռ այդ կազմակերպության գեղարվեստական կողմնո-

ըողումը զգալիորեն տարբերվում էր թե՛ ՀԿԱ Ընկերության ստեղծագործական պրոֆիլից և թե՛ ՀՌԱԱ-ի ծրագրերից: «4 արվեստներում» միավորված էին գեղանկարիչներ, քանդակագործներ, գրաֆիկներ ու ճարտարապետներ: Նրանցից ոմանք, ինչպես, օրինակ, Սարյանը, նշանակալից դեր էին խաղացել ուսուս նախախորհրդային կերպարվեստում: «Մեր գործերի բովանդակությունը չի բնորոշվում սյուժեով... սյուժեն սոսկ պատրվակ է նյութը ստեղծագործաբար գեղարվեստական ձևի վերածելու համար», – նշվում էր «Արվեստի խնդիրների մասին» հոդվածում՝ ՀԱԱ-ի պրակտիկայի թերացումների բացահայտ ակնարկով³⁴: Հիմնականում այս թեզի վրա էր խարսխվում պրոֆեսիոնալ վարպետության և ստեղծագործական կուլտուրայի զարգացմանը ձգտող այդ միավորման գեղագիտական դիրքորոշումը: Սրա մասին ասվում էր նաև «4 արվեստների» համառոտ դեկլարացիայում. «Արվեստագետը հանդիսատեսին ցույց է տալիս առաջին հերթին իր աշխատանքների գեղարվեստական որակը: Հենց այդ որակի մեջ է արտահայտվում արվեստագետի վերաբերմունքը դեպի նրան շրջապատող աշխարհը»³⁵: Ինչպես տեսնում ենք, «4 արվեստների» շարքերում բարձր պրոֆեսիոնալիզմով և բառիս լավագույն իմաստով «արհեստի» իսկական կուլտուրայով օժտված այնպիսի վարպետների հանդես գալը, ինչպիսիք էին Մ. Սարյանը, Ալ. Թամանյանը և Ս. Առաքելյանը, պատահական չէր: Դաստիարակություն և ձևավորում ստանալով ուսուս մշակույթի, այսպես կոչված, «արծաթե դարի» ավանդույթներում՝ նրանք ներգծվում էին «4 արվեստների» գործունեության հունի մեջ իրենց ոչ միայն ստեղծագործական բարձր հեղինակության, այլև գեղարվեստական աշխարհընկալման շնորհիվ: Վերջինիս հիմքում արվեստի՝ որպես առաջին հերթին գեղագիտական ֆենոմենի հանդեպ վերաբերմունքն էր: Ավելացնենք, որ «4 արվեստների» վերջին ցուցահանդեսին (1929 թ., Մոսկվա) մասնակից եղան Վ. Ախիկյանն ու Գ. Գյուրջյանը, որոնք, ըստ էության, այդ միավորման գեղագիտական և ոճային կոնցեպցիայի հետ ընդհանուր գրեթե ոչինչ չունեին, բայց նույնպես մեծ ուշադրություն էին դարձնում իրենց նկարչության որակական կողմին:

Համեմատելով խորհրդային կերպարվեստի 1920-ականների վերջին և 1930-ականների սկզբին վերաբերող էքսպոզիցիոն նյութը՝ համոզվում ես, որ ՀԱԱ-ի սկզբունքային պլատֆորմին կանգնած ու նոր թեմատիկայի նվաճմանը ձգտող արվեստագետների ջանքերը զուր չէին: Դրանք գործնական արդյունքներ տվեցին, մասնավորապես նաև խորհրդահայ կերպարվեստում, ուր սկսած 1930-ական թվականներից կտրուկ աճում է հեղափոխական պայքարին, սոցիալիստական շինարարությանը, բանվորագյուղացիական աշխատանքին նվիրված ստեղծագործությունների թիվը: Այս առումով հատկապես աչքի են ընկնում Հայաստանի Գեղաշխ կերպարվեստի սեկցիայի (1930), հանրապետությունում խորհրդային կարգերի հաստատման 10-ամյա տարեդարձին նվիրված (I Օլիմպիադա, 1930) և «Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստը 11 տարում» (1931) ցուցահան-

34 Ст'я Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. Материалы, документы, воспоминания. М., 1962, с. 230.

35 Նույն տեղում:

դեսնները, որոնք անցան Երևանում և ներգրավեցին տարրեր սերունդների վարպետների: Ցուցահանդեսները վկայում էին, որ Հայ արվեստագետների ստեղծագործության մեջ Հրամայականորեն ներխուժում է «սոցիալական նոր թեմատիկան», և չնայած այդ ուղու վրա եղան նաև ղգալի թվով թույլ, անհամոզիչ դործեր, չի կարելի ամբողջովին անտեսել ստեղծագործական այն նվաճումները, որոնք իրոք կային: Հասարակական լայն հնչողություն ունեցող կերտվածքների դասական օրինակներ են Գ. Գյուրջյանի «Շիրջրանցքի շինարարությունը» (1929), Փ. Թերլեմեզյանի «Ղափանի պղնձաձուլական գործարանը» (1929), Մ. Սարյանի «Ժողտան շինարարության հողային աշխատանքները» (1931), Վ. Գայֆեճյանի «Հոկտեմբերի տոնակատարությունը Երևանում» (1929), Հ. Կոչոյանի «Կարմիր բանակի մուտքը Կարճեան» (1929) և «Կոմունիստների գնդակահարությունը Տաթևում» (1930), Մ. Արուստյանի «Մաուզերիստները» (1931), Ս. Առաքելյանի «Կորչի՛ չազըն» (1930), Ա. Աարդսյանի «Միասնական ճակատով» (1929) ու «Ա. Սպանդարյանի դիմանկարը» (1927), Ս. Ստեփանյանի «Կուլին» (1930), գործեր, որոնք առանձին գլուխ կազմեցին XX դարի Հայ կերպարվեստի պատմության մեջ:

1920–1930-ականների սկզբի խորհրդահայ նկարչության զարգացումն ամփոփեց «Հարվածայինների և աշխատանքի հերոսների դալերեան»: Այն բացվեց 1932 թ. նոյեմբերի 9-ին Երևանում, Հայաստանի Պետական թանգարանի դահլիճներում: Նախորդ ցուցահանդեսների նման, սա ևս արտացոլում էր արվեստը հասարակական կյանքին մերձեցնելու համընդհանուր ձգտումը, բայց եթե մինչ այդ ցուցանմունքների ընտրությունը կախված էր դրանց գեղարվեստական արժանիքներից, ապա այստեղ բացահայտորեն իշխում էր գուտ թեմատիկ սկզբունքը, որն, անշուշտ, ՀԽՍՀ-ի վարպետների «Հայտնագործությունն» էր: «Երկիրը պետք է իմանա իր հերոսներին» նշանաբանի տակ անցկացրած «Հարվածայինների գալերեան» հանգես էր բերում այդ շրջանի խորհրդային գեղարվեստական կյանքի գլխավոր միտումներից մեկը՝ այն, որ արվեստն աստիճանաբար կորցնում էր իր «հնքնաբավ» արժեքն ու իմաստը՝ ենթակա դառնալով հասարակական գաղափարախոսության:

Սակայն այս խնդիրն արդեն վերաբերում է խորհրդահայ կերպարվեստի պատմության հաջորդ էջին, մինչգեռ այս մեկն ավարտվեց Հայաստանի Կ(բ)Կ Կենտկոմի 1932 թ. մայիսի 9-ի որոշմամբ, որով հանրապետության սահմաններում լուծարման ենթարկվեցին դրական-գեղարվեստական բոլոր կաղմակերպությունները և դրանց փոխարեն ստեղծվեցին դրողների ու արվեստագետների առանձին միություններ:

ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА
СОВЕТСКОЙ АРМЕНИИ В 1920-х ГОДАХ*АРТУР АВАКЯН*

Резюме

В 1920-х годах в изобразительном искусстве Армении развернулась принципиальная полемика относительно творческих задач армянского советского искусства. Процесс этот отразился в теории и практике различных художественных объединений, одним из которых был созданный в 1927 г. Армянский филиал Ассоциации художников революционной России (с 1928 г. — Ассоциация художников революции). В статье предпринята попытка проследить историю этого объединения, а также рассмотреть те идейно-эстетические и творческие тенденции, которые были внесены его деятельностью в развитие армянского советского искусства.

THE TRENDS OF DEVELOPMENT OF THE ARMENIAN SOVIET
FINE ARTS IN 1920s*ARTHUR AVAKYAN*

Summary

In 1920s a principle discussion started in Armenia about the issues of the Armenian soviet art. This process was reflected in theory and practice of different art unions. Among them was the founded in 1927 Armenian branch of the Association of the Russian Artists of Revolution (since 1928 — Association of Artists of Revolution). The present article makes an attempt to follow the history of that union as well as to investigate the aesthetic and creative trends raised in the process of Armenian soviet art.