



Հայկական գիտահետազոտական հանգույց
Armenian Research & Academic Repository



Սույն աշխատանքն արտոնագրված է «Մտեղծագործական համայնքներ
ոչ առևտրային իրավասություն 3.0» արտոնագրով

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial
3.0 Unported (CC BY-NC 3.0) license.

Դու կարող ես.

պատճենել և տարածել նյութը ցանկացած ձևաչափով կամ կրիչով
ձևափոխել կամ օգտագործել առկա նյութը ստեղծելու համար նորը

You are free to:

Share — copy and redistribute the material in any medium or format

Adapt — remix, transform, and build upon the material

75 ՅԲԻ
4-25

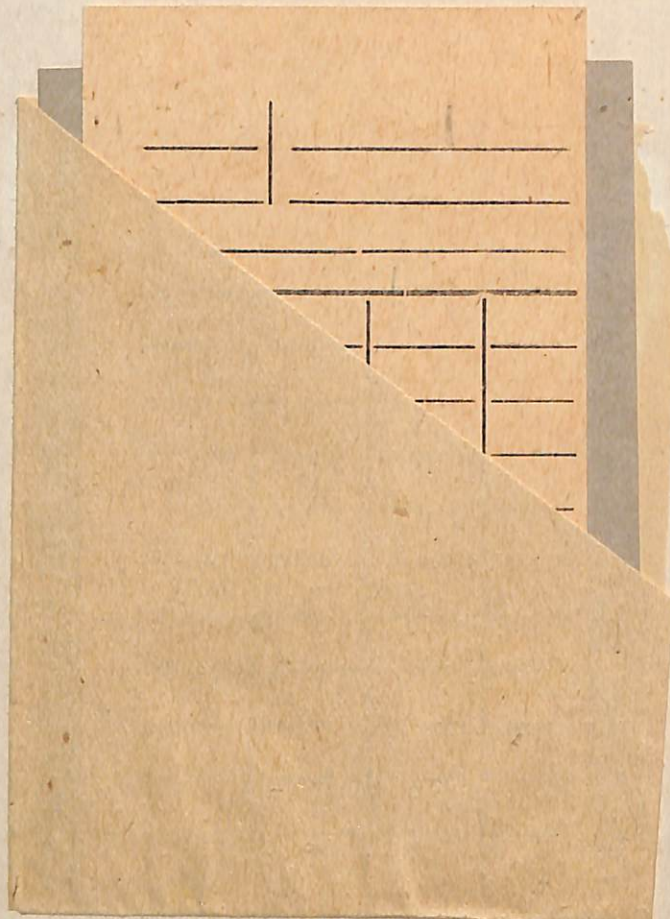
ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ԳԵՎՈՐԳ
ԲԱՇԽՋԱՆՅԱՆ

193

ԵՐԵՎԱՆ

40/104





АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
Сектор истории и теории искусств

МИНАС САРГСЯН

ГЕВОРК
БАШИНДЖАГЯН

жизнь и деятельность



Издательство АН Армянской ССР
ЕРЕВАН 1957

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՌԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Արվեստների պատմություն և տեսություն

*Հայ մշակույթի և բնագիտության
գիտությունների պատմություն*
75
4-25
ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ
6
22.709
10/11/58

ԳԵՎՈՐԳ
ԲԱՇԻՆԺԱԴՅԱՆ

Կյանքի և գործունեությունը



ԳԵՎՈՐԳ
ԲԱՇԻՆԺԱԴՅԱՆ
№ 396

Архивное Управление
• ВД Арм. ССР
НАУЧНО-СПРАВОЧНАЯ
БИБЛИОТЕКА

Հայկական ՍՍՌ-ի ԳԱ Հրատարակչություն
ԵՐԵՎԱՆ 1957

Տպագրվում է Հայկական ՍՍՌ-ի
Գիտությունների ակադեմիայի համագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ:

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅԱՆ
ԱԿԱԴԵՄԻԱԿԱՆ
ՀԱՄԱԳՐԱԿԱՆ-ՀՐԱՏԱՐԱԿՉԿԱՆ
ԽՈՐՀՐԴ

ՀԱՄԱԳՐԱԿԱՆ-ՀՐԱՏԱՐԱԿՉԿԱՆ
ԽՈՐՀՐԴ

Փրճագրային

1959 - 2003



Գևորգ Բաշինջաղյան

Նկարիչ Գևորգ Բաշինջաղյանը խոշոր տեղ է գրավում հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Լինելով հայ ազգային ռեալիստական պեյզաժային նկարչության հիմնադիրը, նա իր բազմաթիվ բարձրարվեստ ստեղծագործություններով հարստացրել է հայկական նկարչությունը և ռեալիստական հաստատուն ուղի հարթել նրա հետագա զարգացման համար:

Հայ պեյզաժային նկարչության ակունավոր վարպետ Բաշինջաղյանի մասին մինչև այժմ չկա արվեստագիտական որևէ ուսումնասիրություն: Ներկա աշխատությամբ մենք նպատակ ենք դրել այդ ուղղությամբ կատարել առաջին փորձը, հաշվի առնելով, որ պեյզաժը Բաշինջաղյանի, ինչպես և մյուս պեյզաժիստ-նկարիչների համար եղել է հիմնական, թերևս միակ միջոցը իր դեմոկրատական գաղափարներն ու տրամադրությունները, ժողովրդական շահերն արտահայտելու համար: Յույց տալով և փառաբանելով հայրենի բնության գեղեցկությունները, նրա բազմազանությունն ու հարստությունները, Բաշինջաղյանն արտահայտել է իր սերը հայրենիքի նկատմամբ: Նա ստեղծել է հայրենի բնության գեղարվեստական կերպարներ: Նրա լավագույն ստեղծագործությունները ծառայել են մարդուն շրջապատող աշխարհի գեղարվեստական նանաչմանը, հայրենասիրական խնդիրներին և ժողովրդի հսթեակիական դաստիարակությանը:

Սովետական հասարակայնությունը միշտ էլ բարձր է գնահատել Բաշինջաղյանի գեղարվեստական ծառանգությունը: Հայաստանի Պետական պատկերասրահում մի առանձին, լայն և լուսավոր սրահ է հասկացված նրա ստեղծագործություններին: Պարբերաբար հավաքվում և թանգարաններում են կենտրոնացվում նրա լավագույն պեյզաժային պատկերները: Բաշինջաղյանի մահվան տարելիցների կապակցությամբ, սովետական տարիներին կազմակերպվել է նրա ստեղծագործությունների երեք ցուցահանդես՝ 1936 թ. Երևանում, 1950 թ. Մոսկվայում և 1951 թ.

Երևանում: 1957 թ. Բաշինջաղյանի ծննդյան 100-ամյակի կապակցությամբ Երևանում կազմակերպվում են նրա ստեղծագործությունների նոր, համեմատաբար մեծ ցուցահանդես, հանդիսավոր երեկոներ ու զեկուցումներ, ինչպես նաև հրատարակվում են նրա լավագույն պատկերների գունավոր ռեպրոդուկցիաներ և մեր այս աշխատությունը բազմավաստակ նկարչի կյանքի ու գործունեության մասին:

ՄԱՆԿՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՊԱՏԱՆԵԿՈՒԹՅՈՒՆ

Գևորգ Բաշինջաղյանը ծնվել է 1857 թ. սեպտեմբերի 16-ին Վրաստանի Սղնախ գավառական քաղաքում, մանր վաճառականի ընտանիքում: Նրա հայրը՝ Շաքար (Չաքար) Խեչոյի Բաշինջաղյանը առևտրական գործերով հաճախ էր գնում հարևան և հեռավոր երկրներ և տուն վերադառնալիս սովորություն ուներ իր սպավորությունները պատմել ընտանիքի անդամներին: Բավական շրջագայած և կարգացած մարդ լինելով՝ նա սիրում էր ազատ ժամերին բանաստեղծություններ գրել և հաճախ կարդալ ընտանիքում՝ զբաղեցնելով կնոջն ու երեխաներին: 1872 թ. նա առևտրական գործերով մեկնում է Իրան, ուր և հիվանդանում է ու վերադարձի ճանապարհին՝ Թեհրանի մոտ, մի պարսկական գյուղում մեռնում: Հոր մահից հետո ընտանիքի ամբողջ հոգսը ընկնում է մոր վրա:

Գևորգի մայրը՝ Գայանե Մելքոնի Կուլինջանյանը, ուսում առած, իր ժամանակի միջակ հարստության տեր ընտանիքի զավակ էր և զբաղվում էր ուսուցչությամբ: Փոքրիկ Գևորգը գրագիտությունը սովորում է մոր մոտ: Նախքան դպրոց մտնելը նա արդեն գիտեր հայերեն գրել-կարդալ: Երբ Գևորգը դառնում է 8 տարեկան, մայրը նրան տալիս է Սղնախի ծխական դպրոցը, ուր նա սովորում է մի քանի տարի, որից հետո նրան տեղափոխում են տեղի գավառական ուսումնարանը: Այստեղ արդեն զբաղվում են պատանու ընդունակությունները: Ամենից առաջ նա աչքի է ընկնում իր գեղեցիկ արտասանությամբ: Ունենալով լավ հիշողություն՝ պատանի Գևորգը արագորեն անգիր է սովորում ոտանավորներ և արտասանում դասարանում՝ գրավելով բոլորի ուշադրությունը:

Բաշինջաղյանի մեջ սերը նկարչության նկատմամբ վաղ հասակից է առաջանում: Սկզբում, գրեթե անգիտակցաբար, առանց որևէ նպատակի, հաճախ մեքենայորեն, մանուկ Գևորգը սիրում էր

թղթի և գրքերի վրա մատիտով կամ գրչածայրով զանազան գծեր քաշել: Հետզհետե այդ զբաղմունքը այն աստիճան է կլանում նրա ուշադրությունը, որ ծնողները նկատում են այդ և խրատելով ու հանդիմանելով աշխատում են, որ թողնի այդ զբաղմունքը: Այդ արգելքը ստիպում է Գևորգին գաղտնի պահել իր սիրած զբաղմունքը: Նա հետզհետե վարժվում է գծանկարչություն մեջ: Նրա մոտ գծերն ստանում են որոշակի ձև, արտահայտում որոշ բովանդակություն: Նա սկսում է ոչ միայն արտանկարել գրքերի իլյուստրացիաներից, այլև նկարել ինքնուրույն պատկերներ:

Գևորգի այդ հետաքրքրությունը հաղթահարում է ծնողների դիմադրությունը: Նրանք դադարում են նրան հանդիմանել, թողնում իր կամքին, առանց ուշադրություն դարձնելու՝ կարծելով, որ Գևորգն ինքը վերջ ի վերջո կձանձրանա այդ զբաղմունքից: Սակայն, նա շարունակելով իր աշխատանքը՝ հետզհետե բազմացնում է նկարների թիվը և ամենալավերն ընտրելով կախում սենյակի պատից: Այդ արդեն գրավում է նաև նրա ազգականների ուշադրությունը: Մի անգամ, 1873 թ. նրա ազգականներից մեկը Թիֆլիսից ուղարկում է 12 ջրաներկով մի տուփ ու խորհուրդ տալիս նկարել նրանցով: Դա մեծ իրադարձություն էր պատանի Գևորգի կյանքում: Նա սկսում է ներկերով զանազան ծաղկանկարներ նկարել, վրձինն էլ սարքում է իր և փոքր եղբոր մազերից: Պատանին սկսում է նկարել նաև սրբապատկերներ, որոնք նա տեսնում էր գրքերում և եկեղեցիների պատերին: Նա ամենից շատ հաճախում էր Սղնախի մոտ գտնվող ս. Նինայի վանքը, որի միջնադարյան որմնանկարները գրավել էին նրա ուշադրությունը: Մի անգամ նա ուզում է տեղում նկարել վանքի ներսի սրբապատկերներից մեկը, բայց աստվածավախ մարդիկ տեսնելով, որ նա թուղթ ու մատիտ բռնած նկարում է եկեղեցում, խիստ հանդիմանում և արգելում են՝ ասելով, թե չի կարելի սրբերին նկարել, աստված կբարկանա...

Սակայն Գևորգն, այնուամենայնիվ, շարունակում է արտանկարումներ կատարել գրքերից, տեսած պատկերներից և բնությունից ծառեր ու ծաղիկներ նկարել: Նա երազում էր նկարիչ դառնալ: Նրա այդ երազանքը դառնում է իրականություն և մի դեպք նրան արդեն հայտնի է դարձնում բոլորին:

«Որոշել էի մի պատկեր ստեղծագործել մի ժամում, մի ակնթարթում, — գրում է Գ. Բաշինջաղյանը հետագայում իր «Մի էջ իմ հուշատետրից» ինքնակենսագրական բնութքի պատմվածքում՝

վերհիշելով իր կյանքում առաջին անգամ 12 ջրաներկ պարունակող տուփ ստանալու վերոհիշյալ դեպքը, — կերակրել պատրաստ դրած էր սեղանի վրա ինձ համար: Մայրս անդադար հիշեցնում էր ճաշել, ինքս էլ քաղցած էի, բայց այդ վայրկյանին նկարելու ցանկությունս անհաղթահարելի էր: Որոշել էի նկարել «Միրենոս»՝ կեսը աղջիկ, կեսը ձուկ: Այդ պատկերը տեսել էի դերձակ Մովսեսի տան դրսի պատի վրա կպցրած: Մինչ այդ ներկերի տեղ գործ էի ածում լեղակ, տորոն և թանաք, ուրե՛ն հասկանալի էր իմ հիացմունքը, ունենալով ձեռքիս 12 կտոր իսկական ներկեր: Վերջապես նկարեցի «Միրենոս» ցանկացածս զույներով և հրճվեցի, տեսնելով թղթի վրա գույների այդքան հարստություն: Մեջտեղը ներկայացրած էր ձուկ-աղջիկ, որ աջ ձեռքին ուներ ծաղիկների մի փունջ, իսկ ձախ ձեռքով բռնել էր առագաստանավ: Տակի աջ անկյունում նկարված էր եկեղեցի»¹:

Գևորգնեց հարեանի փոքրիկ տղան, որը գավառապետի որդին էր և ներկա էր նրա նկարելու պահին, վերցնում է այդ պատկերը ու փախչում տուն: Գևորգը ընկնում է նրա հետևից, բայց բռնել չի կարողանում: Պատկերը մնում է գավառապետի տանը: Այդ ժամանակ Թիֆլիսի նահանգապետ Օւլովսկին, որ միաժամանակ «Կովկասյան գեղարվեստական ընկերության» նախագահն էր, գտնվում էր Սղնախում և իջևանել էր գավառապետի տանը: Այստեղ գավառապետի որդու ձեռքին տեսնելով այդ ուշագրավ պատկերը, նա հետաքրքրվում է և ցանկություն հայտնում տեսնել այդ ինքնուս պատանի նկարչին: Նահանգապետը հանձնարարում է պրիստավին, որ նա կանչել տա պատանի Գևորգին, իսկ պրիստավին էլ այդ կարգադրությունը հանձնարարում է կատարել իր ուստիկաններից մեկին: Ուստիկանը գնում է փնտրելու Գևորգին և գտնում նրան իր հասակակից ընկերների հետ փողոցում խաղալիս: Մոտենալով նրան՝ ուստիկանը պաշտոնական դիրք է ընդունում և շատ լուրջ ասում. «Պրիստավը քեզ կանչում է». Գևորգը սարսափահար պատասխանում է. «Ես ոչինչ չեմ արել» ու վախեցած փախչում է: Ուստիկանը ընկնում է նրա հետևից և մի փողոցում երկու ոտքով խրվում է տիղմի մեջ: Նա սկսում է հախոջել պատանուն և անիծել նրան: Գևորգի վախն ավելի ևս սաստկանում է: Բարեբախտաբար այդ միջոցին տուն է վերադառնում նրա հորեղբայրը, որը հայտնի էր իբրև հարեցող, բայց համարձակ մարդ:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, «Էսքիզներ», 1913, էջ 165:

Գևորգը սարսափահար հայտնում է նրան, որ պրիատաֆն իրեն կանչում է: Հորեղբայրը սիրտ է տալիս և ասում ոստիկանին, որ եթե երեխային մի բան պատահի, ինքը կգա և կքանդի ամբողջ ոստիկանատունը...

Ոստիկանը Գևորգի օձիքից բռնած, քարշ է տալիս նրան գալառապետի տունը: Գալառապետի կինը կարգի է բերում նրա զգեստը, սանրում մազերը և ներկայացնում նահանգապետ Օսլովսկուն, որը սիրալիկ ընդունում է պատանուն, հարց ու փորձ անում և ուշադիր դիտում այն նկարները, որոնք Գևորգը անցյալում նվիրել էր գալառապետի 8 տարեկան որդուն: Օսլովսկին հավանում է նկարները, վերցնում դրանք և հայտնելով իր գոհունակությունը, ասում. «МОЛОДЕЦ, МОЛОДЕЦ, կերթամ Թիֆլիս ու մի բան կմտածեմ»¹: Օսլովսկին հանձնում է պատանու նկարները «Կովկասյան գեղարվեստական ընկերությունը» և առաջարկում միջոցներ գտնել նրան ընկերության նորաբաց նկարչական դպրոցը բերելու համար: Ընկերությունն ընդառաջում և որոշում է Բաշինջաղյանին ընդունել նկարչական դպրոց: Մակաչն Օսլովսկին շուտով մեռնում է և Բաշինջաղյանը զրկվելով այդպիսի հովանավորից և Թիֆլիսում բնակվելու վայր ու ապրուստի միջոցներ չունենալով՝ շարունակում է մնալ իր ծննդավայր Սղնախում: Այդտեղ նա աշխատանքի է անցնում գավառական հաշտարար-դատավորի գրասենյակում՝ գրագրի պաշտոնով, իսկ ազատ ժամերին, շատ չնչին վարձատրություններ, պատվերով նկարում և գրում է խանութի ցուցանակներ: Որոշ ժամանակ անց Սղնախի գավառապետը տեղափոխվում է Թիֆլիս և Գևորգին էլ տանում իր հետ:

Սկսվում է Բաշինջաղյանի կյանքի նոր շրջանը: Թիֆլիսն այն ժամանակ առևտրական ետուն քաղաք էր, ուր արևելյան կենցաղով ապրող բազմազգ բնակչության կյանքում սկսում էին արդեն մուտք գործել ռուսական քաղաքների ու եվրոպական երկրների քաղաքային կյանքի սովորությունները: Թիֆլիսը նաև հանդիսանում էր հալ կուլտուրայի օջախներից մեկը: Այստեղ էին կենտրոնացած հայկական թերթերի ու ամսագրերի խմբագրությունները, հայկական բազմաթիվ դպրոցները, թատրոնի, երաժշտության և կուլտուրայի այլ բնագավառների դեկավար մարմինները, հալ ինտելիգենցիայի զգալի մասը: Այստեղ էին ապրում հալ գրողներից ու նկարիչներից շատերը: Այստեղ, 1868 թ. ծովանկարիչ Հովհաննես Ալվա-

զովսկու կազմակերպած ցուցահանդեսից մնացած պատկերները շարունակում էին գրավել արվեստասեր հասարակության ուշադրությունը: Թիֆլիսի Կովկասյան թանգարանում ցուցադրված Ալվազովսկու երկու պատկերներն էլ ուժեղ տպավորություն են թողնում պատանու վրա և նրա մեջ ավելի բորբոքում սեր նկարչության նկատմամբ: Իր ինքնակենսագրականում Բաշինջաղյանը նշում է, որ Կովկասյան թանգարանում տեսած Հովհ. Ալվազովսկու երկու պատկերները («Պետերբուրգի տեսարան» և «Գունիք») «թողնում են ինձ վրա առաջին ուժեղ էսթետիկական տպավորությունը»¹: Այդ տպավորությունն այնքան ուժեղ էր, որ նա, վերջնականապես և հաստատ, որոշում է նկարիչ դառնալ: Թիֆլիսում եղած ժամանակ Բաշինջաղյանը կարող էր տեսած լինել նաև հալ անվանի նկարիչներ Հակոբ Հովնաթանյանի ու Ստեփան Ներսիսյանի դիմանկարչական ստեղծագործությունները: Պատահական չէ, որ նրա աշակերտական առաջին աշխատանքները եղել են դիմանկարներ: Նա 1876 թվականից սկսում է սովորել «Կովկասյան գեղարվեստական ընկերության», հետագայում «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» նկարչական դպրոցում:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, *Ինքնակենսագրություն* (ձեռագիր):

¹ Գ. Բաշինջաղյան, «Մի էջ իմ հուշատետրից», *Էսթիզմներ*, 1913, էջ 174:

ՌԻՍՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ

«Կովկասյան գեղարվեստական ընկերություն» նկարչական դըպրոցում Բաշինջաղյանը սովորում է երկու տարի: Այստեղ նրա առաջին ուսուցիչներն են եղել նկարիչներ Բուրովը, Լոնգոն, Կուչինը և քանդակագործ Խոզորովիչը:

Այդ շրջանից մեզ հասել են մի քանի դասարանական և արտադասարանական աշխատանքներ, որոնցից ուշագրավ են երիտասարդ կնոջ՝ «Լիզա Յարովայի դիմանկարը» (1878), «Անհայտ տղամարդու դիմանկարը» (1878) և «Տնակ» էսյուդը: Այդ աշխատանքներում դեռևս չկա լրիվ ստեղծագործական ինքնուրույնություն, բայց դրանք վկայում են մարդուն և շրջապատը անմիջականորեն ու ճշգրիտ ընկալելու պատանի նկարչի ընդունակությունների մասին:

Ուսման ընթացքում Բաշինջաղյանը հանդես է բերում մեծ աշխատասիրություն: Արագորեն դրսևորվում են նրա ընդունակությունները: Նա գրավում է ուսուցիչների ուշադրությունը: Դասարանական հաջող աշխատանքների շնորհիվ նա համարվում է դըպրոցի առաջնակարգ աշակերտներից մեկը: Նկատի ունենալով Բաշինջաղյանի ընդունակությունները, Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիա տեղափոխելու նպատակով 1878 թ. հունիսի 12-ին նրան տրված վկայականի մեջ նկարչական դպրոցի ղերեկտոր, գեներալ-մայոր Պ. Շիշկովը և քարտուղար, նկարիչ Պ. Կուչինը գրում են, որ Բաշինջաղյանը «Միշտ էլ բավարարից բարձր առաջադիմություն է ցույց տվել, իսկ վերջին քննություններին իր հառաջադիմությունը առաջինն է և հետագա կատարելագործման ու դասընթացը Ակադեմիայում շարունակելու աներկբա հույսեր է ներշնչում...»¹:

Նկարչական կրթությունը շարունակելու նպատակով Բաշինջաղյանը 1878 թ. գեկտեմբերին մեկնում է Պետերբուրգ: Այստեղ

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 10, д. 103, л. 3.

նա ապրում է իր մորեղբոր մոտ և հաջորդ տարվա հուլիսի 3-ին դիմում Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհրդին՝ թույլ տալու իրեն մասնակցելու Ակադեմիայի ընդունելություն քննություններին: Թույլտվություն ստանալով, բացի մասնագիտական առարկայից, օգոստոսի 17-ին նա քննություն է տալիս նաև գիմնազիական լրիվ կուրսով: Սակայն մինչև այդ լրիվ միջնակարգ կրթություն ստացած չլինելու պատճառով, նա կտրվում է ընդհանուր պատմությունից ու ապա կրկին դիմում Ակադեմիայի խորհրդին՝ խնդրելով թույլ տալ երկրորդ անգամ քննություն հանձնել ընդհանուր պատմությունից: Ստանալով այդ թույլտվությունը, նա ինքնուրույն և լավ պատրաստվելուց հետո հանձնում է քննությունը և 1879 թ. ընդունվում Գեղարվեստների ակադեմիա որպես աշակերտ-ակադեմիստ:

Այդ ժամանակ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան Ռուսաստանի գեղարվեստական կրթության բարձրագույն ուսումնական հաստատությունն էր: XVIII դարի երկրորդ կեսից ուսական կերպարվեստի նշանավոր շատ գործիչներ՝ նկարիչներ, քանդակագործներ, ճարտարապետներ դուրս են եկել Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայից: Մոսկվայի նկարչություն, քանդակագործություն և ճարտարապետության ուսումնարանի հետ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան եղել է գեղարվեստական կրթության խոշոր դարձնող ոչ միայն ուսս, այլև ուսական տիրապետության տակ գտնվող մյուս ժողովուրդների նկարիչների համար:

Մինչև Բաշինջաղյանը, անցյալ դարի առաջին կեսում Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում սովորել են Հովհ. Այվազովսկին, Աղաֆոն Հովնաթանյանը, Ստեփան Ներսիսյանը, Մովսես Մելիքյանը, Հովհ. Գաթանյանը: Նույն շրջանում և նրանից հետո այստեղ սովորել են նաև Հ. Շամշինյանը, Գ. Գաբրիելյանը, Դ. Օքրոյանը, Կ. Չիրախյանը և ուրիշներ:

Իր հիմնադրման օրից (1756) ավելի քան 100 տարի շարունակ Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան եղել է բարձրագույն կրթության միակ ուսումնական հաստատությունը Ռուսաստանում: Սակայն Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիան հովանավորվելով ցարական կառավարության կողմից, իր սաների մեջ սնուցանում էր իդեալիստական հայացքներ և պաշտպանում ակադեմիական կլասիցիզմը: Այդ հանգամանքը Գեղարվեստների ակադեմիային կտրում էր կյանքից, ուսական իրականությունից: Եվ ահա այդ պատճառով էլ XIX դարի կեսերին պայքար է սկսվում Ակադեմիայի գեղարվեստական գրվածքի դեմ:

Այդ պայքարն առանձնապես սրվում և վճռական է դառնում 1860—70-ական թվականներին ռազմաքաղաքական և մասնավորապես քննադատական (գաղափարական) ռեալիզմի ներկայացուցիչների կողմից: 1863 թ. մի խումբ երիտասարդ տաղանդավոր նկարիչներ, թվով 14 հոգի, խզելով իրենց կապերը իրականությունից հեռացած Ակադեմիայի հետ, դեմոնստրատիվ կերպով դուրս են գալիս Գեղարվեստների ակադեմիայից և ստեղծում իրենց «Ազատ նկարիչների արտելը»՝ պայքարի դրոշ բարձրացնելով ընդդեմ Ակադեմիայի պաշտոնական արվեստի: Տոգորված նոր, դեմոկրատական վեհ գաղափարներով ու բարձրացող ժողովրդին օգնելու զգացմունքով՝ նրանք ձգտում են ստեղծել աշխատավոր ժողովրդին մոտ ու նրան հասկանալի արվեստ:

Հետաեֆորմյան Ռուսաստանի ռեալիզմի դեմոկրատական շարժման պայծառ արտահայտությունը հանդիսացավ ռուսական ռեալիստական արվեստի հզոր վերելքը հանձին «Շրջիկ ցուցահանդեսների նկարիչների ընկերություն», որը կազմակերպվեց 1870 թ.: Դեռևս 1850-ական թվականներին Չերնիշևսկու կողմից ռեալիզմի և մատերիալիստական էսթետիկայի կարևորագույն սկզբունքների հաստատումը՝ այն պնդումը, թե «գեղեցիկը կյանքն է» և արվեստի խնդիրն է «բացահայտել կյանքի երևույթները», որ արվեստագետը պարտավոր է «կայացնել իր վճիռը կյանքի երևույթների նկատմամբ», դարձան պերեդվիժնիկների ընկերություն գործունեություն ծրագրերը: Միավորելով այն ժամանակվա բոլոր ռուս առաջավոր նկարիչներին՝ Ընկերությունը համարյա ամեն տարի տարբեր քաղաքներում և գավառներում կազմակերպած ցուցահանդեսներով դարձավ ռեալիստական արվեստի մեծագույն պրոպագանդիստը:

Պերեդվիժնիկների ամենամյա ցուցահանդեսները գլխավորապես կազմակերպվում էին Պետերբուրգում, դրանով իսկ որոշ ազդեցություն գործելով Գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանողության վրա: Եթե նկատի ունենանք նաև այն, որ պերեդվիժնիկների արվեստին համակրող մի քանի պրոֆեսորներ և պերեդվիժնիկ նկարիչներից մի քանիսը պրոֆեսորի պաշտոնով աշխատանքի անցան Գեղարվեստների ակադեմիայում, և այդտեղ ստեղծեցին իրենց արվեստանոցները, ինչպես օրինակ՝ Մ. Կ. Կլոդտը, հետագայում՝ Ռեպինը, Կուինջին և ուրիշներ, ապա հասկանալի կլինի այն մեծ ազդեցությունն ու ժողովրդայնությունը, որ ձեռք բերին պերեդվիժնիկները 1870—1880-ական թվականներին: Ահա այս շրջանում էլ Բաշինջաղյանը ընդունվեց Գեղարվեստների ակադեմիա:

1879 թ. սեպտեմբերի 1-ից սկսվում է Բաշինջաղյանի ուսանողական կյանքը Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում: Այն ժամանակ նա արդեն 22 տարեկան էր: Նրա կենսափորձը և «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» նկարչական դպրոցում ստացած նախնական գեղարվեստական կրթությունը նպաստավոր հոգ են ստեղծում ակադեմիական աշխատանքները հաջող կատարելու համար:

Ուրջան ուրախ էր Գեորգին այդ ուսման համար, այնքան դժգոհ էր իր ապրուստից: Այստեղ նա ապրում է նյութական ծանր պայմաններում: Նա գրում է մի քանի դիմումներ, որոնցով խնդրում է Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհրդից իրեն նյութական օգնություն ցույց տալ: 1880 թ. մայիսի 1-ին գրած դիմումի մեջ նա հայտնում է, որ Ակադեմիայի դասընթացը շարունակելու համար Պետերբուրգում ապրելու միջոցներ չունենալու պատճառով խնդրում է Ակադեմիայի խորհրդին իրեն թոշակ նշանակել: Մեզ հայտնի է, թե ինչ ընթացք է տրվել նրա դիմումին, բայց, այնուամենայնիվ, Բաշինջաղյանը 1880—1881 ուսումնական տարում շարունակել է ուսումը: Այդ ժամանակ նա գծանկարչությունից դաժնվում էր ֆիգուրային դասարանում և էսքիզներ էր անում պեղաժային 2-րդ դասարանում:

1881 թ. ամռան արձակուրդները Բաշինջաղյանն անց է կացնում իր ծննդավայր Սոնախում: Այստեղ նա հիվանդանում է և բավական ուշացած մեկնելով Պետերբուրգ չի կարողանում ժամանակին տալ երկու տարվա ընթացքում չհանձնած քննությունները և երկրորդ կուրսի քննությունը: Այդ պատճառով նրան ազատում են Ակադեմիայից: 1881 թ. սեպտեմբերի 16-ին Բաշինջաղյանը դիմում է Ակադեմիայի խորհրդին՝ խնդրելով թույլ տալ իրեն հանձնելու անցյալ երկու տարիների և երկրորդ կուրսի չհանձնած քննությունները, քանի որ «Աշակերանների ցուցակից ինձ հանելը խուսր հետևանքներ կունենա և կզրկվեմ նյութական օգնությունից, որ մինչև հիմա մատուցում էին իմ բարեբարները. բացի դրանից՝ ի վիճակի չեմ մոծելու դասախոսություններ լսելու վարձը և այլն»¹: Գեղարվեստների ակադեմիայի խորհուրդը նրա դիմումը չի հարգում: Բաշինջաղյանը ստիպված 1881 թ. հոկտեմբերի 25-ին կրկին դիմում է Ակադեմիայի խորհրդին և ներկայացնելով Պետերբուրգում ապրելու իրավունքի վկայականը և դասերին հաճախելու տոմսակը՝

¹ ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 10, л. 103, л. 10.

խնդրում է իրեն ընդունել Ակադեմիա որպես ազատ ունկնդիր, պարտավորվելով վճարել դասախոսություններ լսելու վարձը մինչև նույնմեբրի վերջը: Դրանից հետո Բաշինջաղյանը ընդունվում է Ակադեմիա որպես ազատ ունկնդիր և շարունակում հաճախել դասերին: Սակայն գտնվելով նյութական ծանր կարիքի մեջ՝ ի վիճակի չի լինում խոստացած ժամկետին վճարել դասախոսությունները լսելու վարձը, ուստի և նույնմեբրի 27-ին գրած դիմումով խնդրում է հետաձգել պահանջվող գումարի վճարման ժամկետը: Սակայն այդ էլ չի հարգվում: Մի քանի ամիս հետո, 1882 թ. փետրվարի 2-ին Բաշինջաղյանը կրկին դիմում է Ակադեմիայի խորհրդին՝ խնդրելով հնարավորություն տալ իրեն ավարտելու իր սկսած նկարները, որպեսզի դրանք վաճառի և ստացած գումարը մոծի Ակադեմիայի վարչությունը, որպես ուսման վարձ: Այդ դիմումի մեջ նա այսպես է նկարագրում իր նյութական ծանր վիճակը. «Իմ ճգնաժամային վիճակը ստիպում է դիմել Ձերդ գերազանցությունը և խնդրել որպես մի մարդ, որը ոչ ծնող ունի, ոչ էլ որևէ աղբյուրից եկող նյութական օգնություն, բացի ամսական 8 ռուբլի թոշակը, որ ստանում էի մինչև անցած տարվա վերջին ամիսը, և հազիվ եմ մի կտոր հացի փող վաստակում ապրելու համար: Այժմ զբաղված եմ երկու պատկեր նկարելով արծաթե մեղալի համար և մտադիր եմ ցուցադրել առաջիկա երրորդ քննությունը (այս տեսարաններից մեկին հավանություն է տվել պրոֆ. Կլոդտը), ուստի և ի վիճակի չեմ ուսման վճարի դրամը մոծել:

Խոնարհաբար խնդրում եմ, Ձերդ գերազանցություն, հնարավորություն տալ ինձ ավարտելու այդ նկարները և քննության իրավունք շնորհել, իսկ քննությունից հետո կծախեմ դրանք ու ստացված գումարը կմոծեմ Ակադեմիայի վարչությունը՝:

Ակադեմիայի խորհուրդը, ինչպես երևում է, այս անգամ ընդառաջում է և Բաշինջաղյանը հնարավորություն է ստանում աշխատել այդ նկարների վրա ու մնալ Ակադեմիայում մինչև ուսումնական տարվա վերջը:

Բաշինջաղյանը սովորում է պրոֆ. Մ. Կլոդտի անմիջական ղեկավարությամբ և կատարում նրա առաջադրանքները: Միևսույն Կոստանդնուպոլիս Կլոդտը (1832—1902) XIX դարի երկրորդ կեսի ռուսական ուսանողներից էր, որը ոչ մի անփութություն

ռուսական նկարչության մեջ նոր, դեմոկրատական ուղղության սկզբնավորողներից մեկը: Լինելով ռուս հայտնի պեյզաժիստ և գեղարվեստների ակադեմիայի պրոֆեսոր Մ. Ն. Վորոբյովի աշակերտը, և յուրաքանչյուր այդ դարի առաջին կեսի պեյզաժիստ նկարչության նվաճումները՝ Մ. Կ. Կլոդտը իր երկարամյա մանկավարժական պրակտիկայում ռուսանոլոգիայի մեջ ներարկեց դեմոկրատական հասցեներ ու գաղափարներ:

Կլոդտը ռուսական լայնածավալ բնութային նկարիչ է: Նրա բազմաթիվ ստեղծագործությունները, հատկապես «Մեծ ճանապարհը աշնանը», «Ռուսական գյուղը», «Կաղնիների պուրակը», «Արևի ճառագայթները», «Տեսարան սալլի հետ», «Անտառային հեռաստանը կեսօրին» և, վերջապես, ամենից ավելի հռչակված «Վարը» պեյզաժը պատկերում են ռուսական բնութային տիպական մոտիվները և հագեցված են հայրենի բնութային նկատմամբ տաժած խոր սիրով:

Բնութային ճշմարիտ, երբեմն նույնիսկ բոլոր մանրամասնությունների բծախնդիր պատկերումը, առարկաների նյութականություն, նրանց ծավալայնության համոզիչ վերարտադրումը հանդերձ և, վերջապես, պեյզաժային պատկերի խիստ կոմպոզիցիոն լուծումը Կլոդտի լավագույն ստեղծագործությունների հատկանշական գծերն են, որոնք կոնկրետ արտահայտություն են գտել նաև նրա, որպես Գեղարվեստների ակադեմիայի պրոֆեսորի, մանկավարժական պրակտիկայում:

Մ. Կլոդտը Ակադեմիայում որպես պրոֆեսոր աշխատել է ավելի քան 13 տարի (1863—1886): Այդ ժամանակաշրջանում նրա մոտ սովորել և նրա դասարանից են դուրս եկել բազմաթիվ պեյզաժիստներ, որոնցից հետագայում անվանի են դարձել, բացի Բաշինջաղյանից, նաև Դուրովսկոյը, Բեգրովը, Կլեբերը և ուրիշներ:

Ստեղծագործության ուսուցիչական ավարտվածությունը, որը եղել է իրականության լրիվ արտացոլման ռուսական դեմոկրատական արվեստի հիմնական սկզբունքներից մեկը, պրոֆեսոր Կլոդտի մանկավարժական մեթոդի բաղկացուցիչ մասն է: Բնությունն ավելի մոտիկից և մանրամասնորեն ուսումնասիրելու համար Կլոդտն իր աշակերտներին հանձնարարում էր որքան կարելի է շատ էտյուդներ անել բնությունից: Նա պահանջում էր, որ ոչ միայն պատկերները, այլև էտյուդները անպայման մանրամասնորեն ու բարեխղճորեն մշակվեն: Լինելով հրաշալի գծանկարիչ՝ Կլոդտը շատ մեծ նշանակություն էր տալիս գծանկարին: Նա ոչ մի անփութություն չէր հանդուրժում գծանկարում և զգուշացնում էր իր աշակերտներ-

1882-2003

ՀԵՐ ԿԼՈՒԴՏԻ ՄՈՒՆՈՒԿՆԵՐԻ ՎԵՐՆԱԿՆԵՐԻ ՄԱՍԻՆ ԱՎԱՐՏՈՒՄԸ

1 ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 10, д. 103, л. 15.



րին բնականի նկատմամբ անպատասխանատու լինելուց՝ գծանկարի մեջ հստակութեան և պարզութեան հասնելու համար:

Մ. Կրողտի ստեղծագործական այս սկզբունքները և ուսուցման մեթոդը զգալի նշանակություն են ունենում երիտասարդ տաղանդավոր նկարիչ Փ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործական լուսնըվածքի ձևավորման հարցում: Ուսուցչի ազդեցությունն զգացվում է հատկապես Բաշինջաղյանի ուսանողական և նրա սկզբնական ինքնուրույն ստեղծագործական շրջանի աշխատանքներում, մասնավորապես բնութեան պատկերներում: Այդ տեսակետից հատկանշական են «Կեչիների պուրակ» պատկերը (1883), «Սաչատուր Արծվյանի սունը Քանաքեռում» (1884), «Կեչիներ» (1886):

Բաշինջաղյանի գեղարվեստական կուլտուրայի զարգացմանը խոշոր չափով նպաստում են նաև Պետերբուրգի այն ժամանակվա թանգարանները, գլխավորապես Էրմիտաժը, ուր իր պրոֆեսորի խորհրդով նա հաճախ էր լինում:

Ոչ պակաս կարևոր նշանակություն են ունենում նաև Պետերբուրգում ամեն տարի պարբերաբար կազմակերպվող պերեդվիժնիկների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսները և գեղարվեստական այլ ընկերությունների և առանձին նկարիչների անհատական պատկերահանդեսները: Ծանոթություն հաստատելով նկարիչների հետ, Բաշինջաղյանը երբեմն այցելում է նրանց արվեստանոցները, ներկա լինում նրանց ստեղծագործությանը և զրուցում արվեստի հարցերի շուրջը: Կարևոր է, օրինակ, նրա այցելությունը ժովանկարիչ Հովհ. Այվազովսկու արվեստանոցը: «Կարծես 1882 թվականին էր, որ դիմեցի նրան Պետերբուրգում իբրև Ակադեմիայի ուսանող և նա ինձ բարի խորհուրդներ տալուց հետո առաջարկեց մի-մի անգամ այցելել նրան, որպեսզի ներկա լինեմ աշխատության միջոցին», գրում է Բաշինջաղյանը:

Հովհ. Այվազովսկու հետ ունեցած զրուցների ընթացքում Բաշինջաղյանը իր գործերը ցույց է տալիս մեծ ծովանկարչին: Այդ առթիվ նա գրում է, որ խրախուսելով երիտասարդ նկարիչներին՝ Այվազովսկին միաժամանակ դիտողություններ է անում նրանց ներկայացրած աշխատանքների վերաբերյալ. «Նրա արհեստանոցի դուռը միշտ բաց էր ամենքի համար,—գրում է Բաշինջաղյանը իր հոդվածներից մեկում,—նրան դիմող երիտասարդ նկարիչներին խորհուրդներ էր տալիս, երեսին էր ասում լավի ու վատը, չէր ծածկում իր կարծիքը, թեև գիտեր, որ սիրտ պետք է ցավացնի, բայց և գովաբանում էր, երբ հարկավոր էր համարում: Այս կողմից

մեծ երախտիք ունի բազմաթիվ նկարիչների վրա, որոնց թվին պատկանելու բախտ ունեմ և ես»: Հանդիպումները հանճարեղ ժովանկարչի հետ անշնչելի տպավորություն են թողնում երիտասարդ նկարչի վրա և հետագայում առիթ տալիս բազմիցս գրավոր և բանավոր ջերմ խոսքեր ասելու նրա մասին:

1882 թ. ամառային արձակուրդը Բաշինջաղյանն անց է կացնում իր ծննդավայր Սդնախում: Որոշ ժամանակ բնութեան գրկում հանդատանալուց հետո, նա այստեղ եղած ժամանակ նկարում է մի շարք նկարներ և, ինչպես գրում է ժամանակակից թերթը՝ «Կենդանի պատկերներ» հայոց, վրաց և ռուս ժողովրդի կյանքից ու պատմությունից, որոնք նա հասարակության խնդրանքով ցուցադրում է գալառական այդ քաղաքի բնակիչ, ոմն Սաֆարյանի տան դահլիճում: Բարեգործական նպատակով կազմակերպված այդ փոքրիկ, այսպես կոչված, Սդնախյան ցուցահանդեսը, ներկայացնում է հայերի կյանքից երեք նկար («Շուշանիկը բանտում», «Սովը Հայաստանում» և «Տաճկահայոց դրությունը»), վրաց կյանքից մի քանի պատկեր, որոնք ներկայացնում են վրաց ժողովրդի ժամանակակից ու պատմական կյանքից տեսարաններ («Ալթմյան հովիտի դրությունը», «Արսենի կյանքից» և այլն): Ռուսական կյանքից նա ներկայացնում է մի նկար, որը վերնադրում է «Ռուս հասարակ դասի կյանքից»: Հատկանշական է, որ «Կենդանի պատկերներ» թեմաները վերցված են աշխատավոր ժողովրդի կյանքից:

Այս «Կենդանի պատկերներ»-ը տեսնելու համար հավաքվում են մեծ թվով բնակիչներ: Դահլիճում տեղ չլինելու պատճառով շատերը դուրս են մնում: Բաշինջաղյանի այդ «Կենդանի պատկերները շատ գեղեցիկ էին նկարված և շատ խորը ազդեցին ժողովրդի վրա, անընդհատ և եռանդուն ծափահարությունը, որը տարօրինակ բան էր, ապացույց է սրան: Ամեն մի տեսարանից հետո ժողովուրդը ոգևորված դուրս է կանչում Բաշինջաղյանին»,—նշում է մի լրագրող¹:

Այսպիսով, Գեղարվեստների ակադեմիայի ուսանողի այդ առաջին ինքնուրույն աշխատանքները ջերմ ընդունելություն են գտնում ծննդավայրի հասարակության կողմից: Արվեստից քիչ թե շատ հասկացող մարդիկ տեսնում էին, որ Բաշինջաղյանը «մեծ ընդունակություն է ցույց տալիս թե կենդանի պատկերներ ստեղծե-

¹ «Մեղու Հայաստանի», 1882, № 117:

լու և թե նկարչական արհեստի մեջ: Իզուր չէ, որ այդ փոքրիկ ցուցահանդեսն այցելած հասարակությունը, ողջունելով երիտասարդ նկարչին, ցանկություն է հայտնում նրան հաճախ այցելել Սդնախ և «մյուս գավառական քաղաքները, ցնցեր ժողովրդին կյանքից ու երևակայությունից առնված այդպիսի գեղեցիկ պատկերներով»¹:

Բաշինջաղյանի «Կենդանի պատկերներ»-ի ունեցած այդ հաջողությունը խորապես ոգևորում է երիտասարդ նկարչին: Այդ ցուցահանդեսից մի քանի օր հետո հրաժեշտ տալով հայրենակիցներին՝ նա մեկնում է Պետերբուրգ ուսումը շարունակելու համար:

1882—1883 թթ. ուսումնական տարում Բաշինջաղյանը շարունակում է համառոտն աշխատել իր վրա, կատարելով դասարանական ու արտագասարանական բազմաթիվ աշխատանքներ, որոնցից մեկը՝ «Կեչիների պուրակը» փոքրածավալ չղանկարը նա ներկայացնում է քննություն 1883 թ. ապրիլի 9-ին և արժանանում արժաթե մեդալի:

Բաշինջաղյանի սկադեմիական աշխատանքներից մեկ հասած «Կեչիների պուրակը» պատկերը ներկայացնում է անտառի եզրից անցնող ճանապարհի աջ կողմում կանգնած մի քանի ծառերի տեսարան: Ծառերի գագաթները չեն նկարված: Նկարիչը ամենայն ջանասիրությամբ և բոլոր մանրամասնություններով նկարել է ծառերի բները, վերարտադրել նրանց ծավալայնությունը, նյութակառուցությունը, ծառերի տերևների, կեղևների, խոտերի և չոր փայտերի առարկայական առանձնահատկությունները, այն ամենը, ինչ եղել է նրա աչքի առջև: Վաղորդյան արևի արձակած ճառագայթները և ստվերների մեղմ անցումները ավելի արտահայտիչ ու էֆեկտիվ են դարձնում միջավայրի պատկերը:

«Կեչիների պուրակը» ավարտված պատկեր է: Նա վկայում է, որ երիտասարդ, ընդամենը 26 տարեկան Բաշինջաղյանը, Պետերբուրգի Գեղարվեստների սկադեմիայում ձեռք է բերել նկարչական այնպիսի ունակություններ, որոնք օգնեցին նրան հետագա ինքնուրույն ստեղծագործական կյանքում:

Իրանից հետո, 1883 թ. մայիսի սկզբներին Բաշինջաղյանը թողնում է Պետերբուրգի Գեղարվեստների սկադեմիան և վերագառնում հայրենիք, որպես նկարիչ ինքնուրույն ստեղծագործություններ գրադրելու համար:

¹ «Մեզու Հայաստանի», 1882, № 117:

ՃԱՆԱՊԱՐԶՈՐԳՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ ՀԱՅՐԵՆԻ ԵՐԿՐՈՒՄ

«1883 թ. մայիսի սկզբներին, վերջին հրաժեշտը տալով Պետերբուրգին, եռանդով ու հույսով լի՝ վերադարձա հայրենիքս — Սդնախ, ուր անց էի կացրել մանկությունս ու պատանեկությունս: Ծնողներս այլևս չկային, անից ու տեղից նույնպես զրկվել էի, բայց հայրենիքիս սերը մնացել էր իմ մեջ անխախտ...», — գրում է Դևորգ Բաշինջաղյանը¹:

Պետերբուրգի խոնավ օդը, մանավանդ լեռնային, արևավառ բնությունը բացակայությունը, մղում էին նրան Անդրկովկաս և տուն հասնելու հենց հաջորդ օրը, լուսադեմին, վերցնելով իր նկարչական բոլոր պիտույքները՝ էստրադիկը, կտավ և թղթեր, գնում է ծնրնդավայրի արևելյան կողմը՝ Ալազանի հովիտը՝ արևածագը նկարելու: Ուշագիտ գիտելով բնության դարձոնքը, նա հափշտակվում է վաղորդյան բնության գույների փոփոխություններով: Բնության սքանչելի տեսարանն այն աստիճան ազդում է նրա վրա, որ նա, ինչպես գրում է նկարիչը, ամեն բան մոռանում է, այլևս անկարող լինում վրձին շարժելու, նայում է հիացմունքով և չի հագնում: Վերջապես ձեռնունայն վերադառնում է տուն...: Գ. Բաշինջաղյանը գրում է, որ իր կյանքում նման երևույթ հաճախ է պատահել: Նախապատրաստված գնում է որևէ տեսարան նկարելու, բայց երբ հասնում է արդեն ընտրած տեղը, տարվում է բնության գեղեցկությամբ և այլևս չի կարողանում ստեղծագործել: Բնության վեհությունը երբեմն այնքան ուժգին է ազդում նրա վրա, որ նա կաշկանդվում է:

Սդնախում եղած ժամանակ Բաշինջաղյանը նկարում է «Սըղ-նախի ճանապարհը», «Ալազանի գետը գիշեր ժամանակ», պատկերներ և մի քանի էստրադներ բնությունից:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 12:

Այնուհետև նա շրջադաշտում է Վրաստանի զանազան վայրերում, ժանտխանայով նրա բնությանը և բավականաչափ նյութեր է հավաքում նկարչության համար:

Այնչի մեծ և երկարատև ճանապարհորդությունն նա կատարում է Հայաստանում, նպատակ տեսնելով տեսնել, ճանաչել և ուսումնասիրել Հայաստանի բնությունը, որի գեղատեսիլ վայրերի մասին նա շատ էր լսել, բայց ինչպես ինքն է գրում, դեռ չէր տեսել: «Վրճուեցի անպատճառ տեսնել և որքան կարելի է շուտ», — գրում է նա:

Բաշինջաղյանը Հայաստան է գալիս Ադատաֆա — Երևան ճանապարհով: Ադատաֆայի ճանապարհը շատ գեղեցիկ է: «Դիլիջանի ձորը հիացրեց ինձ» — գրում է նա, մտնելով Հայաստանի ծաղկավետ և անտառապատ շրջաններից մեկը՝ Դիլիջանը: Դեռևս ինժեների հանդուգն ձեռքերը շատ չէին խախտել այդ բնության կուսությունը: Նրա բնական տեսքը համեմատելով իր տեսած ուրիշ վայրերի բնության հետ՝ Բաշինջաղյանը նկատում է ոչ միայն նրա վեհությունը, այլև ինքնատիպությունը:

Անցնելով Դիլիջանի հիասքանչ ձորով, երիտասարդ նկարիչը հիացած կանգնում է գեղատեսիլ Սևանա լճի ափին: Նրան հրապուրում են Սևանա լճի և նրա շրջակա բնության անսովոր գեղեցկությունը, մեծ, լայնածավալ լճի կատարյալ խաղաղ, հալելապատ մակերեսը և, մանավանդ, իրիկնամուտի հրաշագեղ գույները:

Բաշինջաղյանը մի քանի օր մնում է Սևանա կղզում: Այստեղ նա մի գիշեր անց է կացնում անքուն՝ դիտելով լուսնյակ գիշերը Սևանում: Լուսնի ծագումը, նրա շողերի արտափայլումը լճի վրա և գիշերային բնության հրապուրիչ տեսարաններն ուշադիր ուսումնասիրելով՝ Սևանը դարձնում է իր հետագա ստեղծագործությունների հիմնական թեմաներից մեկը:

Այստեղ, Սևանի ափին, Բաշինջաղյանը տեսնում է նաև խոռվահույզ բնություն՝ քամուց անհանդստացած, կատաղի և ալիկոծվող լիճը: Բնության տարերքի անեղ ժամեր Բաշինջաղյանը տեսել էր նաև անցյալում: Հետաքրքրական են «Նկարչի կյանքից» գրքում նկարագրված Դարյալի կիրճում փոթորիկի ժամերին ապրած ծանր պահերը, որոնք, սակայն, նրան դուր չէին եկել: Նա գրում է, որ «ինձ դուր չի գալիս բնության խռովությունը, նա չի հիացնում, այլ միայն վրդովում է մարդուս հոգին...»¹:

Թերևս այդ պատճառով է, որ Բաշինջաղյանը ընդհանրապես չի նկարել բնության խռովահույզ պահեր: Հետագայում ստեղծած

նրա պատկերների մեծագույն մասը ներկայացնում են բնության միայն հանդիսա, խաղաղ վիճակը:

Սևանից Բաշինջաղյանը Ֆուրգոնով մեկնում է Երևան, ապա էջմիածին: Ճանապարհին նա կանգ է առնում Քանաքեռ գյուղում և այցելում Խաչատուր Աբովյանի տունը: Այդ այցելության արդյունք են լինում «Խաչատուր Աբովյանի տունը Քանաքեռում» երկու պատկերները, որոնք նկարում է նա հետագայում՝ 1884 թ.: Էջմիածնում նա մնում է 8 օր: Այդ ժամանակամիջոցում նա քնում է էջմիածնի վանքի Դավարապատ հյուրանոցի կտրանը, որպեսզի վաղ առավոտյան շուտ վեր կենա և տեսնի արշալույսը Արարատյան դաշտում, Արարատի գագաթը արևածագին: Սակայն, դժբախտաբար, նրա հույսերը չեն իրագործվում, որովհետև այդ ընթացքում Արարատի գագաթը ծածկված է լինում թուխ ամպերով, որոնք զրկում են նրան ձյունապատ գագաթը արևածագի լույսերի տակ տեսնելու հաճույքից:

Այլևս չկարողանալով համբերել, Բաշինջաղյանը իր ընկերոջ հետ գնում է գեպի Արագածի լանջերը, ուր փոխած են բազմաթիվ գյուղեր: Նա իր հետ տանում է «Արարատյան դաշտը» փոքրածափալ էստրադը, որը նա նկարել էր էջմիածնում: Գիշերելով Մուղնու մենաստանում, հաջորդ օրը լուսադեմին, իր ընկերոջ և վանքում ծանոթացած մի քանի անձանց հետ բարձրանում է զանգակատունը և սպասում արևածագին: Բարձրավանդակի վրա գտնվող այդ մենաստանից երևում է համարյա ամբողջ Արարատյան հովիտը և Արարատը: Լուսադեմին, դեռևս մթության մեջ Բաշինջաղյանը լարված ուշադրությամբ նայում է Արարատի կողմը, երբ արդեն լուսավորվում էին ամպերը: Նա գիտում է արշալույսը Արարատյան դաշտում, Արարատի վրա ու խորապես տպավորվում:

Բնության հրաշալիքներով հիացած նկարիչը նայում է նաև իր շուրջը և տեսնում հողի մշակներին, որոնք օրվա աշխատանքներից հոգնած՝ ամբողջ գիշերը քնել են խոտերի վրա, խոտի դեզերի տակ...

Այս ամենը խոր տպավորություն են թողնում երիտասարդ նկարչի վրա: Երկար ժամանակ գտնվելով այդ տպավորության տակ, Բաշինջաղյանը նկարում է մի քանի էստրադ («Արարատը» և այլն) և նույն օրը իր ընկերների հետ շարունակում է ճանապարհը: Նա անցնում է Օշականի, Աշտարակի, Բաշ Ապարանի և այլ գյուղերի միջով: Օշականում եղած ժամանակ նա նկարում է «Մեսրոպ Մաշտոցի մատուռը Օշականում» և «Տեսարան Օշական գյուղի մոտից»

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 38:

էջուղները, այցելում Հասնում Արեքսանդրապոլ (այժմ Կենինական): Այստեղ երկու օր մնալուց հետո ֆուրգոնով գնում է Անի:

Անիում Բաշինջաղյանը ուշադիր դիտում և ուսումնասիրում է ճարտարապետական հին հուշարձանների մնացորդները, որոնք, ինչպես գրում է նա, մնում են որպես «միակ հետքեր անցած-գնացած անվերադառնալի պարժանքի»: Նա լինում է Միջնաբերդում, դիտում մալր տաճարը, եկեղեցիները, շրջում քաղաքային պարիսպների ու աշտարակների մոտ, որոնց հոյակապութունը հիացնում է նկարչին: «Որքա՞ն արվեստ ու ճարտարապետություն, որքա՞ն ռազմագիտական կանոններ են գործ դրած այս կառուցման համար...» — գրում է Բաշինջաղյանը: Սակայն միջնադարյան այդ մեծ մալրաքաղաքի ավերակ և թշվառ վիճակը ծանր տպավորություն է թողնում նկարչի վրա, և ինչպես ինքն է գրում, «այնպես թափանցեց ուղեղիս մեջ, որ անկարող եմ երբեքցե մոռանալ»:

Այդ տպավորության տակ կատարելով մի քանի էտյուդներ («Անիի միջնաբերդը», «Ախուրյան գետը», ինչպես նաև «Հաղթական կամարը Հոռոմոսի մոտ» էտյուդը), Բաշինջաղյանը օգոստոսին վերադառնում է Թիֆլիս:

Հայաստանի, մասնավորապես Դիլիջանի, Սևանի և Արարատյան հովտի գեղատեսիլ բնությունը երիտասարդ նկարչի համար դարձավ կենդանի դպրոց և ստեղծագործության անսպառ լաբորատորիա: Նա տեսավ, մոտիկից ուսումնասիրեց հայրենի բնությունը, նրա առանձնահատկությունները և հսկայական նյութ կուտակեց հետագա ստեղծագործության համար: Այդ նյութերի և տպավորությունների հիման վրա Բաշինջաղյանը Թիֆլիսում նկարեց Արարատ լեռան ու Արարատյան դաշտի տեսարաններ, Սևանա լճի ու Հայաստանի գեղատեսիլ բնության մի քանի պատկերներ:

Բաշինջաղյանը Թիֆլիսում երկար չմնաց: Վերցնելով ներկեր և կտավներ, նա շարունակեց իր ճանապարհորդությունը այս անգամ Վրաստանում: Օգոստոսի վերջերին նա շրջագայեց Կովկասյան լեռնաշղթայի երկայնքով, եղավ լեռնաշղթայի ստորոտներին, «աչքով անհասանելի երկայնությունը հարթ մակերևույթի» վրա փոխած այն ժամանակ դեռևս կուսական անտառներում, դիտեց, ծանոթացավ և ուսումնասիրեց անտառի կյանքը, գիշերն անցկացրեց ձիաուրի կոչվող անտառում:

Նա տուն վերադարձավ արդեն հոգնած, Հայաստանի և Վրաստանի բնության ուսումնասիրության ընթացքում շատ նյութեր հավաքած և հարուստ տպավորություններով:



Վերդ Բաշինջաղյան

ԱՌԱՋԻՆ ՅՈՒՑԱՀԱՆԻՅՈՒՄ

Հայաստանում և Անդրկովկասի մյուս վայրերում կատարած իր ճանապարհորդութեան ընթացքում նկարած պատկերներն ու էությունները ի մի հավաքելով, Բաշինջաղյանը դրանք կախում է իր սենյակի պատերից: Նրա տունն այցելած ժամանակակիցներից մեկը գրում է, որ «Բաշինջաղյանի սենյակ մտնողը մի տեսակ բերկրություն է զգում»: Շատերն առաջին անգամ էին տեսնում հայրենի բնության տեսարանների պատկերներ: Մամուլում երևան են գալիս հողմածներ, որոնք պահանջում են այդ պատկերներն ի ցույց դնել հասարակությանը: «Միայն մի խումբ մարդիկ տեսնելով՝ երիտասարդ նկարիչը հասած չի լինի իր բաղձանքին,— գրում է «Մշակ» թերթը 1883 թ. օգոստոսի 5-ի համարում,— բավական է ինչքան մանուկների ուղեղը պղտորեցինք սատանաների ու դժոխքի պատկերներով, պետք է այդպիսի պատեհ առիթներից օգուտ քաղել, չպետք է թողնել, որ սոքա (Գ. Բաշինջաղյանի աշխատանքները— Մ. Ս.) միայն մի երկուսի սենյակի զարդ դառնան, այլ աշխատել, որ ամեն մի հայ ևս ունենա դոցանից»: Նշելով, որ դպրոցներում հայրենագիտության, աշխարհագրության և պատմության առարկաներից բացի հայրենի բնության տեսարանների այդպիսի պատկերները մեծ դեր կարող են կատարել աշակերտների միտքը զարգացնելու գործում, թերթը խնդիր է դնում միջոցներ գտնել դրանք բազմացնելու, գունավոր տպագրելու և հասարակության մեջ տարածելու համար:

Այսպիսով, Բաշինջաղյանի առաջին ստեղծագործությունները տեսնելով, մարդիկ մտածում են նրանց օգտակարության մասին: Պահանջ է զգացվում օգտագործել դրանք ոչ միայն որպես հասարակության և նոր սերնդի ճաշակը մշակելու՝ «ճաշակ զարգացնող» այլև «իրբև մանկավարժական գործին նպաստող միջոցներ»:

Այստեղից էլ ծագում է ցուցահանդես կազմակերպելու միտքը: Սակայն այն ժամանակ դեռևս մի անհայտ, երիտասարդ ու անփորձ նկարչի առաջին ստեղծագործությունների անհատական ցուցահանդես կազմակերպելը հեշտ չէր: Մինչ այդ Թիֆլիսը և ընդհանրապես Անդրկովկասի որևէ այլ քաղաք, դեռ չէր տեսել տեղական նկարիչների գործերի ցուցահանդես: 1868 թ. Թիֆլիս եկած ժովանկարիչ Հովհաննես Ալվազովսկու կազմակերպած ստեղծագործությունների ժամանակավոր ցուցահանդեսը, որից մի քանի պատկեր նկարիչը հետո նվիրում է Թիֆլիսի քաղաքային վարչությունը, չստեղծեց նկարչի ստեղծագործությունների հրապարակային-հասարակական դիտման որոշակի արագիցիա: Նկարիչներ Հակոբ և Ադաֆոն Հովսեփյանյանները կամ Ստեփան Ներսիսյանը իրենց ամբողջ կյանքի և գործունեության ընթացքում չէին ունեցել իրենց ստեղծագործությունների հրապարակային ցուցադրություն:

Այդպիսի պայմաններում գեղարվեստական ցուցահանդես կազմակերպելը շատ համարձակ քայլ կլիներ, բայց այն անհրաժեշտ էր նախ և առաջ երիտասարդ նկարչի համար: Բաշինջաղյանը որպես նկարիչ, պետք է ճանաչվեր հասարակության կողմից: Անհրաժեշտ էր նաև պատկերների միջոցով ժողովրդին ցույց տալ հայրենի բնության գեղեցկությունը, բորբոքել նրա մեջ հայրենասիրությունը և սեր առաջացնել պելլագաթային նկարչության ժանրի նկատմամբ: Վերջապես նկարիչը պետք է ստանար այդ նույն հասարակության քաջալերանքը և նյութական օժանդակություն՝ իր գործը հետագայում շարունակելու համար:

Բաշինջաղյանը տոգորված ժողովրդին, նրա լուսավորությանը և գեղարվեստին ծառայելու ոգով, հավաքում է իր բոլոր աշխատանքները և 1883 թ. աշնանը, հոկտեմբերին, ի ցույց դնում հասարակությանը: Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին անհատական ցուցահանդեսը բացվում է 1883 թ. հոկտեմբերի 1-ին Թիֆլիսի նախկին Դվորցովայա փողոցի վրա գտնվող օմնի Մովլանի և Սարաջևի տան վերին հարկի սրահներում:

Ժամանակի մամուլի տեղեկություններով Բաշինջաղյանն այդ ցուցահանդեսում ներկայացնում է 16 աշխատանք, մեծ մասամբ 1883 թ. ընթացքում նկարած պելլագաթներ՝ դրանք են. «Արարատ», «Արարատյան դաշտը», «Անիի միջնաբերդը», «Ախուրյան գետը», «Գեղամա (Սևանի) ծովակը», «Վենետիկի ծովածոցը և ս. Ղազարի վանքը», «Հաղթական կամուրջը», «Ալազան գետի դաշտավայրը», «Թիֆնու անտառը վերջալուսի ժամանակ», «Ալազան գետը գիշեր

ժամանակ», «Սուրբ Հովհաննեսի վանքը», «Մի քանի կաղնի ծառեր», «Արագած լեռը և Քասաղ գետը», «Տեսարան Օշական գյուղի մոտից», «Մղնախի ճանապարհը» և մի քանի էպոպոններ:

Այդ առաջին ստեղծագործություններից մեկ հասկը են միայն մի քանի պատկեր, որոնցից առանձնապես հայտնի են «Արարատը» (Մատենադարան), «Անձրեից առաջ» (Հայաստանի Պետ. պատկերասրահ) և «Արարատյան դաշտը» պելլագոն: «Արարատ»-ը ներկայացնում է Արարատյան դաշտը և Արարատ լեռը լուսաբացին՝ իր մեծ ու փոքր գագաթներով: Արարատյան լայնարձակ դաշտավայրում գեոնես իշխում է մթնաշաղը, մինչև արևի ճառագայթները լուսավորել են միայն Արարատի մեծ գագաթը: Նկարված լինելով հիշողությունից, Թիֆլիսում, Արարատը այս նկարում դուրս է եկել սրածայր: Դա ցույց է տալիս, որ նկարիչը վարժված չէ հիշողությունից տեսածը պատկերելու: Համեմատաբար հաջող է պատկերված Արարատյան դաշտի առաջին պլանը, ուր որոշակի նկարված են ճանապարհի մի կողմում ընկած ցորենի հասած արտը և մի մարդ իր երկու գոմեջը լծած երկանիվ սալի հետ: Վաղորդյան մթնաշաղ հիշեցնող մուգ կանաչ-կապտավուն գույներով նկարված Արարատյան դաշտի տեսարանի ընդհանուր տրամադրությունը խաղաղ, հանգիստ վիճակն է, որը, ինչպես հետո կտեսնենք, դառնում է Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների հիմնական հատկանիշներից մեկը: Այստեղ և, մանավանդ, «Արարատյան դաշտը» պատկերում, նկատվում է տեսածը նույնությունից կտավի վրա փոխադրելու երիտասարդ նկարչի անկեղծ ձգտումը, թեև գծանկարի որոշ թուլությունը, չորությունը, գունանկարչական միջոցների պակասը և անփորձությունը զգալիորեն արգելակում են իրականության խորը, բազմակողմանի և ընդհանրացրած կերպարը ստեղծելու համար: Այդ պատկերները հետաքրքրական են նրանով, որ ցույց են տալիս նկարչի որոնումները՝ գտնելու միջոցներ հայկական բնությունը վերարտադրելու համար: Դրանք միաժամանակ արտացոլում են այն բուռն և անկեղծ սերը հայրենի բնության նկատմամբ, որը ուժ է ներշնչել երիտասարդ նկարչին շարունակելու իր որոնումները, գտնելու գեղարվեստական արտահայտությունից միջոցներ, որոնք ճշմարտացի և համոզիչ կերպով վերարտադրեն հայրենի բնությունը:

Իրենց թերություններով հանդերձ, այդ, ինչպես և առաջին ցուցահանդեսում ներկայացված մյուս պելլագոնները շերտ ընդունե-

լուծվում են գտնում հասարակության կողմից: Ժամանակի մամուլը և քննադատությունը նույնպիսի շերտություններ են արտահայտում Բաշինջաղյանի «Ախուրյան գետը», «Գեղամա (Սևանի) ծովակը» պատկերող գիշերային տեսարանների ճշմարիտ վերարտադրման մասին, ինչպես նաև «Անիի միջնաբերդը», «Ալագան գետը գիշերվա ժամին» պատկերների վերաբերյալ, պատկերներ, որոնք դիտողի մեջ արթնացնում են հայրենասիրական զգացումներ: Ահա թե ի՞նչ է գրում ժամանակակից մի լրագրող «Գեղամա ծովակը» մեկ չհասած պատկերի մասին. «Գիշեր է: Արծաթափայլ լուսինը բարձրացել է երկնակամարի վրա և սեպեթուր ամպերի միջոց նայում է ծովակի վրա: Իսկ նա հանդարտ է և միապագա: Փոքրիկ ալիքները միայն գեղածուփ ծածանվում են նրա լայնատարած մակերևույթի վրա, յուրաքանչյուր ծիանք բերում է իր հետ լուսնի հագարավոր շողեր, յուրաքանչյուր փոքրիկ կոհակ ցուլացնում է իր մեջ մի ամբողջ լուսին և այսպես Գեղամա ամբողջ ծովակը ներկայացնում է մի արծաթե դաշտավայր: Ծովակի եզերքում երևում են ձկնորսների խրճիթները և խաղաղանիստ գյուղի փոքրիկ տնակները, իրենց ափելի ևս փոքրիկ և լուսավորված պատուհաններով: Ծովակի խորհրդավոր հեռավորության մեջ նշմարվում է Սևանա կղզին—հայ հոգեորականների հինավուրց սրբատեղին: Լույսի և կենդանության նշույլ չի երևում այդտեղ: Գեղամա կղզակը ներկայացնում է իր բնակիչների ճշգրիտ պատկերը... Բայց և այնպես, որքան շատ հիշատակներ է զարթեցնում քո մեջ, պատմության քանի տխուր էջեր է բացում քո առաջ»¹:

Ժամանակակիցների այդ տպավորություններն ինքնին խոսում են երիտասարդ նկարչի առաջին պելլագոնների թողած ազդեցությունից, նրանց առաջացրած մտքերի ու զգացումների մասին: Թերևս այդ պատճառով ժամանակակից մամուլը անտես չի թողել Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսը: «Մշակ» թերթն 1883 թ. հոկտեմբերի 3-ին գրում է. «Ցանկանալով կատարյալ հաջողություն երիտասարդ նկարչին իր ձեռնարկության մեջ, հույս ունենք, որ Թիֆլիսի հասարակությունը անուշադրության չի թողնի հարգելի նկարչի գործը և ձեռնհաս մարդիկ կամ հասարակական հիմնարկությունները գնելով նրա նկարներից խրախույս և քաջալեր կդառնան, թե նրա ապագա գործունեությունը և թե միջոց տված կլինեն նրան, սիրով գործելու հոգուտ նույն հասարակության շահերի՝ որին ինքը պատկանում է»²:

¹ «Մշակ», 1883, հոկտեմբերի 23:

² Նույն տեղում, հոկտեմբերի 3:

Մամուլի կոչերն, անկասկած, որոշ հետաքրքրություն են առաջացնում գեղարվեստական ցուցահանդեսի նկատմամբ: Բաշինջաղյանի ծանոթներից ու նրա բարեկամներից բացի, ցուցահանդես են այցելում հասարակության միջին խավը, մեծ մասամբ ինտելիգենցիան և աշխատավորները, ինչպես նաև օտարազգիներ: Հայ բուրժուազիան, մասնավորապես խոշոր բուրժուազիան, անտարբեր գտնվեց Բաշինջաղյանի այդ առաջին ձեռնարկության նկատմամբ: «Շատ անգամ,—գրում է 1883 թ. «Արձագանք»-ի թղթակիցը,—այցելելով այդ գեղեցիկ պատկերասրահը ցավով պետք է ասեմ, որ ոչ մի անգամ չտեսա մեր առաջնակարգ հասարակության անդամներից, որոնք հետաքրքրվելիս լինեին իրենց հայրենի նկարներով: Այնինչ եթե քիչ թե շատ հաճախորդներ կային, գերանք մեծ մասամբ օտարազգիներ էին և մասամբ էլ միջին դասակարգը»¹:

Հայ բուրժուազիայի այդ անտարբեր վերաբերմունքը պատահական չէր և բացատրվում է նախ և առաջ նրա բիրտ ճաշակով: Մինչ այդ գեղարվեստական ցուցահանդես չտեսած հայ բուրժուազիան դրա կարիքը չէր զգում: Նրա համար շատ ավելի հետաքրքրական ու հաճելի էր տեսնել մի վայրենի ըմբռնմամբ, քան որևէ պատկերահանդես: Այն ժամանակվա բուրժուական հասարակությունն իրար էր անցնում, երբ իմանում էր, թե այսինչ ըմբռնվող քաղաքային այգում մարտնչելու է այնինչ հայտնի ըմբռնի հետ: «Մեկ էլ տեսար,—գրում է ժամանակակիցներից մեկը,—անթիվ բազմություն հարյուրավոր կառքերով ու ոտքով շտապում են դեպի նշանակված տեղը, մենամարտությանը հանդիսատես լինելու և 30 կոպեկանոց տոմսակը առնում են երբեմն 3 սուրբի և մտնում են այգի: Երբ մեր Գլխանցին (ըմբռնի անունը—Մ. Ս.) պարտվում է, հազար ու մի ախ և վախ անելով սուգի մեջ են մտնում, իսկ եթե հայ կտրիճը հաղթող է հանդիսանում, այն ժամանակ (փա՛հ, փա՛հ) մեծ բազմությունը, հարյուրավոր կառքեր, միմյանց հետևից, թրմբկահարելով ու խլացուցիչ աղաղակներով քաղաքի բոլոր նշանավոր թաղերը պտտացնում են, ինչպես մոտերս արեցին մի բաքվեցի պարսիկին հաղթելու առթիվ»²:

Չնայած դրան այն ժամանակ գտնվում են արվեստը հասկացող, երիտասարդ նկարչի աշխատանքը գնահատող մարդիկ, որոնք նրան խրախուսում և դրանով իսկ բարոյական մեծ օգնություն են ցույց տալիս: Հայ անվանի նկարիչ Ստեփան Ներսիսյանը,

¹ «Արձագանք», 1883, № 46, էջ 662—663:

² Նույն տեղում:

որ այդ ժամանակ 76 տարեկան էր, այցելում է Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսը և ուշադիր դիտելուց հետո, նկատելով նրա մեջ ընդունակություններ, քաջալերում է երիտասարդ նկարչին: Այդ մասին Բաշինջաղյանը հետագայում իր մի պատասխան անտիպ նամակում գրում է. «... 1883 թ. Ստ. Ներսիսյանն այցելեց իմ առաջին պատկերահանդեսը: Նա ակնոցները աչքերին ու հաստ և պարզ ձեռնափայտը ձեռքին առանձին հետաքրքրությամբ և ուշադրությամբ նկարները դիտելուց հետո արտասանեց իր մեղմ ձայնով «Աստվածային կայծ կա» ու մի քանի խրախուսական խոսքով հորդորելուց հետո հեռացավ»³: «Արձագանք» ամսագրի թղթակիցը Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսի կապակցությամբ գրում է. «Առանց մարգարե լինելու, կարելի է պնդել, որ Բաշինջաղյանի գեղեցիկ վրձինը հետգհետե ավելի ու ավելի մեծ պտուղներ կարող է տալ, եթե հայ հասարակությունը նյութական միջոցներով նրան խրախուսե»²: «Նովոյե օբոզրենիե» թերթը նկատի ունենալով նկարիչ Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները, մատնանշում է, որ Կովկասում, ռուսական կայսրության այդ հեռավոր երկրամասում ծնունդ է առնում մի արվեստ, որն ամրակուռ է իր բնական լեռների նման, որ գեղարվեստական նյութը այնքան շատ է, որ անկասկած ստեղծում է հիանալի պայմաններ նրա մեջ գունանկարչության արվեստի ծաղկման համար. «Մենք հաճությամբ հավատում ենք,—գրում է թերթը,—որ մի օր կգա այն ժամանակը, երբ Կովկասը կդառնա ստեղծագործական երիտասարդ ուժերի բուծարանը և կունենա գեղարվեստի իր Ակադեմիան»³:

Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի կապակցությամբ «Մշակ» թերթը գրում է. «Բաշինջաղյանի նկարները տեսնել և չհամիշտակվել—անկարելի է»: Հենց առաջին իսկ ցուցահանդեսից արդեն դրսևորվում են նկարչի հետաքրքրությունները բնագավառը, նրա հիմնական թեմատիկան և խնդիրները: «Բաշինջաղյանը,—շարունակում է նույն թերթը,—իր վրձինը նվիրել է հայրենաց գեղեցիկ բնությանը և նրա լեռներին, նրա հովիտներին և վերջապես նրա տխուր ավերակներին»: «Նկարչի նախասիրած մոտիվները, —շարունակում է գրել «Նովոյե օբոզրենիե» թերթը,—գիշերն է ու լուսնի ցուլը հանդարտ ջրի վրա, ինչպես

¹ Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, նկարիչ Գ. Շարբարչյանի արվիվ:

² «Արձագանք», 1883, № 46, էջ 663:

³ «Новое обозрение», 1884, № 29.

նաև ծառայողների կատարները ոսկեզօծող արևի վերջին ճաճանչները: Այս վերջին թեման պ. Բաշինջաղյանը կրկնում է մի քանի անգամ և հաջողությամբ, ինչպես օրինակ՝ «Կեչիների պուրակ» փոքրիկ էսյուզում»¹:

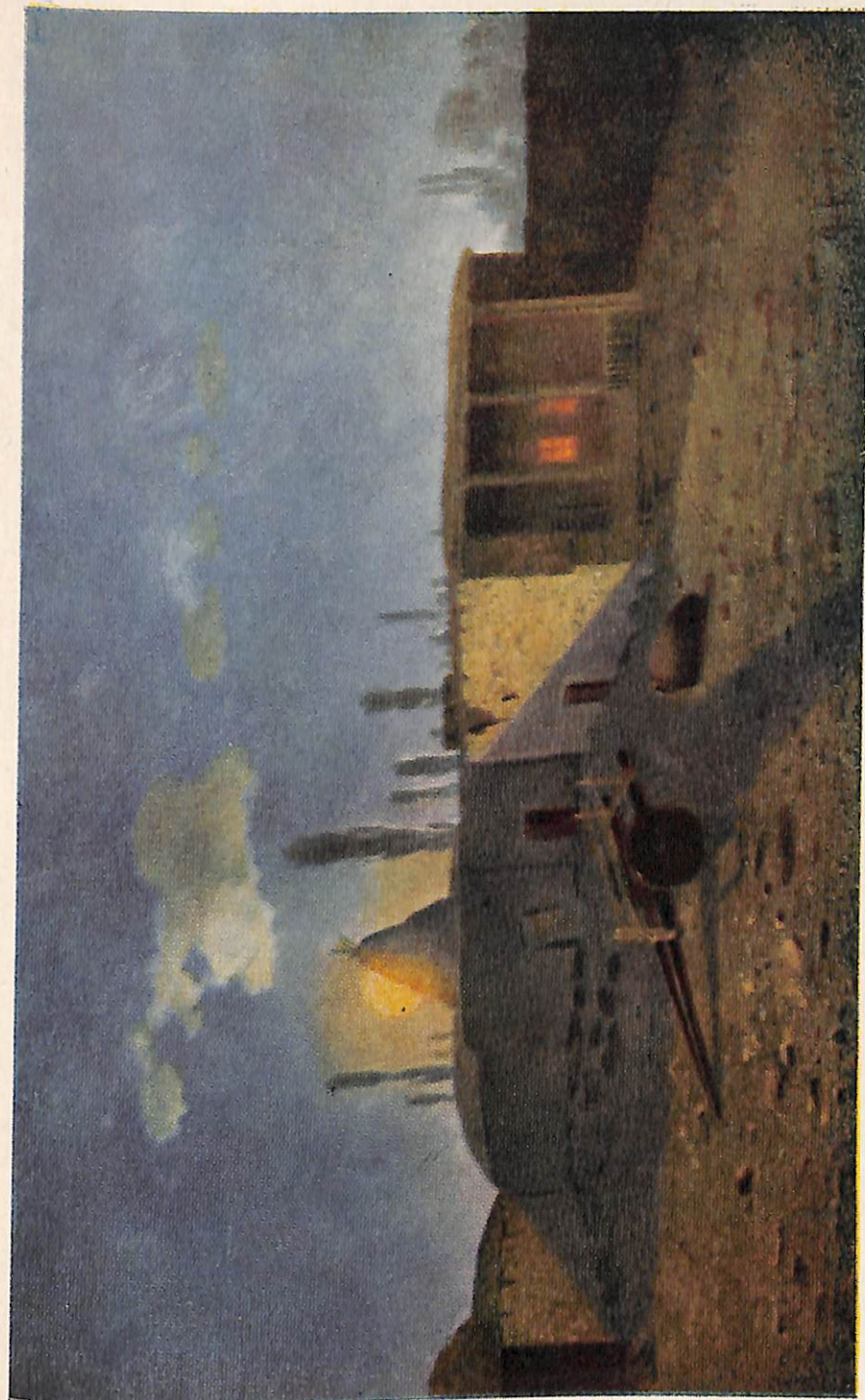
Բաշինջաղյանի առաջին ցուցահանդեսը և նրա ստեղծագործություններն արժանանում են դոկասանքի ու խրախուսանքի հասարակության դեմոկրատական խավերի և կուլտուրայի գործիչների կողմից, նրանք նպատակ ունենին ոչ թե «ներբողներ կարգալ նկարչի վրձնին», այլ, ինչպես գրում է «Մշակ» թերթը, որպես «ճրավեր հայ հասարակությանը, որ օգնի հայ նկարչին իր տաղանդը զարգացնելու և արվեստը կատարելագործելու համար»:

Առաջին ցուցահանդեսից Բաշինջաղյանը նյութական խոշոր օժանդակություն չստացավ: Յուցահանդեսից շատ պատկերներ չդնվեցին: Հայ բուրժուազիան ժլատ գտնվեց նաև նկարչի ստեղծագործությունները դնելու հարցում: Ծախվեցին միայն «Արարատը», «Ալազան գետը» և մի էսյուզ: Մի քանի պատկերներ ծախվեցին նաև ցուցահանդեսը փակվելուց հետո: Շատ քիչ գումար կուտակվեց ցուցահանդեսի մուտքի վճարից: Թեև ցուցահանդեսի մուտքը հայտարարվել էր ձրի, սակայն Բաշինջաղյանը ցուցահանդեսի մի անկյունում դրել էր մի փոքրիկ արկղ, ուր հատ ու կենտ այցելուներ իրենց կամքով նետում էին կոպեկներ: Յուցահանդեսի փակման օրը արկղում հավաքված ամբողջ գումարը երկու տասնյակ ուսրլուց չէր անցնում, որը և երիտասարդ նկարիչը հատկացնում է չքավոր ուսանողներին:

Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսը տևում է երկու ամիս և փակվում դեկտեմբերի 1-ին: Յուցահանդեսի փակման առթիվ հրապարակված հայտարարության մեջ Բաշինջաղյանը շնորհակալություն է հայտնում այն անձանց, որոնք բարեհաճեցին այցելել իր ցուցահանդեսը և նրանց, որոնք «եթե ոչ նյութապես, գեթ լրագրական խոսքով ոչ սրակաս քաջալերեցին ինձ իմ ձեռնարկության մեջ»:

Մոշոր է Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսի նշանակությունը թե իր՝ նկարչի ստեղծագործական կյանքում, թե հայ կերպարվեստի պատմության մեջ: Այդ ցուցահանդեսը հնարավորություն է տալիս երիտասարդ նկարչին իր առաջին ստեղծագործություններով ներկայանալ հասարակությանը, լսել նրա խոսքը և ճանաչվել նրա կողմից որպես շնորհալի և խոս-

¹ «Новое обозрение», 1884, № 29.



Խաչատուր Աբովյանի ստույր Քանախում, 1884.

առումնալից նկարիչ: Այդ ցուցահանդեսը հաստատում է, որ հայրենի բնության թեման՝ պելլագժը, կարևոր և անհրաժեշտ թեմա է նկարչության մեջ: Պելլագժային նկարչությամբ կարելի է կրթել և առաջ մղել հայ հասարակությանը, լուսավորել նրան հայրենասիրական դադափարներով:

1883 թ. կազմակերպելով իր ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսը, դրանից հետո համարյա ամեն տարի բաց անելով պատկերահանդեսներ, Բաշինջաղյանը հայ իրականության մեջ սկիզբ է դնում նկարիչների գեղարվեստական ստեղծագործությունների հասարակական-հրապարակային ցուցադրությունը, որը և տրագիցիա է դառնում հետագայում: Հենց դա է առաջին ցուցահանդեսի հասարակական-գեղարվեստական կարևոր նշանակությունը: Սուրբ է այդ ցուցահանդեսի պատմական նշանակությունը:

Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առաջին ցուցահանդեսը միաժամանակ հանդիսացավ հայկական պելլագժային նկարչության սկիզբը: Պետք է նկատի ունենալ, որ XIX դարի առաջին կեսում հայկական կերպարվեստը դեռևս չունի հայրենի բնությունը պատկերող պելլագժային նկարչություն, որպես ինքնուրույն ժանր: Մինչև 60—70-ական թվականները պելլագժը կապված է եղել կենցաղային նկարչության, սյուժետային պատկերի ու դիմանկարչության հետ: Պելլագժը լրացրել, ավելի բովանդակալից և արտահայտիչ է դարձրել ժանրային պատկերը կամ դիմանկարը: Այդպիսին է, օրինակ, Ս. Ներսիսյանի «Սնուլք գետափին» կենցաղային թեմայով պատկերը, որի երեք քառորդ մասը կազմող պելլագժը այտուղ կատարում է դրական դեր: Նույն շրջանի նկարիչներ Հակոբ Հովնաթանյանի և նրա եղբայր Աղաֆոն Հովնաթանյանի մի քանի դիմանկարներում տեղ գտած բնություն տեսարանները լրացնում և բնութագրում են ներկայացվող կերպարը:

Անցյալ դարի 30—40-ական թվականներից հանդես է գալիս հայ կուլտուրայի անվանի գործիչ, աշխարհահռչակ ծովանկարիչ Հովհաննես Ալվադովսկին (1817—1900), որը միաժամանակ խոշոր տեղ է գրավում առասկան նկարչության մեջ: 1868 թ. Թիֆլիսում կազմակերպած իր ստեղծագործությունների անհատական ցուցահանդեսով, ուր ներկայացնում է նաև Հայաստանի բնության տեսարանների երկու պատկեր («Արարատ», «Գյուլիչայի (Սևանի) լիճը»), նա սրեց հայ հասարակության, մասնավորապես երիտասարդ հայ նկարիչների հետաքրքրությունն ու սերը Հայաստանի բնության նկատմամբ՝ տալով հայրենական թեմաներով պելլագժային նկար-

չութեան լավագուշտ օրինակներ: Նա նոր թեմա մտցրեց հայ նկարչութեան մեջ՝ հայրենի բնութեան թեման և իր օրինակով ուղի նշեց պելլագածային նկարչութեան սկզբնավորման ու այդ ժանրի հետագա զարգացման համար: 1880-ական թվականների սկզբներին հանդես եկած երիտասարդ նկարիչ Բաշինջաղյանը հայրենի բնութեան իր բազմաթիվ պատկերներով դարձավ հայ ազգային ռեալիստական պելլագածային նկարչութեան հիմնադիրը: Նրա ժամանակ և հետագայում հանդես եկած հայ նկարիչները (Հ. Շամշինյան, Վ. Սուրենյան, Ե. Թադևոսյան, Հ. Հակոբյան, Փ. Թերլեմեզյան և ուրիշներ) ընդլայնեցին ու հարստացրին մեր ազգային պելլագածը նոր և ինքնատիպ ստեղծագործություններով:

Հայկական պելլագածային նկարչութեան սկզբնավորման գործում որոշ նշանակություն են ունեցել նաև ուսս նկարիչներ Ստեղծագործություններում տեղ գտած Հայաստանի բնութեան տեսարանների պատկերները: Հայտնի է, որ XVIII դարի վերջում և XIX դարի առաջին կեսում Հայաստան են այցելել մի շարք ուսս անվանի նկարիչներ (Մ. Մ. Իվանով, Գ. Սերգեև, Վ. Մոշկով, Գ. Գազարին և ուրիշներ), որոնք նկարել են Հայաստանի լեռնային բնութեան, Արարատյան դաշտի ու Սևանի տեսարաններ: Հայաստանի գեղատեսիլ բնութեան տեսարանները պատկերած ուսս նկարիչների այդ ստեղծագործությունները զգալիորեն նպաստել են թե՛ ուսս և թե՛ հայ հասարակության հետաքրքրության աճմանը Հայաստանի բնութեան նկատմամբ:

Պետք է նկատել, որ բնութեան նկատմամբ աճող հետաքրքրությունն այս շրջանում պատահական չէր: Այդ հետաքրքրությունը կապված էր նաև բնութեան ճանաչողության պահանջի հետ, բնութեան բարիքները, նրա ընդերքում եղած հարստությունները օգտագործելու անհրաժեշտության, գիտություն, մասնավորապես բնական գիտությունների և հասարակական մտքի զարգացման հետ: XIX դարի երկրորդ կեսում Հայաստանում և ընդհանրապես Անդրկովկասում տարվող բնական հարստությունների որոշ ուսումնասիրությունները և հենց այդ հարստությունների շահագործումը նոր հնարավորություններ են ստեղծում մարդու աշխատանքային պրակտիկայի և նրա մտավոր գործունեության համար: Այդ պայմաններում առաջացած գործունեությունը հետզհետե ազատագրում է մարդուն հին, միջնադարյան դոգմատիկ հասկացողությունից և նպաստում բնութեան նոր, կոնկրետ, գիտական ճանաչմանը,

մարդու անհատականության ինքնագիտակցության աճին և բնութեան նոր ընկալմանը:

Այստեղ շատ կարևոր նշանակություն ունեն նաև հայ ժողովրդի ու նրա դեմոկրատական խավերի հայրենասիրական զգացումները: Տնտեսական-կուլտուրական կյանքում տեղի ունեցող փոփոխությունների այդ ժամանակաշրջանում ազդի կազմավորման պրոցեսն ապրող հայ ժողովրդի ինքնագիտակցության արտահայտություններից մեկը դառնում է հայրենի բնութեան հարստությունների ու նրա գեղեցկությունների բարձր արժեքավորումը: Այդ երկվություն իր որոշակի արտահայտությունն է գտնում նույն շրջանի գեղարվեստական գրականություն մեջ: XIX դարի գեղարվեստական գրականության մեջ հայրենի բնութեան նկարագրությունն սկսվել էր վաղուց: Հայ նոր գրականության հիմնադիր Սաչատուր Աբովյանի ստեղծագործություններում, այնուհետև Ղ. Ալիշանի, Պ. Պոռչյանի Բաֆֆու, Ս. Շահագիրի, Ղ. Աղայանի երկերում և հայ պոեզիայում (Հովհ. Հովհաննիսյան, Հովհ. Թումանյան և ուրիշներ) զգալի տեղ է հատկացվել հայրենի բնութեան նկարագրությանը և գովքին: Հայրենի բնութեան խոր և զգացմունքով լի նկարագրությունները մարդու մեջ արթնացնում են հետաքրքրություն և ջերմ սեր բնութեան նկատմամբ՝ ճաշակ բնութեան գեղեցկությունները տեսնելու, զգալու և գիտակցելու համար:

Պետք է նկատել, որ հայրենի բնութեան կերպարի բացահայտումը ուներ կուլտուրական ընդհանուր նշանակություն: Անցած դարի երկրորդ կեսում գեղարվեստական գրականության մեջ հայրենի բնութեան կերպարի պատկերումը դեմոկրատական կուլտուրայի նվաճումների օրգանական մասն էր: Գրողների ձգտումը՝ բնութեան նկարագրությունների միջոցով արտահայտել իրենց սերը հայրենիքի և վերաբերմունքը՝ բազմաչարչար ժողովրդի նկատմամբ, համահունչ էր հայ նկարչության դեմոկրատական ներկայացուցիչների ձգտումներին:

Այդ պատճառով գեղարվեստական կրթությունն ստացած հայ երիտասարդ նկարիչները, պելլագածային նկարչության սկզբնավորման շրջանում հենակետ էին որոնում ոչ միայն նախորդ շրջանի նկարչության ստեղծագործական նվաճումների, այլև ազգային գեղարվեստական գրականության մեջ, որը այն ժամանակ հասարակական կյանքում առաջնակարգ նշանակություն ուներ:

Առաջին ցուցահանդեսը փակելուց հետո Բաշինջաղյանը մեկնում է ծննդավայր, ուր անց է կացնում ձմեռը: Այստեղ նա նկարում է նոր պատկերներ, դրանց համար օգտագործելով Հայաստանում կատարած էտյուդները: Այդ նոր աշխատանքներից առանձնապես կարևոր են «Սառչատուր Արովյանի տունը Քանաքեռում», «Սեանա լիճը և կղզին գիշերը» և «Առավոտ» պատկերները:

Հայ նոր գրականության հիմնադիր Սառչատուր Արովյանի տունը Բաշինջաղյանը նկարում է մի քանի անգամ՝ 1884 թ. երկու տարբերակով և 1911—1912 թթ.: Հենց միայն այդ փաստը, ինքնին, ցույց է տալիս, որ նկարիչը ձգտում է հասարակության գիտակցության մեջ վառ պահել հայ մեծ լուսավորիչ և գրող Ս. Արովյանի կերպարը: 1884 թ. պատկերներից մեկում նկարիչը Արովյանի տունը ներկայացնում է լուսնյակ գիշերին, ընդարձակ բակի կողմից: Դա միահարկ տիպիկ հայկական տուն է հարթ կտուրով և պատշգամբով: Նրան կից նույնանման միահարկ աների հարթ կտուրների վրա նկարիչը պատկերել է խոտի ու աթարի դեզեր, հեռվից երևացող ծառերի սիլուետներ, իսկ բակում՝ երկանիվ մի սալ և շուռ տված մի կարաս, որոնք լուսնյակի պայծառ, բաց սառը լուսի տակ առանձին երանգ են ստանում: Խորը սավերների և լուսնյակի սառը լույսի հակադրություններով Բաշինջաղյանը վերարտադրել է գիշերային հանգիստը և խաղաղ հանդիսավորությունը: Այս պատկերում Արովյանի տան պատշգամբի մութ սավերի տակ գտնվող երկու լուսամուտներից երևում է կարմրագույն լույս: Այդ լույսն իր շերտությունը զգալիորեն տարբերվում է լուսնյակի սառը ճառագայթներից: Սավարի մեջ առկայծող այդ լույսն էլ հենց նկարի գաղափարական բովանդակությունն է:

Դիտողն անմիջապես հասկանում է, որ այնտեղ, խավարում առկայծող այդ լույսի մեջ կյանք կա: Խաղաղ գիշերվա այդ պահին, երբ ամենուրեք տիրում է լուսթյուն և ամեն ոք քուն է մտել, այնտեղ, հնամենի այդ հայկական տնակում, ճրագի աղոտ լույսի տակ աշխատում, ստեղծագործում և անքուն գիշերներ է անցկացնում հայ մեծ լուսավորիչը: Թեև նրա ֆիգուրը այստեղ նկարված չէ, սակայն նրա առկայությունը զգացվում է: Սոսկ բնության անսարանի պատկերի մեջ մարդու առկայությունն զգալն ինքնին պելլագոսի հաշողությունն է: Երիտասարդ պելլագոսի մասնաշաղկապումը այստեղ գտել է իր գեղարվեստական արտահայտության հա-

մապատասխան ձևը: Այդպես է նկարված նաև նույն թեմայի երկրորդ տարբերակը, որը նույնպես ներկայացնում է Արովյանի տունը լուսնյակ գիշեր ժամանակ: Լույսի ճառագայթ խավարի թագավորության մեջ—անա այդ երկու պատկերներում նկարչի արտահայտած հիմնական գաղափարը:

«Սառչատուր Արովյանի տունը Քանաքեռում» պելլագոսի մեջ նկարիչը հանդես է բերել սյուժեապլան պատկեր ստեղծելու ձգտում: Նա կիրառել է բնութագրելու այնպիսի գծեր, որոնք նկարչի միտքը հասկանալի են դարձնում առանց լրացուցիչ բացատրություն: Իրականության ռեալիստական պատկերման խնդրում նկարիչը, իր նախորդ տարվա ստեղծագործությունների համեմատությամբ, կատարում է զգալի առաջադիմություն: Սակայն այս պատկեր-պելլագոսի մեջ դեռևս պահպանվել են անցյալի, գլխավորապես ակադեմիական դպրոցից եկող տարրեր, ինչպիսին է օրինակ, մուգ շականակագույն կոլորիտը, որը զգալիորեն խանգարում է ստեղծելու լիարժեք կենդանի բնության պատկեր: Բացի այդ Բաշինջաղյանը միևնույն մոտեցմամբ և հավասար ուժով նկարել է տարբեր պլանների վրա գտնվող բոլոր առարկաներն իրենց մանրամասնություններով, առարկայական հատկություններով և պնդությունամբ: Առարկաների եզրագծերի դերի ընդգծումը և ձևերի որոշ մասնատումը զգալիորեն խախտում են բոլոր առարկաների ամբողջական և միանգամյա ընկալումը: Բաշինջաղյանը փորձում է նույն թեմայի երկրորդ տարբերակի մեջ (Լեռնականի թանգարան) կիրառել էֆեկտիվ միջոցներ, որոնք սակայն պատկերի մեջ ումանտիկական տարր են մտցնում: Որոշումների այս շրջանում Բաշինջաղյանն ստեղծում է մի շարք նոր պատկերներ ևս, որոնց մեջ տեղ գտած էֆեկտիվ միջոցները բնության տեսարանների նրա պատկերներին տալիս են որոշ ումանտիկական բնույթ: Փորձի և արվեստի մեծ վարպետների ստեղծագործություններն ուսումնասիրելու պակասը զգալիորեն դժվարացնում էին նկարչին ստեղծելու գեղարվեստական լիարժեք պատկերներ: Բաշինջաղյանը մտադրվում է մեկնել արտասահման, ծանոթանալ անցյալի մեծ նկարիչների ստեղծագործություններին, հարստացնել իր գիտելիքներն ու փորձը:

ՀԱՆԱՊԱՐՀՈՐԴՈՒԹՅՈՒՆ ԳԵՊԻ ԻՏԱԼԻԱ

1884 թ. հունիսին Բաշինջաղյանը մեկնում է Իտալիա: Նա լինում է Հռոմում, Նեապոլում, Ֆլորենցիայում, Վենետիկում և այլ վայրերում: Նա մոտիկից տեսնում է անցյալի կլասիկ արվեստի հուշարձաններ, այցելում բազմաթիվ թանգարաններ, ցուցահանդեսներ և ժամանակակից իտալական կուլտուրայի այլ օջախներ: Ֆլորենցիայից հայրենիք ուղարկած նամակներից մեկում Բաշինջաղյանը մեծ հիացմունքով է խոսում անցյալ դարերի իտալական գեղարվեստական կուլտուրայի մասին, երբ «Իտալիան ընդունակ եղավ ծնելու Կորրեջոյին, Միքել Անջելոյին, Ռաֆայելին և նրանց նմաններին»: Իտալական Վերածննդի արվեստի ստեղծագործությունները «փայլում են իրենց՝ առաջին անգամից իսկ գրավող քնքրություններ ու գեղեցկություններ,—գրում է նա այդ նամակներից մեկում,—նրանց մեջ ցոլանում է վսեմ բանաստեղծություն, բուն ոգևորություն, մտքի և ուղեղի հաստատություն և վերջապես նյութի (սյուժեի) մեծ հարստություն»¹:

Բաշինջաղյանը միանգամայն հակառակ տպավորություն է ստանում Իտալիայի ժամանակակից արվեստից: Նա գրում է, որ «Գեղարվեստը նրա մեջ (Իտալիայում—Մ. Ս.) ընկել է այն աստիճան, որ ամոթ է բերում իրենց նախնյաց պաշտելի հիշատակներին...»: Ժամանակակից արվեստը ներկայացնող թանգարաններում և ցուցահանդեսներում «հանդես հանվածները,—շարունակում է նա,—աչքի են ընկնում իրենց սառնություններ, անշքություններ, անկատարելություններ և նյութի սղքատություններ»²:

Ռուսական առաջավոր արվեստին ծանոթ և նրա գեղարվեստական դպրոցն անցած հալ նկարչի ստեղծագործական ակտիվ վերաբերմունքը անցյալի և ժամանակակից իտալական արվեստի

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Նամակ Իտալիայից, Նոր-գար, 1884, № 105:

² Նույն տեղում:

նկատմամբ ինքնին ցույց է տալիս, որ Բաշինջաղյանը Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայում՝ պերեդվիժնիկ Կլոդտի դասարանում անցել էր լավ դպրոց և կանգնած էր ճիշտ ուղու վրա: Նրա հոգուն խորթ է իտալական կեղծ պելլագոր և բնության արհեստական գեղազարդումը: Խոսելով Իտալիայի բնության գեղեցկության մասին, նա միաժամանակ նշում է, որ Կովկասի գեղեցկությունը նրան ամենեին չի զիջում: Նրան առանձնապես դուր չեն գալիս Իտալիայի «արվեստական ձևով կերպարանավորված լեռներն իրենց փառավոր ամբողջներով, արհեստական շատրվաններով, պարտեզներով և այլ զբոսավայրերով», գերազասություն տալով հայրենի բնության կուսական, բնական գեղեցկությանը: «Միով բանիվ,—գրում է հայրենասեր նկարիչը, ավարտելով իր խոսքը,—Իտալիայի բնությունը չի կարող կախարդել նրան, ով ծանոթ է Կովկասի բնական շքեղությունների հետ»: Բնության բնական գեղեցկության բարձր գնահատումը երիտասարդ նկարիչ Գեորգ Բաշինջաղյանին հանգեցնում է ուսական և հայկական իրականության մեջ այն ժամանակ պրոպագանդավող այն ճշմարիտ թեզին, որ գեղեցիկը կյանքն է: Այդ համոզումով է նա դիտում և գնահատում իտալական հին ու նոր արվեստը, և դա է համարում ամեն մի ստեղծագործության գնահատման չափանիշը:

Իր ընկեր նկարիչ-ակադեմիստ Տրդատ Լիսիցյանի հետ որոշ ժամանակ Վենետիկում անցկացնելուց և այդ յուրահատուկ քաղաքի գեղեցկություններին ծանոթանալուց հետո Բաշինջաղյանը մեկնում է ս. Ղազար կղզին, ուր նա միաբանների և հատկապես Ղ. Ալեշանի միջոցով ծանոթանում է Մխիթարյանների մոտ պահվող հայկական կուլտուրայի հին հուշարձաններին: Այդ այցելության մասին նկարիչը հետագայում գրում է մի գեղեցիկ նովել¹, որը հետագրքական է նաև որպես Բաշինջաղյանի գրական ստեղծագործությունների է նաև որպես Բաշինջաղյանը այդ նովելում գրում է. «Հասանք կղզին, մի նմուշ: Բաշինջաղյանը այդ նովելում գրում է. «Հասանք կղզին, հյուրընկալ վարդապետը, որի անունը մոռացել եմ, ուրախություններ մեզ ընդունեց: Սովորական և ընդունված կարճ խոսակցությունից հետո, հայտնեցինք մեր ցանկությունը: Ս. Ղազար կղզին և Ալեշանը մեզ համար միևնույն բանն էր, ուստի ամենից առաջ ուզում ենք Ղևոնդին տեսնել:

Հյուրընկալը «խսկույն» ասելով հեռացավ: Մենք մնացինք միայնակ մի մաքուր սենյակի մեջ:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Ս. Ղազար կղզին 1884 թվին, «Մշակ», 1902, № 13:

—Գուշակիր, ինչ տեսակ մարդ է Ալիշանը, — հարցրեց Տրդատը:
—Միջահասակ, սպիտակ մորուքով և լար շ դեմքով, — պատասխանեցի ես:

—Իսկ իմ կարծիքով նրա արտաքին տեսքը այսպես է, — այս ասելով իր մազերն ուղղեց, հոնքերը կիտեց, նստեց աթոռի վրա, որ սեղանի մոտ դրված էր և ճակատը ափի մեջ առավ:

Նա ուներ և դերասանական ընդունակություն: Մեծ ճարպկությամբ ներկայացնում էր զանազան տիպեր:

—Ոչ, ասացի ես, դա խիստ է, իմ կարծիքով նա բարի է:

—Ուրեմն այսպես...

Նա արդեն ձեռք փոխել էր և ես պատրաստվում էի կրկին նկատողություն անել, երբ ներս մտավ արագ քայլերով մի փառաշավոր կարճահասակ նիհար ծերունի, որ շատ նման էր մանր պաշտոն ունեցող հոգևորականի: Բարև տալուց հետո բռնեց մի ձեռքերից ու տարավ գրադարան: Ըստ երևույթին նրա ցանկությունն էր մեզ զբաղեցնել մինչև Ղ. Ալիշանի դուրս գալը: Յուր տալով մի քանի ձեռագիր հայերեն գրքեր, հարկավոր բացատրություններ տվավ: Վերջը ավելացրեց, որ այս կողմից ս. Էջմիածնի գրադարանն անհամեմատ հարուստ է:

Ժամանակն անցնում էր, իսկ Ղ. Ալիշանը չկար: Մեր համբերությունը հատավ, չէ՞ որ շատ երիտասարդ էինք:

Տրդատը բռնեց ինձ հասկացնում էր, որ ես խոսեմ:

—Բայց մենք ուզում էինք նախ և առաջ Ղեոնդ վարդապետին տեսնել...

Խոսքս շափարտած ծերունին առավ ձեռքս ու իր հետևից քարշ տալով տարավ մի ընդարձակ սեղանի մոտ, ուր դարսած էին նոր տպագրվող գրքերի թերթեր ու պատկերներ:

Ընկերս, որ տաքարյուն տղա էր, գայլացել էր ծերունու վարմունքից ու այլևս չէր ուզում նրան լսել:

—Սա Այրարատն է, որ այժմ տպագրվում է, — ասաց հոգեվորականը, — ինչպե՞ս էք հավանում նկարները:

—Հիանալի է, — պատասխանեցի ես. — սա Ղ. Ալիշանի աշխատությունն է...

—Այո, մենք ամենքս կաշխատենք:

—«Мы пахали» — փնթփնթաց Տրդատը և հեռացավ մեր մոտից:

Վարդապետը բան չկասկածելով, առաջիկա պես ոգևորված ցույց էր տալիս զանազան բաներ:

Ընկերս բոլորովին առանձնացավ: Նա կանգնել էր մոտ աստ քալլ մեղանից հեռու ու աշխատում էր ձեռքով նախատել ինձ, իրան չհետևելու համար:

Հոգևորականը տարավ ինձ թանգարանը: Նա այնտեղ նկատեց, որ Տրդատը մեզ հետ չէ:

—Ո՛ւր է ընկերդ:

Նա Տրդատի նման քաջ ու համարձակ չէի, ես ամաչկոտ էի: Մի փոքր շփոթվեցի ու ինչ որ հիմար պատասխան տվի:

Այդ միջոցին Լիսիցյանը ներս վազեց թանգարանը, բոլորովին այլալված, մոտեցավ ծերունուն, առավ նրա աջ ձեռքն ու սեղմեց իր շրթունքներին:

—Ի՞նչ կընես, տղաս, — զարմացած արտասանեց վարդապետն ու կարմրեց:

—Ինչո՞ւ չասացիք, ինչո՞ւ չասացիք... Ներեցեք..., — հուզված ձայնով խոսեց Տրդատը:

Ինձ համար էլ պարզվեց, որ նա ինքը Ղեոնդ Ալիշանն էր:

Ղեոնդ Ալիշանի միջոցով, այստեղ եղած ժամանակ, Բաշինջաղյանը ծանոթանում է հալ հին կուլտուրայի գրավոր հուշարձաններին, մանրանկարչությանը, լսում հալ ժողովրդի պատմության ու կուլտուրայի մասին հետաքրքիր անցքեր և հարուստ տպավորություններով հեռանում ս. Ղազար կղզուց:

Իտալիայից Բաշինջաղյանը մեկնում է Շվեյցարիա, որը գրավում է նրան իր լեռնային գեղեցիկ տեսարաններով: Այստեղ նա անում է մի քանի էություններ, որոնցից հետագայում նկարում է «Յունգֆրաու սարի տեսարանը» պատկերը, որ ներկայացնում է Շվեյցարիայի լեռնային գեղատեսիլ վայրերից մեկը՝ հավերժորեն ձյունապատ Յունգֆրաու սարն իր շրջապատի տեսարանով:

Միջոցներ չունենալով հետագա ճանապարհորդությունների համար, Բաշինջաղյանը շուտով վերադառնում է հայրենիք: Այդ ճանապարհորդությունը և Իտալիայում տեսած կյանիկ արվեստի հուշարձանները հարստացնում են նրա գիտելիքները և նոր լիցք տալիս հետագա ստեղծագործության համար:

/// * * *

1885 թ. ընթացքում Բաշինջաղյանն ապրում է ստեղծագործական աշխատանքի բուռն շրջան: Նա նկարում է բազմաթիվ նոր պատկերներ, որոնք պարբերաբար կախում է Թիֆլիսի Երևանյան հրապարակի վրա գտնվող մի ծխախոտավաճառ խանութի ցուցա-

փեղկում՝ հասարակությանը ծանոթացնելու համար: Այդ պատկերները գրավում են անց ու դարձ անող մարդկանց ուշադրությունը: Մարդիկ խմբվում են ցուցափեղկի առաջ և երկար ժամանակ հետաքրքրությամբ դիտում նրա աշխատանքները: Նրանցից մեկը՝ «Սեանա լիճը դիշեր ժամանակ» պատկերը խանութի ցուցափեղկում դրվելուց 3 օր հետո վաճառվում է: Այստեղ ցուցադրվում են նաև նրա «Արագած սարը», «Սաչատուր Արովյանի տունը Քանաքեռում» պատկերները:

Առանձնապես մեծ հետաքրքրություն է առաջացնում «Թիֆլիսի տեսարանը» պատկերը: Դիտողներին հիացնում է հարազատ քաղաքի գիշերային տեսարանի զարմանալիորեն ճշմարիտ պատկերումը: Քաղաքը խոր քնի մեջ է, տիրում է գիշերային անդորր: Հեռավոր տների լուսամուտներից հագիվ նշմարվում են լույսեր, որոնք կարծես լուծվում են լուսնի սառը լույսի հետ: Դիտողների ուշադրությունը գրավում է նաև Քուռ գետի կոհակների մեջ լուսնի ճառագայթների արտափայլումը: Խանութի ցուցափեղկի առաջ խմբված մարդիկ երկար ժամանակ դիտում են այն և խոսում նկարչի արտակարգ շնորհքի մասին: Շատ չանցած այդ պատկերը ևս վաճառվում է: Երիտասարդ Բաշինջաղյանը լալնորեն ճանաչվում է և հուսալի նկարչի համբավ ձեռք բերում: «Մշակը» այդ օրերին գրում է, որ «Բաշինջաղյանի տաղանդը քանի գնում է, այնքան կատարելագործվում է»:

ԱՌԱՋԻՆ ԱՆԳԱՄ ԲԱՔՎՈՒՄ

Ոգևորված իր ստեղծագործությունների ունեցած հաջողությամբ, Բաշինջաղյանը մտադրվում է կազմակերպել նոր ցուցահանդես, բայց այս անգամ Բաքվում: Նա հույս ուներ Բաքվի հայ հասարակությունից ստանալ ավելի շերտ վերաբերմունք, խրախուսանք և նյութական օժանդակություն:

Հավաքելով իր բոլոր, հին և նոր պատկերները՝ նկարիչը աշնանը մեկնում է Բաքու և ղեկտեմբերի սկզբներին քաղաքի կենտրոնական փողոցներից մեկի մի խանութում բացում է իր երկրորդ, իսկ Բաքվում առաջին ցուցահանդեսը: Ցուցահանդեսը տեղավում է մեկ ամիս և հասարակության համար բաց է լինում և՛ ցերեկը և՛ երեկոյան, սակայն չի ունենում շատ այցելուներ: Բաքվի հասարակության միայն մի փոքրիկ մասը այցելեց Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսը, իսկ սովոր մասի համար նա մնաց անհայտ ու անհասկանալի:

Բաքվի հայ հասարակության այն մասը, որ քիչ թե շատ կրթված էր և արվեստից հասկացող, գոհունակությամբ ընդունեց Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսը: Թղթակիցներից մեկը «Նոր-գար» թերթում գրում է, որ «Սեանա լիճը» պատկերից «երկար ժամանակ էլի կարողանում ազատվել, այնքան ինձ կաշկանդել էր»: Առանձնապես հիացած էր հայ մեծ արտիստ Պետրոս Ազամյանը, որն այդ ժամանակ գտնվում էր Բաքվում և առաջին անգամ էր տեսնում Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները:

Սակայն բուրժուական Բաքուն արվեստի սիրահար չգտնվեց: Այդ տպավորության տակ, որքան զարմացավ նկարիչը, երբ մի օր իր ցուցահանդեսի սրահում տեսավ Բաքվի նավթաշխարհի իշխաններին՝ միլիոնատեր Ալ. Մանթաշյանին, Պողոս Դուլասյանին և Ալ. Շանշյանին: Նրանք երկար չմնացին ցուցահանդեսում, դիտեցին հապճեպ և լուրաքանչյուրը մի-մի պատկեր գնե-

լով հեռացան՝ սեղմելով նկարչի ձեռքը «միաս բարով» ասելով: Միլիտնատեր Ալ. Շանշյանը խանութի շեմքի մոտ, դառնալով նկարչին, հրավիրում է նրան իր տուն, առաջարկելով մի ազատ սենյակ, ուր նկարիչը կարող էր ստեղծագործություններ զբաղվել: Դա ամենից ավելի ուրախացրեց երիտասարդ նկարչին: Հաջորդ օրը նա հյուրանոցից տեղափոխվում է Շանշյանի բնակարանը և իրեն հատկացրած սենյակը արվեստանոց դարձնելով, նկարում է մի քանի նոր պատկեր և էտյուդներ Բաքվի ծովամիսյա տեսարաններից: Նրանցից հայտնի է «Կասպից ծովը», որը մեզ էի հասել:

Բաքվի ցուցահանդեսը Բաշինջաղյանի համար առիթ եղավ նաև մոտիկից և անձամբ ծանոթանալու հայ կուլտուրայի մի շարք անվանի գործիչների հետ, որոնք այն ժամանակ ապրում և գործում էին Բաքվում: Այդ ծանոթություններից ամենից ավելի նշանակալից է նրա հանդիպումը և հետագա մտերմությունը Պետրոս Ադամյանի հետ:

Պ. Ադամյանը հայտնի է ոչ միայն որպես հանճարեղ և անզուգական արտիստ, այլև նկարիչ ու բանաստեղծ: Լավ ծանոթ լինելով ուսուսական ու եվրոպական նկարչությունը, ինչպես նաև մոտիկ հարաբերությունների մեջ գտնվելով մի շարք անվանի նկարիչների հետ՝ Ադամյանը փորձել է իր ուժերը նաև նկարչության մեջ: Նա նկարել է բազմաթիվ գեղեցիկ նատյուրմորտեր և դիմանկարներ, որոնցից առանձնապես ուշագրավ են նկարիչներ Հ. Ալվազովսկու և Գ. Գաբրիելյանի դիմանկարները: Բարձր գնահատելով արվեստի այդ ճյուղը ժողովրդի կրթության գործում, Ադամյանը առանձնահատուկ սիրով և հարգանքով էր վերաբերվում դեպի նկարչությունն ու նկարիչներին:

Բաքվում եղած ժամանակ Ադամյանը այցելում է Բաշինջաղյանի պատկերասրահը, ուր և տեղի է ունենում նկարչի և անվանի արտիստի առաջին հանդիպումն ու ծանոթությունը: Ադամյանը նկարչի հետ դիտում է պատկերասրահը և նրա աշխատանքներով հիացած ողջունում ու խրախուսում է Բաշինջաղյանին: Ադամյանին ուրախացնում է ամենից առաջ ցուցահանդեսի կազմակերպման փաստը, մի կուլտուրական երևույթ հայ իրականության մեջ, որը սկիզբ է դնում նման ցուցահանդեսների հաճախակի կազմակերպմանը հետագայում: Նրան ուրախացնում է հայրենի բնության գեղեցիկ պատկերումը և նկարչի ցուցաբերած շնորհքը, որն իրոք կարիք է զգում խրախուսանքի ու օգնության: Միանգամայն գոհ հե-

ռանալով ցուցահանդեսից՝ Ադամյանն իր պարտքն է համարում հրապարակորեն արտահայտվել այդ պատկերահանդեսի, նկարչի ու նրա ստեղծագործության մասին: Շատ չանցած, նույն տարվա գեղտեմբերի 31-ին, «Նոր-դար» թերթում նա լույս է ընծայում մի հոդված, որտեղ մանրամասնորեն քննություն է առնում Բաշինջաղյանի պատկերահանդեսը¹:

Պ. Ադամյանի այդ նամակը առաջին լուրջ մասնագիտական հոդվածն է Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսի ու նրա պելլագոսային արվեստի մասին: Այդ հոդվածը հետաքրքրական է նաև այն տեսակետից, որ ցույց է տալիս, թե այն ժամանակվա հայ առաջավոր ինտելիգենցիան ինչպես է հասկանում և ընդունում Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները: Այդ հոդվածում տրվում է երիտասարդ նկարչի գործերի ընդհանուր բնութագիրը և առանձին պատկերների վերլուծությունը, նշվում են նկարչի ստեղծագործությունների առավելություններն ու թերությունները:

Պ. Ադամյանը շեղվել է թե շատ գնահատող, — ինչպես ինքն է գրում, — ուղում է իր անկեղծ կարծիքը հայտնելով մի նշանավոր և նորատիպ տաղանդի մասին, «որի վրձնի լուրաքանչյուր հարվածները կրում են արդեն իրականության և բանաստեղծության գրոշմ»: Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների պատկերահանդեսը ուժեղ տպավորություն է թողնում Ադամյանի վրա: «Ձեռ կարող երբեք մոռանալ այն քաղցր տպավորությունը, որ ներգործեց ինձ» այդ ցուցահանդեսը, — գրում է նա և ավելացնում, — «անկարելի է անտարբեր մնալ նրա նկարների առաջ»:

Խոսելով նկարչի ստեղծագործությունների արժանիքների մասին, Ադամյանը գրում է. «Բաշինջաղյանի նկարների մի արժանավորությունն էլ քերթողական զգացմանց ներդաշնակ միությունն և մրցումն է իրականության հետ, արժանավորություն, որ պարտին ստանձնել ամենայն արվեստավորը, գեղարվեստի բոլոր ճյուղերին մեջ, առանց որևէ բացառություն»: Նա գրում է, որ «Այդ նկարների առաջ շատ անգամ կանգնեցա զմայլանքով, սաստիկ նեղանալով շրջանակին դեմ, որը կարծես սահմանափակելով, արգելում է տեսնել այդ գեղեցիկ տեսարանաց շարունակությունը»:

Սակայն Ադամյան-արվեստագետի աչքը չէր կարող չնկատել Բաշինջաղյանի այդ վաղ շրջանի ստեղծագործությունների թերությունները՝ ամենից առաջ գծանկարի թուլությունը, պելլագոս-

¹ Տե՛ս «Նոր-դար», 1885, № 306:

ների որոշ միօրինակութիւնը: Աղամյանը գրում է. «Միայն շատ ու շատ ցանկալի կլինեի, որ Բաշինջաղյանը քիչ ավելի խնամք տաներ իր գծադրութեանը՝ հավասարեցնելով նրան իր գույներէի գմայլելի ճշտութեան հետ և հետո սկսեր պճնել իր գործերը մարդկանց կամ կենդանւոց ներկայութեամբ, որք շատ ավելի կենդանութիւն կտալին այդ նկարաց և որոց բացակայութիւնը կարող է գգալի լինել ապագայում, մի տեսակ միակերպութեան երևուլթ տալով իր գործերին»: Փաստարկելով այդ միտքը՝ Աղամյանը գրում է. «Ի՞նչ հիանալի բան կլինեի, եթե Բաշինջաղյանը առիթ ունենար նկարել Ախուրյան գետի ափանց դաշտավայրը ծածկված ցորենի ոսկեփայլ արտերով և այդ արտերի մէջ մտցնել հալ գլուղացի կանաչք, իրենց կարմիր գգեստներով ու սպիտակ ու դեղին գլխակապերով, որոնք հնձում են ու կալսում... Եվ կամ հովիթներն ի քուն, Անվո ավերակ գաւանց ստվերին մէջ, և քաղցած եզանց ու ոչխարաց երամակը իզուր սնունդ է որոնում այդ ցամաք անդէն տափերից և ալլն և ալլն... Այսպիսով Բաշինջաղյանը կարող կլինեի ավելի կենդանի կերպով ծանոթացնել մեզ մեր վայրերը իր հանճարեղ վրձնույն շնորհիւ»:

Աղամյանը հիշեցնում է, որ եվրոպական ռեսալիտո նկարիչներն էլ սկսել են իրենց պելլագածներում պատկերել մարդը, գեղջուկին և գեղջկուհուն: «Թեպետ այդ մի ուղղելի և ներելի պակասութիւն է,—գրում է Աղամյանը,—այսուհանդերձ ներկա դարուս սկզբներում ուզեցին ուղղել այդ սխալը գրեթե բոլոր եվրոպայի Ակադեմիայք և նոցա աշակերտողք... Մկան գարդարել իրենց նկարները գլուղացոց խաշանց և հողագործ մշականց խմբակներով և այս նոր դրութեան մէջ գերազանցեցին Գուրպե, Կորո, Կոթ և ալլք»:

Աղամյանի պնդումը՝ մարդկանց և կենդանիների ֆիգուրներով կենդանացնել պելլագածը՝ բխում է պելլագածը կենդանի, բովանդակալից դարձնելու ընդհանուր պահանջից: Թեև նա առաջարկում է երիտասարդ պելլագածիստին նոր թեմաներ, որոնք վերաբերում են առանձնապես ժանրային նկարչութեանը, այնուամենայնիւ Աղամյանի այլօրինակ դիտողութիւնը առիթ է տալիս և մղում է երիտասարդ նկարչին որոնելու և գտնելու միջոցներ իր այդ ստեղծատասարդ նկարչին ստանալու և գտնելու միջոցները վերացնելու համար: Այդ տեսակետից Բաքվի պատկերահանդեսը լուրջ քննութիւն հանդիսացավ նկարչի համար: Ծանոթացնելով իր ստեղծագործութիւնները հալ հասարակութեան այդ հատվածին ևս, վաճառելով մի քանի պատկեր, որոնք նրան որոշ չափով նյութական ապահովութիւն

ստեղծեցին, Բաշինջաղյանը միաժամանակ հարկ գգաց հաշվի առնել առաջավոր ինտելիգենցիայի պահանջները: Իսկ այդ պահանջները խիստ էին, նրանք ներկայացնում էին իրականութեան ճշմարիտ, կենդանի և բովանդակալից պատկերման պահանջը, առանց որի Բաշինջաղյանի պատկերները չէին կարող կատարել իրենց «կրթողական» և առաջադիմական դերը: Այդ պահանջները բխում էին հալ գեղարվեստական կուլտուրայի ընդհանուր մակարդակի զարգացման շահերից, և Բաշինջաղյանը որպես այդ կուլտուրան մշակողներից մեկը, բնականաբար խոշոր անելիքներ ուներ:

ԱՏԵՂՄԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՈՐՈՆՈՒՄՆԵՐ

Վերադառնալով Բաքվից, Բաշինջաղյանը ձմեռն անց է կացնում Թիֆլիսում և Սղնախում: Նա որոնում է նոր թեմաներ և երկար պրպտումներից ու շրջագայություններից հետո, կանգ է առնում Կախեթի ու Դաղստանի միջև ընկած Չխաուրյան անտառի թեմայի վրա: Հին ու ծառախիտ այդ անտառը իր հաստաբուն և երկնասլաց ծառերով գրավում է նկարչի ուշադրությունը: Գեղեցիկ ու միաժամանակ խորհրդավոր է Չխաուրյան անտառը ձմեռ ժամանակ: Նկարիչն ընտրում է անտառի միջով անցնող ճանապարհի մի հատվածը և նկարում ամենալին մանրամասնությունները: Անտառի ծառերը, նրանց ճյուղերը և գետինն ամբողջապես ծածկված են ձյան հասաշերտով: Հաստաբուն ծառերի միջով անցնող ճանապարհը գնում է հեռու և կորչում անտառի խորքում: Այստեղ տիրող անխուզ խաղաղությունը կարծես խախտվում է երկու մարդկանց գոյությունը, որոնք պատկերված են հաստաբուն ծառերի և ձյան ծանրությունից կքած երկար ճյուղերի տակ: Սակայն նրանց փոքր, աննշան ֆիզուրները, առաջին հայացքից սառած ու անկենդան թվացող անտառում, կորչում են քաղմաթիվ ծառերի հաստ բների մեջ, դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնելով անտառի ընդհանուր աեսարանի վրա: «Չխաուրյան անտառը ձմեռ ժամանակ» պատկերը մեղջի հասել: Նրա լուսանկարը, ինչպես և ժամանակակից մամուլը, վկայում են, որ այդ պատկերը Բաշինջաղյանի լավագույն ստեղծագործություններից է: Գր. Արծրունին համարելով դա նկարչի տաղանդի դարգացման նշան՝ «Մշակ» թերթում գրում է, որ ամեր նկարիչ Բաշինջաղյանի տաղանդը առաջադիմություններ է տնում»:

1886 թ. մարտ ամսին Բաշինջաղյանը Թիֆլիսի ժխախոտափաճառ խանութի ցուցափեղկում հասարակությունն ի ցույց է դնում մի նոր պատկեր ևս՝ «Մեսրոպ Մաշտոցի մատուռը Օշական գյուղի մոտ», որի էսյուզը արել էր նա 1883 թ. Հայաստանում ճանա-



Չխաուրի ձմեռը, 1890.

պարհորդելիս: Խորհրդավոր, բայց իմաստալից է պատկերել Մես-
րոպի մատուռը՝ վաղորդյան արևի լույսի մի շողք ընկել է մատու-
ռի մոտ գտնվող դպրոցի շենքի վրա և կինդանություն սփռել ամե-
նուր: Կարծես թե հենց այստեղից էլ ծագել է լույսը և նրա հա-
ռագալթիները լուսավորել են շրջապատը... Այդ պատկերը մեզ չի
հասել, սակայն բովանդակությունը, որը մենք քաղել ենք մամու-
լից, պարզորոշ ցույց է տալիս, որ նրա հեղինակը պատմական
հուշարձանների նկատմամբ համակված է խոր սիրով:

Գ. Բաշինջաղյանի հայրենասիրությունը և նրա հավատը, որ
ուռու ժողովրդի օգնությունը հայերը վերջնականապես կազատագրե-
վեն, իր արտահայտությունն է գտել «Հայերի ներգաղթը Պարս-
կաստանից Հայաստան 1828 թ.» մեծակտավ պատկերում, որը նկա-
րել է չափազանց կարճ ժամանակամիջոցում՝ մեկ ամսում: Նա
պատկերում է բռնությունը Պարսկաստան քշված տարաբախտ հա-
յերի ներգաղթը դեպի Ռուսաստանի տիրապետության տակ գտնը-
վող Արևելյան Հայաստան, գեներալ Հ. Լազարյանի գլխավորու-
թյամբ: Ընտրելով այդ թեման, Բաշինջաղյանը խորապես գիտակ-
ցում և հաստատում էր Ռուսաստանին Արևելյան Հայաստանի միա-
նալու պատմական խոշոր նշանակությունը:

«Հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1828 թ.»
մեծադիր պատկերը ևս մեզ չի հասել: Նրա բովանդակությունը
Գ. Արծրունին իր հոդվածում այսպես է նկարագրում. «Հայ գաղ-
թականների ընտանիքները, գիշեր ժամանակ, խումբ-խումբ, սա-
րերից, ուռու կազակների ուղեկցությամբ, իջևանել են ուռու-պարսկա-
կան սահմանադիտի հովիտներից մեկում, մի բավական լայն և պարզ
առվակի ափերին: Պատկերի վրա խառն երևում են հետևակներ,
ձիավորներ, գաղթականների վրաններ, նրանց արաբաները: Պատ-
կերի ձախ կողմում դեռ սարերից իջնում են գաղթականների խմբ-
եր, այնինչ աջ կողմում առվակի ափերին հասած խմբերը բաց
արին արդեն վրանները, կանգնեցրին իրենց արաբաները, միջից
հանեցին ու չորս կողմը դարսեցին այլ և այլ ամենաանհրաժեշտ
իրեղենները ու անոթները, խարույկներ վառեցին և նրանց չորս
կողմը՝ մարդ, կին, երեխա բոլորն էլ նստեցին...: Տեսարանը գի-
շեր է ներկայացնում: Մութ ամպերից ծագում է լուսինը և իր ար-
ծաթափայլ շողքերով լուսավորում է տեսարանի մի մասը՝ առվակի
ջուրը և պատկերի գլխավորապես աջ կողմը: Այդտեղ նկարիչը հա-
մոզում է մեզ, թե որքան նուրբ զգացմունքով կարողանում է նա
ըմբռնել բնության գաղտնիքները և իր վրձինով հավատարմու-

Թշամբ և կատարյալ ակադեմիականութիւնը ներկայացնել մեզ կտալի վրա երկու տեսակ լուսի՝ կրակի կարմիր լուսի և լուսնի աղոտ, բայց արծաթափայլ լուսի կատարյալ հատակութիւնը: Դա էլ դժվար իրագործելի խնդիր էր, մտցնել միանգամից երկու տեսակ, միմյանց հակասող լուսավորութիւն պատկերի մեջ, երկուսն էլ թույլ տալ միմյանց հետ մրցել ամբողջ տեսարանի մեջ, բայց միևնույն ժամանակ իմանալ, յուրաքանչյուր լուսին հատկացնել իր պատշաճավոր տեղը չնսեմացնելով, չթուլացնելով մեկն ի վնաս մյուսի և փոխադարձապես:

Այդպէս առաջավոր խմբի վրա, որ բաղկացած է մի տղամարդուց, մի կնոջից և մի աղջկանից և որոնք նստած են խարույկի շուրջը, դուք պարզ կերպով նշմարում եք, որ գաղթական հայտնու դեմքը և կուրծքը, որոնք ուղղված են խարույկի կողմը, լուսավորված են կրակի բաց և կարմիր լուստով, այնինչ նույն կնոջ մեջքը և գլխի կապոցի գազաթը՝ լուսավորված են լուսնի սպիտակագույն լուստով: Նույնը տեսնում ենք և խմբի կողքին դրված անոթների վրա... Պատկերն ընդհանրապես մութ կոլորիտ ունի»:

Այդ պատկերից հետո Բաշինջաղյանը նկարում է «Կեչիներ» էտյուդը, «Արարատ», «Քուռ գետի հովիտը», «Վրաց գյուղը», «Էլբրուս», «Արևի վերջին ճառագայթները», «Լիախալ գետը և Յիսին վալը լուսնյակ գիշերին» (վերջինս շուտով վաճառվում է): Այդ պատկերները նա ցուցադրում է 1886 թ. հոկտեմբերի 19-ին, Թիֆլիսի Երևանյան հրապարակի վրա եղած «Կոմիկաս» հյուրանոցի տակի մի մեծ խանութում բացած իր անհատական ցուցահանդեսում: Այն ժամանակվա բոլոր խանութների նման, այդ խանութը ևս մի երկար սրահ էր, առջևի մասը, որը գուրս է գալիս փողոցի վրա, բավական լուսավոր էր, իսկ խանութի հետևի կես մասը մութն էր, այնպէս որ նկարիչը ստիպված է լինում այդ մասում ցերեկ ժամանակ ճրագ վառել: Ցուցահանդեսում Բաշինջաղյանը ներկայացնում է 80 մեծ ու փոքր պատկերներ, որոնց մեծ մասը հին էին, կատարված անցյալ 2—3 տարիների ընթացքում և ցուցադրվել էին հասարակութան համար և միայն մի փոքր մասը նոր պատկերներ էին: Դեռ նախքան ցուցահանդեսի բացումը, «Մշակ» թերթը իր ընթերցողներին տեղեկացնելով, որ այդպիսի ցուցահանդես կազմակերպելու ցանկութիւնն կա, գրում է. «Հույս ունենք, որ ժողովուրդը տաղանդավոր երիտասարդ նկարչի

այդ պատկերահանդեսը կպատվի իր այցելութեամբ քաջակերելով նրա ուժերը»¹:

Իսկապէս, Բաշինջաղյանի այդ երրորդ, իսկ Թիֆլիսում երկրորդ ցուցահանդեսն ունեցավ նշանակալից հաջողութիւն: Մեկ ամսվա ընթացքում ցուցահանդեսն այցելեցին մոտ 1000 մարդ, որը այն ժամանակվա համար բավական խոշոր թիվ էր: Էլ ավելի ուշագրավ է այն, որ Բաշինջաղյանն այդ ցուցահանդեսի համար սահմանել է մուտքի վճար՝ մեծահասակներին 20 կոպեկ, իսկ փոքրերին՝ 10 կոպեկ: Մինչ այդ Թիֆլիսը այդպիսի բան չէր տեսել: Չնայած դրան վճարովի տոմսակիները չխանգարեցին քաղաքացիների այցելելուն: Այդ արդեն ցույց է տալիս, որ վերջին մի քանի տարիների ընթացքում նկարչի ցուցադրած պատկերները զգալիորեն կատարում էին իրենց ներգործական դաստիարակիչ դերը հասարակութան գեղարվեստական ճաշակի մշակման, պահանջի և նրա ընդհանուր կուլտուրայի զարգացման գործում:

Նկարչութեան նկատմամբ հայ հասարակութեան աճող հետաքրքրութիւնն իր արտացոլումն է գտնում նաև այն ժամանակվա մամուլի էջերում: Բաշինջաղյանի ցուցահանդեսի մասին հրապարակվում են հոդվածներ, որոնք ընդհանուր ինֆորմացիոն բնույթով հանդերձ ցույց են տալիս հասարակութեան և նրա տարբեր խավերի հետաքրքրութիւնը, տպավորութիւնները և դնահատականը:

Հայ հասարակութեան և մասնավորապէս ինտելիգենցիայի որոշ մասի գեղարվեստական հասկացողութիւնները, ճաշակը և պահանջներն այնպիսի որոշակի արտահայտված են «Մշակ»-ի խմբագիր Գր. Արծրունու հոդվածում²: Նրա հոդվածի առանձին մտքերը հետաքրքրական են այն ժամանակվա հասարակութեան պահանջների և գեղարվեստական քննադատութեան մակարդակի մասին ընդհանուր գաղափար կազմելու համար:

Այդ հոդվածում Արծրունին նշելով ցուցահանդեսի կարևոր նշանակութիւնը հասարակութեան կուլտուրական կյանքում և նրա գեղարվեստական կրթութեան գործում՝ միաժամանակ վերլուծման է ենթարկում մի քանի պատկերներ, ցույց տալով նկարչի հաջողութիւններն ու թերութիւնները: Նա հատկապէս նշում է, որ Բաշինջաղյանին առանձնապէս հաջողվում է վերարտադրել հեռավորութիւններն ու խորութիւնը պատկերի մեջ: Օրինակ բերելով «Քուռ գետի հովիտը», նա գրում է. «Այդ պատկերը նկարելով,

¹ «Մշակ», 1886, № 115:

² Տե՛ս նույն տեղում, № 119:

Բաշինջաղյանը լուծում է նկարչութեան մեջ մի բաժանական դժգոյսը լուծելի խնդիր, այն է, ներկայացնել կտավի վրա բարձրամասնականից վերցրած մի տեսարան մի քանի հարյուր վերստի հորիզոնով, որտեղ հեռավոր բնութիւնը հաջորդաբար ծածկվում է աշնանային առավոտվա մառախուղով և ամբողջ այդ հովիտով պայծառ ժայռա-վեների պես ոլոր-մոլոր անցնում է Գուռ գետը, կորչելով պատկերի խորութեան մեջ: Մառախուղը, որ գալով ավելի թանձր է երևում հեռավորութեան մեջ, ծածկում է հովտում սարերի ստորտաները, այնինչ շրջանակից բարձր օդը թափանցիկ է: Պատկերի խորութիւնը նկարչութեան մեջ ամենադժգոյս խնդիրներից մեկն է համարվում և նույնիսկ այդ խորութիւնն է, որ Բաշինջաղյանին լայ է հաջողվում»:

Սոսկելով Բաշինջաղյանի արվեստի առանձնահատկութիւնների մասին, Արծրունին նկատում է, որ երիտասարդ նկարչի ստեղծագործութիւններում իշխում է խաղաղ տրամադրութիւնը: Բաշինջաղյանը չի պատկերում բնութեան խոտվահուլ տարերքը, նրա նկարներում չկա փոթորիկ, ալեկոծման կամ մոլեգնտ բնութեան որևէ տեսարան: Բաշինջաղյանի առանձնահատկութիւնն այն է, որ նա, երբ ծով է նկարում (ինչպես օրինակ նրա «Կասպից ծովը» մեծադիր նկարը, «Աւանա լիճը», «Սուրբ Աղար կղզին» և այլն), ծովը միշտ ներկայացնում է հանդարտ դրութեան մեջ: Նա չի սիրում մրրիկներ, փոթորիկներ, բնութեան կոիվ, ծովի ալիքների հուզված դրութիւն: Երևում է, որ մեր երիտասարդ նկարչի գեղարվեստական տաղանդին ավելի հարմարվում է բնութեան անդորր տրամադրութիւնը, հանդարտ դրութիւնը, ջրի սովորաբար կատաղի տարրն իր մեղմ և հանգիստ բույներում: Այդպես է նրա ծովային տեսարանների մեծ մասը:

Գր. Արծրունին դա համարում է բնութեան միակողմանի պատկերում: «Բաշինջաղյանի վրձինը բուն ռեալական է,— գրում է նա,— բայց ըմբռնել է մինչև այժմ այդ ռեալականութեան մի կողմը միայն, այն է բնութիւնն իր հանգիստ առնելու ժամանակ»: Նա նկատում է, որ «Եթե գեղարվեստը հայելի է գեղարվեստական հոգու տրամադրութեան, պետք է ընդունել, որ կամ Բաշինջաղյանը որպես նկարիչ միշտ կմնա բնութեան հանգիստ տրամադրութիւնը պատկերող, որովհետև ինքն էլ, իր հոգին էլ, ավելի տրամադրւ են բնութեան այդ հանգիստ վայրկյանները ըմբռնելուն, կամ նա դեռ ինքն իր կյանքում խիստ հոգեկան փոթորիկներին ու հուզմունքներին երբեք ենթարկված չլինելով, դեռևս չի ըմբռնել ստեղծագոր-

ծելու համար բնութեան ռեալականութեան և այն կողմը և գուցե կյանքի մեջ հետգհետե առաջ գալով կճաշակի այս կամ այն ձևով կյանքի հուզմունքներին և փոթորիկներին թե դառն և թե միևնույն քաղցր գգացմունքները, որոնք ով գիտե, ուրիշ դրոշմ կընեն նրա ստեղծագործական տաղանդի վրա»:

Անելով այդ գիտողութիւնները Արծրունին, սակայն, չի պահանջում փոխել բնութեան պատկերման այդ բնույթը. «Գուցե հարկավոր էլ չէ, որ Բաշինջաղյանի տաղանդը հետգհետե զարգանալով և կատարելագործվելով փոխի իր բնավորութիւնը: Այժմ, մեր ներվային դարում, ամեն մի բան, թե բանաստեղծութիւն, թե երաժշտութիւն, թե նկարչութիւն, և թե վիպասանութիւն— ներվերըն անչափ ցնցող, հոգին վրդովող, սիրտը հուզող է... թող մի գեղարվեստագետ շարունակի ընթանալ, զարգանալ, կատարելագործվել իր ասպարեզի վրա իր մի անգամ ընտրած շափղով, հակասելով ժամանակակից գեղարվեստի ընդհանուր ջղային, անսահման գրգռ ազդող ուղղութիւնը... Փուլթ չէ, հարկավոր է գուցե և մի այդպիսի տաղանդ, սիրտը հովացնող գեղարվեստական ստեղծագործական տաղանդ»¹:

Անցյալ դարի 70—80-ական թվականների հայ հասարակական նշանավոր գործիչներից մեկի՝ Արծրունու վերոհիշյալ գիտողութիւններն ու պահանջները չէին կարող իրենց ազդեցութիւնը չունենալ երիտասարդ նկարչի վրա: Եթե իսկապես հարկավոր է «սիրտը հովացնող» պատկերներ, և դա հասարակութեան որոշ խավերի պահանջն է, ուստի պետք է, որ ստեղծվեն այդպիսի պատկերներ ևս: 1880-ական թվականների կեսերին Բաշինջաղյանը ստեղծում է այնպիսի պատկերներ, որոնք բավարարում էին այդ կարգի խավերի գեղարվեստական պահանջը և նրա ճաշակը: Ելնելով իրականութիւնից՝ իրականութեան ռեալիստական պատկերման մեջ Բաշինջաղյանը դնում է ուսմանտիկական տարրեր և էֆեկտաւորութիւն, որոնք և հրապուրում են նկարչութեան նկատմամբ աչքը նոր բացող հասարակութեանը:

Սակայն 1880-ական թվականներին Բաշինջաղյանը իր ստեղծագործական խնդիրներով ու եղանակով մոտ էր XIX դարի առաջին կեսի ռուսական պեյզաժային նկարչութեանը: Հովհաննես Ալվազովսկու վաղ շրջանի ուսմանտիկ պեյզաժները, ինչպես նշեցինք, խորապես թափանցել էին երիտասարդ նկարչի հոգու խորքը:

¹ «Մշակ», 1886, № 119:

Ռուս նկարիչներ Վորոբյովի, Լեբեդևի, Ս. Շչեդրինի պելյագոֆին գեղեցիկ ստեղծագործություններով ոգևորվել էր նա Պետերբուրգում ուսանելիս և նրանից հետո: Բաշինջաղյանը հասարակության մեջ գտնելով խրախուսանք և իր նկարչական եղանակի քաջալերություն, բնականաբար չէր կարող հեշտությունը ազատագրվել այն ուժանտիկ շղարշից, որով հագեցած էին նրա վաղ շրջանի մի քանի պատկերները:

Նրա պատկերները դիտողի մեջ առաջացնում էին սեր ոչ միայն բնություն, այլ նկարչության նկատմամբ: Այդ տեսակետից հետաքրքրական է նկատել, որ հայ կուլտուրայի շատ գործիչներ նկարչության մասին իրենց առաջին նախնական պատկերացումն ստացել են Բաշինջաղյանի պատկերներից, իսկ հայ նկարիչներից ոմանք, մասնավորապես պելյագոֆիստները, կերպարվեստի բնագավառ են մտել հենց նրա գեղեցիկ պելյագոֆ-պատկերների ուժեղ տպավորության տակ: Այդ է վկայում, օրինակ, հայ կուլտուրայի անվանի գործիչ ազգագրագետ Ստ. Լիսիցյանի (1865—1947) խոստովանությունը. «Մեզ՝ պատանիներին համար այն ժամանակ նրա անձնավորությունը մի առանձին հմայք ուներ... մեզ համար նա վերապա ձգտումների մարմնացումն էր և առանձնապես հարազատ»¹: Բնորոշ է այն, որ 1886 թ. երիտասարդ, հետագայում անվանի դիմանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանը (1863—1940) առևտրական գործերով Թիֆլիս կատարած ուղևորության ժամանակ պատահականորեն տեսնում է Բաշինջաղյանի պելյագոֆներից մեկը, որը ինչպես գրում է արվեստագետ Ե. Մարտիկյանը, նրան «համակում է այնպիսի հուզմունքով, ինչպիսին կարող է առաջանալ ամեն մի արվեստասեր երիտասարդի մեջ, ով իր սրտում պահած ունի արվեստագետ դառնալու նվիրական ձգտումը: ... Դա՛ զեպի նկարչությունն ունեցած սիրո առաջին արեկոծությունն էր»²:

* * *

1887 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է նոր պատկերներ և ճանապարհորդություններ է կատարում Անդրկովկասում ու Հյուսիսային Կովկասում: Մայիս ամսին Բաշինջաղյանը Աղամյանի հետ մեկնում է Բաթում և մտադրվում այնտեղ բացել պատկերահանդես: Սակայն Բաթումի հայ հասարակությունը, որը նախօրոք լավ նախապատրաստվել էր հուշակավոր արտիստին ընդունելու համար, ամբողջ

¹ «Մորերդային Հայաստան», 1925, № 234:

² Ե. Մարտիկյան, Ստեփան Աղաջանյան, 1956, էջ 24:

ջովին տարվում է նրա երեք ներկայացումներով: Բաշինջաղյանը նույնպես համըռտակվում է Աղամյանի հանճարեղ խաղով և թողնելով ցուցահանդես կազմակերպելու միտքը՝ նպատակահարմար է գտնում ցուցահանդեսը բանալ Պյատիգորսկի կուրորտային քաղաքում: Այդ նպատակով էլ Աղամյանի գաստրոլներից հետո նա մեկնում է Պյատիգորսկի, ուր և կազմակերպում է իր պատկերահանդեսը: Այդտեղ նա նկարում է մի քանի էտյուդներ և մտահղանում է «Ճեսարան Պյատիգորսկից լուսնյակ գիշերին», «Փոստի ճանապարհը Կովկասում», «Կովկասյան գերեզմանատուն» հետագայում նկարած պատկերները: Օգոստոս ամսին նա մեկնում է Նոր Նախիջևան և այստեղ ևս կազմակերպում ցուցահանդես, որը հետո տեղափոխում է Ռոստով՝ այդ քաղաքի բազմազգ բնակչությանն իր ստեղծագործություններին ժանոթացնելու համար: Տեղական «Դոսուկայա պչելա» թերթը գովասանքով է խոսում նկարիչ Բաշինջաղյանի և նրա ստեղծագործությունների մասին:

Նոր Նախիջևանում Բաշինջաղյանը միաժամանակ նկարում է նոր պատկերներ: Այսպես, օրինակ, «Մի քայլ Նալբանդյանի տնակը» պատկերը, որը մեզ չի հասել: Դա ներկայացնում է «կղմինդրով ծածկված մի համեստ աղյուսյա փոքրիկ տնակ, որ իհարկե, թանկագին է հայի սրտին: Հնացած տախտակյա պարսպով շրջապատված բակի պերսպեկտիվը բավական սիրուն է. ամբողջ պատկերի մեջ գուններն այնքան տաք են, քան հատուկ է Բաշինջաղյանին, արևը վառ, հստակ կապույտ երկինքը փոքրիկ ամպի ծվեններով ցանկած»¹:

Ռոստով-Նախիջևանյան ցուցահանդեսները փակելուց հետո Բաշինջաղյանը վերադարձի ճանապարհին կարճ ժամանակով իջևանում է Նովոչերկասկ քաղաքում, և այնտեղ նույնպես հոկտեմբեր ամսին կազմակերպում է ցուցահանդես: Այսպիսով, 1887 թ. ընթացքում գարնանից մինչև աշուն, Բաշինջաղյանն անընդհատ շրջապայելով Անդրկովկասի ու Հյուսիսային Կովկասի երկրամասերում և առավել հայաբնակ քաղաքներում կազմակերպում է պատկերահանդեսներ: Դա նշանակում է, նախ և առաջ, արվեստը տակերահանդեսներ: Դա նշանակում է, նախ և առաջ, արվեստը տանել զեպի ժողովուրդը, արվեստը հասցնել ժողովրդին և նրա միջոցով կրթել ու առաջ մղել ժողովրդին: Դա միաժամանակ օգնում է նկարչին տեսնել նոր վայրեր, կուտակել նոր տպավորություններ, հավաքել նոր նյութեր հետագա ստեղծագործությունների համար:

¹ «Արձագանք», 1888, № 22, էջ 311—312:

Վերջապէս, հեռավոր ու մոտիկ հայաբնակ քաղաքներում իր ստեղծագործութիւններէի անհատական պատկերահանդեսներ կազմակերպելով՝ Բաշինչաղյանը հնարավորութիւն է ունենում լսել բազմազան կարծիքներ և դիտողութիւններ, որոնք խիստ օգտակար են ստեղծագործող մարդու համար: Այդ ցուցահանդեսները, ինչպէս և ժողովրդի մեջ և նրա հետ կապված լինելը, խոշոր չափով նպաստում են Բաշինչաղյանի պելլագոսի ստեղծագործութիւններէ հետագա դեմոկրատացմանը և արվեստի ծաղկմանը:

Գ. Բաշինչաղյանը միաժամանակ շփուլում էր իր ժամանակի կովկասյան նկարիչներէի հետ և մասնակցում «Գեղարվեստը խրախուսող ընկերութիւն» կողմից 1888 թ. փետրվարին Թիֆլիսում կազմակերպված կովկասյան նկարիչներէի ստեղծագործութիւններէ առաջին ցուցահանդեսին: Այդ ցուցահանդեսին մասնակցում են այն ժամանակ Թիֆլիսում գտնվող տարբեր ազգերի մոտ տաս նկարիչներ, որոնցից հասարակութեան իրենց առանձին նկարներով ծանոթ էին Ռուբոն, Լոնդոն, Կոլչին և Չանկովսկին: Հայ նկարիչներէից, բացի Բաշինչաղյանից, մասնակցում էր նաև Հ. Շամշինյանը: Ցուցահանդեսում ներկայացված էր ավելի քան 200 գործ՝ յուղանկարներ, ակվարելներ և մատիտանկարներ: Բացի կովկասյան նկարիչներէի ստեղծագործութիւններէից, ցուցահանդեսում ներկայացված էին նաև ուսու եվրոպացի անվանի նկարիչներէի մի շարք գործեր կամ նրանց պատճենները, որոնք բերվել էին մասնավոր հավաքածուներէից ու հասարակական-պետական հիմնարկներէից: Այդ ցուցահանդեսում ուշադրութիւն էր գրավում Փ. Ռուբոյի «Պարսկական բանակի անձատուութիւնը ուսական բանակին՝ Կովկասում» մեծակտավ պատկերը, որ դինվորական թանգարանի սեփականութիւնն էր: Կոլչինը ներկայացրել էր մեծ մասամբ դիմանկարներ՝ տեղական տիպերի հաշող և վերին աստիճանի նման պատկերներ, Չանկովսկին՝ ծովանկարներ: Բաշինչաղյանը այս ցուցահանդեսում ներկայացրել էր 10-ից ավելի պատկերներ, որոնք պատկերում էին Հայաստանի և կովկասյան բնութիւն տեսարաններ:

Կովկասյան նկարիչներէի այս ցուցահանդեսը, անշուշտ, նշանակալից երևույթ էր անդրկովկասյան ժողովուրդներէ կերպարվեստի պատմութիւն մեջ և նրանց գեղարվեստական կուլտուրայի հետագա զարգացման գործում: Դա հնարավորութիւն էր տալիս ի մի համախմբել Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում առանձին-

առանձին ստեղծագործող նկարիչներին և որոշ գաղափար տալ Անդրկովկասի կերպարվեստի ընդհանուր վիճակի մասին:

Սակայն ցուցահանդեսի խալտարդետ վիճակը, տեղական նկարիչներէի ստեղծագործութիւններէի հետ եվրոպական և ուսու նկարիչներէի գործերէ կամ դրանց պատճեններէի ցուցադրումը ստեղծել էին մի անսխտեմ, խառը, որոշակի ուղղութիւն և նպատակ չունեցող հավաքածուի տպավորութիւն: Ժամանակակից մի լրագրող նկատում է, որ այդ ցուցահանդեսը «որեւէ կրթողական նշանակութիւն ունենալ չի կարող ոչ ամբոխի մեծամասնութեան, և ոչ նկարչութեամբ հետաքրքրվող աշակերտներէի վրա, քանի որ այդ տեսակ պատկերահանդեսները զուրկ լինելով սխտեմից, պատկերները դասավորված չլինելով շկոլաներէի (դպրոցների) և տեսակների (ժանրերի), ներկայացնում են մի անկարգ, քառասլին կուտակում, մի պատահական հավաքածու ամեն տեսակ ժանր և շկոլա ներկայացնող նկարներէի»¹:

Որքան էլ անհաշող լինեն առաջին փորձը, այնուամենայնիվ կովկասյան նկարիչներէի առաջին պատկերահանդեսը մի հաշվեհարդար էր, որտեղ յուրաքանչյուր նկարիչ մյուսի համեմատութեամբ ստուգում էր իր աշխատանքները և մյուսների փորձի կամ թերութիւններէի հիման վրա վերանայում իր գործերը:

Այդ առանձնապէս անհրաժեշտ էր Բաշինչաղյանին, որը մինչև այդ հանդես էր գալիս իր անհատական ցուցահանդեսներով և կրում էր այդ միայնակութեան հետ կապված բոլոր դժվարութիւնները: Այժմ նա հանդես էր գալիս տաս այլ նկարիչներէի հետ և չնայած նրանց ստեղծագործական տարբերքի, ընդունակութիւններէի և ուղղութիւններէի տարբերութեանը, նա սիրով, ուշադիր դիտում և ուսումնասիրում էր նրանց փորձը: Նա հայրենի բնութիւն տեսարաններէի պատկերներում որոնում էր նոր հնարավորութիւններ՝ իր ձգտումները գեղարվեստական բարձր ձևի մեջ արտահայտելու համար:

1888 թ. գարնանը Բաշինչաղյանը մեկնում է Բաքու և այնտեղ կազմակերպում իր ստեղծագործութիւններէի նոր, Բաքվում տեղակարգ պատկերահանդեսը: Այս անգամ նա Բաքվի հասարակութիւնը ներկայացնում է մի շարք նոր պատկերներ, որոնցից հասարակութեան ուշադրութիւնն են գրավում «Միքայել Նալբանդսարակութեան ուշադրութիւնն են գրավում «Միքայել Նալբանդսարակութեան տնակը», «Իորա գետը լուսնյակ գիշերին», «Ձմեռը Վրաստանի տնակը», «Անվո միջնա-

¹ «Մշակ», 1888, № 14:

բերողը», «Պողկումով գետի հովիտը», «Ախուրյան գետի դաշտը լուսինը ծագելիս», «Տեսարան Դաղստանից», «Փոստի կայանը Ռազմավիրական ճանապարհին», «Փոստի կայանը լուսնյակ գիշերին», «Պելզած կեչիով» և այլն: Այս անգամ նկարչի նկատմամբ հասարակութունը հանդես է բերում այնպիսի մեծ հետաքրքրություն, քան 1885 թ. պատկերահանդեսի ժամանակ: Նրա ցուցահանդեսը օրական հաճախում են 45—50 մարդ և երկու շաբաթվա ընթացքում այցելուների թիվը անցնում է 600-ից: Դա Բաքվի համար կարևոր երևույթ էր: Հետաքրքրությունը կերպարվեստի նկատմամբ այստեղ ևս տարեց-տարի աճում է: Ցուցահանդեսից զնվում են «Հայերի ներգաղթը Պարսկաստանից Հայաստան 1828 թվականին», «Արարատ», «Սևանա լիճ» և մի քանի այլ պատկերներ: Նկարիչը բավարարվում է նյութապես և արժանանում բարոյական խրատականքի:

Նկարչի այս հաջողությունը պայմանավորված էր նախ և առաջ նրա առաջադիմությունով: Այս ցուցահանդեսում ներկայացրած մի շարք պատկերները ցույց էին տալիս բնության խորագին ուսումնասիրության և ճշմարտացի պատկերման անառարկելի նվաճումները: Այդ պատկերներում, մասնավորապես «Կեչիներ» էտյուդի մեջ (1886) և, մասնավորապես, «Պելզած կեչիով» պատկերում (1888) դրսևորվել է Բաշինջաղյանի այս շրջանի համար բնորոշ ինքնատիպ գիծը՝ բնության նկատմամբ ճանաչողական մոտեցումը: Նկարիչը բնությունը ճանաչելու և ճշմարտացիորեն պատկերելու համար գիտնականի բարեխղճությամբ խորագին ուսումնասիրում է բնության ամեն մի առարկան՝ աշխատելով որքան հնարավոր է ճիշտ վերարտադրել բոլոր մանրամասնությունները: «Պելզած կեչիով» պատկերի մեջ, օրինակ, նկարիչը համառորեն ձգտել և վերարտադրել է այն ամենը, ինչ կազմում են կեչի ծառի առանձնահատկությունները՝ փայտի տեսակը, կեղևի, ճեղքվածքի, տերևների, գետնի խոտերի, ծաղիկների, քարերի, չոր փայտերի առարկայական հատկությունները՝ պնդությունը, ծավալայնությունը և տարբերությունները: Նա, փաստորեն, տալիս է այդ ծառի բնության, այսպես կոչված, նրա անատոմիայի մանրագին ուսումնասիրությունը:

Ուշագրավ է այն, որ այդպիսի մանրամասնությունների պատկերումը չի կատարված արհեստավորի անտարբերությամբ: Բաշինջաղյանը շատ հեռու է փաստագրությունից, անկենդան չորությունից և նատուրալիզմից, որոնք անխուսափելի են նման դեպ-

քերում: Բնության մանրամասնությունների պատկերումը շրջապատի մանրագին ուսումնասիրության արդյունք է: Դա մեծապես նպաստում է նկարչին՝ թրթռափելու ակադեմիական դպրոցից եկող և ղեկավարում ստեղծագործությունների մեջ արտահայտվող ուսումնական հրապույրն ու էֆեկտայնությունը, որոնք քննադատության են ենթարկվում ժամանակի թեև հայ և թեև օտար վեստական քննադատության կողմից:

Գ. Բաշինջաղյանի ինքնատիպ տաղանդը 80-ական թվականներին զարգանում է բնության ուսումնասիրության հիման վրա: Գիտական բարեխղճությամբ առարկաների մանրամասնություններն ուսումնասիրելն ու պատկերելը նրան այնպիսի են մոտեցնում բնությանը: Այստեղ կարևոր նշանակություն ունի նկարչի ակտիվ վերաբերմունքը շրջապատող աշխարհի նկատմամբ: Բաշինջաղյանի ստեղծագործություններում բնության մանրագին պատկերումը հագեցված է բնության կենդանի զգացողությամբ: Ձևերի հստակ վերարտադրումը, ամուր, հաստատուն գծանկարը, հիմնականը երկրորդականից անջատելու և ցցուն, ակնառու դարձնելու կարողությունը այն ուշագրավ կողմերն էին, որ ձեռք էր բերում նկարիչը համառ, աքնաջան ստեղծագործական աշխատանքի պրոցեսում:

Իր արվեստը ժողովրդի լայն զանգվածներին ծանոթացնելու և նրանց կողմից լայնորեն ճանաչվելու նպատակով Բաշինջաղյանը հունիսի 12-ին փակելով իր ցուցահանդեսը՝ մտադրվում է գնալ Շամախի, Շուշի, Գանձակ, Երևան և այդ քաղաքներում ևս կազմակերպել ցուցահանդեսներ: Սակայն, ինչպես երևում է, նյութամանրացրել չունենալու պատճառով, չի կարողանում կենսական միջոցներ չունենալու պատճառով, չի կարողանում կենսագործել իր ցանկությունը և հետաձգելով այդ ճանապարհորդությունը մի այլ առիթի, վերադառնում է Թիֆլիս: Այստեղ նա նկարում է «Ախթամարի ծովալի» և այլ պատկերներ, որոնք հերթականորեն ցուցադրում է քաղաքի գլխավոր փողոցների վրա եղած խանութների ցուցափեղկերում, որովհետև պատկերներ ցուցադրելու այլ վայրեր չկային այն ժամանակ:

* * *

1889 թ. փետրվարին Թիֆլիսի Երևանյան հրապարակի վրա գտնվող «Կովկաս» հյուրանոցի տակ, ծխախոտավաճառ խանութի ցուցափեղկում անցորդները տեսնում են մի նոր մեծ պատկեր, որը գրավում է բոլորի ուշադրությունը: Դա կոչվում էր «Աշուն», և գրավում է բոլորի ուշադրությունը: Դա կոչվում էր «Աշուն», և գրավում է բոլորի ուշադրությունը: Դա կոչվում էր «Աշուն», և գրավում է բոլորի ուշադրությունը: Պատկերը ներկատեսանողներն իսկույն ճանաչում են հեղինակին: Պատկերը ներկատեսանողներն իսկույն ճանաչում են հեղինակին:

յացնում էր լեռնային տեսարան՝ մի բարձրավանդակի վրա սալի լայն ճանապարհ, որի երկու կողմերում երևում են մի քանի հսկա թթենիներ՝ մի ժամանակ այդտեղ եղած անտառի մնացորդները: Աշնան գունդգույն սերերները թափվել են դեղնած խոտերի վրա և ճանապարհով անցած սալերի անիվների աղուրների մեջ: Այդ պատկերը մեզ չի հասել: Նրա մասին ժամանակակից մի թերթ գրում է, որ փողոցով անցնող մարդիկ հավաքվում էին այն ցուցադրողի առաջ, ուր դրված էր պատկերը, երկար դիտում, վիճում իրար հետ, մտքեր փոխանակում նրա մասին: Դա նշանակում է, որ Բաշինջաղյանի արվեստը մտնում էր ժողովրդի մեջ, առիթ տալիս խորհելու հայրենի բնության մասին, սեր և հետաքրքրություն ստեղծում բնության գեղատեսիլ պատկերների նկատմամբ:

Այդ նույն օրերին Բաշինջաղյանի պատկերներն արժանանում են հասարակության ավելի ջերմ ու ցնծագին ընդունելությանը: Փետրվարի 11-ին, ազնվականների թատրոնում կազմակերպվում է ներկայացում հօգուտ Ռուսաստանում սովորող հայ չքավոր ուսանողության: Ներկայացումից հետո տեղի են ունենում երգեր և արտասանություններ: Նույն երեկոյան, իրրե երեկույթի գեղարվեստական համարներից մեկը, բեմ են բերում նկարիչ Բաշինջաղյանի մի քանի պելլագոնները, որոնք, ինչպես հաղորդում է մամուլը, ճանաչում են ժամանակի ժափահարություններին արժանացան: Այն ժամանակ հայկական թատրոնները և համերգային դահլիճները չունենալով այժմյան թատերական դեկորացիաներն ու գեղարվեստական ձևավորման այլ հարմարանքներ, երբեմն օգտագործում էին նկարիչների պատկերները: Կոմպոզիտոր Կարա-Մուրզայի երգեցիկ խմբի 1885 թ. կայացած համերգի ժամանակ բեմը զարդարում են Բաշինջաղյանի պելլագոնային պատկերներով: Մի ալ ներկայացման ժամանակ Բաշինջաղյանը քանդակագործ Խոջորովիչի հետ իր պատկերները ցուցադրում է թատրոնի բեմի վրա:

Օգտագործելով բոլոր այն միջոցները, որոնք կարող էին նրան հնարավորություն տալ ցուցադրվելու, Բաշինջաղյանը ոչ միայն լայնորեն ճանաչվում է ժողովրդի տարբեր խավերի կողմից, այլև սիրվում է ինչպես հայ, նույնպես և ուս ու վրաց հասարակության կողմից: Հասարակության ջերմ վերաբերմունքը նոր լիցք է տալիս նրա հետագա բեղմնավոր աշխատանքին:

Այդ ժամանակ նա ստեղծագործում է նոր պատկերներ: Դրանցից մեկը ներկայացնում է Ռուսթավելու «Վագրենավոր» պոեմի հերոսներից Նեստան Դարեջանի պատմությունը, իսկ

մյուսը՝ «Սևանա ծովը հանդարտ ժամանակ»: Ավելի ուշագրավ է եղել «Յորենի արտը» պատկերը, որի միայն լուսանկարն է մեզ հասել: Արտի կեսը հնձված է արդեն և տեղ-տեղ խուրճեր են կանգնեցրել, իսկ մնացած կեսի ոսկեգույն հասկերը փայլում են մայր մանող արեգակի ճառագայթների տակ: Այդ պատկերի հիման վրա «Մշակը» նկատում է, որ լեռնաբանագր նկարիչը մի քանի տարվա ընթացքում մեծ առաջադիմություն է արել իր արվեստի մեջ, միշտ հավատարիմ մնալով իր մի անգամ ընտրած ժանրին՝ բնության հանդարտ և խաղաղ տեսարաններ նկարելուն¹:

Գ. Բաշինջաղյանը նկարում է նաև «Դարյալի կիրճը» ու «Սանահինի ձորը գիշեր ժամանակ» պատկերները: Այդ, ինչպես և ընդհանրապես նրա գիշերային պահ պատկերող նկարները տեսնելով և ոգևորվելով՝ Ալ. Մատուրյանը 1889 թ. գրում է մի բանաստեղծություն «Պատկեր» վերնագրով ու նվիրում Բաշինջաղյանին.

Խորին գիշեր է: Հողնած, վաստակած
Երկիրը, որպես քրտնաջան մշակ,
Քնած է անդորը, ասես մոռացած
Ցերեկվա անվերջ հոգսերն ու տանջանք...

Եվ չէ վրդովվում ոչ մի արարած
Մայր երկրի այդ մեղմ ջինջը անուշիկ,
Խաղաղություն է չորս կողմը տիրած—
Լուս է բնություն, լուս է և՛ երկինք:

Եվ ասողազարդ պայծառ եթերում
Հանգարտ լողում է նագելի լուսին,
Եվ բուռն սիրո հուրը աչքերում՝
Օրոր է կարգում բողբոսինջ երկրին²:

Այս շրջանում Բաշինջաղյանը զբաղվում է նաև հասարակական գործունեությամբ: 1888 թ. նա երիտասարդ գրող Ալ. Շիրվանզադեի հետ ընտրվում է Բաֆֆու անունը հավերժացնող հանձնաժողովի անդամ, իսկ 1889 թվականին՝ հրատարակչական հանձնաժողովի անդամ և ակտիվ մասնակցություն է ունենում նրանց աշխատանքներին:

Գ. Բաշինջաղյանին հուզում են նաև հասարակության գեղարվեստական կրթության և գալրոցի հարցերը: 1889 թ. վերջերին նա մի քանի հողվածներ է գրում հասարակության գեղարվեստա-

¹ «Մշակ», 1889, № 103:
² Ալ. Մատուրյան, Երկեր, 1948, էջ 34:

կան ճաշակի և դաստիարակութեան հարցերի մասին: Նա ասում է, որ մեր հասարակութեան ճաշակը դեռևս բիրտ է: Ահա Թիֆլիսի հինավուրց Բեթղեհեմ եկեղեցին, որը ամբողջապես կառուցված է Ալեքտի կապտագույն գեղեցիկ նրբատաշ քարից, սակայն այժմ այդ բոլոր նրբատաշ քարերը, բոլոր քանդակներն ու արձանագրությունները եկեղեցու հայրերի կարգադրութեամբ ծածկվում են թանձր սպիտակ լուղաներկի տակ, այնպես որ նախկին Բեթղեհեմը թվում է, թե «այժմ դարձել է թղթից շինած մի թեթի խաղալիք»՝ Այդ նույնը կատարվում է նաև քանդակագործութեան նկատմամբ: «Մեր առատաձեռն պարոնները,— գրում է Բաշինջաղյանը իր հողմած-նամակներից մեկում,— իրենց հանդուցյալներին ոչինչ չխնայելու համար, չեն բավականանում խեղճ քանդակագործի ճարտարութեամբ, որ անթիվ զարդեր է դուրս բերել կոպիտ քարի միջից: Մեծ մասամբ քանդակագործի արհեստանոցից դուրս բերելուն պես հանձնում են ներկարարներին, որոնք այս գեղարվեստական աշխատությունը անողորմարար թաղում են իրենց փայլուն լուղաներկերի տակ»¹:

Ինչ վերաբերում է նկարչության մասին այդ «առատաձեռն պարոններին»՝ հայ բուրժուաների ունեցած հասկացողություններին, ապա այստեղ սրդեն Բաշինջաղյանը անողորմ ծաղրի է ենթարկում նրանց: «Մտիք մեր արիստոկրատների սալոնները և կտեսնես թանկագին կապերտների և ուրիշ կահ-կարասիքի թվում օլեոգրաֆիական անճոռնի նկարներ, որոնք անշուշտ որևէ ամսագրի պրեմիաներ են: Եվ այս մի քանի կոպեկ արժեք ունեցող նկարները դրված են թանկագին ոսկեգօծած շրջանակների մեջ: Այս իրողությունը պարզ բացատրում է սալոնատեր պարոնի հասկացողությունն ու ճաշակը: Նա կախ է անում պատկերներ լոկ նրա համար, որ նույնը տեսել է ուրիշի դահլիճում: Իսկ ինչ վերաբերում է շրջանակին, պետք է ենթադրել, որ անձամբ գնացել է արհեստանոց, ընտրել է լավ տեսակը և պատվիրել է»:² Բերելով հասարակության վերնախավի՝ բուրժուական դասակարգի մարդկանց կոպիտ ճաշակի նման օրինակներ, Բաշինջաղյանը գրում է, որ ժողովրդի մեջ գեղարվեստական ճաշակը զարգացնելու, ազնվացնելու և առաջ մղելու համար անհրաժեշտ է նրան ցույց տալ գեղարվեստը և բացատրական աշխատանք տանել: «Մեր ժողովուրդը շատ ընդունակ է ամեն բան շուտով հասկանալու և ըմբռնելու,

¹ Վ. Բաշինջաղյան, *Նկարչի նամակները*, «Մուրճ», 1889, № 11, էջ 1707—1709:

բայց չէ՞ որ նախ անհրաժեշտ է ցույց տալ ու հասկացնել: Բաշինջաղյանը բերելով ժողովրդի մեջ ինքնարուխ ծագող ու զարգացող արվեստների օրինակներ, գրում է. «Ո՞վ մեզանից առիթ չի ունեցել լսելու մեծ հմտությունը և զգացմունքներով լի նվազածությունը տեղական պարզ գործիքների վրա, կամ ո՞վ մեզանից չի լսել մետաղական ազնիվ, հարուստ ձայնը գլուղական խնձուղների: Վերջապես ո՞վ մեզանից չի հանդիպել բնական երաժիշտների, նկարիչների կամ քանդակագործների: Մեր հրաշալի բնությունը չի գլանում ստեղծելու գեղարվեստագետներ, բայց մենք՝ անշնորհակալ զավակներս, մեր անհասկացողության շնորհիվ նրանց մեռցնում ենք»:

Անդրադառնալով ժողովրդի սովոր խավերում նկարչության նկատմամբ եղած ազդու պատկերացումներին՝ Բաշինջաղյանը գրում է. «Ես չեմ կարող մեղադրել, որ նա չի հասկանում թե մի երաժիշտական, նկարչական կամ քանդակագործական հեղինակություն մեջ կարելի է կարգալ, ինչպես գրքի մեջ մի ամբողջ բանաստեղծություն, մի ողբերգություն, մի կատակերգություն և այլն...: Ես չեմ կարող մեղադրել հասարակությանը: Եվ իրոք, ի՞նչ իրավունքով պետք է պահանջել հասարակությունից այն, ինչ որ նա չի ստացել ոչ ոքից»:

Այստեղից էլ բխում է գեղարվեստը, սովոր գեղարվեստական ստեղծագործությունները ժողովրդի մեջ տարածելու, նրա լայն խավերին ցույց տալու, ծանոթացնելու, բացատրելու և նոր սերնդին, հատկապես երիտասարդությանը, աշակերտությանը նկարչական-գեղարվեստական կրթության տալու նրա պահանջը: Բաշինջաղյանն այստեղ գրում է, որ քաղաքակիրթ երկրների բոլոր միջնակարգ և ստորին ուսումնարաններում նկարչությունն անհրաժեշտ առարկա է: «Եվ այս բոլորը ոչ թե այն մտքով է, որ լուրաքանչյուր աշակերտ նկարիչ դառնա, այլ նրանց զգացմունքներն ու ճաշակը զարգացնելու, նրբացնելու նպատակով է»:³ Նկարիչը բերում է օրինակներ, որպեսզի ցույց տա, թե քաղաքակիրթ երկրներում «այն ամբողջ, որից նոքա (հանճարեղ նկարիչներն ու քանդակագործները—Մ. Ս.) դուրս են եկած, այնքան առաջադիմություն է արել, որ օրեցօր բազմացնում է գեղարվեստների դպրոցները, գեղարվեստը գիտություն հետ գուզընթաց տանելու նպատակով»: Բաշինջաղյանը ելնում է այն սկզբունքից, որ առաջադիմության համար անհրաժեշտ է նաև հոգու և զգացմունքների

ներդաշնակ զարգացում, քանի որ «գեղարվեստը զարգանում է քաղաքակրթության և առաջադիմության հետ»:

Նկարիչը ցավով է նշում, որ այն ժամանակվա պայմաններում հայ իրականության մեջ նկարչական-գեղարվեստական դպրոցներ ունենալու «մասին մտածելը ցնորք է», ուստի խնդիր է դնում, որ գոնե «մեր միջնակարգ դպրոցներում գիտակցորեն ավանդվի նկարչությունը»:

Բաշինջաղյանի վերոհիշյալ մտքերն ու դիտողությունները սերտորեն կապված են նրա հասարակական գործունեության հետ և կազմում են հայ ժողովրդի առաջադիմության և լուսավորության համար դեմոկրատական խավերի կողմից մղվող պայքարի բաղկացուցիչ մասը: Նա հետագայում ևս հանդես է գալիս նմանօրինակ հողվածներով և հրապարակելիս ելույթներով՝ իր ակտիվ մասնակցությամբ նպաստելով հասարակության առաջադիմությանը:

Ժողովուրդների առաջադիմության և նրա լուսավորության համար դեմոկրատական խավերի մղած պայքարում կարևոր նշանակություն են ստանում նկարչի պատկերահանդեսները, որոնք համարյա ամեն տարի կազմակերպվում են Անդրկովկասի տարբեր քաղաքներում:



Գ. Բաշինջաղյանն իր արվեստանոցում

ՎԵՐԵԼՔԻ ՈՒ ԾԱՂԿՄԱՆ ՏԱՐԻՆԵՐ

1890-ական թվականներին Բաշինջաղյանի անձնական ու ստեղծագործական կյանքում տեղի են ունենում որոշ փոփոխություններ: 1890 թ. նա ամուսնանում է նկարիչ-գրաֆիկ Հովհաննես Գաթանյանի աղջկա՝ Աշխեն Գաթանյանի հետ, որից ունենում է հինգ զավակ՝ երեք տղա (Լևոնը, Ջաքարը և Արմենը) և երկու աղջիկ (Արփիկն ու Գայանեն): Այդ ամուսնությունը և նոր, ընտանեկան կյանքը մինչև այդ միայնակ ապրող նկարչի համար ստեղծում են հավասարակշռված, նորմալ կյանք և նոր պահանջներ՝ ստեղծագործական աշխատանքով ընտանիքի կարիքները հոգալու համար:

1890-ական թվականները դառնում են Բաշինջաղյանի ամենաբեղմնավոր և ստեղծագործական կյանքի ծաղկման տարիներ: 1890—1900-ական թվականների սկզբներին նա ստեղծում է իր լավագույն պատկերները, որոնք մեծ պատիվ են բերում ոչ միայն նկարչին, այլև հայ արվեստին: Այս շրջանում նա առավելապես ճանաչվում է որպես պեյզա՝պատկերի նշանավոր վարպետ:

1890 թ. սկզբներին Բաշինջաղյանը մտադրվում է կազմակերպել իր ստեղծագործությունների նոր պատկերահանդես: Այդ մասին նույնիսկ հայտարարություն է հրապարակում: Սակայն այդ ժամանակ որոշվում է բացել Կովկասյան նկարիչների նոր ցուցահանդեսը, որի պատճառով նա ստիպված է լինում հետաձգել իր մտադրությունը:

Կովկասյան նկարիչների ստեղծագործությունների երկրորդ ցուցահանդեսը բացվում է 1890 թ. հունվարի 21-ին, կիրակի օրը, Թիֆլիսի Փառքի տաճարում: Ցուցահանդեսին այս անգամ մասնակցում են արդեն 35 նկարիչ, որոնցից 16-ը Կովկասում մշտական բնակություն հաստատած նկարիչներն էին (Չանկովսկի, Կուչին, Բաշինջաղյան, Հմ. Հակոբյան, Հ. Շամշինյան, Գաբաև, Խո-

ղորովիչ), իսկ մյուսները Կովկաս եկած հայ, ռուս և օտարազգի նկարիչներ (Լոնգո, Մարդերոսո, Արտազյան, Կեպեն, Նովակ, Սուլովյով, Բոգդանով և ուրիշներ): Դրանք էլ հենց կազմում են Բաշինջաղյանի այն շրջապատը, որի մեջ ապրում, շփվում և ստեղծագործում էր նա 1890-ական թվականների սկզբներին:

Այս ցուցահանդեսը, ուր ներկայացված էր ավելի քան 200 նկար և քանդակ, առանձնապես նշանակալից նոր բան չի բերում նախորդի համեմատությամբ: Ցուցադրված գործերի զգալի մասը, ինչպես վիայում են ժամանակակից թերթերը, ներկայացնում էր իրականության պասսիվ վերարտադրումը: Ցուցահանդեսն ակնառու կերպով ցույց է տալիս, որ կովկասյան մի շարք նկարիչներ աշխատելով տարբեր ժանրերով՝ չեն կարողանում խորանալ իրենց արվեստի մեջ և «այդ պատճառով էլ, — ինչպես գրում է «Մշակը», — ոչ մի ձևի մեջ կատարելապես չեն հաջողվում»: Մինչդեռ, ինչպես նկատում է նույն թերթը, Բաշինջաղյանը սկզբից իսկ ընտրելով պեյզաժապիտ ժանրը՝ հետզհետե խորացնում և զարգացնում է իր արվեստը:

Նկատի ունենալով այդ վիճակը, Գր. Արծրունին, որի կարծիքով «Մամուլը պետք է ավելի առաջնորդել ջանա նկարիչներին», ցուցահանդեսի բացումից 10 օր հետո հանդես է գալիս մի առաջնորդող հոդվածով, որով մի շարք խնդիրներ է դնում նկարիչներին առաջ: Կովկասյան նկարիչների ստեղծագործությունները գնահատելով այն տեսակետից, թե որքանով պատկերը մոտ և հարազատ է իրականությանը, Գր. Արծրունին նկարիչներից պահանջում է. 1. Պետք է մասնավորել իր ուժերը նկարչության մի որոշ ժանրի մեջ: 2. Պետք է իմանալ բնությունը դիտել և նրան ուսումնասիրել: 3. Պետք է շնորհ ունենալ տպավորվել բնության իրական ճշմարտությամբ և վերջապես 4. Պետք է այնուամենայնիվ, ստրկաբար չհետևել բնությանը, լրացնել բնությունից ընդունածը, ուղեղի բար չհետևել բնությանը, լրացնել բնությունից ընդունածը, ուղեղի մեջ գործված մտապատկերները՝ իր անհատական ստեղծագործական ոգով: «Իսկ դրա համար, — շարունակում է նա, — ինչպես և մարդկային գործունեության ամեն մի ասպարեզում, պետք է իր մեջ կոչում զգալ դեպի նկարչությունը և ոչ թե... ընտրել նկարչությունը, միմիայն որպես հաց տվող արհեստ»¹:

Կովկասյան նկարիչների այս ցուցահանդեսը, և նրա հիման վրա գրված քննադատական վերոհիշյալ հոդվածը անկասկած ունե-

¹ «Մշակ», 1890, № 12—14:

ցան իրենց դրական հետեանքները: Այդ ցուցահանդեսը նախ և առաջ կովկասյան նկարիչների ուժերի համար ծառայեց որպես մի նոր, ավելի լայն համախմբվածություն, որտեղ լրիվ երևացին նրանց և՛ հաջողությունները և՛ թերությունները: Յուցահանդեսը հնարավորություն տվեց հրապարակ գալու մի շարք նոր երիտասարդ նկարիչների (Հմ. Հակոբյան, Արտազյան, Գաբակ) և շփվելու իրար հետ:

Ստեղծագործական այդ շփումը նշանակալից ազդակ հանդիսացավ նաև Բաշինջաղյանի համար: 1890 թ. Բաշինջաղյանը ստեղծագործում է բազմաթիվ նոր գործեր, որոնք պարբերաբար հրապարակ է հանում ցուցահանդեսներում: Մամուլը նշում է «Լուսնի ծագումը», «Զմեռը հարավում», «Գիշերը Սև ծովում», «Անձրևից առաջ», «Կայծակ», «Լճի ափը», «Լուսնյակ», «Գիշեր Քուս գետի վրա», «Սոճիների անտառը Մանգլիսում», «Ալազանի հովիտը» և այլն: Նրա ստեղծագործությունների թեմատիկայում կարևոր տեղ է գրավում հայրենի երկիրը: Նա նկարում է «Արաքս գետը գիշեր ժամանակ», «Սանահինի շրջակայքից», «Արարատ», «Անձրև-վային օր», «Սևանա լճում», «Դեբեդ գետը գիշեր ժամանակ» պատկերները:

1890-ական թվականների սկզբներից Բաշինջաղյանը մասնակցում է նաև Պետերբուրգի ռուս նկարիչների ցուցահանդեսներին: Ռուսական գեղարվեստական աշխարհի հետ շփվելու, ռուսական ռեալիստական նկարչության լավագույն տրադիցիաները հայ ազգային արվեստի զարգացման համար օգտագործելու նպատակով, ինչպես նաև հիանալիորեն հասկանալով, թե որքան մեծ դեր կարող է խաղալ կերպարվեստը հայ և ռուս ժողովուրդների կապերի ամրապնդման գործում, Բաշինջաղյանը բազմիցս խնդիր է դնում կազմակերպել կովկասյան նկարիչների ցուցահանդեսներ Մոսկվայում և Պետերբուրգում: «Մոսկվայում և Պետերբուրգում կովկասյան նկարիչների ցուցահանդեսներ կազմակերպելու գաղափարը շատ անգամ է ծագել Թիֆլիսի նկարիչների շրջանում, — գրում է նկարիչ Գ. Պախոմովը 1899 թ. Թիֆլիսի Գեղարվեստական ընկերության 25-րդ տարեգարծի առթիվ հրապարակած մի հոդվածում, — առաջին անգամ 1885 թ. այդ հարցը բարձրացնում է նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանը»¹:

¹ „Искусство и художественная промышленность“, 1899, стр. 458, Д. Пахомов, „25 лет Тифлисского художественного общества“.

1880—1890-ական թվականներին ռուս նկարիչների մոսկովյան և պետերբուրգյան ցուցահանդեսներին մասնակցում են առանձին մի քանի հայ նկարիչներ (Վ. Սուրենյան, Գ. Բաշինջաղյան, Ե. Թադեոսյան) և Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի ռուսանդներ (Ս. Տեր-Մինասյան, Գ. Օբրոյան և ուրիշներ): Ուշագրավ է հետևյալը: Հայ նկարիչները մասնակցում են ոչ թե մեկ, այլ մի քանի և իրարից գեղարվեստական սկզբունքներով և ուղղությամբ տարբեր նկարչական ընկերությունների կազմակերպած ցուցահանդեսներին: 1890 թ. Բաշինջաղյանը մասնակցում է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի ցուցահանդեսին, իսկ 1891 թ. փետրվարին Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիայի շենքում «Նկարիչների փոխօգնության ընկերության» կազմակերպած ցուցահանդեսին Բաշինջաղյանն ուղարկում է երեք պատկեր («Լուսնյակ գիշերը», «Լեռան գագաթները» և «Դեբեդ գետը գիշեր ժամանակ»), որոնք հաջողություն են գտնում և անմիջապես վաճառվում: Ժամանակակից մամուլը և գեղարվեստական քննադատությունը գովասանքով են խոսում այդ պատկերների ու նկարչի վարպետության մասին, անելով նաև որոշ դիտողություններ: Օրինակ, «Մոսկովյակի Վեդոմոստի» լրագրի Պետերբուրգի թղթակիցը գովասանքով խոսելով հայ նկարչի վերոհիշյալ ստեղծագործությունների մասին՝ նկատում է, որ հարավային մութ գիշերվա պատկերումը, լուսնյակի շողերի արտափայլումը ջրի մեջ և մութ երկնքի վրա աստղերի պայծառ փայլը Գ. Բաշինջաղյանի մոտ այնպիսի ճշմարտություններ են պատկերված, որի էֆեկտը թեև հիացնում է դիտողին, սակայն չպետք է տարվել նրանով:

«Ռուսակույն օրոգրենիե» ամսագրի 1891 թ. հուլիս համարում քննադատ Մ. Սոլովյովը, «Լուսնյակ գիշերը» և «Դեբեդ գետը գիշեր ժամանակ» պատկերների կապակցությամբ գրում է. «Վաղուց է շեր ժամանակ» պատկերների կապակցությամբ գրում է. «Վաղուց է ինչ է՛ք պատահում տեսնել հարավային տաք, սև գիշերվա այդինչ է՛ք պատահում և ճշմարիտ վերարտադրում, լուսնյակի այդպիսի պիսի պոետական և ճշմարիտ վերարտադրում, լուսնյակի այդպիսի ոսկեզօծ լույսը բարձր երկնակամարի վրա: Այդ թավշյա մթության թովիչ հրապույրը, շողողացող ադամանդյա աստղերի և ոսկեզօծ փայլի արտացոլումը ոլորատուլյտ գետակի ծիանքի մեջ տրված են այստեղ այնպես, ինչպես առիթ չենք ունեցել տեսնել այդպիսին են այստեղ գիշերային լուսավորությունը պատկերող այնպիսի վարպետների մոտ, ինչպիսին են պ. պ. Լագորինոն և Ալվազովսկին»¹:

¹ „Русское обозрение“, 1891, июль, стр. 160—161. М. Соловьев, Русское искусство в 1890—1891 гг.

Նշելով հայ նկարչի դրական կողմերը՝ հողավածագիրը միաժամանակ խորհուրդ է առնում նրան չտարվել այդպիսի էֆեկտային սյուժեներով:

Ռուս նկարիչների միջավայրում Բաշինջաղյանի ունեցած հաջողությունն հետևանք էր հղավ այն, որ նա ակադեմիական առաջիկա ցուցահանդեսին նոր պատկերներ նկարելու համար պատվերներ ստացավ: Բաշինջաղյանը ձեռնամուխ է լինում նոր ստեղծագործություններին: Նա խորապես գիտակցում է, որ այդ պատվերները, ինչպես և մամուլի, գեղարվեստական քննադատություն խրախուսանքն ու դիտողությունները ավելի մեծ պահանջներ են դնում իր առաջ: Նա 1891 թ. ընթացքում նկարում է նոր պատկերներ, որոնցից առանձնապես հիշվում են մեզ չհասած «Թիֆլիսի շրջակայքը լուսնյակ գիշերին» (Օրթագալայի կողմը), «Անտառ», «Քուռ գետի մի տեսարան Սոդանյուրի կողմից» և «Առավոտը սոճիների անտառում»: Գր. Արծրունին նկարչի արվեստանոցում տեսնելով «Թիֆլիսի շրջակայքը լուսնյակ գիշերին» պատկերը գրում է. «Մենք վստահությունք կասենք, որ Բաշինջաղյանի վրձինի տակից դեռևս դուրս չի եկել այդ տեսակ կատարյալ լուղանկար»¹: Այդ, ինչպես և «Անտառ» պատկերը, Բաշինջաղյանը պատրաստում է Պետերբուրգի ռուս նկարիչների հերթական 1892 թ. ցուցահանդեսին ուղարկելու համար:

Ռուսական նկարչական աշխարհի հետ Բաշինջաղյանի ունեցած վերահիշյալ կապերը և շփումը, ինչպես նաև ռուսական գեղարվեստական քննադատությունը չէին կարող անհետևանք մնալ և որևէ չափով չնպաստել հայ նկարչի գեղարվեստական համոզմունքների մշակմանը: Երիտասարդ նկարիչ Բաշինջաղյանի առաջադիմությունը գործում կարևոր նշանակություն են ունենում նաև հայ հասարակություն, մամուլի և կուլտուրայի առաջավոր գործիչների բարոյական խրախուսանքն ու նրանց օգտակար դիտողությունները:

Հովհ. Թումանյանը տեսնելով Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունները՝ առանձնապես հիացած է մնում «Դեբեդ գետը գիշեր ժամանակ» պատկերից: Հայտնի է նրա մի բանաստեղծությունը՝ գրված այդ առթիվ (1890), որի մեջ նա բարձր է գնահատում նկարչի արժանիքները, միաժամանակ դիտողություն անելով նրա պելլագոսների բովանդակության, գաղափարական նպատակաւլացուցական կապակցությունը: Հովհ. Թումանյանի այդ բանաստեղ-

¹ «Մշակ», 1892, № 7:

ծույթյունը կոչվում է «Նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի «Ձորագետը գիշերով» նկարի առջև»¹: Դիմելով նկարչին՝ բանաստեղծն անվանում է նրան արտիստ, որը «քաջերի այս ձորն ահարկու», Դեբեդ գետի ձորը իր բնավայրից կարողացել է նմանօրինակ փոխադրել կտավի վրա... «Մեծ է արդարև, մեծ է քո հոգին»,—գրում է նա Բաշինջաղյանին, որ նկարիչն այդպես վարպետորեն ընդգրկել է այդ ձորի ժայռերն ահագին, փայլուն ծիփանքով գետը, հարավային աստղալից երկնակամարը և համատարած խավարն ահռելի...: Այդ մթին գիշերվա լուռ հանգստությունը խորին հանգիստ է պատճառում մարդուն և իրեն՝ բանաստեղծի հոգուն: Այդ տեսակ հանգստությունը նշել է և Ալ. Ծատուրյանը իր վերջին գրքով՝ «Բանաստեղծություն մեջ»: Սակայն Հովհ. Թումանյանին այդ, ինչպես երևում է, չի բավարարում:

Բանաստեղծության երկրորդ մասում Հովհ. Թումանյանը գրում է, որ եթե նկարիչը ծանոթ լիներ այդ ձորի խրճիթում ապրող բնակչին, կարողանար տեսնել և զգալ նրա չարքաշ վիճակը, ապա նա այդպիսի հանգստություն չէր տա իր այդ պատկերը գիտողին:

Ահա «Նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի «Ձորագետը գիշերով» նկարի առջև» բանաստեղծությունը:

Արտիստ, քաջերի այս ձորն ահարկու
Յուր բնավայրից փոխադրել ես դու.
Մեծ է արդարև, մեծ է քո հոգին,
Որ ընդգրկել է ժայռերն ահագին
Իրենց սեփական խոր մտածմունքով,
Փրփրուն գետը փայլուն ծիփանքով,
Հուսին-աստղերով կամարը երկնի
Նվ համատարած խավարն ահռելի...
Լուռ հանգստություն—գիշեր է մթին.
Հանգստանում է նաև իմ հոգին:

Բայց ահա այնտեղ, ձորի խորքերում
Մի մենակ վառվող լույս է երևում.
Այո՛, մի խուղ կա այն ձորի միջին,
Դու ճանաչում ես նրա բնակչին...
Օ՛հ, չես ճանաչում—անծանոթ ես դու,
Բայց թե գիշերը և նրա հոգու
Կարողանայիր տեսնել և զգալ—
Հանգստություն չէիր նայողին դու տալ:

¹ Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, 1950, հատ. 1, էջ 53:

Այս բանաստեղծութիւն մեջ Թումանյանը դնում է Դերեղի ձորում և հայրենի երկրում ապրող ժողովրդի կյանքի ճանաչողութիւն խնդիրը: Գրականութիւն, ինչպէս նաև արվեստի ժողովրդաշնութիւն մասին արտահայտվելիս Հովհ. Թումանյանը միշտ էլ առաջադրել է այն միտքը, որ գրողը, ինչպէս և նկարիչը, պետք է լինի իր հարազատ ժողովրդի սիրտը, նրա վշտերի և ուրախութիւն արտահայտիչը, ժողովրդի կյանքի ու պայքարի ճշմարտացի պատկերողը: Հովհ. Թումանյանն, այսպիսով, առաջ է քաշում նկարչութիւն մեջ սոցիալական հարցեր արծարծելու, պատկերը գեղարվեստապէս նպատակասլաց և դրանով իսկ իրականութիւնը հարազատ դարձնելու պահանջը:

Այդ պահանջը միանգամայն արդարացի էր և ժամանակին: Ռուսական ռեալիստական նկարչութիւնը լավագույն օրինակներ էր տալիս, թե ինչպէս պեյզաժի միջոցով տրվում է հասարակութիւնը հուզող հարցերի պատասխանը կամ արտացոլում որոշակի գաղափարների: Այդ պատկերները հայտնի էին Բաշինջաղյանին: Սակայն պեյզաժի մեջ սոցիալական հարցերի արտացոլման խնդիրը մինչ այդ Բաշինջաղյանի ստեղծագործութիւններում պատշաճ և որոշակի լուծում չէր գտել:

Հայ կուլտուրայի արագ զարգացումը և հասարակութիւն գեղարվեստական պահանջների աճը մի կողմից, մյուս կողմից հայ ժողովրդի առաջ ծառայած սոցիալական որոշ հարցերի անհապաղ լուծման անհրաժեշտութիւնը, որը պահանջում էր ժողովրդի հոգեվոր կուլտուրայի բոլոր ձևերի մոբիլիզացիա, չէր կարող հանդուրժել ապոլիտիկութիւնը և պեյզաժի կղզիացումը, ինքն իր համար գոյութիւն ունենալու փաստը:

Բաշինջաղյանը, ինարկե, հասկանում էր հասարակութիւն այդ պահանջը, որի պատկերավոր արտահայտութիւնն էին Թումանյանի վերոհիշյալ բանաստեղծութիւնը և մամուլում հրապարակած գեղարվեստական քննադատութիւնը: Դրանք սրում են նկարչի ուշադրութիւնը այդ հարցերի վրա և լարում նրա ուժերը գաղափարապէս հագեցած և նպատակասլաց պեյզաժային պատկերներ ստեղծելու:

1890-ական թվականներին Բաշինջաղյանը ավելի համարձակորեն, քան առաջ, հայրենի բնութիւնը նայում է, Չերնիշևսկոխոսքերով ասած՝ «տիրոջ աչքով», աշխատելով իր ստեղծագործութիւնների համար ընտրել այնպիսի թեմաներ և մոտիվներ, որոնց մեջ կարելի կլինի իր ստեղծագործական տարերքին համա-



Սեանք գիշերով. 1894.

պատասխան արտահայտել հայրենի բնության գեղեցկութիւնը, հարգատուութիւնը, նրա վեհութիւնը, Հայաստանի ու Կովկասի բնության հրապուլունքը: Այս ուղղութեամբ նկարչի կատարած աշխատանքներից հատկանշական է «Չնահալքը Կովկասում» պատկերը (1890), որն իր բովանդակութեամբ և գունանկարչական խնդիրներով նշանակալից առաջընթաց է նկարչի կյանքում: Պեյզաժը ներկայացնում է Կովկասյան լեռնաշխարհի մի տեսարան գարնանամուտին: Առաջին պլանում, ձախ կողմում նկարիչը պատկերել է 3—4 սոճի, մանր թփեր, որոնցից մի քանիսը, ինչպես և հեռվից երևացող սարերի գագաթները, թեթև լուսավորված են վաղորդյան արևի առաջին ճառագայթներով: Գետինը տեղ-տեղ ծածկված է ձյան փխրուն շերտով, որի տակից և բաց մասերում երևում են կանաչի առաջին ծիլերը: Կոմպոզիցիայի մեջտեղում, օդի մեջ երևում է լուսնի սկավառակը վաղորդյան մշուշով պարուրված: Սոր ձորի օդային տարածութեան մեջ ճախրում են թռչուններ, որոնք կարծես ազդարարում են այդ խաղաղ լուսաբացը:

Այս պատկերն, ամենից առաջ, աչքի է ընկնում իր թարմութեամբ և պլաստիկական մեծ արտահայտչութեամբ, որի շնորհիվ պահպանված է գարնանային բնության կենդանի տպավորութիւնը: Հստակ գծանկարը, նյութականութիւնը, բնության առարկայական առանձնահատկութիւնների վարպետ վերարտադրումը, ընկալման մաքրութեան և ամբողջականութեան հետ կազմում են այս պատկերի նշանակալից նվաճումները: Հիանալիորեն օգտագործելով գունանկարչական իր ողջ վարպետութիւնը՝ նկարիչն այստեղ հասել է կոլորիտի թափանցիկութեան և հեռավորութիւնների ու պլանների խաղաղ ռիթմիկութեան, որի շնորհիվ վաղ գարնանային այգաբացի տեսարանն այստեղ դարձել է համողիչ, ակտիվ և ներգործող:

1890-ական թվականներին Բաշինջաղյանն ապրում է իր ստեղծագործական կյանքի ամենարեզմնավոր շրջանը: Նրա լավագույն պատկերները դառնում են հասարակութեան տարբեր խավերի խոսակցութեան, մտքերի փոխանակութեան, վեճի, նվիրատվութեան և նույնիսկ վիճակախաղութեան առարկա¹:

* * *

1892 թ. մարտ ամսին Թիֆլիսի զինվորական պատմական թանգարանում բացվում է կովկասյան նկարիչների երրորդ պատ-

¹ Գ. Բաշինջաղյանի «Ալագանի հովիտը» պատկերը «Աղբյուր» ամսագրի կողմից 1890 թ. վեճակ է գցվում և այն շահում է Ազուլիսի հասարակաց գրադարանը:

կերահանդեսը, որին Բաշինջաղյանը մասնակցում է Յ նկարով («Ալազանի հովիտը Սղնախի կողմից», «Անձրևից հետո» և «Գիշերը ծովափին»)։ Այդ ցուցահանդեսին հայ նկարիչներին ատաջին անգամ մասնակցում է ծովանկարիչ Ա. Շաբանյանը, որը ցուցադրում է այստեղ մի քանի նկար։ Այս անգամ ցուցահանդեսը լավ ընդունելություն է գտնում հասարակութան կողմից և ունենում է բավական շատ այցելուներ։

Այդ ցուցահանդեսից հետո, մայիս-հունիս ամիսներին, Բաշինջաղյանը մեկնում է Բորժում՝ հանգստանալու, որտեղ նրան է ներկայանում երիտասարդ նկարիչ Ենոք Նազարյանը։ Նա նոր էր եկել Պոլսից և ցույց տալով իր գործերը՝ ծանոթանում ու մտերմանում է Բաշինջաղյանի հետ։ Ենոք Նազարյանը Կ. Պոլսից բերել էր պատեղով նկարված մի քանի էտյուդ և հանգուցյալ Պետրոս Ադամյանի դիմանկարը մեռած ժամանակ։ Այդ գործերը դուր են գալիս Բաշինջաղյանին և նա ամեն կերպ խրախուսում ու քաջալերում է նրան, առաջարկելով Ենոք Նազարյանին մնալ Բորժումում և Թիֆլիսում տեղական մարդկանց նկարելու համար։ Կարճ ժամանակամիջոցում Ենոք Նազարյանը ձեռք է բերում մեծ հաջողություն։ Մարդկանց դիմանկարները չափազանց նման և լավ նկարելու պատճառով նրա շուրջը համախմբվում են բազմաթիվ պատվիրատուներ։ Այստեղ զգալի դեր է խաղում Բաշինջաղյանը, որն առիթ բաց չի թողնում երիտասարդ, մինչև այդ կովկասյան հասարակությունն անծանոթ հայ նկարչի մասին լավ կարծիք և համբավ ստեղծելու համար։ Պատվիրատուների պահանջները ժամանակին բավարարելու համար նկարիչ Ենոք Նազարյանն աշխատում է առավոտից մինչև երեկո։ Թերևս երկար շարունակվելին երկու հայ նկարիչների հանդիպումները և մտերմական հարաբերությունները, եթե այդ ժամանակ սկսված խորեհա հիվանդությունը, որը կառավարություն անբավարար միջոցառումների պատճառով տարածվում էր Վրաստանում, պատճառ չդառնար նրանց բաժանմանը։ Բաշինջաղյանն անմիջապես մեկնում է Սղնախ, որը գտնվում էր սանիտարական խիստ հսկողության տակ, իսկ Ե. Նազարյանը շուտով մեկնում է Կովկասից։

Սղնախում Բաշինջաղյանը անց է կացնում ամբողջ ամառը։ Նա մեծ մասամբ լինում է բնության զրկում։ Նա սովորություն ուներ թափառել այդ գավառական փոքրիկ քաղաքի շրջակայքում, լինել հովիվների ու սարվորների մոտ, գիշերել նրանց հետ միևնույն վրանի տակ, կամ հենց բացօթյա, ինչպես նրանք բոլորը,

որպեսզի հնարավորություն ունենար ուսումնասիրելու բնությունը։

Իր այդ թափառումների և հայրենի բնությունն ուսումնասիրելու ընթացքում Բաշինջաղյանը միաժամանակ հավաքում է բազմաթիվ նոր նյութեր, հարստացնում է բնությունից ստացած իր սպավորությունները և վրձինը ձեռքն է առնում այդ կուսական վայրերի տեսարանները նկարելու համար։ Նա նկարում է մի շարք էտյուդներ Սղնախի շրջակայքից՝ Ալազանի գետի հովտի նոր տեսարաններ և ավարտում է վաղուց սկսած «Մանգլիսի շրջակայքը» մեծակտավ պատկերը։

Ամբողջ ամառը Սղնախում անցկացնելուց հետո Բաշինջաղյանը, աշնան սկզբներին, կրթ արդեն վերացել էր համաճարակի վտանգը, վերադառնում է Թիֆլիս։

* * *

1893 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է մի շարք նոր պատկերներ, որոնցից մեկ են հասել «Ճանապարհ Ախալցխայից Աբասթուժան», «Անձրևալին օր Արագածում», «Սևանը գիշերով», «Սևանի ծովը և կղզին գիշերը» պատկերները և «Ռազմավիրական ճանապարհը», որը դժբախտաբար մեզ չի հասել և որի մասին Ալ. Շիրվանզադեն բարձր գովասանքով է գրում իր մի հոդվածում։

Այդ նոր պատկերներից իրենց գեղարվեստական արժեքով ու ստեղծագործական պրպտումներով առանձնապես աչքի են ընկնում «Ճանապարհ Ախալցխայից Աբասթուժան» և «Անձրևալին օր Արագածում» (Թբիլիսիի պետական համալսարան) պատկերները։ «Ճանապարհ Ախալցխայից Աբասթուժան» նկարը, որը ներկայացնում է նապարհ Ախալցխայից Աբասթուժան մի տեսարան, ցույց է տալիս կովկասյան անտառային բնության մի տեսարան, ցույց է տալիս նկարչի համառ որոնումները տեղավայրի տիպական կերպար ստեղծելու ուղղությունը։ Հեռավորությունների որոշ գրաֆիկական լուծումը թեև զգալի չորություն է մտցրել պատկերի մեջ, այնուամենայնիվ բնավ չի խանգարել նկարչի մտահղացման բացահայտմանը։

«Անձրևալին օրը Արագածում» պատկերը նա նկարել է հյուսիսային գունանկարչական միջոցներով։ Լեռնային բնության ամեն մի մանրամասնություն՝ դաշտային ծաղիկներ, թիփեր, գետնին թափված մամռակալ քարեր, հեռավոր անտառի տեսարանը ու Արագած լեռան ձյունածածկ սրածայր գագաթները նկարված են հյուսիսային գունանկարչական միջոցներով և անձրևալին օրվա բնության թեզուսով, նյութականությամբ և անձրևալին օրվա բնության տեսարանի համոզիչ ակալիստական բնութագրությամբ։

Իր նոր պատկերներն մի մասը, ինչպես և նախորդ տարի-
ների այն գործերը, որոնք չէին եղել ցուցահանդեսներում, Բաշին-
ջաղյանը ներկայացնում է 1893 թ. հոկտեմբերի 31-ին, Թիֆլիսի
դինվորական թանգարանում կազմակերպված կովկասյան նկարիչնե-
րի ստեղծագործությունների չորրորդ պատկերահանդեսում: Այդ
պատկերահանդեսը, որին մասնակցում են շուրջ երկու տասնյակ
տեղական նկարիչներ մոտ 130 պատկերներով և երիտասարդ ու
սիրող նկարիչներ, որոնք ցուցադրում են այստեղ 100-ի չափ
գործ, լավ ընդունելություն է գտնում հասարակության լայն խավե-
րում: Մեկ ամսվա ընթացքում ցուցահանդես են այցելում 5000
մարդ, իսկ մինչև նրա փակումը (1894 թ. հունվարի 6-ը), այցե-
լուների թիվը հասնում է մոտ 7000-ի: Նկարչության նկատմամբ
հասարակության լայն խավերի այդպիսի հետաքրքրություն Թիֆ-
լիսը երբեք չէր տեսել: «Մա ոչ միայն ուրախալի, այլև հազվա-
գյուտ մի երևույթ է», նշում է «Մշակ» օրաթերթի էջերում ժամա-
նակակից մի լրագրող¹:

Այդ հետաքրքրությունն ու սերը արտահայտվում է նաև գնո-
ղականության մեջ: Յուցահանդեսից գնվում են շատ ավելի աշխա-
տանքներ, քան նախկին ցուցահանդեսներում: Հենց միայն Բաշին-
ջաղյանի ցուցադրած նկարներից գնվում են 10-ը, Չանկովսկուց՝
3-ը, Հ. Շամշինյանից՝ 2-ը: Մի շարք նկարներ գնվում են նաև
մյուս նկարիչներից:

* * *

1894 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է այնչի քան 10 պատկեր,
որոնք արժեքավոր են ոչ միայն նրա, այլև հայ նկարչության հա-
մար:

Այլ Շիրվանզադեն դեռևս արվեստանոցում տեսնելով նրա մի
քանի նոր աշխատանքներ, մեծ հիացմունքով է խոսում առանձնա-
պես «Արարատը արևածագին» և «Սեանա լիճը գիշերով» կտավե-
րի մասին: Ցավով այդ կտավների բովանդակության նկարագրու-
թյունը՝ «Սեանա լիճը գիշերով» պատկերի կապակցությամբ իբ
հողվածում նա գրում է. «Մարդ մի տեսակ ասորիժալի թախիծ է
զգում իր սրտում, դիտելով այդ հրաշալի երկինքը և կամա-ակա-
մա մտքով սլանում է դեպի իր կյանքի այն քաղցր ու խորհրդա-
վոր բույները, երբ նա աշխարհի իրարանցումից հեռո, իր սըր-

¹ «Մշակ», 1893, № 21:

տում ունեցել է միայն իդեալականը, երբ վերջապես, նա սիրել է
և սիրվել... Սեղմում ենք վառ սիրով նկարչի ձեռքը, որ կարողա-
ցել է ստեղծել մի այնպիսի տեսարան, որ մարդու միաքը կարող
է գեթ քանի մի վայրկյան անջատել կոպիտ իրականությունից: Ով
գիտե իր տաղանդի ուժով շարժել մարդկային սրտի քնքուշ լա-
րերը, ով գիտե ոգևորել, նա արժանի է ծափահարության: Բաշին-
ջաղյանը հոգով բանաստեղծ է և ձգտումներով արտիստ, ահա ին-
չու նա կարողանում է ըմբռնել բնության հրաշալիքները, որոնք
թաքնված են կոպիտ հողիների համար¹:

Հայ գրողի այդ հիացմունքը և նկարչի ու նրա ստեղծագոր-
ծության մասին գրած գովասանական ջերմ խոսքերը անտեղի
չէին: Բաշինջաղյանի «Սեանա լիճը լուսնյակ գիշերով» պատկերն
իսկապես «հոգով բանաստեղծ և ձգտումներով արտիստ» նկարչի
լավագույն ստեղծագործություններից է: Նկարիչն հայրենի գեղա-
տեսիլ բնության պատկերման մեջ հասել է պոետական մեծ ընդ-
հանրացման:

«Սեանա լիճը լուսնյակ գիշերով» (1894) պատկերի մեջ նկա-
րիչը, ի տարբերություն մինչև այդ կիրառած ձևերի, գզալիորեն
փոխում է երկնքի ու ջրի գանգվածի հարաբերությունը: Հորիզոնի
գիծը այստեղ իջեցված է բավական ցած, այնպես որ գիշերային
երկնքի տարածությունը տրված է մեծ տեղ՝ նա գրավում է ամ-
բողջ կտավի երեք քառորդը: Դա հնարավորություն է տվել նկար-
չին բարձր դիտակետից պատկերել լայն, անհուն երկնակամար և
ստեղծել այնպիսի տպավորություն, որ դիտողն այն տեսնում է ոչ
միայն իր առաջ, այլև գլխավերևում: Դրանով իսկ նկարիչը դի-
տողին ներգրավում է պեղծածի մեջ և դարձնում նրան հարավային
խաղաղ գիշերվա հոյակապ տեսարանի կենդանի ականատես: Գի-
շերային բնության տեսարանում լույսը վարպետորեն օգտագործե-
լով, Բաշինջաղյանը հասել է մեծ արտահայտչության: Պատառոտ-
ված, ծվին-ծվին ամպերի հետեից երևացող լուսնյակի թափանցիկ
լույսը, որ հստակորեն անկայծում է մուգ-կապտագույն երկնքի
հատվածի և մոխրագույն ամպերի վրա, լուսավոր ճանապարհ է
գծել խաղաղ լճի մեղմ կոհակներին: Այդ լույսը և նրա արտացո-
լումը ջրի վրա սովորական տեսարանին տալիս են պոետիկական
տեսք:

Բաշինջաղյանը նկարում է նաև «Կեչիներ», «Ճանապարհ ան-

¹ «Տարազ», 1894, № 5, էջ 71-74:

Մի առավոտ, երբ ես Գեորգի մոտ էի, ծանր հանցանք գործածի նման՝ հուզմունքով և ամոթխածութեամբ ասի նրան, որ շատ կուզեի մի քիչ նկարչութիւն սովորել: Նա պատասխանեց, տեսնենք ի՞նչ կարող ես անել: Բերեց մի ձու, թուղթ ու մատիտ տվեց, որ նկարեմ: Ասի կյանքումս բնական առարկաներից երբեք չեմ նկարած: Նա ցույց տվեց, որ ընդհանուր կոնտուրն անեմ, հետո լույսի և ստվերի սահմանները որոշեմ ու գնաց իր գործին: Ամոթից կարմրած ու վրդովված էի, որ չկարողացա նկարել: Գեորգը վերադարձավ, նայեց նկարին ու ասաց. «Շատ զգուշար պիտի լինի այդ տարիքիդ մեջ առանց ուսերեն գիտենալու, մանավանդ առանց փողի գնալ սովորելու»: Տխուր էր այդ եզրակացութիւնը: Բայց ամեն անհաջողութիւն ինձ ավելի համառ և եռանդուն է դարձնում, որով սովորելու դադարիս ավելի արմատացավ մեջս»¹:

Որոշ ժամանակ հետո, երբ Թերլեմեզյանին հաջողվում է ճանապարհածախս և ապրուստի միջոցներ գտնել, նա կրկին ներկայանում է Բաշինջաղյանին և խնդրում օգնել իրեն Պետերբուրգում նկարչութիւն սովորելու համար: Բաշինջաղյանն այս անգամ քաջալերում է նրան, տալիս մի նամակ Պետերբուրգում ապրող իր եղբայր Քրիստափորին, որ օգնի նրան տեղում ու ճանապարհ է դրոմ: Թերլեմեզյանը հետագայում դառնում է հայ խոշոր նկարիչներից մեկը և իր գրի առած հիշողութիւններում կրախտագիտութեամբ է հիշում Բաշինջաղյանին:

Բաշինջաղյանի կյանքում երիտասարդ նկարիչներին օգնելու նման դեպքեր հաճախ են պատահել: Այդ նույն 1894 թվականի աշնանը Կոստանդնուպոլսից Թիֆլիս է գալիս Փարիզի Գեղարվեստի ակադեմիաներից մեկին ավարտած երիտասարդ քանդակագործ Հակոբ Արաբյանը: Նա անմիջապես այցելում է Բաշինջաղյանին, ծանոթանում նրա հետ և հայտնում, որ մտադրութիւն ունի քանդակել Բաֆֆու, Ռ. Պատկանյանի, Գր. Արծրունու և հայ կուլտուրայի մյուս գործիչների պորտրետները: Բաշինջաղյանը խրախուսում է նրան, տալիս իր ունեցած նյութերն ու տեղեկութիւնները այդ գործիչների մասին, օգնում երիտասարդ քանդակագործին անհրաժեշտ նյութեր հավաքել իր ստեղծագործութիւնների համար: Քանդակագործ Հակոբ Արաբյանը, որի ստեղծագործութիւնն ընթանում էր գլխավորապես արևմտահայերի շրջանում և Եվրոպա-

¹ Հայաստանի Պետական պատկերասրահ, Փ. Թերլեմեզյանի արխիվ:



Արարտ. 1895.

յում, 1910 թ. մասնակցում է Սաչաուուր Արովյանի հուշարձանի նախագծերի կոնկրետին:

* * *

1895 թ. ձմռանը, Բաքվի պատկերահանդեսը փակելուց հետո Բաշինջաղյանը որոշ ժամանակ հանգստանում է և նոր ճանապարհորդությունների ու ստեղծագործությունների ծրագիր կազմում: Այդ տարվա ընթացքում նա նկարում է մի քանի նոր պատկերներ, որոնցից նշանավոր են «Արարատը արևածագին», «Դիլիջանի ճանապարհը» («Աերջին ճառագայթ») և «Կաղերկը», որոնք դարձան Բաշինջաղյանի այս շրջանի լավագույն պատկերները:

«Արարատը» (1895) Գ. Բաշինջաղյանի մինչ այդ կատարած համանուն կտավներից լավագույնն է: Այստեղ նկարիչը և պոետը կարծես հանդես են գալիս միասնաբար՝ Գ. Բաշինջաղյանի արտիստականությունը դրսևորվում է իր ամբողջ ուժով:

Պատկերը ներկայացնում է մեծ ու փոքր Արարատները և Արարատյան հովիտը այգաբացին:

Այստեղ նկարիչն ընտրել է շատ հաջող մոտիվ՝ արշալույսը Արարատյան դաշտում: Հայրենի գեղատեսիլ բնության պելլագոսի ազգային հատկանիշը վերարտադրելու համար նա գտել է համապատասխան կոմպոզիցիա, որի հիմքում դրել է լայնորեն գծված և դեպի պատկերի խորքը ձգվող ճանապարհը: Սկզբում առաջին պլանից՝ դիտողից, այդ ճանապարհը ձգվում է դեպի պատկերի խորքը, ապա թեքվելով աջ՝ անհետանում է բլրի հետևը: Այստեղ էլ սկսվում է Արարատյան դաշտը, որն ավարտվում է այս կոմպոզիցիայում կարևոր կոմպոնենտ հանդիսացող Արարատ լեռան պատկերով: Արևը նոր է ծագել: Նրա առաջին ճառագայթները լուսավորել են մեծ ու փոքր Արարատների ձյունապատ գագաթները, մինչդեռ Արարատյան հովիտը դեռևս մթության մեջ է: Արդեն օդ են բարձրացել առաջին թռչունները, երկու մարդ գնում են ճանապարհի եզրով, սկսվում է առօրյա կյանքը: Նկարիչը նպատակ է դրել մի ստեղծագործության մեջ բացահայտել իր ժողովրդի օրրանը հանդիսացող Արարատյան դաշտի և Արարատի փառահեղ գեղեցկությունը՝ ընտրելով դրա համար արշալույսի գունագեղ պահը:

Նկարիչը զարմանալիորեն նուրբ և պոետիկ կերպով է պատկերել գիշերային քնից արթնացող Արարատյան հովտի բնությունը: Նկատվում է, որ նկարիչը ձգտել է որոշ էֆեկտայնություն տալ գունային հարաբերության մեջ, իսկ դա տառանձնապես զգաց-

վում է պատկերի բաց վարդազուն ֆոնի և առաջին պլանի շաղա-
նակազունի հարաբերության մեջ: Հարուստ է «Արարատ» պատ-
կերի գունալին գամման: Նկարիչը գունալին հարստությունն օգտա-
գործել է իր մտահղացումը ճշմարտացիություն արտահայտելու և
տպավորիչ դարձնելու համար: Դա հնարավորություն է տվել Բա-
շինջաղյանին ստեղծելու հայրենի բնության ընդհանրացնող գու-
նագեղ կերպարը:

Որքան բանաստեղծական է «Արարատը», նույնքան ավելի
առնական, ծանրակշիռ և մոնումենտալ է «Կազբեկ» պատկերը
(1895): Նույն տարում, համարյա միաժամանակ նկարված այդ
երկու գործերը ցույց են տալիս, որ նկարիչը տարբեր մո-
տեցում է հանդես բերում բնության տարբեր վայրերը պատկերե-
լիս, կիրառելով գունանկարչական և արտահայտչություն բազմազան
միջոցներ տվյալ տեսարանի բնույթը՝ նրա դիմանկարը ռեալիստո-
րեն վերարտադրելու համար:

«Կազբեկ» պատկերում Կովկասյան լեռնաշխարհի ամենաբարձր
գագաթներից մեկը նկարիչը պատկերել է հանդիսավոր ու վեհ-
Նրա պայծառ, սպիտակ գագաթը իր ձյունածածկ լանջով՝ որոշակի
ընդգծված է պատկերի երկու կողմից վերևից ներքև ձգվող և նյու-
թակաճությունը հագեցած գուններով տրված մթադուն լեռնալան-
ջերի հակադրությամբ ու թեև տեղավորված է ետին պլանում, բայց
նկարված է այնպիսի ուժով, հստակությամբ և ծավալայնությամբ,
որ անմիջապես գրավում է դիտողի ուշադրությունը: Սոր ձորի
միջից դեպի վեր, երկինք ձգվող կաթնագուն ամպերի երերուն
քուլաները ուժեղացնում են վեհանիստ Կազբեկի տպավորությունը:
Նկարիչն ընտրել է այնպիսի մոտիվ, որ համոզիչ կերպով տալիս
է լեռնալին պեղծածի խստաշունչ բնույթը: «Կազբեկը» Բաշինջաղ-
յանի լավագույն ստեղծագործություններից է: Մոնումենտալությու-
նը այդ պատկերի ոճն է: Այդ ոճով է նա ստեղծում 1890-ական
թվականների մի շարք պատկերներ, որոնցից հատկանշական է
նաև «Դիլիջանի ճանապարհը»:

«Դիլիջանի ճանապարհը» պատկերում (1895) Բաշինջաղյանը
ներկայացնում է Հայաստանի գեղատեսիլ բնության մի այլ տեսա-
բան՝ Հայաստանի անտառոտ և բարձր սարերի վրայով անցնող
ճանապարհը: Անտառի եզրի ծառերի բների մոտով և առաջին
պլանից սկսվող լայն, հարթ ճանապարհը պատկերի կենտրոնական
մասում թեքվում է դեպի ձախ և անհետանում բլրի ու ծառերի
հետևը: Երկինքն ամպոտ է, թեև հորիզոնում մի փոքր տարածու-

թյուն բաց է և լուսավոր, իսկ աչ կողմի վերևի անկյունում
անձրև է տեղում: Պատկերի կոմպոզիցիան որոշ չափով հիշեցնում
է «Ձնահալքը Կովկասում» նկարը և կառուցված է համարյա
միևնույն պլանով: Կենտրոնի մոտ պատկերված հաստաբուն սոճին
փաստորեն նկարը բաժանում է երկու հատվածի՝ ձախ կողմում ան-
տառի ծայրի հատվածը մի քանի ծառերի բներով, իսկ աչ կողմում՝
անտառոտ և կանաչապատ սարերի լայն տեսարանը: Վարպետորեն
իրար կապելով երկու մասերը, նկարիչը կարողացել է ստեղծել աչ-
քի համար հանդիստ դիտվող և միանգամայն ընկալվող պեղծած,
որի կատարման մեջ նա հանդես է բերել պրոֆեսիոնալ բարձր
վարպետություն և կոմպոզիցիոն մեծ ընդունակություն: Պեյզաժն
աչքի է ընկնում պլանների հստակ բաժանումներով: Այս, ինչպես
և Բաշինջաղյանի նախորդ շրջանի մի քանի պեյզաժները իրենց
անսահման խաղաղ բնույթով ու պարզությամբ հանդերձ կրում են
իրենց մեջ վեհություն և տպավորիչ են: Բաշինջաղյանի լավագույն
պեյզաժները բնության սովորական տեսարաններից տարբերվում
են նաև իրենց ոգեշնչվածությամբ:

1896 թ. սեպտեմբերի 7-ին Թիֆլիսում Բաշինջաղյանը բա-
ցում է իր ստեղծագործությունների նոր պատկերահանդես: Հին,
անցյալ տարիներին կատարած գործերի հետ նա ներկայացնում
է նաև նոր աշխատանքներ, որոնցից մամուլը նշում է «Լուսինը
ծածկվեց», «Կոշոր», «Արասթուման», «Էլբրուս», «Արագած» և այլ
պատկերների անուններ:

Գ. Բաշինջաղյանի այդ նոր պատկերահանդեսը ավելի ջերմ
ընդունելություն է գտնում հասարակության կողմից, քան նախորդ-
ները: Այլ Շիրվանդադեն «Ճարագ» ամսագրում գրում է մի հոդ-
ված, որտեղ բարձր գնահատական է տալիս նրա աշխատանքներին:
Իսկպես, այդ ժամանակից մեզ հասած «Լուսնյակ գիշեր», «Առա-
վոտը Աևանում», «Կազբեկ», «Գիշերը Քուռի վրա», «Անտառը լե-
ռան բարձունքին» պատկերները վկայում են այն բարձր վարպե-
տության մասին, որը ձեռք է բերում նկարիչը համառ, երկարա-
տև, քրտնաջան աշխատանքի և բնությունը խորապես ուսումնա-
սիրելու ընթացքում:

* * *

1897 թ. փետրվարի սկզբներին Բաշինջաղյանը իր վերջին
շրջանի ստեղծագործություններից չորսը, որոնք ներկայացնում
են կովկասյան լեռնալին տեսարաններ, տանում է իր հետ Պետեր-
բուրգ՝ ռուս նկարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսի

համար: Յուցագրված նկարները հաջողություն են գտնում և նրանցից մի քանիսը վաճառվում են: Վերագառնալով հայրենիք, նա շարունակում է ստեղծագործել նոր պատկերներ, որոնցից հայտնի են «Սեան», «Ծովափը լուսնյակ գիշերին» և «Դարյալի կիրճը»:

Սոսնձնապես հաջող է «Սեան» մեծակտավ պատկերը: Պետք է նկատել, որ բնության ազգային կերպարի որոնման մեջ Սեանի մոտիվները, ինչպես և Արարատը, սկսում են արդեն խաղալ զգալի դեր նրա ստեղծագործություններում: Ծովային տեսարաններում, մասնավորապես Սեանս լիճը պատկերող մի քանի ստեղծագործություններում («Սեանն առավոտյան» 1896, «Սեան» 1897), նկարիչը ստեղծում է միասնական և հստակ պելլագոսային կերպարներ:

«Սեանն առավոտյան» պատկերը (1896) ներկայացնում է Սեվանա լիճը կատարյալ հանգիստ, խաղաղ վիճակում: Զուլալ և թափանցիկ ջրի մակերեսը, որի վրա արտացոլվել են կղզու և նրա սևին տվող ծառերի սիլուետները, զբաղեցնում է կտավի մեծ մասը՝ մի ընդարձակ տարածություն, որն ակամայից թողնում է ծովային տեսարանի տպավորություն: Այդ հանդարտ ջրի վրա սահող փոքրիկ նավակը բնավ չի խախտում անշարժությունը: Երկինքը, որին այստեղ նույնպես մեծ տեղ է հատկացված, նկարված է կարծես, մեկ սեանսով՝ գրունտի վրա քսված բարակ բաց կապտավուն ներկի շերտը պատկերին տալիս է մեծ թեթևություն, թափանցիկություն, իսկ ամպերը նկարված են նույնպես թեթև, հարթային և շարժուն: Հիանալիորեն տիրապետելով գունանկարչական տեխնիկային, Բաշինջաղյանը ստեղծել է գեղեցիկ պատկեր: Այստեղ, ինչպես «Սեան» (1897), այնպես էլ 1890-ական թվականների մյուս պատկերներում, Բաշինջաղյանը կիրառել է հարթ, փայլուն, լաքված գունանկարչական մակերեսով նկարելու տեխնիկան: Ստեղծելով բոլոր մանրամասնություններով ավարտված պատկեր, Բաշինջաղյանը միաժամանակ կատարել է ընդհանրացում՝ հասնելով Սեանս լճի ռեալիստական կերպարի գեղեցկության արտահայտչականությանը: Բազմիցս պատկերելով Սեանս լիճը և Արարատյան դաշտը, Գ. Բաշինջաղյանը զբաղվելով իսկ գովերգում է ոչ միայն բնության գեղեցկությունը, այլև նրանց կենսական նշանակությունը: Հայտնի է, որ հայ ժողովրդի բնօրրան Արարատյան դաշտը Հայաստանի լեռնաշխարհի ամենաարգասիք և բերքառատ երկրամասն է: Նա ժողովրդին տալիս է հաց և շատ այլ բարիքներ: Բաշինջաղյանը բազմիցս նկարել է ցորենի արտեր կամ հերկված

Արարատյան դաշտի պատկերներ: Իսկ Սեանս լճի ջուրը, որը գտնվում է ծովի մակերևույթից մոտ 2000 մետր բարձրության վրա, ոչ միայն օգտագործվում է Հայաստանի հարթավայրերի և անջրտի տարածությունների ոռոգման նպատակներով, այլև հանդիսանում է շատ աղբյուրների սնուցողը, նպաստում է լեռնային կլիմայի մեղմացմանը: Սեանս լճի գեղեցկությունը և նրա կենսական խոշոր նշանակությունը հնուց ի վեր հայ ժողովրդի ուրախության, երգի ու բանաստեղծության նյութ է եղել: Ահա թե ինչու նկարիչը ուշագործություն է դարձնում այն բանի վրա և ավելի հաճախ է պատկերում հենց այն, ինչ թանկ է իր ժողովրդի համար: Այստեղ իր արտահայտությունն է գտել նույն ժամանակ թե ուսական, թե հայ դեմոկրատական կուլտուրայում և մասնավորապես պելլագոսային նկարչության մեջ արմատավորվող Չերնիշևսկու այն միտքը, ըստ որի «արվեստի էական խնդիրն է՝ վերարտադրել այն բոլորը, որ կյանքում մարդու համար հետաքրքրական է»¹: Բաշինջաղյանի պելլագոսները դիտողին որոշակի ցույց են տալիս, թե որքան գեղեցիկ և հետաքրքրական բան կա կյանքում: Նրա լավագույն պելլագոսները ներկայացնում են ոչ միայն բնությունը ընդհանրապես, այլ ազգային բնությունը, ոչ թե նեղ պելլագոսային մի տեսարան, այլ հայրենի երկրի գեղեցկությունն ու հարստությունը: Դա ցույց է տալիս, որ նկարիչը խորապես հասկացել է Արարատյան դաշտի և Սեանս լճի բնության տիպական գծերը, նրանց հրապույրը և ինքնատիպությունը: Յարական տիրապետության պայմաններում հայկական ռեալիստական պելլագոսի ստեղծումը Բաշինջաղյանի կողմից խոշոր նվաճում էր դեմոկրատական կուլտուրայի հաղթանակի համար:

Այդ նոր ստեղծագործությունները, անցյալում նկարած մի քանի պատկերների հետ, ընդամենը 10 հատ, Բաշինջաղյանը ցուցադրում է կովկասյան նկարիչների հերթական պատկերահանգեսում, որը կազմակերպվում է 1897 թ. հոկտեմբերի վերջերին Թիֆլիսի Փառքի տաճարում: Դրանից հետո, 1898 թ. գարնանը Բաշինջաղյանը նկարում է «Արարատ» նոր պատկերը Բաքվում կազմակերպվելիք իր ցուցահանդեսի համար, որը բացվում է ապրիլի վերջերին:

Այնուհետև նա մեկնում է Անի և նկարում պատմական քաղաքի հին հուշարձաններն ու ավերակները, որոնցից «Անիի պա-

¹ Ն. Գ. Չերնիշևսկի, էսթետիկա, 1953, էջ 141:

Փ Ա Ր Ի Զ Ո Ւ Մ

1899 թ. աշնանը Բաշինջաղյանը ընտանիքով մեկնում է Փարիզ և կենտրոնական թաղամասերից մեկի՝ Բուլվար-Մոնպառնաս փողոցի վրա վարձում է բնակարան. իր կնոջ ու երեք զավակների հետ ապրում է այնտեղ մոտ 2 տարի: Այդ ժամանակաշրջանում նա ծանոթանում է Ֆրանսիայի մայրաքաղաքին, այցելում Փարիզի թանգարանները, դիտում, ուսումնասիրում է Լուվրի, Լյուքսեմբուրգի և արվեստի այլ թանգարաններում պահվող հին, կլասիկ արվեստի և համաշխարհային նկարիչների լավագույն ստեղծագործությունները, որոնք հիացնում և ամրապնդում են մինչև այդ ունեցած նրա ուսուցիչական-գեղարվեստական համոզումները:

Նա լինում է նաև Ֆրանսիական ժամանակակից նկարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսներում և ծանոթանում նկարչական տարբեր ուղղություններին: Բաշինջաղյանը հետագայում գրում է, որ Փարիզում ցուցահանդեսների համար «աշխատություններն ընդունվում են թեև ընտրությամբ, բայց խտրություն չեն դնում ուղղությունների նկատմամբ: Այսպես, նատուրալիստ, ումանտիկ, սիմվոլիստ, իմպրեսիոնիստ, գեկադենտ իրար հետ խառնված երևան են գալիս ամեն տարի և գրավում են միլիոնավոր հասարակության ուշադրությունը: Այժմ Ֆրանսիան բոլոր երկրներից հարուստ է գեղարվեստագետների կողմից, ունի շատ տաղանդներ, ավելի շատ ընդունակություններ, բազմաթիվ միջակություններ, որոնք իրենց երկերն ամեն տարի ցույց են տալիս սալոնում կամ մասնավոր պատկերահանդեսներում: Բայց ինչպես ընտիր երաժիշտների կողքին գոյություն ունեն փողոցային նվագածուներ, այնպես էլ կանոնավոր նկարիչներից զատ գտնվում են փողոցային նկարիչներ, որոնց թիվը չափից դուրս մեծ է Ֆրանսիայում»¹: Բաշինջաղյանը Փարիզում նկարում է նոր պատկերներ,



Գ. Բաշինջաղյանը կնոջ՝ Աշխենի, զավակներ՝ Զարգարի, Կենի և Արիկի հետ, Փարիզում, 1901 թ.

¹ Մշակ, 1902, № 248:

որոնցից մի քանիսը հայ նկարիչներ Ա. Շաբանյանի, Էդ. Շահինի, քանդակագործ Ա. Տեր-Մարտըրյանի գործերի հետ ցուցադրում է Փարիզի Գեղարվեստական սալոնների ցուցահանդեսներում: 1899—1900 թթ. նկարած նոր գործերից մեզ հասել են «Փարիզի շրջակայքը», «Սենա գետի ափը», «Սևանա լիճը անձրև ժամանակ», «Առավոտը Բուլոնյան անտառում», «Սևանա լիճն ու կղզին» և այլն: Այդ գործերը որոշակի ցույց են տալիս, որ Բաշինջաղյանը պրոֆեսիոնալ-տեխնիկական վարպետության և ստեղծագործական ուղղության տեսակետից բավականաչափ պատրաստված էր, որպեսզի քննադատորեն ընդուներ այն ամենը, ինչ տեսնում էր Փարիզի գեղարվեստական աշխարհում:

Այդ մտքի լավագույն իլյուստրացիան է Փարիզում 1899 թ. նկարած նրա «Սևանա լիճը անձրև ժամանակ» պատկերը: Այստեղ, ի տարբերություն նախորդ տարիներին նկարած Սևանի հանգիստ, կատարյալ անդորր և հայելանման մակերեսով պատկերների, ներկայացնում է Սևանա լիճը անհանգիստ, շարժուն և ալեծուսի վիճակում: Երկնքում կուտակված արագաշարժ սև ամպերը, որոնց աջ կողմում անձրև է տեղում, զգալ են տալիս քամու առկայությունը: Առաջին հայացքից կարճատև թվացող բնութիան այդ երկվույթի պատկերում Սևանի շուրը, նրա ութմիկ ալիքները, երկընթացում սահող անձրևաբեր ամպերը պատկերված են վերին աստիճանի պլաստիկորեն և արտահայտիչ: Նկարիչը կարողացել է գտնել երանգների նրբագույն աստիճանավորում՝ Սևանի ջրի հեղճեղուկ ֆակտուրան, խորությունն ու շարժումը բնականորեն վերարտադրելու համար: Այստեղ ևս օգտագործելով «Սևանա լիճը գիշերով» 1894 թ. պատկերի փորձը նա բավական մեծ տեղ է հատկացրել երկնքին: Լայն և ամպամած երկնավամարը զբաղում է կտավի կեսից ավելին: Երկնքի անհունությունը նպաստում է ներքևում պատկերված Սևանի լճի անեզրությունը: Լիճը թվում է մի անծայր անհուն ծով, օվկիանոս, իսկ կղզին մի աննշան ցամաքի տպավորություն է թողնում: Իր արտաքին պարզության մեջ կերպարի ներքին բովանդակությունը համապատասխանում է պատկերի կոմպոզիցիայի բնականությունը, որտեղ ամեն ինչ՝ շուրը, կղզին, լողացող փոքրիկ առագաստանավը, ամպերը, թռչունները և նույնիսկ տեղացող անձրևը տրված են իրենց առանձնահատկություններով և ճշմարտացի: Նկարիչը խոշոր աշխատանք է կատարել օդային միջավայրը վերարտադրելու համար: Զգացվում է նույնիսկ անձրևային օդալստի օդալստի խոնավությունը: Այդ ցույց է տալիս, որ

Բաշինջաղյանը Փարիզում ոչ միայն պահպանում է իր սեպտիստական սկզբունքը, այլև այն հարստացնում իրականությունը բազմակողմանիորեն և կենդանի պատկերելու համար:

Այդ աշխատանքը, ինչպես նաև Փարիզում նկարած «Փարիզի շրջակայքը» և մյուս պելլագոսները աչքի են ընկնում իրենց լուսավոր կոլորիտով: Բաշինջաղյանը Փարիզում վճռականորեն ազատագրվում է մուգ շագանակագույն կոլորիտից, որը գալիս էր Գեղարվեստների ակադեմիայից և երկար ժամանակ տիրապետում նախորդ տարիների մի շարք ստեղծագործություններում: Փարիզի թանգարանում վարպետ նկարիչների ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը, ինչպես նաև Ֆրանսիական իմպրեսիոնիստական դպրոցի նվաճումները, որոնց նա մոտիկից ծանոթանում է միայն Փարիզում եղած ժամանակ, հարստացնում և ընդլայնում են Բաշինջաղյանի սեպտիստական հասկացությունները և նրա գեղարվեստական արտահայտչականությունը միջոցները: Բաշինջաղյանը հասնում է աննախընթաց գունանկարչության՝ լույսը և օդային միջավայրը սեպտիկ վերարտադրելու խնդրում: Նրա պատկերները գանձում են ավելի լուսավոր: Այդպես է օրինակ «Փարիզի շրջակայքը», որը անսովոր կերպով լուսավորված է արևալին պայծառ և տաք լույսով: Գունանկարչական տեսակետից նուրբ և օդառատ այդ պելլագոսային ստեղծագործության մեջ բնութիան և օդային տրված են այնպիսի ճշտությամբ, որ դիտողի առաջ անգույնները տրված են այնպիսի ճշտությամբ, որ կենդանի, շնչող, իրական աշխարհը միջակայքում վերականգնվում է կենդանի, շնչող, իրական աշխարհը իր էսթիլական հնչեղությամբ: Բաշինջաղյանը, այսպիսով, անցյալի սեպտիստական նկարիչների, ինչպես նաև իմպրեսիոնիստական դպրոցի վարպետների լավագույն փորձը օգտագործում է կենդանի, հայրենի երկրի բնութիան պատկերը ավելի խոր սեպտիստականությամբ վերարտադրելու համար: Այդ պատճառով պատահական չէ, որ Բաշինջաղյանը բարձր է գնահատում XIX դարի ֆրանսիական սեպտիստական նկարիչներին (Միլե, Կորո, Տրոյոն, Դորյենի, Կուրբե և ժամանակակիցներ՝ ժան Պոլ Լորանս, Բենթամեն Կոնստան և ուրիշներ), որոնք, ինչպես նա է գրում, «ստեղծելով նկարչության մեջ նոր հոսանք, որը գանազանվում էր հին կլասիկականից, իր սեպտիստականությամբ... զարկ տվին Ֆրանսիայի գեղարվեստին, որ Ֆրանսիայից օդային միջավայրը մեր օդային ազդեցություն ունեցավ աշխարհի վրա»¹: Այդ ազդեցության մի փոքրիկ մասը, ինչպես

¹ «Մշակ», 1902, № 248:

նշեցինք, Բաշինջաղյանը կրում էր իր վրա Ֆրանսիայում եղած ժամանակ և հետագա տարիների ստեղծագործություններում:

Փարիզում նկարած վերոհիշյալ պատկերները, բազմաթիվ այլ ստեղծագործությունների հետ, ընդամենը 30 պեյզաժ, Բաշինջաղյանը ցուցադրում է իր անհատական ցուցահանդեսում, որը բացում է 1900 թ. դարնանը Փարիզի Բուլվար Մոնպառնաս փողոցի մի տան սրահում: Նրա ցուցահանդեսը ջերմ ընդունելություն է գրտնում Փարիզի հայկական և ֆրանսիական մամուլի և հասարակության կողմից: Բացի վերոհիշյալ մի քանի նկարներից, մամուլը գոհունակությամբ է նշում նաև նրա «Ախուրյան դետր», «Արագած», «Քուռ դետր գիշերով», «Ալազանի հովիտը», «Էլբրուս», «Կաղբեկ», «Յորենի արտը», «Բորժոմի անտառը», «Կոշորի կիրճը» աշխատանքները, որոնց մի մասը իր հետ բերած էտյուդների հիման վրա նկարել էր Փարիզում: Ցուցահանդեսում զգալի տեղ էր հատկացվել նաև Փարիզի շրջակայքի տեսարաններին: Այդ պատկերները նոր թեմաներ էին բերում նկարչի ստեղծագործության մեջ: Ուշագրավ է, որ մինչ այդ անժանոթ բնություն պատկերներում Բաշինջաղյանը հանդես է գալիս որպես նրա ճշմարտացի վերաբերող, խորապես համոզված ռեալիստ, թեև առանձին ստեղծագործություններում նա հնարավորություն չի ունեցել խորանալ բնություն տվյալ հատվածի պատկերման մեջ («Առավոտը Բուլոնյան անտառում», 1900 թ.): Բաշինջաղյանի անհատական ցուցահանդեսից վաճառվում են մի քանի պատկերներ, որոնք նյութական միջոցներ են ստեղծում Փարիզում որոշ ժամանակ ևս ապրելու և ստեղծագործելու համար:

Փարիզում Բաշինջաղյանը շփվում է այստեղ վաղուց ի վեր բնակություն հաստատած հայկական գաղութի և հայ կուլտուրայի անվանի գործիչների, հայ նկարիչների ու քանդակագործների հետ: Այդ ժամանակ այստեղ ապրում և ստեղծագործում էին Ա. Շաբանյանը, Ա. Ֆեթվաճյանը, Էդ. Շահինը, քանդակագործ Ա. Տեր-Մարուքյանը, ինչպես նաև Փարիզի Գեղարվեստի մասնավոր ակադեմիայում ուսանողներ, հետագայում անվանի նկարիչներ Փ. Թերլեմեզյանը, Ս. Աղաջանյանը, որոնց հետ նա ծանոթ էր դեռևս թիֆլիսից: Հայ նկարիչներից մի քանիսի հետ Բաշինջաղյանը մասնակցում է Փարիզի Գեղարվեստական սալոնների ցուցահանդեսներին: Իր ռեալիստական ստեղծագործություններով և հայ ժողովրդի արժանավոր զավակ ծովանկարիչ Հովհ. Այվազովսկու մահվան կապակցությամբ, 1900 թ. Փարիզի հայ մամուլում հրա-

պարակած հոգվածով Բաշինջաղյանը աշխատում է ցույց տալ և համոզել իր հայրենակից նկարիչներին, որ արվեստի իսկական ազբյուր կարող է լինել ոչ թե նկարչի կամայական ցանկությունները, այլ միայն ռեալ աշխարհը: Նրա համար գլխավոր չափանիշը այն ավանդն է, որ մուծում է նկարիչը իր ժողովրդի կուլտուրայի մեջ և նրա ինքնագիտակցության զարգացման գործում: Այսպիսով, մեծարելով Հովհ. Այվազովսկուն որպես «առաջնակարգ» նկարիչ, «իսկ իբրև ծովի երգիչ-բանաստեղծ՝ միակը» եվրոպական նշանավոր նկարիչների համեմատությամբ, Բաշինջաղյանը գրանով իսկ նշում է լավագույն օրինակ՝ աշխատելով հեռու պահել արևմտահայ նկարիչներին ժամանակակից Փարիզում բուն դրած ֆորմալիստական բաղմազան ուղղություններից:

ՆՈՐ ԱՍԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

Բաշինջաղյանը Փարիզից վերադառնում է հայրենիք 1901 թ. աշնանը: Այդ ժամանակ Թիֆլիսում պատրաստվում էին նշելու Վրաստանը Ռուսաստանին միանալու 100-րդ տարեդարձը: Այդ առթիվ 1901 թ. այստեղ կազմակերպվում է անտեսական-արդու-նաբերական մեծ ցուցահանդես, որն ունենում է նաև գեղարվեստական բաժին: Այստեղ իրենց ստեղծագործություններով հանդես են գալիս նկարիչներ Բաշինջաղյանը, Ջանկովսկին, Լոնգոն, Գաբաևը, Սուրենյանը, Նշանյանը, Ֆեթվաճյանը, Նազարյանը, Չիկալի-նան, Մոնպելիճեն, Սալենկոն, Արտաղյանը (Արտագով), Ալլազ-յանը, Փիրադյանը (Փիրադով), Թոխձեն, Բերուլը, Տրիֆոնովը, Մրելովը, Սիլվիատովսկին, քանդակագործ Խոզորովիչը և ուրիշներ: Բաշինջաղյանը ցուցադրում է հին ստեղծագործություններից մի քանիսը («Ախուրյան գետը», «Թամարա թագուհու դղյակը Դարլալի կիրճում»), իսկ նոր գործերից՝ «Գիշերը» և Փարիզում նկարած «Սեանա լիճը անձրև ժամանակ», որոնց համար նա ցուցահանդեսի էքսպերտ հանձնաժողովի որոշմամբ պարգևատրվում է փոքր ոսկե մեդալով:

1901 թ. ընթացքում Բաշինջաղյանը նկարում է մի քանի նոր պատկերներ, որոնցից «Անդորրությունը» աչքի է ընկնում իր պարզությունը և կատարման թեթևությունը: Երկնքի թեթև, մուգ կաթնագույն ամպերը մշուշի միջից երևացող լուսնյակի աղոտ լույսի հետ թափանցել են ծովի խաղաղ ջրի վրա և նրա հայելապատ մակերեսին առաջացրել արտացոլումներ: Հորիզոնի մոտ, լայնարձակ ծովի վրա լողացող նավակը ոչնչով չի խախտում ընդհանուր հանդիստը: Պատկերի զարմանալի պարզությունը, երկնքի ու ջրի մակերեսի հավասարակշռությունը ալլա ստեղծագործությանը տալիս են էպիքական հանգստություն:

Այդ ստեղծագործությունը բազմաթիվ նոր աշխատանքների

հետ, թվով 78, Բաշինջաղյանը 1902 թ. մարտ ամսին ցուցադրում է Թիֆլիսում, իր անհատական ցուցահանդեսում: Ժամանակակից մամուլը, որպես հաջողված աշխատանքներ, բազմաթիվ գործերի հետ նշում է նաև «Զրոսավայր», «Արտը փոթորիկից առաջ» և «Արտը փոթորիկից հետո» թեմատիկ պեյզաժները, որոնք դժբախտաբար չեն հասել մեզ:

Մեզ հասած ստեղծագործություններից հետաքրքրական են հատկապես «Ալազանի հովիտը» և «Ալազանի հովիտը Սղնախի բերդից» փոքրիկ պատկերները, որոնք «Անդորրություն» պատկերի հետ ցույց են տալիս նկարչի առաջադիմությունը նկարչական մի շարք խնդիրների՝ հեռավորությունները, օդային միջավայրը և ջրի թափանցիկությունը գունանկարչական միջոցներով վերարտադրելու ասպարեզում: Բնությունից անմիջականորեն նկարված ալլա փոքրածավալ նկարներում Բաշինջաղյանը դիտողի առաջ բացել է լայն տարածություն: Սղնախի ամբողջ հարթավայրը մարդու աչքի առաջ է: Բարձր կետից դիտված ալլա հովտի ինքնատիպ գեղեցկու-թյունը իր պոետիկական խոր մեկնաբանությունն է գտել այստեղ: Դրան նկարիչը հասել է գունանկարչական մի շարք պրիոմներ կիրառելով: Առաջին պլանում գտնվող առարկաները՝ գետինը և թփերը նա նկարել է որոշակի և թանձր գույներով, իսկ հեռվում եղածը հետզհետե մեղմացրել է՝ ստեղծելով թեթև, մշուշային, օդի եղածը հետզհետե մեղմացրել է՝ ստեղծելով թեթև, մշուշային, օդի մեջ ձուլվելու տպավորություն, որով առկա է դառնում օդային միջավայրը: Այսպիսով, այս գործերում տարածական տպավորություն ստեղծելուն նկարիչը հասել է ոչ թե դժային հեռապատկերի օգնու-թյամբ, այլ ամբողջապես գունանկարչական միջոցներով:

Այդ նույն միջոցներով նա խոշոր արտահայտչու-թյան է հասել նաև «Ալազանի հովիտը» մեծակտավ պատկերի մեջ, որը նկարում է 1907 թ.: Այստեղ ևս դիտակետը վերցված է վերեից: Նկարիչը դիտողին տեղափոխել է բարձունքի վրա, որտեղից երևում է Ալազանի լայնարձակ հովտի սքանչելի տեսարանը: Գլխավորն այստեղ հեռավոր տեսարանն է, որին նա հասել է լույսի և գույնի միջոցով: Հստակորեն ու նյութական պատկերված առաջին պլանի բուսականությունը, ցածրադիր ծառերն ու թփերը, հեռավորության մեջ առարկաները հետզհետե կորցնում են իրենց հատկությունը, մանրամասնությունները փոխարինվում են ընդհանրացման, գույ-նակների կորցնում են իրենց թանձրությունն ու սկսում մեղմա-նալ: Տարածության մեջ երևում է բաց կանաչ-կապտավուն, մշու-

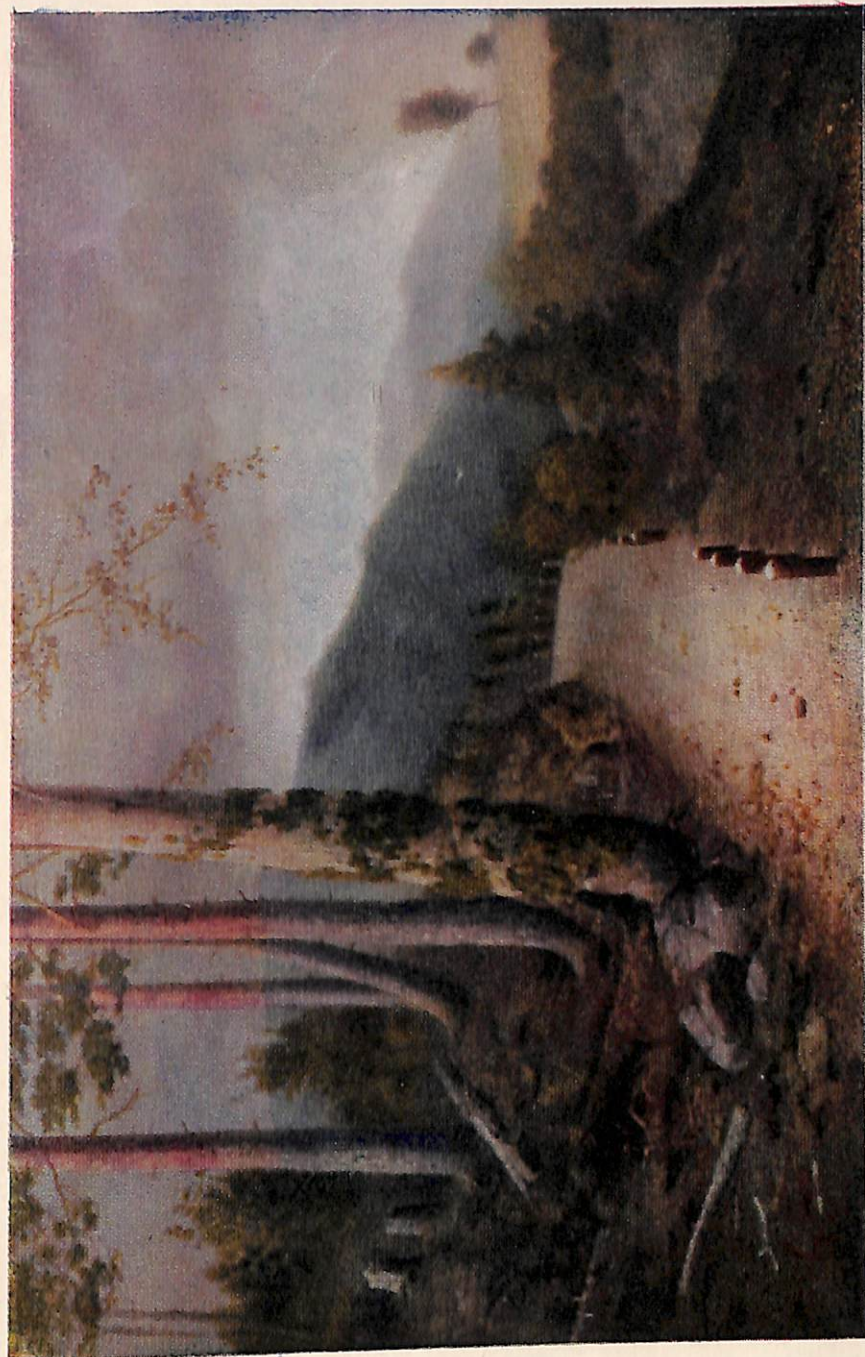
շանման, թափանցիկ ֆոն, որը համապատասխանում է այդ անտառապատ և կանաչալեռ հարթավայրի կոլորիտին:

«Ալազանի հովիտը» մոնումենտալ ոճի պեյզաժ-պատկեր է: Բաշինջաղյանը նկարել է դա Թիֆլիսի իր արվեստանոցում: Պահպանվել է այդ պատկերին նախորդող մի էտյուդ, որը ցույց է տալիս, թե ինչպես է նա օգտագործում էտյուդը՝ պատկեր ստեղծելու համար: Պահպանելով հիմնական կոմպոզիցիան և բնությունից ստացած առաջին տպավորությունը՝ նկարիչը որոշ խմբագրման է ենթարկել էտյուդը, հեռացնելով այն ամենը, ինչ կարող են պատկերի մեջ ավելորդություն համարվել: Դրանով իսկ նկարիչը հասել է իր պատկերի հստակությունն ու ավարտվածությունը:

1902 թ. պատկերահանդեսը որոշակի ցույց է տալիս, որ Բաշինջաղյանը 900-ական թվականների սկզբին շարունակում է ստեղծագործել սեպուխտական պեյզաժներ՝ հակառակ ակտիվացող բուրժուական արվեստի անկումային, ֆորմալիստական հոսանքների, որոնք արդեն սկսել էին թափանցել նաև հայ նկարչության մեջ:

Այդ երևույթի առաջին ցայտուն օրինակն է նույն տարվա աշնանը, նոյեմբերին, Թիֆլիսի զինվորական թանգարանում, «Գեղարվեստին նպաստող Կովկասյան Ընկերության» կազմակերպած ցուցահանդեսը, որի բնորոշ կողմը այն է, որ այնտեղ անխտիր ցուցադրվում էին նկարչության տարբեր հոսանքների և ուղղությունների գործեր: Ցուցահանդեսին, բացի հայ և կովկասյան այլ ազգերի նկարիչներից, մասնակցում էին նաև Մոսկվայի ռուս նկարիչներ՝ պրոֆեսորներ Մակովսկին, Պոլենովը, Սամոկիչը և ուրիշներ: Այդ ցուցահանդեսում առաջին անգամ հանդես է գալիս նաև Ե. Թադևոսյանը: Ռեալիստ նկարիչների ստեղծագործությունների հետ այնտեղ ցուցադրվում են նաև մանր, աննշան և անտաղանդ նկարիչների գործեր, որոնք ցուցահանդեսին տալիս են խայտաբղետ տեսք: Այցելուներն այդ տեսակ պատկերներ տեսնելով ասում էին իրար. «Արդյոք ի՞նչ եմ խելագար, թե նկարիչը»¹:

Բաշինջաղյանը, ինչպես նաև այն ժամանակ Կովկասում ապրող իսկական արվեստագետները, չէր կարող հանդուրժել նկարչական այն խզբզոցները, որ արդեն սկսում էին թափանցել ցուցահանդեսները: Նկարչության մեջ վատ ճաշակի ու գոեհկության դեմ մղվող պայքարն առանձնապես ուժեղ և վճռական է դառնում, երբ հենց այդ ժամանակ մի ճարպիկ վաճառական Թիֆլիսում բացում



Գիլիշանի մանապարհը. 1895.

¹ «Մշակ», 1902, № 290, էջ 2:

է ֆրանսիական ժամանակակից նկարիչները պատկերահանդես: Այդ ֆորմալիստ և անտաղանդ նկարիչների «արտադրութունները» ցուցահանդեսի նկատմամբ հայ բուրժուազիան հանդես է բերում շերմ վերաբերմունք, որից երևում է, թե ո՞ր է հասել հայ բուրժուազիայի օտարամոլութունը, արևմուտքի առաջ ստորաքարշութուն անելը, որը խստորեն քննադատում է Բաշինջաղյանը: «Մի ճարպիկ վաճառական,—գրում է նա,—որ քաջ գիտե „где паки зимуют“, հավաքել է դեսից-դենից անպետք նկարներ, որոնք ընդմիջտ արտաքսված են ինտելիգենտ տներից, ամփոփել է հրաշալի շրջանակների մեջ և բերել մեզ մոտ՝ իր ոչ մի գին չունեցող ապրանքը միամիտների վրա ծախելու նպատակով: Եվ նա հասել է իր նպատակին: Քաղաքիս ամենահարուստները, միլիոնատերերը հազարներ են վճարել այնպիսի պատկերների համար, որոնց գեղարվեստ ճանաչող մարդիկ ձրի չէին վերցնել»¹:

Գ. Բաշինջաղյանը այդ ցուցահանդեսի մասին գրում է երկու հոդված, որոնց մեջ դատապարտում է «ինքնասիրութունից զուրկ ու օտարամոլ» բուրժուազիային և Թիֆլիսի տղետ միլիոնատերերին, որպեսզի նրանց «սթափեցնի մոլորութունից»: Սակայն «մեր ունևոր գասակարգը միլիոնատերերից սկսած — տաս հազար ութու ձևք բերեց և տարավ իր սուունը այն անպետք նկարները, որոնք տեղ չունեն քաղաքակիրթ մարդկանց դահլիճներում» և, ինչպես Բաշինջաղյանն է գրում, «ոչ մի կապ չունեն գեղարվեստի հետ»: Բաշինջաղյանը նշում է, որ այդ ցուցահանդեսում չկան ոչ միայն ֆրանսիական նշանավոր նկարիչներ Կուրբեի, Կորոլի, Ժան-Պոլ Լորանսի, Բենթամեն Կոնստանի և մյուս անվանի ռեալիստ նկարիչների գործերը, այլ «չկան նույնիսկ այնպիսի աշակերտական գործեր, որ գոնե երևար գեղարվեստական երկ արտադրելու ազնիվ ցանկութունը: Պատկերահանդեսը բաղկացած է փողոցային նկարներից և միանգամայն զուրկ է որևէ գեղարվեստական արժանիքից»: Այդ պատկերահանդեսը «լոկ վաճառականական ձևոնարկութուն է՝ հիմնված խաբեբայության վրա»,—գրում է Բաշինջաղյանը², ծաղրի ենթարկելով հայ բուրժուազիային և «զագրանիցայի սիրահար» միլիոնատերերին, որոնք տեղի տվեցին այդ խաբեությանը:

Արևմուտքի առաջ կուրորեն խոնարհվելու և անճաշակության դեմ Բաշինջաղյանի մղած այս պայքարը սերտորեն կապված էր

¹ «Մշակ», 1902, № 248:

² Նույն տեղում, № 260:

այն ժամանակ ուժեղացող ազգային-դեմոկրատական կուլտուրայի զարգացման համար մղվող ընդհանուր պայքարի հետ: XX-րդ դարի սկզբներին տեղի ունեցող ռեոլյուցիոն շարժման վերելքի շրջանում առանձնապես ուժեղանում է պայքարը ազգային սեփականության արվեստի համար: Նկարիչներ Ս. Աղաջանյանը, Հ. Շամշինյանը, Ե. Նազարյանը, Ե. Թադևոսյանը, Վ. Սուրենյանը, Հ. Հակոբյանը և ուրիշներ այդ շրջանում ստեղծում են մի շարք նոր, սեփական գործեր՝ դիմանկարներ, կենցաղային թեմաներով պատկերներ և պեյզաժներ: Գանդակագործ Ա. Տեր-Մարտիչյանը կերտում է հայ կուլտուրայի նշանավոր գործիչների սեփական գեմաքանդակ-հուշարձաններ (Ռ. Պատկանյան 1901, Մ. Նալբանդյան 1902, Դ. Ալիշան 1903, Պ. Աղամյան 1906): Այդ նույն ժամանակաշրջանում հայ հասարակության դեմոկրատական խավերի գեղարվեստական պահանջների արդյունք էին քանդակագործ Մ. Միքայելյանի ստեղծած հայ բեռնակիրների ֆիգուրալ քանդակները («Մշակ», 1902, «Հայ մշակը», 1903, «Շուշեցի բեռնակիրը», 1904): Նույն երևույթն ավելի ուժեղ է արտահայտվում գեղարվեստական գրականության և հայ կուլտուրայի մյուս բնագավառներում: Դա ցույց է տալիս, որ Բաշինջաղյանն այդ պայքարում միայնակ չէր և արտահայտում էր ժամանակի առաջադիմական հայացքները:

1903 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է բազմաթիվ նոր պատկերներ, որոնցից մեկ են հասել «Սեանը լուսնյակ գիշերին», «Սեփանը ամռանը», «Կազբեկ», «Սոսին արտում», «Արարատ», «Մշուշոտ օր», «Արարատը Հրազդանի տեսարանով»: Դրանք անցյալում նկարած պատկերների հետ, մոտ 40 աշխատանք Գ. Բաշինջաղյանը տեղափոխում է Բաքու և մարտի 2-ից, ձմեռային ակումբի դահլիճում բացում իր նոր պատկերահանդեսը: Հաջորդ 1904 թ. Թիֆլիսում կազմակերպված Կովկասյան նկարիչների հերթական ցուցահանդեսում Բաշինջաղյանը հրապարակ է հանում ավելի քան 40 աշխատանք:

Այլ Շիրվանզադեն արտահայտվելով այդ ցուցահանդեսի մասին, առանձին համալրանքով է խոսում Բաշինջաղյանի վերաբերյալ՝ նկարչի ցուցադրած բազմաթիվ պատկերներից Շիրվանզադեն առանձնապես բարձր է գնահատում «Գյուլ-գյուլ լիճը», «Հյուսիսային Կովկասում», «Գիշերը Դարչալի կիրճում», «Բորժոմի անկյունը», «Լուսնիկա գիշերը Օրթաճաղալում» կտավները, որոնք ինչպես Շիր-

¹ Տես «Տարազ», 1904, № 6, էջ 2:

վանզադեն է գրում «Կրում են անկեղծ ստեղծագործության հրապուրիչ դրոշմ»: Նա նկատում է, որ թեև ներկայացված 42 պատկերների հիմնական տրամադրությունն անդորրն է, որը որոշ միատեսակություն է տալիս նկարչի գործերին, այնուամենայնիվ լավագույնները գրավում են դիտողի ուշադրությունն իրենց կատարման առանձնահատկություններով, տարածականության, օդի թափանցիկության, ջրի խաղաղ մակերևույթի վրա լուսնյակի շողքերի արտափայլումների հիանալի վերարտադրությամբ: «Մինչև այժմ դեռ ոչ ոք տեղական նկարիչներից չի կարողացել նրա պես նուրբ նկարել օդի թափանցիկությունը, — գրում է Շիրվանզադեն, — ոչ ոք այնպես հյութավի չի արտահայտել լուսինը, նրա ճառագայթները ջրի խաղաղ մակերևույթի վրա, վերջապես ոչ ոքի պերսպեկտիվան (հեռավորությունը) այնքան գրավիչ չէ»: Շիրվանզադեն միաժամանակ արդարացիորեն քննադատում է Բաշինջաղյանին իրար հետևից և կարճ ժամանակամիջոցում այդքան շատ գործեր ստեղծելու համար: «Եթե նկարիչն իր 42 կտավներից գոնե կեսը թողներ տանը, գեղարվեստի տեսակետից կրկնակի շահած կլիներ», գրում է նա: Անվանի վիպասանը նկատում է, որ Բաշինջաղյանն սկսում է կրկնել իրեն՝ Արարատ, Սեանա լիճ, միշտ միևնույն սյուժեներով կտավներ ստեղծելով: Նա գրում է. «Գոնե մենք հոգնեցինք այդ տեսարաններից ամեն անգամ և իրարից քիչ տարբերվող վարիանցիաներով տեսնելուց»: Սակայն մատնանշելով Սեանա լիճը պատկերող կտավներից մեկը, Այլ Շիրվանզադեն նկատում է, որ «Այստեղ նկարչի տեխնիկան արդարև հասել է բավականաչափ նրբության», բայց զգացվում է ոգևորության պակասություն: «Կա մեծ ջանք ու մանրակրկիտ աշխատասիրություն, չկա տրամադրություն»: Մեզ չհասած «Տարվա չորս եղանակները» աշխատանքի մասին Շիրվանզադեն գրում է, որ դա ներկայացնում է նկարչի քմահաճույթը՝ նա պատկերում է «Չորս քույրեր, չորսն էլ դժգույն և սաճույթը՝ նա պատկերում է «Չորս քույրեր, չորսն էլ դժգույն և սաճույթը»: Վաճառքի համար և պատվիրատուների պահանջով կատարված այդ ցածրորակ, այսպես կոչված «սալոնային» պատկերները արվեստի հետ առնչություն չունեն, ուստի և չպետք է ցուցադրվեն, արդարացի հանդիմանում է մեծ գրողը:

Այլ Շիրվանզադեն վերոհիշյալ դիտողություններն իհարկե անհետևանք չմնացին: Բաշինջաղյանը գգում էր, որ տեղի տալով երբեմն ոչ բարձրաճաշակ պատվիրատուների պահանջներին ու նրանց ցանկություններին՝ սկսում է կրկնել իրեն և կարճ ժամանակամիջոցում իրար հետևից այդքան շատ աշխատանքներ «արտադրելով»՝

քիչ բան էր ավելացնում իր ստեղծագործությունը: Նա կարիք ուներ նոր թեմաների, նոր նյութերի ու թարմ տպավորությունների: Այդ նկատառումներով Բաշինջաղյանը 1904 թ. Թիֆլիսից կրկին մեկնում է Հայաստան: Այս անգամ նա ճանապարհորդում է Հայաստանի հարավ-արևելյան շրջաններում, ինչպես ինքն է գրում, «Նոր բան տեսնելու, թարմ նյութ գտնելու մասնագիտությունս վերաբերյալ»: Նա լինում է Չանգեզուրում, Գորիսում, Ղախանում և Ղարաբաղի շրջաններում:

Հայաստանի հարավ-արևելյան շրջանների գեղատեսիլ, ինքնօրինակ լեռնային բնությունը նրա վրա ուժեղ տպավորություն է թողնում: Նրան առանձնապես հիացնում են Տաթևի վանքը և նրա շրջապատի հոյակապ բնությունը: Ահա այսպես է նա արտահայտում իր հիացմունքը. «Ինձ պատեց այնպիսի զգացմունք,—գրում է նա «Մի քանի օր Ղարաբաղում» պատմվածքի մեջ (1904), նկարագրելով Տաթևի վանքը և շրջապատի բնությունը,—կարծես երկընքի մեջ կախված լինեի: Ի՞նչ հրաշալի տեսարան էր: Բնությունը շատ եմ տեսել և շատ հիացել, բայց տեսածներին մեջ սա մի ապուրթեղ էր՝ նայում էի հափշտակված և չէի կշտանում»: Հայկական բնության անօրինակ տեսարանի մասին նա գրում է. «այնպիսի տպավորություն է անում մարդու վրա, որ դիտողը կաշկանդվում է, սիրտը լցվում է թուզունի ազատության սիրով և բուռն ցանկություն է դալիս երգելու»: Եվ նկարիչը նույնպես սկսում է երգել. սակայն նա երգում է ներկերով, կտավի վրա պատկերելով բնության հրաշալի տեսարաններ, որոնցից դժբախտաբար մեզ հասել է միայն մեկը՝ «Չանգեզուրի լեռներում» պատկերը:

«Չանգեզուրի լեռներում» մեծակտավ պատկերը (1904) ներկայացնում է լեռնային բնության մի հոյակապ տեսարան: Այստեղ, ինչպես և նախորդ տարիներին նկարած մի շարք պատկերներում, նա օգտագործել է բարձր հորիզոնը, որը հնարավորություն է տվել նրան պատկերելու հայկական բնության մի մեծ ընդարձակ տեսարան, լեռնային ինքնատիպ բնության շատ կողմեր և մանրամասնություններ: Կոմպոզիցիոն տեսակետից պելյագժը կառուցված է այնպես, որ դիտողի ուշադրությունը դարձվում է պելյագժի հեռանկարի վրա: Պատկերը հատկորեն բաժանված է պլանների և մտահղացված է բավական հետաքրքիր: Առաջին պլանում նկարիչը պատկերել է հասած արտ բարձունքի վրա, որ շատ բնորոշ է Հայաստանի լեռնային շրջանների համար: Դրան հաջորդում են ան-

տառապատ խոր ձորեր, որոնց վրա ամպեր են իջել: Նրանց հետևից, կտավի ամբողջ երկայնքով ձգվող կանաչապատ լեռների շարքը ավարտվում է իրար հաջորդող երկնասլաց լերկ ապառաժներիով, որոնց գագաթները լուսավորել են արևի առաջին ճառագայթները:

«Չանգեզուրի լեռներում» պատկերը շատ հատկանշական է նկարչի մեծակտավ էպիքական պելյագժների համար: Այստեղ ևս Բաշինջաղյանը զարմանալիորեն ճշմարտացի է պատկերել լեռնային վեհ բնությունը: Պատկերի պանորամային բնույթի լուծումը գրավում է դիտողին, հետաքրքրում լեռնային բնության բազմապիսուն թյամբ, բայց չի հուզում: 1904 թ. Բաշինջաղյանը նկարում է նաև «Արարատն աշնանը» և այլ պելյագժներ, որոնք մեզ չեն հասել: 1905 թ. նրա կատարած աշխատանքների ու գործունեության մասին մենք առայժմ տեղեկություններ չունենք: 1906—1907 թթ. Գ. Բաշինջաղյանը նկարում է մի քանի նոր պատկերներ («Դարյալի կիրճը», «Ալազանի հովիտը») «Հայոց գերեզմանատունը Երնջակ ավանում», որոնք մի շարք հին աշխատանքների հետ ցուցադրում է իր տանը:

1908 թ. մարտ ամսին Բաշինջաղյանը մեկնում է Բաքու և հասարակական ժողովարանի սրահներից մեկում բացում իր ստեղծագործությունների նոր ցուցահանդեսը, ներկայացնելով 29 մեծ ու փոքր կտավներ, որոնց մեծ մասը նոր էին և ավարտված վերջին տարիներին: Հակառակ սպասածի, այս անգամ այցելումները, նախորդ տարիների համեմատությամբ, թույլ են լինում: Ծախվում են միայն մի քանի, մեծ մասամբ սակավարժեք գործեր, մինչդեռ առավել արժեքավոր և կարևոր պատկերների շուրջը Բաքվի հարուստները սակարկում և չեն գնում:

Այստեղ եղած ժամանակ Բաշինջաղյանը նկարում է մի քանի նոր պատկերներ՝ «Ծիածանը անձրևից հետո», շվեյցարական երկու տեսարան, որոնցից հայտնի է մեզ «Յունգֆրաու սարի տեսարանը» և «Նավթային աշտարակները Բաքվում»: Իր բովանդասությամբ առանձնապես ուշադրավ է «Նավթային աշտարակները կոթյամբ» պատկերը, որը ներկայացնում է Բաքվի այն ժամանակվա նավթային աշտարակները լուսնյակ գիշեր ժամանակ: Դա նոր թեմա է նկարչի ստեղծագործության մեջ: Մինչև այդ Բաշինջաղյանը չէր նկարել նման թեմայով որևէ նկար: Մաղաղ բնության նկարիչը այս անգամ ստեղծել է, ժամանակակից տերմինով ասած, ինդուստրիալ պելյագժ: Դեպի երկինք սլացող նավ-

1 Գ. Բաշինջաղյան, Էպիգրամներ, 1913, էջ 97—98:

Թահոբերի բազմաթիվ աշտարակների սև սիլուետները, անտառի նման, տարածվում են գիշերային խավարի մեջ: Տեղ-տեղ առկայծում են կրակներ՝ աշխատող հնոցների լույսեր ու ճրագներ, որոնց վառ կարմիր ջերմ գույները լուսնյակի սառը, միապաղաղ, ազոտ լույսի հետ ստեղծում են հակադրություններ: Պատկերը նկարված է ծովի կողմից, հետևապես ներկայացնում է ծովափնյա տեսարան, որտեղ հաջող կերպով օգտագործված է լուսնի լույսի արտացոլումը ջրի կոհակների մեջ: Որոշ էֆեկտիվ միջոցների կիրառումը այստեղ զգալիորեն նպաստել է առաջին հալյացքից պրոզայիկ թվացող տեսարանի արտահայտչականությունը:

Փակելով ցուցահանդեսը Բաշինջաղյանը վերադառնում է Թիֆլիս և նույն տարվա ընթացքում նկարում է «Արարատը և Արաքս գետը» և «Քուռ գետը Բորժոմի մոտ»: Մի քանի նոր պատկերներ նա նկարում է նաև 1909 թ. («Դարյալի կիրճը», «Սոսիներ», «Գիշերը Թիֆլիսի շրջակայքում», «Ալագանի հովիտը Սդնախից»), որոնց մի մասը ցուցադրում է նույն տարում բացված կովկասյան նկարիչների ցուցահանդեսում, մյուս մասը՝ իր ստեղծագործությունների անհատական ցուցահանդեսում, որը նա բացում է իր տանը եղած սեփական արվեստանոցում: Այստեղ այցելող հասարակությունը տեսնում է նաև մի քանի նոր նկարներ, որոնք ներկայացնում են ձմեռային տեսարաններ («Անտառը ձմռանը») և գիշերային կամ խաղաղ իրիկնամուտի պահեր («Նորածագ լուսինը»):

1909 թ. Թիֆլիսում կազմակերպվում են մի քանի նոր ցուցահանդեսներ: Մայիսին բացվում է ռուս նկարիչներ Վասնեցովի, Կորոլինի, Աբխազովի, Կասատկինի, Ստեպանովի, Յուզենի, Բարոն Կլոպտի, Պաստերնակի, Իվանովի, Նիկեֆորովի, Ժուկովսկու, Կրիմովի, Էբերմանի, Սուզկովսկու և ուրիշների ստեղծագործությունների միացյալ ցուցահանդեսը, որին մասնակցում են նաև հայ երիտասարդ նկարիչ Սեդրակ Առաքելյանը, վրացի նկարիչներ Յիմակուրիձեն և Մեսխին: Նույն տարին Թիֆլիսի ժողովրդական տանը բացվում է կովկասյան մի այլ խումբ նկարիչների ցուցահանդես, որին մասնակցում են Հ. Հակոբյանը, Դուրլսանյանը, Ջանկովսկին, Ջոմձերը, Միրզոյանը, Շուլցը, Շամշինյանը, Բուզարինը և քանդակագործներ Սողորովիչն ու Շերուկը:

Միևնույն տարում կովկասյան նկարիչների երկու առանձին ցուցահանդեսների, ապա Մոսկվայի ռուս նկարիչներին ու Բաշինջաղյանի անհատական ցուցահանդեսի կազմակերպումը հետևանք

էր գեղարվեստական և գաղափարական այն պայքարի, որը գնալով սրվում էր այդ ժամանակվա կերպարվեստի բնագավառում և որը արձագանք էր գտնում նաև մամուլի էջերում:

Տեղական մի քանի նկարիչներ ու քննադատներ ռեակցիոն դիրքերից հարձակում են գործում թիֆլիսյան ցուցահանդեսին մասնակցած մոսկովյան նկարիչների (Պաստերնակ, Կլոպտ, Յուզեն, Միխայլով, Լարիոնով, Ս. Առաքելյան և ուրիշներ) վրա: Ի պատասխան դրան, տարբեր ազգեր ներկայացնող տեղական մի խումբ նկարիչների հետ Բաշինջաղյանը 1909 թ. մայիսին հանդես է գալիս մի նամակով («Նամակ խմբագրություն») ընդդեմ մոսկովյան ռուս նկարիչների ցուցահանդեսի դեմ ուղղված անարդար ու կոպիտ հարձակումների:

Դրանից հետո Բաշինջաղյանը մի խիստ հողված է գրում նաև նորակառույց Քամոյենց եկեղեցու ներքին գեղարվեստական ձևավորումը անճաշակ ներկարար-նկարիչների կողմից փչացնելու դեմ: Նա միաժամանակ արտահայտվում է նորակառույց եկեղեցու հատակը փայտից շինելու մասին հանձնաժողովի որոշման դեմ, առաջարկելով հրաժարվել այդ մտքից, որովհետև աշխարհի ոչ մի երկրում եկեղեցու հատակը փայտից չի կառուցվել:

Պետք է նկատել, որ հայկական եկեղեցու կառուցման կամ վերանորոգման հարցերը այս շրջանում ավելի են հետաքրքրում Բաշինջաղյանին: Էջմիածնի տաճարի վերանորոգման հարցով նա հրապարակորեն հանդես է գալիս դեռևս 1908 թ. մայիսին: «Մշակ» թերթին ուղղած իր «Նամակ խմբագրություն» հոդվածում նա պահանջում է, որ Էջմիածնի մայր տաճարի վերանորոգման գործը հանձնվի մասնագետ անձանց՝ հալ արվեստագետներին, մասնավորապես նկարիչ Վ. Սուրենյանին ու նրա նման հմուտ և հայկական հին ոճին լավատեղյակ արվեստագետներին:

Այդ նույն ժամանակ Բաշինջաղյանը նկարում է «Հիսուսը Գեթսեմանի պարտեզում»: Դա անցյալում նկարած նույն թեմայով պատկերի մի նոր տարբերակն է: Ականատեսներից մեկը թերթում գրած մի հողվածում ներկայացնում է այն որպես «միանգամայն ինքնուրույն, հեռավոր նմանություն անգամ չունեցող, մինչև օրս ինքնուրույն, հեռավոր նմանություն անգամ չունեցող, մինչև օրս Քրիստոսի կյանքից վերցրած պատկերների հետ»: Նա պատկերում է ձիթենիների անտառը լուսնյակ գիշերին, Հիսուս Քրիստոսն է ձիթենիների անտառը լուսնյակ գիշերին...: «Գիշերային մառախուղը տարածված է անտառի և ապառաժոտ երկրի վրա,— նկարագրում է թղթակիցը.—

Շուրջը տիրում է լուսթյուն և այդ միատիկական և խորհրդավոր
բնության ժոցում փրկիչը ծնկաչոք, աչքերը գետնին հառած, խո-
րասուզված մտքերի մեջ»¹: Գ. Բաշինջաղյանը նկարում է նաև
«Ներսիսյան լիճը Էջմիածնում», որը ինքնին պելյագո է՝ Արարատ
լեռան, Արարատյան հովտի և Էջմիածնի լճի տեսարանով, ալի-
զանի մոտ՝ Ներսես Ե կաթողիկոսը զբոսնելիս, իսկ նրա շուրջը
երկու եպիսկոպոս, մի վարդապետ, մի սարկավազ և երկու շաթիր՝
ստորադաս հոգևոր ծառայողներ: Ավելի ուշ՝ 1913 թ. նա նկարում
է «Գողգոթան խաչելութունից հետո» մուլ, միատիկական ալի-
տարանական բովանդակությամբ պատկերը: 1909—1911 թթ.
նկարված վերոհիշյալ պատկերները վկայում են, որ Բաշին-
ջաղյանը ստույգիստ ռեալիստի տարիներին ալիլի հաճախ է գի-
մում ալետարանական թեմաներին՝ կատարելով եկեղեցու պատ-
վերները: Այդ է հաստատում նաև այն, որ նա 1910 թ. նկարում
է Քամոյենց նորակառույց եկեղեցու վարագույրը կրոնական բո-
վանդակությամբ²:

Հատկանշական է, որ Բաշինջաղյանը այդ ժամանակաշրջա-
նում ալիլի հաճախ է հանդես գալիս «Պետերբուրգի նկարիչների ըն-
կերություն» պարբերական ցուցահանդեսներում: Նա 1909 թ. այդ
ցուցահանդեսին է ուղարկում «Արտացույց» պելյագո, որը Պետեր-
բուրգում ցուցադրվելուց հետո, ցուցահանդեսի հետ փոխադրվում
է Մոսկվա և երկար ժամանակ ցուցադրվում նաև այստեղ: 1910 թ.
վերջերին նա իր հետ Պետերբուրգ է տանում «Սեանը երեկոյան
վերջալուստին», «Ներսեսի լիճը Էջմիածնում», «Պաշտոնը Աբով-
յանի տունը Քանաքեռում», «Անիի տաճարը», «Անիի միջնաբերդը»,
«Ալազանի հովտը» և մի քանի ձմեռային տեսարաններ: «Պետեր-
բուրգի նկարիչների ընկերությունը» գոհունակությամբ ընդունում
է Բաշինջաղյանի ներկայացրած 12 գործերը և բոլորն էլ ցուցա-
դրում: Բաշինջաղյանը, որ մինչև այդ ցուցադրվում էր որպես
կողմնակի մասնակից (էքսպոնենտ), այժմ ընտրվում է «Պետեր-
բուրգի նկարիչների ընկերություն» անդամ և ստանում անդամու-
թյան վկայական:

Սակայն այդ Ընկերությունը նկարչի ստեղծագործություն-
ները Պետերբուրգում ցուցադրելու հնարավորությունից ուրիշ առա-

¹ «Տարազ», 1912, № 6—7, էջ 144:

² «Մշակ», 1910, № 225:

վել կարևոր և նպաստավոր պայմաններ չի ստեղծում Բաշինջաղ-
յանի համար:

«Պետերբուրգի նկարիչների ընկերությունը» ներկայացնում
էր նկարչական հին դպրոցի՝ ակադեմիական դպրոցի նկարիչների
մի խմբավորում: Ուստի պատահական չէ, որ Պետերբուրգում լույս
տեսնող թերթերից մեկը նախազգուշացնում էր Բաշինջաղյանին «Պե-
տերբուրգի նկարիչների ընկերություն» աննպաստ միջնորդի մասին
և խորհուրդ էր տալիս նկարչին հեռու մնալ այդ ընկերությունից և
նրա պաշտպանած սկզբունքներից: «Նկարիչը ցեխ չի քսի իր դեմ-
քին նաև ալիլի տաղանդավոր ընկերությունում»,—գրում է 1911 թ.
«Ռուսսկոյե սլովո» թերթի թղթակիցը Բաշինջաղյանի մասին: Պետք
է նկատել, որ Բաշինջաղյանի ստեղծած կրոնական-ալետարանա-
կան թեմա ունեցող վերոհիշյալ նկարները, ինչպես նաև այդ շրջ-
անի պելյագոսային մի քանի ստեղծագործություններ գեղարվես-
տական արժեքով թույլ են և կարևոր տեղ չեն գրավում նրա
ստեղծագործական հարուստ ժառանգության մեջ:

Սակայն 1911 թ. և նրանից հետո Բաշինջաղյանը ստեղծում
է մի շարք նոր, արժեքավոր գործեր, որոնցից աչքի է զարնում
«Արագածը» (1911), որի թեման նոր չէ նկարչի համար: Հայաս-
տանի այդ գեղատեսիլ լեռներից մեկը վաղուց ի վեր երգի ու բա-
նաստեղծության նյութ է եղել հալ պոեզիայի և երաժշտության
մեջ: Բաշինջաղյանը նույնպես բազմիցս ստեղծագործության նյութ
է դարձրել այդ թեման: Այս նկարում Արագածի ձյունածածկ լեռը
է պատկերված է երկրորդ պլանում: Առաջին պլանը ներկայացնում է
մի կանաչազարդ դաշտ, որի միջով անցնող ճանապարհը ձգվում
է մինչև պատկերի խորքը, ստեղծելով հեռավորության տպավո-
րություն: Այդ ճանապարհով գնում են երկու մարդ, իրենց տեղա-
կան տարազով, որոնք անմիջապես գրավում են դիտողի ուշադրու-
թյունը: Նրանց տեղական-հայկական տարազը, դաշտի մեջ դանդաղ
միահարկ և հարթ տանիքով տիպիկ հայկական տունը ու խոտի դեզը
ուժեղացնում են պատկերի ազգային կոլորիտը:

Նոր և ուշադրավ գործեր է ստեղծում Բաշինջաղյանը նաև
հետագա տարիներին: Հենց միայն 1912 թ. մայիսի 26-ին Թիֆլիսի
ժողովարանի ձմեռային դահլիճում բացած իր ստեղծագործու-
թյունների նոր ցուցահանդեսում նա ներկայացնում է 60 մեծ ու
փոքր աշխատանքներ, որոնց զգալի մասը նոր էր նկարել:

Այդ ցուցահանդեսում ներկայացված նոր գործերից մասնով
հատկապես նշում է «Ձմեռվա գիշեր հալ գյուղում», «Աջամիթի

անտառում», «Օրը վերջանում է», «Թուն լճի տեսարանը», «Արարատ», «Ս. Ղազար կղզին լուսնյակ գիշերին», «Կազբեկի տակ», «Բաթումի տեսարանը ծովից», «Ծովը», «Կազբեկի տեսարանը Թիֆլիսի կողմից», «Աշնանային տեսարան», «Անանովների կալվածքում՝ Քուլթախի մոտ»: Դրանցից առանձնապես ուշագրավ է «Արարատ» մեծածավալ պատկերը, որը իր բովանդակությամբ զգալիորեն տարբերվում է մինչև այդ նույն թեմայով բազմաթիվ աշխատանքներից: Այստեղ նկարչին հետաքրքրել է Արարատյան դաշտի օգտավետությունը, նրա սնուցանող և կենարար նշանակությունը: Պելյաժը ներկայացնում է Արարատյան լայնարձակ դաշտը և Արարատը իրիկնամուտին: Պատկերի ամբողջ առաջին պլանը՝ կտավի կեսից ավելին, հերկված Արարատյան լայնարձակ դաշտն է, բերքատու սևահողի ակոսներով: Նկարիչը սիրով և մանրակրկիտությամբ նկարել է հերկված դաշտի յուրաքանչյուր ակոսը, նրա փխրուն և խոնավությունն պարունակող հողաթմբերը: Լայնարձակ դաշտի կենտրոնում նա պատկերել է երկու մարդ՝ հողի աշխատավորներ, օրվա աշխատանքից հետո: Արևի վերջին ճառագայթները լուսավորել են Արարատի ձյունապատ զագաթները, որոնք այդ պատճառով ավելի հստակ և որոշակիորեն են գծվել երկնքի կապտագուն ֆոնի վրա և անմիջապես ընկալվում են գիտողի կողմից: Այս պատկերը մոնումենտալ բնույթ ունի: Նա նկարված է մեծ սիրով և արտահայտչականությամբ: Արարատի գերեզնիսող գիրքը, նրա ծանրությունն ու ապարների ամբողջությունը, իրիկնամուտի գունագեղ լույսերի հետ տրված են այստեղ ամբողջ ուժով և էպիքականությամբ:

1912 թ. ցուցահանդեսը ունենում է շատ այցելուներ: Մեկ ամսվա ընթացքում հաճախում են ավելի քան 1600 մարդ՝ մեծ մասը ուսանել և օտարազգիներ: Ուշագրություն դարձնելով այդ երևույթի վրա՝ դերասան Ա. Արմենյանը ցուցահանդեսի մասին գրած հոդվածում նշում է. «Այցելուներ բավական շատ են լինում, բայց գրեթե բոլորն էլ օտարներ, իսկ հայեր խիստ քիչ: Ինչո՞ւ: Որովհետև նրանք «գործնական» մարդիկ են,—գրում է Արմենյանը՝ պատասխանելով իր հարցին:—Ի՞նչ կարիք կա կտավի մի կտորի համար 100-ներ, հազարներ վճարել, եթե բազարում կարելի է նույն մեծությամբ և ավելի «փայլունը» գնել ամենաշատը 5—10 ուրլով և կախել ճաշասենյակում, գահլիճում, ննջարանում՝ անկողնի գլխին: Նրանք գեռ չեն ըմբռնել, որ իրենց կերած խոբովածի, իրենց խմած գինու չափ անհրաժեշտ է նաև ճաշակել

նուրբ գեղարվեստական հաճույք: Արմենյանը ցանկալի է համարում «որ շատ հայերի տներ զարդարված լինեն Բաշինջաղյանի այս գեղեցիկ նկարներով»: Սակայն մամուլի և ինտելիգենցիայի առանձին անդամների հորդորները չեն փոխում դրությունը: Գրնվում են միայն մի քանի պատկեր, այն էլ էժան դնով:

Նույն անտարբեր վերաբերմունքն է արտահայտվում նաև 1913 թ. Թիֆլիսում կազմակերպած անհատական ցուցահանդեսների նկատմամբ, ուր Բաշինջաղյանը հրապարակ է հանում 32 պատկեր: Բնորոշ է հետևյալ զրույցը, որը տեղի է ունենում «Մշակի» թղթակցի և ցուցահանդեսի տոմսավաճառի միջև:

—«Քանի՞ է հասել այցելուների թիվը մինչև օրս (մի քանի օրից ցուցահանդեսը փակվելու էր):»

— Լիավճար և կիսավճարով 20 կ. և 10 կ. մուտքը, ընդամենը 1500 հոգի եղավ:

— Իսկ պատկերներից առնճի՞

— Միայն մեկը, մի ուս դերձակ:

— Հալ կրեստոսներից այցելո՞ր:

— Միայն մեկը:

— Նկարները՞:

— Գիտնական համագումարը եկածներից ունեցանք բավականին այցելուներ²:

Այսպիսով, ինչպես 1912 թ. նույնպես և 1913 թ. ցուցահանդեսների այցելուների մեծ մասը լինում են եկվոր օտարազգիներ, հենց նրանք էլ գնումներ են կատարում հալ նկարչի ցուցահանդեսից: Հալ հասարակության գնողունակ խավի՝ բուրժուազիայի այդ անտարբերությունը, որը նրա բիրտ ճաշակի ու հետաքննարկության հետևանք էր, ծանր, վհատեցուցիչ պայմաններ էր ստեղծում հալ նկարչի համար: «Ահա գրեթե 30 տարի է, որ վրձինս ձեռքիս աշխատում եմ,—ասում է Բաշինջաղյանը մի թղթակցի հետ ունեցած զրույցի ժամանակ,—եթե ես հափշտակված չլինեի գեղարվեստի բարձր սիրով, վաղուց թողած կլինեի ասպարեզս, տեսնելով հալ հասարակության կողմից վհատեցուցիչ վերաբերմունքը դեպի գեղարվեստը: Անցյալ տարի Բաքվի ժողովարանում իմ պատկերների ցուցահանդեսն էր: Մյուս ազատ մասը ժողովարանի ակումբանոցի դահլիճն էր, ուր բաքվեցիները հավաքվում էին

¹ «Հորիզոն», 1912, № 118:

² «Մշակ», 1913, № 163:

թուղթ խաղալու: Մուտքը մեկ էր: Եվ ինչ եք կարծում: Մեր հա-
յերը իմ պատկերների մոտից անցնելով, մտնում էին ակումբանոցի
դահլիճը առանց ուշադրության արժանացնելու արիշ քաղաքից
եկած հայ գեղարվեստագետի պատկերահանդեսը¹:

Զգտնելով այստեղ անհրաժեշտ խրախույս և քաջալերություն՝
Բաշինջաղյանը իր նկարներից 9 հատ («Գողգոթա», «Գիշերը Թիֆ-
լիսի վրա», «Բորժոմյան տեսարաններից», «Փոթորիկից հետո»,
«Սևանա լիճը», «Կախեթիա», «Վաղ ձյունը» և այլն) ուղարկում է
Պետերբուրգ և ցուցադրում դեկտեմբերի 20-ին այստեղ բացված
«Պետերբուրգի նկարիչների ընկերության» 22-րդ ցուցահանդեսում:

1914 թ. Բաշինջաղյանը նորից նկարում է Արարատը ու Սևա-
նա լիճը: Այս անգամ «Արարատը» մինչև այժմ նկարածնե-
րից իր բովանդակությամբ տարբերվում է նրանով, որ այստեղ
առաջին պլանի վրա է քաշված Արարատյան ծաղկազարդ հովիտը:
Արարատ լեռը մղված է ետին պլան և համարյա ծածկված է վա-
ղորդյան մշուշով: Նկարիչը դիտողի ուշադրությունը կենտրոնաց-
նում է Արարատյան դաշտի բազմազան ծաղիկների վրա, տալով
նրանց թարմությունը և միջավայրի օդային տարածությունը: Դի-
տողին հրապուրում է երկնքի ծաղիկների գունազեղությունը,
նրանց գունային սիմֆոնիան և հայրենի ծաղկազարդ բնության
նկատմամբ նկարչի տածած շերմ սերը:

Միանգամայն պահպանելով վերաբուրված բնության տե-
սարանի այդ պատկերը, նույն ժամանակ նկարած մյուս այլ գործե-
րի հետ («Սևանա գիշերով», «Վաղ աշնան», «Կեչիկներ» և այլն),
ցույց է տալիս, որ Բաշինջաղյանը պահպանելով պահպանական
ուղղությունը՝ ստեղծում է ժողովրդին հասկանալի և նրա ցանկու-
թյուններին հարազատ պատկերներ: Նա նույն ոգով հետաքալում
ևս ստեղծում է նորերը («Վալյրի հյուսիսում»), որոնք թեև իրենց
գեղարվեստական արժեքների տեսակետից զգալիորեն զիջում են
նախորդ տարիների լավագույն ստեղծագործություններին, այնու-
ամենայնիվ հեռու են այդ ժամանակ արվեստի մեջ ուժեղացող
ֆորմալիստական ուղղություններից:

1915 թ. Բաշինջաղյանը պատրաստում է մի մեծ, 3—4 մետր
բարձրությամբ և նույնքան երկարությամբ դիտորամա, որը ներկա-
յացնում է Կոստանդնուպոլիսը և Բոսֆորը լուսնյակ գիշերին: Այդ
դիտորաման ցուցադրվում է Թիֆլիսի Սուրյակի թաղամասի «Մի բա-

¹ «Մշակ», 1913, № 132:

ժակ թեյ» կոչված բարեգործական թեյարանի ընդարձակ սրահում,
էլեկտրական կանաչավուն լույսի տակ: Հասարակություն համար այդ
դիտորամայի դիտումը հայտարարվում է վճարովի՝ դպրոցականներին,
երեխաներին և զինվորականներին 15 կոպ., իսկ մյուսներին 30 կո-
պեկ. մուտքի եկամուտը հատկացված էր հայ փախստականներին:

Դերասան Արմեն Արմենյանը, որը տեսել է այդ դիտորաման,
իր հրապարակած հոդվածում այսպես է նկարագրում նրա բովան-
դակությունը. «Գիշեր է: Լուսինը, մտած ամպերի տակ, իր մեղմ,
թախծալի լույսով լուսավորում է Ոսկեղջյուրը և Ստամբուլը՝ նրա
ետևում տարածված Բոսֆորի նեղուցով: Դուք լուսնիկ գիշերին,
կանգնած Ոսկեղջյուրի ափին, դիտում եք ձեր առջև տարածված
հրաշալի տեսարանը: Ձեր դիմաց, ահա այստեղ, մի տաս-քսան
քայլի վրա, ծովափին պառկած է ձկնորսը և գլուխը դրած մի
փալտի քոթոնի վրա, քնած է: Նրանցից քիչ հեռու, օջախի վրա
դրած է մի կաթնա, որի տակ պլպլում է կրակը. կաթնալուծ ան-
շուշտ կերակուր է եփվում: Քնած ձկնորսի մոտ թափված են
քթոցներ, փալտի կտորներ, պարաններ և այլն, իսկ ընդամենը մի
քանի քայլ հեռու ծովի ջրի վրա տատանվում է նրա նավակը՝ կապ-
ված հրաշալի Ոսկեղջյուրի ափին, որի ջրերի մեջ հազար կտոր
եղած անդրադառնում է լուսնի լույսը մեղամաղձիկ, երազանքի,
հեշտանքի տրամադրող այդ լույսն ու ջուրը: Նրա մեջ, ստվերի
տակ, հազիվ երևում է «Գեբեն» հածանավի սիլուետը, որի վիթխա-
րի խողովակներից դեպի վեր է բարձրանում գորշ ծուխը: Ավելի
հեռվում Ստամբուլի ծովափն է, ուր շարված են մեղմ լուսավո-
րության տակ մի շարք պալատներ: Սրանց հետևում հարավային
փարթամ բուսականության մեջ՝ փաթաթված գիշերային մթու-
թյամբ հանգիստ նիրհում են Ստամբուլի տներն ու մզկիթների մի-
նարեթները խորհրդավոր, լռիկ-մնջիկ ... հետո Բոսֆորն է իր ջրե-
րով և հեռաստանով, բոլորն էլ թաղված գիշերվա մթության մեջ:
Ջրերի վրա այստեղ և այնտեղ չնայած գիշերվա ուշ պահին, դեռ
երթևեկում են մի երկու նավակներ: Ով գիտե գուցե դրանք Արևել-
քի աշխարհաքաղաքի գիշերային պահակներն են, որ հսկում են
երթևեկողներին:

Եվ այս բոլորի վրա, մեղմ ամպերի տակից, իր քնքուշ լույ-
սըն է արձակել հարավի լուսինը, կասենք՝ Բաշինջաղյանի լուսինը,
նույնքան մեղմ, նույնքան թախծալից ու մեղամաղձիկ, որպես նրա
ներքևի ծիպցող ջուրը: Ոչ մի հուզում, ոչ մի խռովություն չորս
կողմը: Ընդհակառակը ամեն ինչ անդորր է այստեղ, բնության

գրկում, և միայն մարդն է, որ այս անգամ դարան մտած ավելո-
ծելու է նրա մեղմ ջրերն ու թուլիչ օդը, լուսինն ու ամպերը իր խառ-
նակիչ միջամտությունները...

Ահա այս անդորրություն տրամադրությունը ամենից ավելի
հաջողվել է մեր տաղանդավոր նկարչին, որն այստեղ, այս լուսնի,
ջրերի, ամպերի ու մթնաշաղի մեջ գտել է իր վրձնին այնքան
հարազատ ներկեր, մեղմություն և տրամադրություն...»¹:

Դիտողի մեջ դիտրամայի պատրանքն ու նրա տպավորու-
թյունն ուժեղացնելու նպատակով նկարիչը դիտրամայի առաջ, հա-
տակի վրա, ավազ էր լցրել, որպեսզի ներկայացնի տեսարանի
սկիզբը՝ ծովափը: Այդ «ծովափին» նա գրել է նաև մի քանի
առարկա, իսկական պարան և մի խրտվիլակ՝ պակաս թուրքի
Ֆիգուրայով: Հենց այս արտաքին հանգամանքները քննադատու-
թյան է ենթարկում արվեստագետ Գ. Լևոնյանը: Նա նկատում է
նաև, որ տեսողության շրջանը պետք էր ավելի լայն վերցնել:
Չնայած թերություններին՝ քննադատը և մամուլը հորդորում են
հասարակությանը այդ դիտրաման տեսնելու համար:

«Բոսֆորը լուսնյակ գիշերին» դիտրաման Բաշինջաղյանը ցու-
ցադրում է նույն թվականին կազմակերպած իր 34 ստեղծագործու-
թյունների անհատական ցուցահանդեսում ավելի մշակված ձևով,
որը, ինչպես նկատել է գրող Ստ. Զորյանն այն ժամանակ, «ավե-
լի տպավորիչ է» դառնում:

Այս ցուցահանդեսի գործերին ավելացնելով մի շարք նոր աշխա-
տանքներ՝ Բաշինջաղյանը ցուցադրում է դրանք (ընդամենը 46) «Գե-
ղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» 1915 թ.
ցուցահանդեսում: Ինչպես գրում է ժամանակակից մամուլը, ցուցա-
հանդեսի 29 մասնակիցների² ներկայացրած ավելի քան 150 մեծ
ու փոքր նկարների ու քանդակների մեջ աչքի են ընկնում Բա-
շինջաղյանի և Զանկովսկու գործերը: «Նրանք ցուցահանդեսի սյու-
ներն են»,—գրում է Լևոնյանը՝ գնահատելով Բաշինջաղյանի «Հեռու
Հյուսիսում», «Ձմեռային առավոտը Շամախիում», «Պետրոգրադի
շրջակայքը» և «Աևանի լիճը անդորր ժամանակ» պատկերները:

¹ «Մշակ», 1915, № 61:

² Այս ցուցահանդեսին մասնակցում են Արտազովը, Գ. Բաշինջաղյանը,
Փարանը, Գրինսոկին, Գուդիաշվիլին, Զախարովը, Հ. Շամշինյանը, Զանկով-
սկին, Փ. Թերլեմեզյանը, Ս. Կաշատրյանը, Մեղուրյանը, Մ. Ն., Մ. Պատկան-
յանը, Շելոմովը, Օ. Շմելլինգը, Մ. Թոխիձեն, Շուլցը, քանդակագործ Նիկո-
լաձեն և ուրիշներ:

Նշելով այդ ցուցահանդեսի մասնակից նաև մյուս նկարիչնե-
րի մի քանի հաջողված գործերը՝ Լևոնյանը խիստ քննադատու-
թյան է ենթարկում «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկաս-
յան ընկերություն» գործունեությունն այն բանի համար, որ այդ
Ընկերությունը «տարիներ շարունակ խրախուսել է և այնպիսի
գեղարվեստական այլանդակություններ, որոնք պետք է, որ չխրա-
խուսվեին»: Գ. Լևոնյանն այնուհետև գրում է. «Մրախուսանքը ար-
ջի ծառայություն է մատուցանում խրախուսվողին: Եվ վերջինս երի-
տասարդ հասակից միալար խրախուսանքների և մոլի հովանավո-
րությունների հանդիպելով՝ ծերություն հասնելով մնում է նույնը,
ինչ որ էր քառորդ դար առաջ: Այդ է եղել թերևս պատճառը, որ
այդ Ընկերությունը երբեմն պատիվ բերող անդամներից ոմանք
թողել հեռացել են և չեն կամենում այլևս այդ հարկի տակ ցու-
ցադրել իրենց ստեղծագործությունները, մինչդեռ այդ Ընկերու-
թյան և նրա դպրոցի տերն ու տնօրինության կապալն իրենց
ձեռքն են առել գեղարվեստական բավական հայտնի պատկու-
թյուններ»¹:

Այսօրինակ քննադատության ճշմարտության ապացույց է
նաև այն փաստը, որ, ինչպես գրում է Լևոնյանը, «Գեղեցիկ ար-
վեստները խրախուսող կովկասյան ընկերությունը» չի նպաստել
ժանրային նկարչության, կամ բազմազան ժանրերի զարգացմանը
կովկասյան նկարիչների շրջանում: «150-ից ավելի գործերից 10-ի
չափ հաղիվ պորտրետներ են երևում,—գրում է նա նույն հոդվա-
ծում,—ուրիշ ժանր, մարդկային շարժուն ֆիգուրաներ կամ մի
որևէ կոմպոզիցիա և ոչ մի հատ չի երևում: Այսպես են եղել փոքր
բացառություններ Կովկասի նկարիչները՝ պելլագոսով սկսել են ու
պելլագոսով վերջացրել իրենց գործունեության ամբողջ շրջանը»: Էլ
ավելի վատ է այն, գրում է Լևոնյանը,—որ ցուցահանդեսում ցու-
ցադրվում են «տասնյակի չափ աշակերտական գործեր, աշակերտ-
ները համարձակություն են ստացել ցուցադրելու իրենց թոթո-
վանքները, ցուցահանդեսում տեսնելով իրենց գործերի նման շատ
ուրիշ գործեր ուսուցիչների ստորագրությամբ»:

Այդ ցույց է տալիս, որ «Գեղեցիկ արվեստները խրախու-
սող կովկասյան ընկերությունը» և նրա կազմակերպած ցուցահան-
դեսները կտրված են կյանքից, չեն արտացոլում կյանքը ու տվյալ
ժամանակաշրջանի պահանջները:

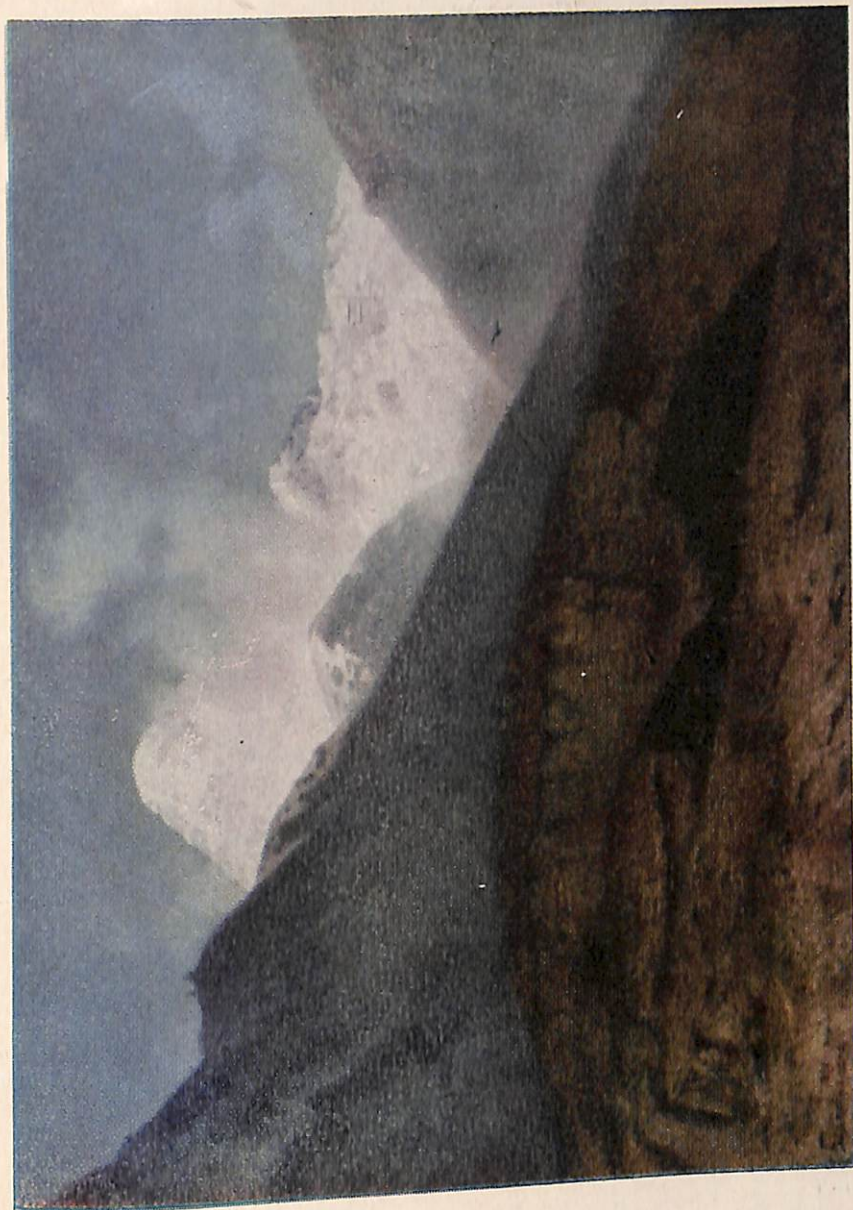
¹ «Մշակ», 1915, № 254:

Իմպերիալիստական պատերազմը մեծ աղետներ բերեց ժողովուրդներին: Նա ավելի ծանր անդրադարձավ առանձնապես հայ ժողովրդի կյանքի վրա: Հայ բուրժուազիայի նացիոնալիստական պարտիաները և նրանց կազմակերպած ազդամիջյան արյունահեղ կոիպները հայ ժողովրդին կանգնեցրին կործանման փաստի առաջ:

Ահա այս ժամանակաշրջանում արվեստը, լինի նկարչություն թե՛ երաժշտություն, թատրոն թե՛ պոեզիա, պետք է օգնություն հասնի իր ստեղծագործ ժողովրդին, արտացոլի նրա կյանքը, վիճակը, ուղիներ նշի նրա համար, սիրտի նրան: Այդ պահանջներով է հայ ժողովրդի առաջավոր խավը մոտենում «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» գործունեությունը և նրա ցուցահանդեսներին: «Վառուդի, Թնդանոթի, արյուն-արտասուքի այս դժնդակ օրերում, երբ Ապոլոնը չքնաղ մուգաների հետ թաքնվել է հրաշագեղ Պատնասի թավուտներում, և անհղ Մարսն է իր մահաոխիթ թուրը շողշողացնում աջ և ահլակ, գեղարվեստական ստեղծագործությունները լայն հասարակության ի ցույց դրվելով, խիստ նպաստավոր ազդեցություն են առաջ բերում էսթետիկականից բացի և բարոյագիտական տեսակետից,—գրում է Լեոնյանը,—պատկերահանդեսները, գեղարվեստորեն կատարվող ներկայացումները և համերգները գալիս են հանգստացնելու գլրգլրված մտքերը, մեղմացնելով անսանային բնազդները և բոխ վայրենաբարո հակումները: ...Այդպիսի պահանջներով է, որ մենք յուրաքանչյուր անգամ մտնում ենք գեղարվեստի տաճարը: Եթե այդ տաճարը, լինի թատրոն, լինի պատկերների ու արձանների թանգարան կամ ցուցահանդես, չի տալիս մեզ հոգու այն թռիչքն ու թեթևությունը, արժան չի բարձրացնել մեզ մեր առօրյա կյանքից ու ժխորից, ուրեմն նա գեղարվեստի ու գեղեցիկի տունը չէ, այլ մի ակումբ ժամանցի համար կամ մի վաճառատուն, ուր այցելուները կարող են մտնել և ընտրել իրենց ցանկացած ապրանքը»¹:

Այդ նույն պահանջներով էր մոտենում հասարակությունը նաև Բաշինշաղյանի նոր պատկերահանդեսին, որը բացում է նկարիչը 1916 թ. մայիսին, Թիֆլիսում: Այստեղ ցուցադրված 52 աշխատանքների մի մասը նոր, մինչև այդ հասարակությանն անծանոթ պատկերներ էին, որ նա նկարել էր 1915 թ. ընթացքում և

¹ «Մշակ», 1915, № 256:



Կապրել, 1895.

1916 թ. առաջին կեսում («Քուռը գիշերով», «Լև Տոլստոյը Յանայա-Պոլյանայում», «Աշնանային պելլագած», «Բանջարանոցն արևածաղիկներով»): Պատահական չէ, որ հասարակության վրա առանձնապես ուժեղ տպավորություն են գործում հալ ժողովրդի տառապանքները և արևմտյան Հայաստանից գաղթած հայերի սոսկալի վիճակը պատկերող նրա երկու նոր նկարները, որոնք դժբախտաբար չեն հասել մեզ: Դրանցից մեկը, որը կոչվում է «Տաճկահայաստանում», ինչպես գրում է «Մշակ» թերթը, «Թեպետ երևակայական է, բայց մոտ է ճշմարտությանը: Նկարի աջ կողմում պատկերված է հայկական մի եկեղեցի փոքրիկ գետափին, գետակի մյուս կողմում տաճիկների ձեռքով հրդեհված ամբողջ մի հայ գյուղ, իսկ վերևից սառնասիրտ դիտում է լուսինը¹: Մի այլ ականատես այսպես է նկարագրում այդ պատկերը. «Այստեղ Հայաստանը կրակների մեջ է: Դժոխային բոցերը լափում ու լիզում են հայի շենն ու ավերը, ամպամած մուխը ծառացել, բռնել է երկնքի երեսը և կարմրել է լուսինն էլ՝ արյունի քողը երեսին: Արյունի քողը երեսին նա անդրադարձել է, տեսեք, ձորով հոսող գետի վրա: Օ՛հ, լուսին, ավաղ, արծաթ պատկերդ այլ տեղ թողած, այստեղ դու շիկացած երկաթի գունն ես քաշել երեսիդ և արյուն է կաթում երեսիցդ, ապաժուժ արյուն: Ձորի ափին արձանացած նայում է գետի վրա՝ երկնավոր վեհին նվիրված տաճարը, հոյակապ կոթողը հայի կրթական և նվիրապաշտական սլացքի և ավաղ, նա ևս իր կամարների տակ աղոթողների համար պաշտպանութուն չգտավ քրիստոնեակիրթ աշխարհի կողմից²»:

Մյուս նկարը, որ կոչվում է «Փախստականների ճանապարհը», պատկերում է ռզոխքից մազապուրծ մնացորդ փախստականների ողբով լի վերելքը ձյունապատ լեռնաստանով: Փախստական մարդիկ՝ երեխաներ, կանայք և ծերունիներ լեռնային ձյան ու սառնամանիքի պայմաններում բարձրանում են սարը, որ շրջվեն, անցնեն մյուս կողմը, հույս ունենալով այնտեղ գտնել ապավեն և կարեկցություն:

Ժողովրդի ծանր վիճակը պատկերող Բաշինջաղյանի այս երկու պատկերները միաժամանակ արտացոլում են նկարչի վերաբերմունքը դեպի իր ժողովրդի աղետալի վիճակը: Նկարիչը կարեկցության և օգնության ձեռք է մեկնում տառապանքի մեջ գտնվող իր ժողովրդին: Հրապարակ հանելով այդ պատկերները՝ նա ականառու

¹ «Համբավարեր», 1916, № 29, էջ 919:

² «Մշակ», 1916, № 137:

է դարձնում իր ժողովրդի ծանր վիճակը և նրա վրա հրավիրում լայն հասարակութեան ուշադրութիւնը: Այդ թեման այնքան հուզող է դառնում, որ նկարիչը 1919 և 1920 թվականներին կրկին անդրադառնում է դրան և նկարում մի քանի նոր ու մեծ կտավներ, ինչպես օրինակ՝ «Հայ ժողովրդի փախուստն Էրզրումից», որը մեզ չի հասել և «Հայ գաղթականների ճանապարհը»: Վերջինս թեև կատարված է դեկորատիվ պլանով և գեղարվեստական արժեքով զգալիորեն թույլ է, այնուամենայնիվ տալիս է Հայաստանում դաշնակցական արյունարբու կառավարութեան տիրապետութեան շրջանում հայ ժողովրդի ծանր, չարքաշ վիճակի համոզիչ պատկերը:

Համաշխարհային առաջին պատերազմի ժամանակաշրջանում հայ ժողովրդի կրած անավոր տառապանքները և հայերի շարքը Թուրքիայում խորապես ցնցում են նաև հայ մշուս առաջավոր նկարիչներին: Նկարիչ Մարտիրոս Սարգսնը, որպես «Հայ գաղթականներին օգնող Մոսկովյան կոմիտեի» անդամ, 1915 թ. գալիս է Հայաստան: Նա էջմիածնում ականատես է լինում աղքատութեան, սովի և համաճարակի զոհ դարձած հայ գաղթականների դժբախտ վիճակին: Նկարիչ Վարդգես Սուրենյանը նույնպես գնում է էջմիածին և 1916 թ. նկարում բազմաթիվ հայ գաղթականների պատկերներ:

Հայ գաղթականներին նկարում են նաև նկարիչներ Ս. Խաչատրյանը, Ա. Ֆեթիպճյանը և ուրիշներ: Սակայն հայ նկարիչները գործելով առանձին-առանձին ու ցրված լինելով տարբեր երկրներում՝ դեռևս չէին ներկայացնում մի այնպիսի միասնական ուժ, որը ուժեղ և ներգործոն դեր կատարեր տառապյալ ժողովրդին օժանդակութուն ցույց տալու համար: Մինչև այդ դեռևս չկար հայ նկարիչներին միավորող մի կազմակերպություն: Եթե վաղուց ի վեր գոյություն ունեին և գործում էին հայ թատերական, երաժշտական ընկերություններ ու Հայ գրողների միությունը, սակայն հայ նկարիչների ընկերություն դեռևս չկար: Նկարիչներին ու քանդակագործներին միավորելու և հայկական կերպարվեստի հետագա զարգացման համար հայ նկարիչների Միություն ևս կազմակերպելու հարցը հասունացել և այդ ժամանակ պահանջում էր իր դրական լուծումը:

Պետք է նկատել, որ հայ նկարիչների ընկերություն կազմելու միտքն առաջին անգամ ծագում է դեռևս 1890-ական թվականներին, երբ աշխարհի տարբեր վայրերում, տարբեր երկրներում

սփռված այնպիսի քան 15 հայ նկարիչներ և քանդակագործներ կային:

Սոսելով այդ մասին Վ. Սուրենյանը մի գեկուցման մեջ ասում է, որ կային «առանձին հայ նկարիչներ ցրված աշխարհիս գանազան ծայրերում» և որ «ամեն անգամ, երբ իրար պատահում էինք, միշտ լուրջ կերպով ցավակցում էինք, որ անշատված ենք իրարուց և չենք կազմում մի ամփոփ ընկերություն», միաժամանակ հայտնելով, որ «այդ գանգատը ես անձամբ հանգուցյալ Հովհաննես Ալվազովսկուց ես լսել եմ: Եվ մի՞թե մի օր այդ Միությունը երազը պիտի վերջապես չիրագործվեր»¹: Սակայն այդ ժամանակ, 1890-ական թվականներին, այդ ցանկությունը չի իրագործվում: 1913 թ. մի խումբ հայ նկարիչներ վերսկսում են Միություն կազմելու գործը և նույնիսկ մշակում են նրա կանոնադրությունը, սակայն այդպիսի Միության հիմնադրումը Փ. Թերլեմեզյանի, Ե. Թադեոսյանի, Վ. Սուրենյանի, Մ. Սարգսնի, Գ. Լեոնյանի, Ա. Շիրվանզադեի, Հովհ. Թումանյանի նախաձեռնությամբ և եռանդուն գործունեությամբ տեղի է ունենում միայն 1916 թ. մայիսին և կոչվում է «Հայ արվեստագետների միություն»: Նրա մեջ ընդունվում են այնպիսի քան 25 հայ նկարիչ, քանդակագործ, ճարտարապետ և արվեստագետ, որոնք ընդունում և հաստատում են Միության կանոնադրությունը: Այդ կանոնադրության համաձայն «Հայ արվեստագետների միությունը», հիմնական անդամներից բացի, ընտրում է նաև պատվավոր և օժանդակիչ անդամներ, առանց ազգի խտրության: Առաջին պատվավոր անդամներից մեկը ընտրվում է ուսուցիչ Նազարյանը: Այսինպես ընտրվում է Միությունը նպատակ է դնում Անդրկովկասի քաղաքներում կազմակերպել մշտական պատկերասրահ-թանգարաններ գեղարվեստի ամեն ճյուղից՝ թե՛ հայ և թե՛ օտարազգի նկարիչներին գործերից, ինչպես նաև անցկացնել մրցանակաբաշխություն, որի «ժյուրին ընտրվում է Թիֆլիսում գտնվող կարող գեղարվեստագետներից. առանց ազգի խտրության»: Այդ նույն ոգով էլ կազմակերպվում են «Հայ արվեստագետների միություն» 1917 և 1919 թթ. ու հետագա տարիների գեղարվեստական ցուցահանդեսները, որոնց մասնակցում են ոչ միայն հայ, այլև վրացի, ուսուցիչները, որոնց մասնակցում են ոչ միայն հայ, այլև վրացի, ուսուցիչ օտարազգի բազմաթիվ նկարիչներ ու քանդակագործներ, ինչպես

¹ Հայկական ՄՍԻ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարան, Վ. Սուրենյանի արխիվ:

ընդամենը... «Երկու և կես նկարիչներ թիֆլիսում և ...նրանց հետևող մեկ ու կես վրաց նկարիչներ»:

Բաշինջաղյանը հայ արվեստագետների մի առանձին Միութուն կազմելը վտանգավոր է համարում առանձնապես քաղաքական տեսակետից՝ վախ հայտնելով, որ «չարամիտ տարրը (ցարական կառավարությունը և նրա պահնորդական երրորդ բաժանմունքը — Մ. Ս.), որ ամեն մի հանցանքը մեր ազգին է վերագրում, պետք է օգտվի առիթից և ով գիտի ինչ առասպելներ ստեղծի ու փաթաթի մեր չարաբախտ ժողովրդին՝ նրա գերագույն ժամին»: Բաշինջաղյանի «Ես չեմ ողջունում» հոդվածը և նրա մեջ արտահայտած վերոհիշյալ սխալ հայացքները ծանր տպավորություն են թողնում հայ նկարիչների և ընդհանրապես հայ կուլտուրայի գործիչների վրա:

Պատասխանելով «մի հայ վերին աստիճանի համակերկի ձեռնարկության» դեմ ուղղված նկարիչ Բաշինջաղյանի այդ հոդվածին՝ Ալ. Շիրվանզադեն «Նորից ողջունում եմ» հոդվածում ցավ է հայտնում, որ «Մեր ալեգորիչ նկարիչ... Գ. Բաշինջաղյանն է առաջին քար արձակողն իր արվեստակիցների, իր ընկերների վրա», որը «ընդունված չէ ոչ մի լուսավոր երկրում, ոչ մի քաղաքակիրթ հասարակության մեջ»¹:

Անդրադառնալով այդ Միության հակառակորդների կողմից արտահայտած «Գեղարվեստը հայրենիք չունի» հին և սխալ կարծիքին Ալ. Շիրվանզադեն նշում է, որ այդ կարծիքը «մի ողորմելի լաթ է, որով այսօր միայն միջակություններ են ծածկվում: Եթե հայրենիքը գեղարվեստ ունի, ապա գեղարվեստն էլ հայրենիք պիտի ունենա»: Ալ. Շիրվանզադեն գրում է. «Հայրենիքը, այսինքն ազգը, պետք է ունենա գեղարվեստ: Վա՛յ այն ազգին, որ չունի սեփական գեղարվեստ: Վա՛յ մասնավոր այն արվեստագետին, որ հայրենիք կամ ազգ չի ճանաչում, որի ստեղծագործությունը չի կրում իր ազգի, երկրի, հայրենիքի, նույնիսկ ծննդավայրի սպեցիֆիկ ոգին: Այդպիսին դատապարտված է մեռելություն, ինչպես արմատ չունեցող մի ծառ»²:

Ալ. Շիրվանզադեն արդարացիորեն հերքում է Բաշինջաղյանի նաև այն կարծիքը, ըստ որի «նկարչությունն ու քանդակագործությունը լեզու չունեն», պնդելով, որ «նկարչությունն էլ ունի լեզու, արձանագործությունն էլ, բոլոր մյուս արվեստներն էլ: Ազգա-

¹ «Մշակ», 1917, № 72:

² Նույն տեղում:

յին լեզու, հայրենիքի բարբառ անգամ»: Անվանի վիպասանը նշում է, որ ինքը ողջունում է հայ նկարիչների այդ անդրանիկ Միությունը նաև նրա համար, որ այդ Միությունը նպատակ է դնում պահպանել և զարգացնել հայկական ազգային լեզուն արվեստի մեջ: «Նորակազմ ընկերություն գլխավոր նպատակն էլ հենց այն է, — գրում է նա, — որ հայ արվեստների մայրենի լեզուն պահպանե և կատարելագործե, եթե նա կա և աշխատել ստեղծել, եթե նա չկա: Եվ այդ նպատակն այնքան բարձր է, որ չխոնարհվել նրա առջև կնշանակե չըմբռնել արվեստների իսկական խորհուրդը»:

Հանդիմանելով Բաշինջաղյանին, որ նա հայ նկարիչների թիվը համարում է «երկու և կես», Շիրվանզադեն գրում է. «Ավելի լավ չէ՞ր լինի, որ ինքը պ. Բաշինջաղյանն էլ միանար, որպեսզի այդ թիվը դառնար երեք...»: Ինչ վերաբերում է «չարամիտ տարրի» կողմից «Հայ արվեստագետների միություն» վրա որևէ մեղադրանք բարդելու Բաշինջաղյանի անտեղի մտավախությունը, ապա Շիրվանզադեն պատասխանում է. «Այլ բան է, եթե մի «բարեմիտ տարր» այդ «չարամիտ տարրի» ականջին դանազան խոսքեր չըշնջա...»:

Ալ. Շիրվանզադեն մերժում է Բաշինջաղյանի պաշտպանած «Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերությունը» նաև այն պատճառով, որ այդ «Միջազգային ընկերությունը» միանգամայն անտարբեր է եղել արվեստի մեջ անճաշակության և հին հուշարձանները ոչնչացնելու վանդալիզմի նկատմամբ, և որը «չբողոքեց գուցե այն պատճառով, որ իր սրտին ցավ չէր պատճառում վանդալիզմը...», և որի «ճաշակը չվերավորվեց այդ այլանդակություններից»:

Շիրվանզադեի այս հոդվածին Բաշինջաղյանն այլևս չի պատասխանում: Այդ բանավեճը վերջանում է նրանով, որ Բաշինջաղյանը չի մասնակցում «Հայ արվեստագետների միություն» 1917 և 1919 թթ. գեղարվեստական ցուցահանդեսներին¹:

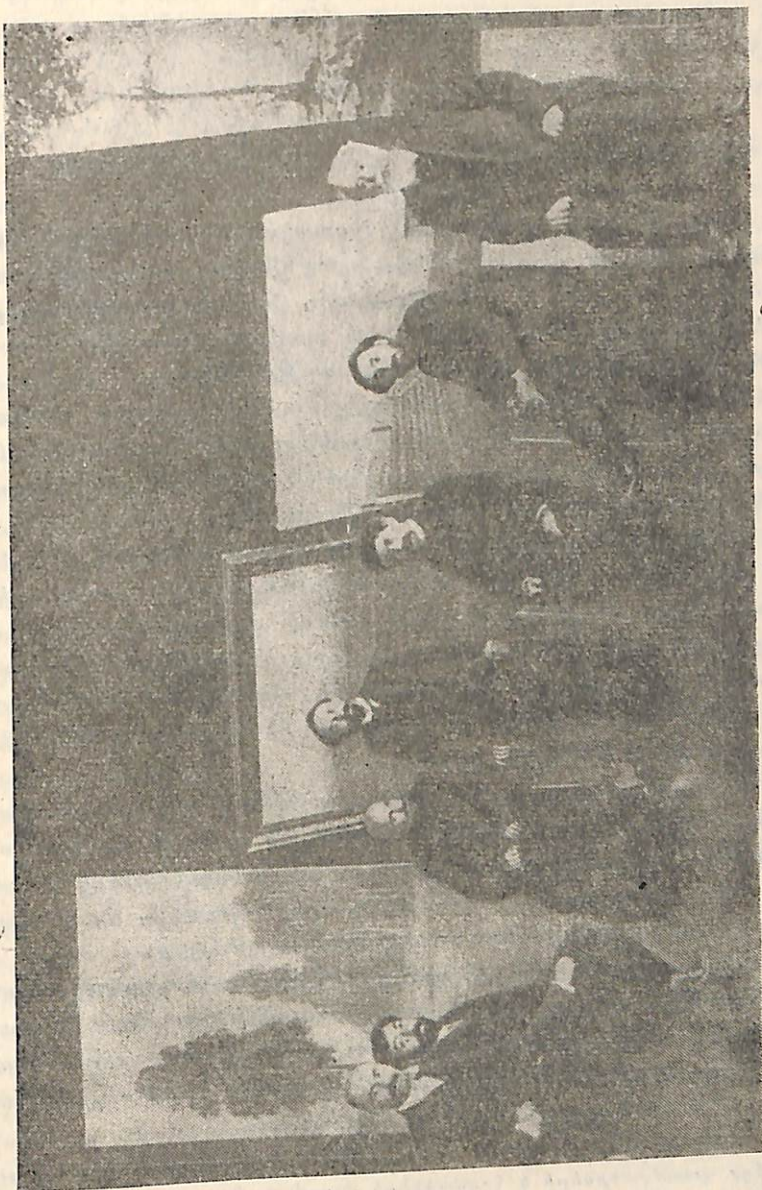
Գ. Բաշինջաղյանը շարունակում է մնալ այն ժամանակ արդեն հետամնաց, կյանքից կտրված և, ինչպես Գ. Լևոնյանն է գրում, «գեղարվեստական բավական հայտնի պատիկությունների» տնօրինության տակ գտնվող «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերություն» անդամ և մասնակցում է նրա՝ կազմա-

¹ Հետագայում, 1921 թ. Գ. Բաշինջաղյանը մի քանի պատկերով մասնակցում է Հայ արվեստագետների միության թիֆլիսում, Երևանում և Կ. Պոլսում կազմակերպած գեղարվեստական ցուցահանդեսներին:

կերպած ցուցահանդեսներին: Իր մի քանի ստեղծագործություններով նա մասնակցում է նաև «Վրաց նկարիչների միության» ցուցահանդեսներին:

Այդ ցուցահանդեսներին ներկայացրած և ընդհանրապես այս շրջանում ստեղծագործած նրա պատկերները նոր և նշանակալից բան չեն ավելացնում բազմավաստակ նկարչի ստեղծագործության վրա: Դրանք մեծ մասամբ անցյալում բազմիցս օգտագործված թեմաների կամ մոտիվների կրկնություններ են կամ ոչ բարձրարժեք աշխատանքներ՝ «Իոր գետը լուսնյակ գիշերին» (1918), «Սևանա լիճը և կղզին» (1919), «Մանգլիսի շրջակայքը» (1919), «Արարատն արևածագին» (1920), և կրում են որոշ շտամպ և միօրինակություն: Այդ ժամանակ Բաշինջաղյանի ստեղծագործական ուժերն արդեն ջլատվել էին: Սակայն նա չէր ուզում և չէր էլ կարող հեռանալ հասարակական կյանքից ու գեղարվեստի ապարեզից:

Այս շրջանում նա ավելի հաճախ է հանդես գալիս մամուլի էջերում, վիճաբանության ու պայքարի մեջ մտնում գեկադեմիստների, մասնավորապես գրող Ս. Գորոդեցկու դեմ, որոնք փորձում էին վարկաբեկել ռեալիզմը և ռեալիստ նկարիչներին: Նա գրում է հոդվածներ ու խորհուրդներ տալիս երիտասարդ նկարիչներին՝ աշխատելով հեռու պահել ֆորմալիստական այլանդակություններից, սրելով նրանց ուշադրությունը համաշխարհային արվեստի հանճարեղ նկարիչներ՝ Լեոնարդո դա Վինչիի, Միքելանջելոյի, Ռաֆայելի, Ալվազոլսի, Ռեպինի ստեղծագործությունների վրա, որպես իսկական և գեղեցիկ արվեստի լավագույն օրինակներ:



Հովհ. Թումանյանը, Ա. Իսահակյանը, Կովիտալը, Ա. Զորանյանը, Վ. Փախադյանը և Դ. Աղալյանը
նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի արվեստանոցում, 1908 թ.

ԲԱՇԻՆՉԱՂՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ ԱՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ

Գեորգ Բաշինչաղյանի գեղարվեստական ժառանգության մեջ առանձին տեղ են գրավում նաև նրա գրական ստեղծագործությունները: Նա գրել է պատմվածքներ, նովելներ, ակնարկներ, ֆելիետոններ, պիեսներ, ինչպես նաև գրականության ու արվեստի մասին բազմաթիվ հոդվածներ և հիշողություններ:

Օժտված գրական ընդունակությամբ և լավ տեղյակ լինելով հայ, ռուս և եվրոպական գրականությանն ու նրա տարբեր ժանրերին՝ Բաշինչաղյանը իր ստեղծագործական ուժերը փորձել է գրական մի քանի ժանրերում և հաջողություն գտել:

Բաշինչաղյանը գրական ստեղծագործություններով հանդես եկավ անցյալ դարի 80-ական թվականների վերջերից: Նրա առաջին գրական երկը, որ ներկայացնում է նրա ճանապարհորդության տպավորությունները Հայաստանից, «Նկարչի կյանքից» վերնագրով մաս-մաս տպագրվել է «Մշակ» թերթի առանձին համարներում 1888—1892 թթ. ընթացքում և միայն հետագայում, 1903 թ., հրատարակվել է առանձին գրքով¹:

Ճանապարհորդական տպավորությունների գեղարվեստական շարադրանքը XIX դարում շատ տարածված երևույթ էր գրական կյանքում: Նրանց միջոցով արտահայտվում է հեղինակների վերաբերմունքը իրենց այցելած երկրների, ժողովուրդների, մարդկանց, կենցաղի, սովորությունների ու բնության նկատմամբ:

Բաշինչաղյանի «Նկարչի կյանքից» ճանապարհորդական տպավորությունների գիրքը գլխավորապես հայրենի բնության նկարագրությունն է. դատողություններ բնությանն մարդու հարաբերությունների, բնության ու նկարչության կապերի հարցերի մասին:

«Նկարչի կյանքից» ճանապարհորդական տպավորությունները գրված են պարզ, հստակ, սահուն հայերենով և հետաքրքիր: Բաշինչաղյանը կարողանում է ընթերցողի առաջ վերականգնել իր տեսած և զգացած բնության գեղեցկությունները, նրա փոփոխությունները, որոնց որպես նկարիչ, այնպես հաջողությամբ պատկերում է գույներով: «Նկարչի կյանքից» ճանապարհորդական տպավորությունները, բանաստեղծ Ավ. Իսահակյանի բնութագրությամբ, «գրված նկարներն են» և տողոված խոր հայրենասիրությամբ:

1890-ական թվականներից սկսած մինչև 1920 թ. Բաշինչաղյանը գրել է բազմաթիվ պատմվածքներ ու նովելներ, որոնցից ավելի քան 25-ը հրատարակվել են թերթերում և ամսագրերում: 1913 թ. հրատարակվել է պատմվածքների և նովելների մի նոր ժողովածու «Էյն քիզներ» վերնագրով:

Իր պատմվածքներում և նովելներում Բաշինչաղյանը ռեալիստորեն պատկերում է ժողովրդական կյանքի առանձին տեսարաններ, անողոք կերպով ծաղրում և քննադատում հարուստներին, մասնավորապես ազնվականությունը՝ նրանց անհոգի ու անպիտան կյանքի ու մերժելի վարք ու բարքի համար, ցույց է տալիս իր կարեկցությունը աշխատավոր, հասարակ ժողովրդի չարքաշ վիճակի նկատմամբ: «Ազնվականի հիշատակարանից» նովելում (1900) նա մեծ հումորով քննադատում է ազնվականի անխմաստ, անպտուղ ապրելակերպը և ծաղրում նրան, որ նա պարծենում է միայն իր ազնվական ծագումով: Տարբեր ազգերի համերաշխության և ժողովուրդների բարեկամության գաղափարով են տոգորված «Իշխան Վաչնաձեի ազարակում» և «Սուլեյման խան-Շեքինսկի» պատմվածքները: Առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում մանուկների կյանքի թեմաներով գրված պատմվածքները:

«Մանուկներ և ծաղիկներ» (1896) պատմվածքի հիմքում գրված է բնության մեջ կատարելագույն գեղեցկության և ներդաշնակության որոնման գաղափարը: Նկարիչը թափառում է սարեր ու ձորեր, դաշտեր և անտառներ, տեսնում է մեկը մյուսից գեղեցիկ, սքանչելի տեսարաններ՝ սառն աղբյուրի մոտ, ծառի ստվերում նստած ծերունուն հանգիստ ծխելիս, երեխային քաղցր օրորում նստած ծերունուն հանգիստ ծխելիս, երեխային քաղցր օրորում ասող մորը, հին, պատմական հուշարձանների ավերակներ, բայց ոչ մի տեղ և ոչ մի բանի մեջ չէի գտնում գեղեցկության այն վսեմագույնը, որն անորոշ կերպով երևակայությունս մեջ պտտվում էր»:

¹ 1950 թ. Հայպետհրատը հրատարակել է Գ. Բաշինչաղյանի «Նկարչի կյանքից» պատմվածքների և հոդվածների ժողովածուն:

Հուլիսը կարած է ենթադրելով, որ բնության մեջ չկա իր որոնածը, նա, այնուամենայնիվ, շարունակում է թափառել, մշտնում է անտառների խորքերը, բարձրանում սառցապատ լեռների գագաթները, իջնում կիրճերի անդունդները, բայց դարձյալ ոչ մի տեղ չգտնելով իր որոնածը՝ հիասթափվում է: Հանկարծ նա տեսնում է ծաղիկների մեջ նստած 2—4 տարեկան երեք երեխա, որոնք ծաղիկներ են պոկում, վազում են թիթեռների հետևից, միջատներ բռնում և ուրախ, կարկաչուն ծիծաղում: «Այս անբիծ ծիծաղը ձայնակցեց ծաղիկների սվսվոցին և բնության մեջ բուսեապես կազմվեց մի անսովոր համերգ, որի չափազանց քնքուշ ու ուրախալի հնչյունները լսելուն արժանացա ես առաջին և գուցե վերջին անգամ»: «Ծաղիկ և երեխա՝ այդ միևնույն բան է» մտածում է Բաշինջաղյանը և համարելով դրանք աշխարհիս սքանչելի ու կատարելագույն ստեղծագործությունը՝ նվիրում է նրանց մի շարք պատմվածքներ:

Մանուկների մասին Բաշինջաղյանի գրած պատմվածքների հիմնական բովանդակությունը ոչ թե երջանիկ, այլ դժբախտ, աղքատ և անօթևան մնացած երեխաների կյանքի պատմությունն է: Ականատես լինելով հետզհետե ուժեղացող աղքատությունն ու աշխատավորության ստորին խավերի թշվառությունը, Բաշինջաղյանը, որպես իր ժողովրդի շահերի արտահայտիչ, բնականաբար, չէր կարող անտարբեր անցնել նրանց կողքով և իր ժամանակի առաջավոր գրողների հետ արձագանքում է ժողովրդին հուզող խնդիրներին: Բաշինջաղյանին առանձնապես հուզում է հայկական շարժերի հետևանքով Թուրքիայից փախած հայ գաղթականների և, մասնավորապես, գաղթական երեխաների ճակատագիրը:

1890-ական թվականներին Հայաստանի և հայաբնակ քաղաքների փողոցները լցվում են թափառող և անօթևան, մուրացող բազմահազար հայ գաղթականներով և նրանց բազմաթիվ երեխաներով, որոնց թշվառ կյանքի պատկերներն են ներկայացնում «Մուրացկաններ» (1895), «Փոքրիկ գաղթականներ», «Մի փոքրիկ պատկեր» և այլ պատմվածքները: «Փոքրիկ գաղթականներ» պատմվածքը հայկական շարժերի ժամանակ գաղթած և իրենց ծնողներին կորցրած երկու որբ երեխաների՝ 10 տարեկան Կարոյի և նրա 6 տարեկան քրոջ՝ Թագույի մեկ օրվա տխուր, սրտաճմիրկ պատմությունն է: Անծանոթ քաղաքի փողոցներում երկար թափառելուց հոգնած ու քաղցած Կարոն ու Թագոն կանգնում են մի վարսավիրի խա-

նութի առաջ և զվարճանում դռանը կապած արջի քոթոթով: Վարսավիրը տեսնելով նրանց՝ ներս է կանչում և տեղեկանալով նրանց վիճակին՝ խղճահարվում է, հաց է տալիս և ճանապարհում: Երեկոյան երկու երեխաները նորից են երևում վարսավիրի մոտ և խնդրում օթևան տալ: Այս անգամ վարսավիրը շղայնանում է, հայհոյում, բայց մի պահ պատկերացնելով իր երեխաներին նրանց վիճակում՝ խղճահարվում է, մեղմանում, կրկին հաց է տալիս, հյուրասիրում ձմերուկով և առաջարկում գիշերել իր վարսավիրանոցում: Նա տեղավորում է նրանց իր փոքրիկ խանութի մի անկյունում, իսկ ցերեկները դռանը կապած արջին կապում է խանութի մյուս անկյունում և փակելով դուռը գնում իր տունը:

Գ. Բաշինջաղյանը կարճ և վարպետությունը նկարագրում է արջի հետ մի մութ խանութում գիշերող փոքրիկ երեխաների հոգևվիճակը: Փոքրիկ թագոն, օրվա շրջագալություններից հոգնած և վախը սրտում շուտով քնում է: Դա ավելի է սաստկացնում Կարոյի վախը, որ միայնակ մնալով, արջի ամեն մի շարժումը, մռնչոցը բացատրում է նրա չար դիտավորությունը, մտածելով, որ ահա ուր որ է արջը կկտրի իր վզի շղթան և պատառ-պատառ կանի իրեն ու իր քրոջը: Պատկերացնելով, որ ահա արջը արդեն կտրել է իր շղթան և կարող է իրեն հռչոտել, մանուկը թաքնվում է աթոռի հետևում. կծկվում իր ցնցոտիների մեջ և այսպես ամբողջ գիշերը վախից դողալով լաց է լինում մահվան դատապարտվածի նման: Որքա՞ն է ուրախանում նա և նրա մոտ պապարտվածի նման: Որքա՞ն է ուրախանում նա և նրա մոտ պատին կապված արջի քոթոթը, երբ առավոտյան կողմ լավում է դռան կողպեքի բացվելու ձայնը...

«Մի փոքրիկ պատկեր» պատմվածքում նկարագրելով հայկական շարժերից փախած անօթևան և հաց մուրացող երկու երեխաների անհեռանկար և դառը վիճակը, Բաշինջաղյանը ցույց է տալիս, որ նրանց ոչ մի հարուստ կամ ունեւոր, դրամատեր մարդ օգնություն չէ պարգևում, նույնիսկ օգնելու ցանկությունը մարդը ծաղրի առարկա է դառնում: Միայն հասարակ ժողովրդի ծոցից դուրս եկած մարդիկ՝ կիստոնները խղճահարվելով տանում են նրանց իրենց տուն և գիշերելու տեղ տալիս:

Իր պատմվածքներում Բաշինջաղյանը, միաժամանակ, ցույց է տալիս, որ այդ աղքատություն մեջ ծնվում և արմատավորվում է սնտոխապաշտությունը, որը վարակում է նաև երեխաներին, է սնտոխապաշտությունը, որը վարակում է նաև երեխաներին, որի ցայտուն օրինակը մենք տեսնում ենք «Ձեռնածու Արելը» պատմվածքում (1898): Ձեռնածու Արելի մասին Անդրկովկասյան

ժողովուրդների մեջ «մինչև այսօր էլ հազար տեսակ առասպելներ ու հեքիաթներ են պատմում նրա հրաշագործություններից,— գրում է Բաշինջաղյանը,—ասում են, որ Աբելը օժտված է այնպիսի հատկություններով, որ ընդունակ է իսկուհն «ազոթել» և հանդուգն մարդուն որևէ անասուն դարձնել», իսկ մեռած մարդուն՝ կենդանացնել: Դրա համար էլ ժողովրդի աչքում նա մեծ համբավ ունի: Առանց Աբելի հարսանիք կամ կարևոր հյուրասիրություն չէին անում:

Մի օր երբ իր «հունարը» հրապարակում ժողովրդին ցույց տալուց հոգնած Աբելն իր աղքատիկ տանը պատրաստվում էր քնելու, նրան կանչում են երկու աղքատ երեխա և հրավիրում իրենց տուն: Մեծ դժկամությամբ Աբելը գնում է նրանց տուն և գտնում այնտեղ այդ երեխաների մեռած մորը: «Կենդանացրու մայրիկիս, բիձա՛ ջան»—ասում է երեխաներից մեկը: Մյուսը նրան տալիս է իրենց տան եղած վերջին ուտելիքը՝ ընկույզներով լի մաղը և աղբսում իրենց մորը կենդանացնել:

Ձեռնածու Աբելը, որ աննման զվարճացնող, ամբոխն ուրախացնող և ծիծաղեցնող հազվագյուտ ընդունակության տեր, մոտ 50—60 տարեկան մարդ էր, խորապես ազդվելով երեխաների աղբրասանքից՝ լաց է լինում և լուռ հեռանում տնից: Բայց երեխաները հավատացած նրա գործությանը՝ վաղում են նրա հետևից և խնդրում վերադառնալ, կենդանացնել իրենց մորը: Դրանից ևս խորապես ցնցվելով Աբելը տալիս է նրանց իր գրպանի ողջ փողը և ամբողջ ուժով փախչում է դեպի քաղաք տանող ճանապարհը և ցավը սրտին հեռանում իրենց գյուղից:

Աղքատ և անօթևան երեխաների կյանքից Բաշինջաղյանի գրած պատմվածքները հուզումնալից են և խորապես ազդեցիկ: Այդ պատմվածքներում հեղինակը հանդես է բերում երեխաների հոգեբանության լավ իմացություն:

«Վրացի Իվանե» պատմվածքում Բաշինջաղյանը ցույց է տալիս, որ գողությունը, ավազակությունը սոցիալական չարիքներ են, սոցիալական անարդարացի պայմանների հետևանք: Ստացվելիք բերքի կեսը ստանալու պայմանով մի ամբողջ տարի աշխատում ու քրտինք է թափում վրացի այգեպան Իվանեն մի այգետիրոջ մոտ: Սակայն մի օր կարկուտը միանգամից ոչնչացնում է նրա ամբողջ տարվա աշխատանքի արդյունքը՝ նրա մշակած այգու առատ բերքը և Իվանեն ոչինչ չստանալով վերադառնում է իրենց գյուղը, ուր իրեն սպասում են քաղցած, ոտաբորիկ երեխաներն ու կինը:

Իրենց գյուղում ևս աշխատանք, հաց և ապրուստի միջոցներ չգտնելով՝ Իվանեն իր երեխաներին սովամահությունից փրկելու համար դիմում է գողության, բայց բռնվում է ու խիստ պատժվում: Նկարագրելով իրականությունը և հասարակական պատժի բարբարոսական ձևերը (նրա բերանը լցնում են տաք դմակ, որից ատամները թափվում են), Բաշինջաղյանը ցավ է հայտնում այդ անարդար իրականության համար, թեև չի նշում այդ իրականությունը վերափոխելու արմատական միջոցներ:

Գ. Բաշինջաղյանի պատմվածքները պարզ են, ունեն լակոնիկ ոճ և հստակ կառուցվածք: Նա դիտե պատմել հետաքրքիր և գրավել ընթերցողին: Անսպասելի վերջավորությունը նրա պատմվածքներին առանձին գրավչություն է տալիս:

Բաշինջաղյանի պատմվածքները ժամանակին ընդունվել են սիրով: Նրանց մի մասը ուսուցիչներին տպագրվել է «Նովյե օբոդրենիե», «Տիֆլիսսկի լիստոկ», «Չակավիլադսկայա սեչ», «Պետրոգրադսկիյե վեդոմոստի» լրագրերում և «Արմյանսկի վեստնիկ» ու «Կավկազսկի վեստնիկ» ամսագրերում:

Բաշինջաղյանի գրական ստեղծագործությունների մեջ որոշ տեղ են գրավում նաև պիեսները: 1913 թ. հրատարակվում է «Ուսանողներ» պիեսը, որտեղ ներկայացվում է 80-ական թվականին Պետերբուրգում սովորող հայ ուսանողների կյանքը իր ուրախ և տխուր կողմերով: «Ուսանողներ» պիեսը կազմված է երեք գործողությունից և բազմաթիվ պատկերներից, որոնց մեջ հանդես են բերված շատ երիտասարդ դեմքեր, տարբեր դաստիարակություն ստացած և տարբեր հայացք ու տեմպերամենտ ունեցող ուսանողներ: Պիեսը գրված է սահուն հայերենով և ընթերցվում է հետաքրքրությամբ: Ժամանակակից մամուլում եղել է այդ պիեսը բեմադրելու պահանջ, սակայն մենք որևէ տեղեկություն չունենք նրա բեմականացման մասին:

Կապված լինելով գրականության հետ Բաշինջաղյանը գրում է նաև բազմաթիվ հոդվածներ հայ գրողների ու գրականության առանձին հարցերի մասին: 1910 թ. նա հրապարակում է մի քանի հոդված հայ նոր գրականության հիմնադիր Սաչատուր Աբովյանի և նրա հուշարձանը կանգնեցնելու մասին: Մի քանի տարի յանի և նրա հուշարձանը կանգնեցնելու մասին է «ժողովրդական գրականության հետ» 1912 թ. և 1913 թ. նա գրում է «ժողովրդական գրականության փառք ու պարծանք» Սայաթ-Նովայի մասին երկու հոդված, որոնց մեջ նշելով հայ մեծ աշուղ-բանաստեղծի «հսկայական ծառայությունը հայ ժողովրդական լիրիկ բանաստեղծության մեջ»

և մեծարելով նրան իբրև «աչնպիսի մի աժդահա, որի սավերի մեջ բոլորեքյան դուռնատվում են» կոչ է անում հայ ժողովրդին, հանդանակութուն սկսել և նրա գերեզմանի վրա «մի մահարձան, թեկուզ մի տապանաքար դնել» դուրս հանելով նրա գերեզմանը մոռացութունից¹: Բաշինջաղյանի այդ կոչը արձագանք է դառնում հայ հասարակության լայն շրջաններում և ամենուր հանդանակութուն է սկսվում Սալաթ-Նովայի մահարձանի համար: Մի քանի տարի հետո, երբ ստեղծվում է որոշ գումար, Բաշինջաղյանը տալիս է այդ «մահարձանի» նախագիծը, որով և կառուցվում է Սալաթ-Նովայի դամբանաքարը: Բաշինջաղյանի նախագծով է կառուցվել նաև Բաֆֆու հուշարձանը Սոչիվանքի գերեզմանոցում:

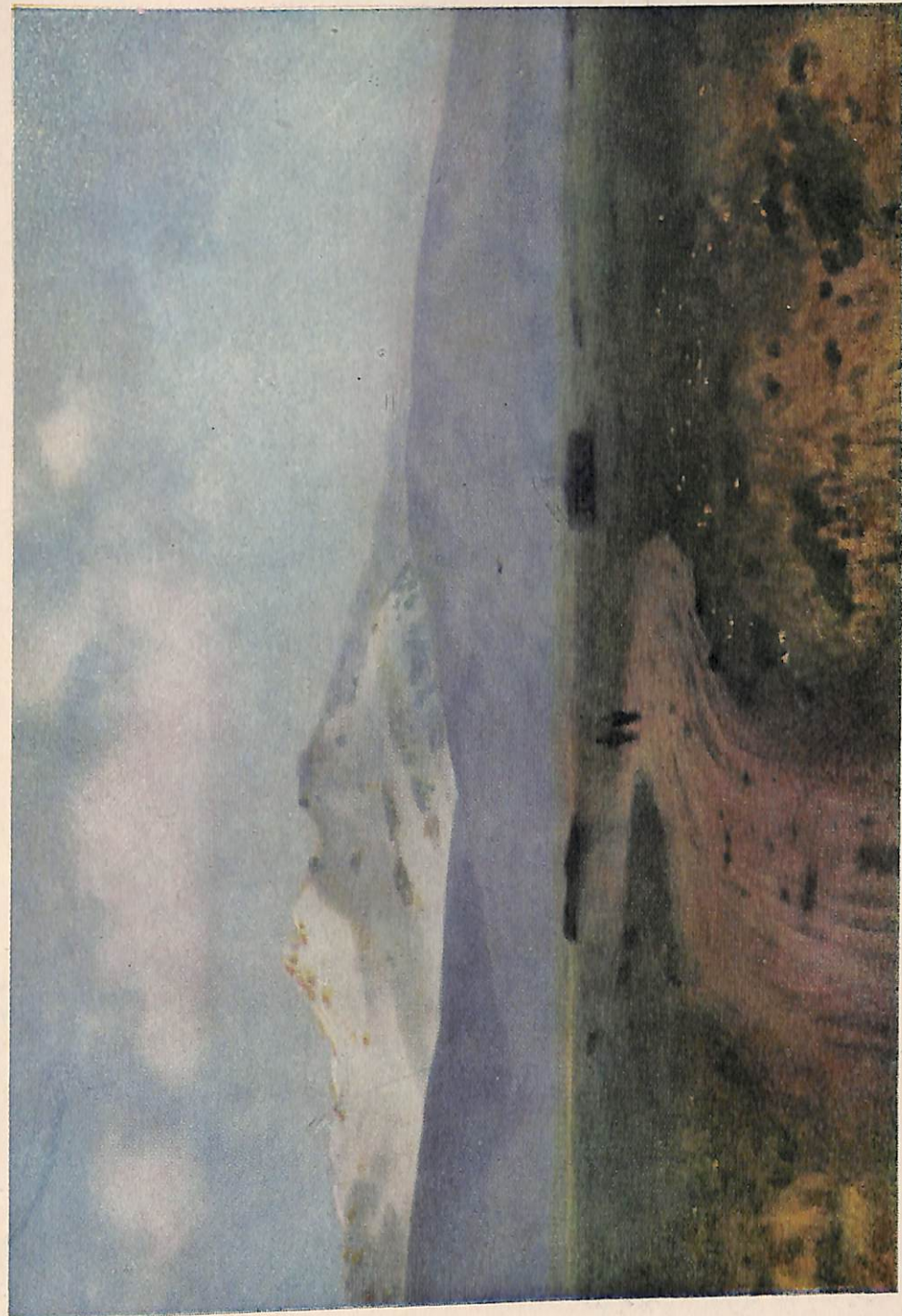
Հայ գրողի և նրա ճակատագրի նկատմամբ խորը սիրով և ջերմ զգացմունքով է Բաշինջաղյանը հոգվածներ գրել բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանի մասին: Հայ բազմաշարժար բանաստեղծի գրական գործունեության 25-ամյակի տոնակատարության առթիվ գրած հոգվածում Բաշինջաղյանը, նկարագրելով նրա ծանր և չարքաշ անցյալը և բարձր գնահատելով ականավոր բանաստեղծի ծառայութունները, կոչ է անում հայ հասարակությանը հոգալ «նրա կյանքը, մի փոքր հարատեկու համար» և օգնության ձեռք մեկնել նրան²: Բանաստեղծի մահվան առթիվ Բաշինջաղյանի գրած «Ալ. Մատուրյանի հիշատակին» հոգվածում (1917) նկարիչը մեծարում է բանաստեղծի գրական ժառանգութունը և խորապես քննադատում բուրժուական հասարակությանը հայ գրական մշակներին նյութական օգնութուն ցույց չտալու համար:

Հայտնի են Բաշինջաղյանի հոգվածները Հ. Ալվազովսկու, Պ. Ադամյանի, Դ. Ալիշանի, Հովհ. Աբելյանի, Գ. Արծրունու և հայ կուլտուրայի այլ նշանավոր գործիչների մասին, որոնց մեջ նկարիչը ոչ միայն հանդես է բերում իր սերը նրանց նկատմամբ, այլև՝ խորիմացութունը հայ գրականության ու կուլտուրայի պատմությանը:

Բաշինջաղյանը կատարել է նաև թարգմանութուններ: Տոգորված բարեկամության և հայ ու վրաց ժողովուրդների գրականությանը միմյանց ծանոթացնելու գաղափարով՝ նա թարգմանել է վրացի գրողների երկերը հայերեն և հայ գրողների մի քանի ստեղծագործութունները՝ վրացերեն: Հայ ընթերցողներին վրաց

¹ Տե՛ս «Մշակ», 1912, № 252:

² Նույն տեղում, 1910, № 78:



գրականութեան լավագուշն նմուշներին ծանոթացնելու նպատակով նա թարգմանում և հրատարակում է վրաց բանաստեղծ Ակակի Ծերեթելու մի քանի ստեղծագործութիւնները, որոնք տպագրւում են «Մշակ» թերթում և «Տարազ» ամսագրում: Ուշագրավ է, որ նա թարգմանում և հրատարակում է վրաց ու հայ ժողովուրդների մեջ լայն ժողովրդայնութիւն վայելող «Լուսատիտիլը» և «...ի տենչանքը» երգերը:

Բաշինջաղյանը վրացերեն է թարգմանում իր մի քանի պատմը-վածքները և հրատարակում: Լավ տիրապետելով վրացերենին, նա պատմվածքներ է գրում, որոնք տպագրւում են վրացական թերթերում: Այդ թարգմանութիւնները զգալիորեն նպաստել են հայ և վրաց գրականութեան փոխադարձ ծանոթացմանը և կարևոր նշանակութիւն ունեցել երկու ժողովուրդների բարեկամութեան ամրապնդման գործում:

Չբավարարվելով այդ ամենով, Բաշինջաղյանը ստեղծում է նաև նկարներ վրաց և ռուս գրականութեան թեմաներով: Նրան հրապուրել են առանձնապես Շոթա Ռուսթավելու «Վազրենավոր» պոեմի թեմաները: Այստեղ նկարիչը հանդես է գալիս ոչ թե որպես պատկերազարդող-իլլուստրատոր, այլ գրական թեմայով միանգամայն ինքնուրուշն նկարներ ստեղծող: Լավ ուսումնասիրելով «Վազրենավոր» պոեմը, նկարիչը ընտրել է այնպիսի թեմաներ, որոնք մոտ և հարազատ են նրա նկարչական-ստեղծագործական տարերքին և բնույթին:

Բաշինջաղյանը Շ. Ռուսթավելու պոեմի թեմաներին անդրադարձել է մի քանի անգամ, տարբեր ժամանակներում: Առաջին անգամ այդ պոեմի թեմայով նա ստեղծում է մի պատկեր դեռևս 80-ական թվականներին: 1889 թ. նա նկարում է «Վազրենավոր» պոեմի անցքերից մեկը՝ այն տեսարանը՝ ուր Նեստան Դավիթը պոեմի անցքերից մեկը՝ այն տեսարանը՝ ուր Նեստան Դավիթը և Փաթմային պատկանող զղյակը: Դժբախտաբար այդ մեզ չի հասել: «Մշակի» թղթակիցներից մեկը 1889 թ. այսպես է նկարագրում. «Արևը մոտեցել է հորիզոնին—նա մայր է մտնում: Ճառագայթները պես-պես փափուկ գուշներով ներկել են հորիզոնը և թափվելով ծովի խաղաղ, անդորր մակերևութի վրա, հրապուրիչ խաղ են բռնել ջրի գուշնագուշն հյուղների հետ: Հեռավորութեան մեջ նշմարվում է ձյունապատ լեռների մի շարք՝ նույնպես արևի գունավառ ճառագայթներով ներկված: Վերև, հարավային

պարզ և խաղաղ երկնքի վրա, կամաց-կամաց հալվելով, օդի հետ ձուլվելով սահում են մեղմիկ քալներով ամպի փոքրիկ կտորներ, որոնցից մեկը ծածկել է արևի գեղածիծաղ դեմքը, չկարողանալով միանգամայն սքողել նրա գեղեցկութունը, այլ ավելի հրապուրիչ, ավելի դրավիչ դարձնելով նրան, ինչպես պճնազարդ նորահարսի ամոթխած, բայց բովանդակութամբ լի դեմքը՝ թափանցիկ և նուրբ քողը: Ծովի աջ կողմում՝ ափից ոչ հեռու ընկած է Փաթմայի կանաչազարդ այգին: Տերեաշատ ծառերի միջից հաղիվ նշմարվում են ապարանքի բարձրությունները: Այդ ափի վրա կանգնած է Նեստան Դարեշանը, տխուր, զլուխը թեք գցած: Նա հագել է մի պարզ, երկար կանաչագույն զգեստ, իսկ սև «բիտեն», ինչպես անվանում է Ռուսթավելին, ծածկում է նրա սև և երկար մազերը: Նրանցից ոչ հեռու ծովի եզրերին նեղրերից մեկը, քարը ձեռքին ամրացնում է սեպերը, որոնցից կապած է արդեն նավակը, իսկ մյուսը՝ ջրի մեջ կանգնած աշխատում է նավակն ավելի մոտեցնել ափին: Մի տեսակ ներդաշնակություն և անվրդով խաղաղություն է տիրում չորս կողմը և մի խորհրդավոր քող ծածկում է մեր գիտակցությունից այդ անդորր բնությունը՝

Շատ ավելի ուշ, 1919 թվականին Բաշինջաղյանը նկարում է Շ. Ռուսթավելու «Վագրենավորից» երկու դրվագ ևս, որոնցից մեկը պատկերում է Փաթմա-խաթունի պատմությունը Ավթանդիլին և Թինաթինայի երազը: Վրաց բանաստեղծ Ի. Գրիշաշվիլին գրում է, որ «Հարգելի նկարիչը խոստանում է մեզ աստիճանաբար նկարել և այլ միջադեպեր «Վագրենավորից», որը երկար ժամանակ է ինչ ուսումնասիրում և սրտում կրում է»²:

Առանձնապես հետաքրքրական են ուսու կլասիկ գրականության թեմաներով Բաշինջաղյանի մի քանի պատկերները: Լերմոնտովի ծննդյան 100-ամյակի տոնակատարության կապակցությունից մեկի՝ «Վայրի հյուսիսում...» ոտանավորի թեման ներկայացնող ձմռան տեսարանը: Հեռավոր հյուսիսում, ձյունապատ մի բարձունքի վրա, միայնակ կանգնած է մի սոճի՝ ծածկված ձյան սպիտակ սավանով, որը, ինչպես գրում է բանաստեղծը, երազում

է հեռավոր անասատում, տաք ժայռի վրա միայնակ աճող արմավենու մասին:

На севере диком стоит одиноко
На голой вершине сосна
И дремлет, качаясь, и снегом сыпучим
Одета как ризой она.
И снится ей все, что в пустыне далекой
— В том крае, где солнца восход,
Одна и грустна на утесе горючем
Прекрасная пальма растет.

Մյուս պատկերը կոչվում է «Լև Տոլստոյը Յանայա Պոլյանայում» (1916): Նա պատկերում է անտառը գարնանը և վերասլաց սոճիների մեջ, ծառերի տակ, մի կոճղի վրա հանգիստ նստած ուսու մեծ գրողին, որ որոնող հայացքով նայում է դիտողին:

Նկարի բովանդակությունը ներկայացնում է Լև Տոլստոյի «Խոստովանողը» ստեղծագործության բովանդակությունը, ուր մեծ գրողը խոստովանելով, որ ինքը որոնում է աստծուն, գրում է. «Գարուն... հիշում եմ, վաղ գարուն էր, ես միայնակ անտառում էի, ականջ էի դնում անտառի ձայներին, լսում էի անտառի ձայները և միշտ մտածում միևնույն բանը, որի մասին միշտ մտածում էի այն վերջին երեք տարին: Վերստին ես որոնում էի աստծուն»:

Բաշինջաղյանի գրական ստեղծագործությունները և գրական թեմաներ ունեցող պատկերները նրա գեղարվեստական ժառանգության կարևոր մասն են: Ժամանակակիցները բարձր են գնահատել նրա գեղարվեստական ու հասարակական գործունեությունը:

Նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների տպավորությունն իր ժամանակին այն աստիճան ուժեղ էր, որ մի քանի բանաստեղծներ նրա պատկերների ազդեցության տակ և նրա պատկերների մասին գրում են բանաստեղծություններ: Առանձնապես հայտնի են Ալ. Մատուրյանի և Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծությունները, որոնք մենք նշեցինք վերևում:

Ուշագրավ է, որ Հովհ. Թումանյանի հայտնի դիտողություններից հետո 1890-ական թվականներին Բաշինջաղյանը հանդես է գալիս մի շարք նոր, գրական ստեղծագործություններով («Մուրացկաններ», «Վրացի Իվանե», «Փոքրիկ գաղթականներ»), «Ձեռ-

¹ «Մշակ», 1889, № 76:

² «Սախալիտ Սաբմե», («Ժողովրդական գործ»), վրացերեն օրաթերթ, 1919, № 653:

նածու Արեւը» և ուրիշները), որոնց մեջ պատկերված են աշխատավոր խավերի աղքատությունը, նրա կյանքի ծանր պայմանները, հետամնացությունը, օրոնք նկարիչ-գրող Բաշինջաղյանը ներկայացնում է որպես սոցիալական անհավասար և անարդարացի հասարակարգի հետևանք: Փոխադարձ գնահատումը և թերությունների արդարացի ու ժամանակին քննադատելը ոչ թե անջատում, այլ է՛լ ավելի է մոտեցնում հայ կուլտուրայի այդ ակա-նավոր գործիչներին միմյանց: Թե որքան մոտ, հարազատ է եղել Բաշինջաղյանի և հայ կուլտուրայի գործիչների կապը և մտերմու-թյունը, վկայում է Ավ. Իսահակյանի հիշողությունը. «Առաջին անգամ ես նրան տեսա 1896 թ. «Տարազ-Աղբյուր»-ի խմբագրա-տանը: Ինձ, իբրև մի երիտասարդ բանաստեղծի, ներկայացրին նրան, անուշա չէր լսել: Սակայն հետաքրքրվեց և ասաց. «Թերևս կարդացած լինեմ ձեր բանաստեղծությունները» բայց սրանից հե-տո հատկապես ուշադիր կլինեմ»: Այդ ժամանակ նա արդեն հռչակ վայելող նկարիչ էր, բարձր գնահատականի էին արժանացած նրա պեղծանքները. օրինակի համար «Ձնահալքը», «Անտառը», լեռնա-նկարները...

Մեր սերունդը հիացած էր նրա ստեղծագործություններով և բաց չէինք թողնում նրա ցուցահանդեսները:

Ինձ վրա շատ հմայիչ տպավորություն թողեց նա: Իր պեյ-զաժների խաղաղ, անդորր բանաստեղծությունը նրա դեմքի վրա էր: Մեղմ կանաչի և կապույտի տվող ծովի գույն աչքեր, գրավիչ ձայն, կիրթ շարժումներ:

Հետագա տարիներում մի քանի անգամ պատահել եմ նրան Հովհ. Թումանյանի տանը: Հիացած լսում էի նրա ճանապարհոր-դությունների պատմությունները: Ո՛ւր չէր եղել նա—Եվրոպա, Ռուսաստան... մանավանդ շատ լավ ճանաչում էր Իտալիան, Փա-րիզը: Գրեթե անդիր գիտեր Հոմերի, Ֆլորենցիայի, Վենետիկի, Լոսկի թանգարանների գեղարվեստական սքանչելիքները:

Նա, ուղղակի, նկարում էր խոսքերով իր տեսածները: Հիշում եմ Ձանգեզուրի և Ղարաբաղի նրա նկարագրությունները—ինձ թվում էր, թե ես շոշափելի տեսնում եմ նրա շրջադայած վայրե-րը. այնտեղ երկնքի ամպերի գույներն ու երանգները, նրանց անհեթեթ և շքեղ ձևերը. զգում էի ժայռերը, դաշտերը, հողը:

Նա, ինչպես հայտնի է, գրում էր պատմվածքներ, տպավորու-թյուններ, հուշեր, որոնք գրված նկարներ էին:

1903 թև 1904 թվականին ես հանդիպեցի նրան Անի քաղա-

քում (ես գրեթե ամեն ամսի Անի էի գնում, դրա համար որոշ չեմ հիշում տարին): Դժբախտաբար իմ հասած օրը նա մեկնեց, արդեն մի քանի օր էր նա այնտեղ էր և էտուդներ էր արել: Ճարտարապետ Թորոս Թորամանյանի և դերասան, Անիի սիրա-հար լուսանկարիչ Վրուլլի մոտ ճաշի հյուր իջանք միասին:

Ի՞նչ անխառն ոգևորություն, հիացմունքով, գիտակից հպարտությամբ խոսում էր նա Անիի չքնաղ ճարտարապետության մասին, ինչպիսի՛ հմտությամբ էր վեր հանում հայկական մոտիվ-ները և ներբողում:

Տեսնում էի՛ ինչքան խորունկ հայրենասիրություն կար այդ մարդու մեջ: Ես ճանապարհ դրի նրան Անիի պարիսպներից շատ ավելի հեռու, մինչև Հովվի եկեղեցին, Անի վերադարձիս խոսում էի ինքս ինձ հետ նրա մասին. «Ահա կարգին մարդ,—արվեստա-գետ, գրականություն սիրող, հայրենասեր...»¹:

Բաշինջաղյանի մասին բազմիցս արտահայտվել է նաև Ալ. Շիրվանզադեն: Նա եղել է նկարչին առաջին գնահատողներից մե-կը և նշանակալից դեր է կատարել երիտասարդ արվեստագետին հասարակությանը ծանոթացնելու, նրա մասին բարենպաստ կար-ծիք ստեղծելու և նրա ռեալիստական ուղղությունը ամրապնդե-լու գործում, թեև առանձին դեպքերում, ինչպես ցույց տվեցինք, քննադատել է նրա թերությունները: Բաշինջաղյանը մոտ է եղել նաև Պ. Պոռչյանին: Այդ մտերմության արտահայտությունն էր և ալյն, որ Պ. Պոռչյանի գրական գործունեության 25-րդ տարեդար-ձի օրը, 1899 թ. նկարիչը հոբելյարին նվիրում է իր «Արարատ» մեծադիր պատկերներից մեկը: Ղազարոս Աղայանի հոբելյանի օրը, 1902 թ. Բաշինջաղյանը նվիրում է նրան «Ծաղիկներ» փոքրիկ պատկերը հետևյալ մակագրությամբ. «Դուք Ձեր քառասունամյա գրական գործունեության ընթացքում հաճախ երգել եք ծաղիկ-ներ, ուրեմն ընդունեցեք ինձանից «Ծաղիկներ» փոքրիկ աշխա-տությունս իբրև հիշատակ: Գեորգ Բաշինջաղյան, 19 մայիսի, 1902, Թիֆլիս» (երաժշտագետ Մ. Ղ. Աղայանի արխիվից): Բա-շինջաղյանը մի պատկեր էլ նվիրել է բանաստեղծ Հովհաննես Հով-հաննիսյանին: Պահպանվել է մի լուսանկար, որը ներկայացնում է հաննիսյանին: Պահպանվել է մի լուսանկար, որը ներկայացնում է Ղ. Աղայանին, Հովհ. Թումանյանին, Ա. Իսահակյանին, կոմիտասին, Վ. Փափազյանին, Ա. Չոպանյանին՝ Բաշինջաղյանի արվեստանոցում: Նկարչի հետ: Այդ բոլորը խոսում են այն սերտ կապերի մասին, որ եղել է նկարիչ Բաշինջաղյանի և հայ առաջավոր գրողների միջև:

¹ «Գրական թերթ», 1940, № 27:

Իր գրական գործերում, հողվածներում և «Նկարչի կյանքից» ճանապարհորդական տպավորությունների գրքում Բաշինջաղյանը երբեմն ուղղակի կամ անուղղակի, արտահայտում է նաև իր հայացքները արվեստի, նկարչության և ստեղծագործական մեթոդի մասին: «Նկարիչները,—գրում է նա,—չնայելով, որ անդադար հետադոտում են բնությունը, ուսումնասիրում նրա զանազան երևիություններն ու գաղտնիքները, ստանում են տպավորություններ, միևնույն ժամանակ էսքիզներ ու էսյուզներ էլ են շինում, այսինքն՝ բնությունից ճիշտ պորտրետներ են հանում: Իսկ ձմեռը փակված արհեստանոցում, երևակայությամբ պատկերացնում են իրենց առաջ այս կամ այն տեսարանը, լուսավորությունը, մոմենտը և այլն, երբեմն էլ նայում են պատերի վրա շարած էտյուզներին, նորոգում տպավորությունները և այս բոլորից հետո արտադրում են պատկերներ...»¹: 1880-ական թվականների վերջերին արտահայտված այս միտքը, ինչպես երևում է, դառնում է նկարչի հետագա ամբողջ ստեղծագործական աշխատանքի հիմնական եզրանակը: «Առհասարակ կարծում են, թե այն պատկերները, որ նկարիչները գնում են ի ցույց հասարակությանը, նկարված են հենց այն օրը, նույնիսկ այն ժամում, ինչ օրը կամ ինչ ժամը, որ ներկայացնում է պատկերը: Այդ կարծիքը սխալ է: Ընդհակառակն, երբ նկարիչը գտնվում է բնության գրկում, ուր անվերջ գեղեցիկ տեսարաններ և զմայլեցուցիչ մոմենտներ են նրան շրջապատում, այն ժամանակ նա անգոր է դառնում բնությունից որևէ կտոր ընդօրինակելու: Բայց միևնույն նկարիչը, երբ կորցնում է աչքի առչելից այդ ամենը, երբ հասնում է ձմեռը և ոչնչացնում բնության զարդարանքները և երբ նա փակված լուր արհեստանոցում, հրճվանքով հիշում—մտաբերում է լուր տեսածները, որոնց այլևս չի կարողանում տեսնել, այն ժամանակ միայն նա դիմում է վրձնի օգնություն և աշխատում արտահայտել լուր սրտի ցանկությունները: Հենց այդ տեսակ պայմանների մեջ նկարված պատկերներն են լինում մտքի, զգացմունքների և բուռն ոգևորության ծնունդ և միայն այդ տեսակ գործերը կարող են տպավորություն գործել նայողի վրա...»²:

Բաշինջաղյանի այս կարծիքը համընկնում է հանճարեղ ծովանկարիչ Հովհաննես Ալվազովսկու արտահայտած նույնանման կարծիքին և ցույց տալիս երկու նկարիչների ստեղծագործական

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 12:

² Նույն տեղում, էջ 15:

եղանակի մոտիվությունը: Հովհ. Ալվազովսկին իր ինքնակենսագրականի մեջ, որը գրի է առել Պ. Կարատիգինը և հրատարակել «Ռուսական ստարինա» ամսագրի 1878 և 1881 թ. համարներում, ասել է. «Այն մարդը, որ օժտված չէ կենդանի բնության տպավորությունը պահող հիշողությամբ, կարող է հիանալի ընդօրինակող լինել, լուսանկարչական կենդանի ապարատ, բայց ճշմարիտ արվեստագետ՝ երբե՛ք: Կենդանի տարերքի շարժումը անորսալի է վրձնի համարանհար է կայծակ, քամու պոթիում, ջրի ճողվույն նկարել բնականից: Ուստի և նկարիչը պետք է հիշի դրանք և այդ պատահականություններով, ինչպես նաև լույսի ու սովերի էֆեկտներով, կազմի իր պատկերը: Պատկերի սյուժեն կազմվում է իմ հիշողության մեջ, ինչպես ոտանավորի սյուժեն՝ բանաստեղծի մոտ. մի կտոր թղթի վրա ուրվանկար անելուց հետո ես սկսում եմ աշխատել ու կտավից չեմ հեռանում, քանի դեռ վրձնում միաքս չեմ արտահայտել նրա վրա: Մի կտոր թղթի վրա ուրվագծելով իմ մտահղացած պատկերի պլանը՝ ես ձեռնամուխ եմ լինում աշխատանքի և այսպես ասած՝ ամբողջ հոգովս անձնատուր եմ լինում դրան: Նկարի վրա մտորելիս ես ուշադրությունս չեմ ցրում նրանից ոչ միայն դատարկ զրույցներով, այլև կողմնակի առարկաների տեսքով. փողոց դուրս չեմ գալիս, չեմ նայում հորիզոնին, ոչ էլ շրջակա վայրերին:

Իմ արվեստանոցի անխախտ պայմանն են հարթ, ո՛չ մի նկար ու էսքիզ չունեցող պատերը: Իմ նկարի վրա պատկերվող վայրից հեռանալը հարկադրում է, որ ավելի ցայտուն ու կենդանի հառնեն նրա բոլոր մանրամասնությունները իմ հիշողության մեջ... Լուսավորման կամ փոթորկի որևէ պահի էֆեկտ ունեցող նկարչագեղ վայրի տեսարանով ոգևորված՝ ես երկար տարիներ պահում եմ դրա հուշը... Իմ հիշողությունն ավելի ուժեղ է, քան իրական տպավորությունների ընկալումը»:

Իր գրական-հրապարակախոսական աշխատություններում Բաշինջաղյանն արտահայտում է այն միտքը, որ գրականության ու կերպարվեստի խնդիրները միևնույնն են, միևնույնն է և նրանց կերպարվեստի խնդիրները միևնույնն են, ինչ որ գեղեցիկ գրականության գլխավոր նպատակը նույնն է, ինչ որ գեղեցիկ գրականության և քանդակագործության, այսինքն արտահայտել ճշմարտությունը կամ ուրիշ խոսքով՝ հետևել բնության օրենքներին»¹:

¹ Գ. Բաշինջաղյան, Նկարչի կյանքից, 1950, էջ 145:

Մի ալլ տեղ նա գրում է. «Գրականության, գեղանկարչության և քանդակագործության նպատակները նույնն են: Այս արվեստները՝ հարազատ քույրեր են, իսկ ճշմարտությունը՝ նրանց մայրը»¹: Շարադրելով իր սեպտիստական համոզումները բնությունը հարազատորեն վերարտադրելու խնդիրների մասին, նա գրում է. «Նկարիչը չպետք է ստրկորեն ընդօրինակի բնությունը, նա պետք է անցկացնի այն զգացմունքների, իր տրամադրության պրիզմայով: Երևակայությունը, ֆանտազիան—այս բոլորը գեղարվեստական ստեղծագործության անհրաժեշտ տարրեր են: Մակայն ինչպիսի վառ երևակայության տեր էլ լինի նկարիչը, նրա ստեղծագործությունը չի կարող լինել ճշմարտացիորեն գեղարվեստական, եթե նա առողջ մտքի սահմաններից դուրս լինի և եթե նա չհամապատասխանի իրականության օրենքներին»²:

Դատապարտելով ֆորմալիզմը և բուրժուական անկումային արվեստը, Բաշինջաղյանը ոչ միայն իր նոր ստեղծագործություններով, այլև արվեստի հարցերի մասին գրած հոդվածներով շարունակում է ջերմորեն պաշտպանել սեպտիզմը և խորհուրդներ է տալիս երիտասարդ նկարիչներին՝ սովորել համաշխարհային մեծ նկարիչներին, մասնավորապես ռուս կլասիկ նկարչության լավագույն օրինակներին: «Հաճախ ստիպված ենք լինում գիտելու անիմաստորեն նախշած կտավներ, որտեղ բացի բազմազան ներկերի առատությունից ուրիշ ոչինչ չկա»,—գրում է Բաշինջաղյանը: Դատապարտելով Արևմուտքի անկումային արվեստի առաջ խոնարհվելու որոշ նկարիչներին հակումը, «նկարիչներ, որոնք ցանկանալով ձևանալ ինքնօրինակ, դիտավորյալ կերպով նմանվում են որևիցե մի «գեկագեներտի» կամ «ֆուտուրիստի» և իրենց խզբզանքը հրամցնում են մեզ ինչ-որ «նոր հայտնաբերություններ» անվան տակ»³, նա երիտասարդ նկարիչների ուշադրությունն ուղղում է Ռաֆայելի, Միքելանջելոյի, Տիցիանի, Ռուբենսի, ռուս մեծ նկարիչ Ռեպինի և կլասիկ այլ նկարիչներին վրա: Նույն հոդվածում նա գրում է, որ «Յուրաքանչյուր գեղարվեստական ստեղծագործություն իր պարզությամբ պետք է մատչելի լինի, հասկանալի լինի յուրաքանչյուր գրագետ, կուլտուրական մարդու: Նրա այդ ստեղծագործությունը, ինչպես մի բաց գիրք պետք է խոսի:

տրամադրություններ ստեղծի, բավականություն ստեղծի: Բաշինջաղյանը գրում է. «Գունանկարչության խնդիրը, մեր կարծիքով, կայանում է իրականության պատկերման մեջ», սակայն «նկարիչը բնությունը պետք է ներկայացնի ոչ անտարբեր կերպով, ինչպես այն ներկայացվում է լուսանկարչական ապարատի միջոցով, այլ մտածված և զգացված նրբագեղ ձևերով...: Իսկական նկարիչը նա է, որ իր ստեղծագործությամբ ստիպում է գիտողին վերապրելու այն բոլորն, ինչ ինքն է վերապրել՝ դրանք վերարտադրելու»¹:

Այս տեսակետները հիմնավորելու համար Բաշինջաղյանը հենվում է Ռեպինի վրա. «Ռեպինի «Բուռլակները», «Ջապորոօցիները» և «Եվան Ահեղը» հրաշալի պատկերներ են,—գրում է նա,—որոնք արտացոլում են հեղինակի՝ ղեպի առարկան ցուցաբերած միտքը, բնավորությունը, զգացմունքները և տեսակետները... Այստեղ բոլորն էլ իրագործված են իրականության օրենքների սահմաններում: Հիշյալ նկարները, ինչպես բաց գրքի էջեր, հասկանալի են յուրաքանչյուր գրագետ, կուլտուրական մարդու համար: Յուրաքանչյուր կերպարանք և դեմք, որը պատկերել է Ռեպինը այդ կտավների վրա, իսկական մի տիպար է, որի մեջ կարելի է տեսնել նրա ողջ կենսագրությունը»²:

Անողորմաբար քննադատելով ամեն տեսակ ֆորմալիստական այլանդակություն, Բաշինջաղյանը ռուս սեպտիզմի նկարիչներին պաշտպանում է սեպտիզմի հարձակումներից: «Ժամանակակից բանաստեղծներից մեկը Ս. Գ. ին (Սերգեյ Գորոդեցկի—Մ. Ս.) նորերս գրել է, որ Այվազովսկին, Շիշկինը, Կլեբերը, Վլադիմիր և Կոստանդին Մակովսկիները նկարիչներ չեն,—գրում է Բաշինջաղյանը,—այդ դեպքում Ռեպինը, Վերեջազինը, Պոլենովը, Լեիտանը նույնպես նկարիչներ չեն, որովհետև դրանք բոլորը այսպես թե այնպես արվեստի մեջ հետապնդում են միևնույն նպատակը, գեղարվեստորեն, ճշմարտացիորեն վերարտադրել սեպտիզմը, գեղարվեստորեն, ճշմարտություն է Տուրգենևը «Անտառն ու տափաս-իրականությունը: Նշանակում է Տուրգենևը «Անտառն ու տափաս-տանը» նկարագրելիս կամ Անտակուսկին իր քանդակներում նույն-պես նկարիչներ չեն»: Բաշինջաղյանը հարցնում է. «Ապա ո՞վ է պետք դեպքում իսկական նկարիչ: Մի՞թե այն ծուլերն ու ապա-ապա դեպքում իսկական նկարիչ: Մի՞թե այն ծուլերն ու ապա-ապա դեպքում առանց աշխատանք թափելու, առանց գիտու-

¹ Գ. Բաշինջաղյան, *Նկարչի կյանքից*, 1950, էջ 143:

² Նույն տեղում:

³ «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 5, էջ 120:

¹ «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 5, էջ 121:

² Նույն տեղում:

թյան ու ընդունակութունների ցանկանում են նկարչի անուն ձևով բերել, ցուցադրում են լուրաքանչյուր ապականություն, որը թերևս միմիայն իրենց է հասկանալի... Մի՞թե նրանց ակնհայտնի կոտորածովն ու ծամածուծությունները պետք է ճանաչվեն որպես արվեստ»: Այստեղ ևս նկարիչ Բաշինջաղյանը վկայակոչում է դարձյալ Ռեպինին, մեջ բերելով նրա խոսքերը՝ «արվեստը ցած է ընկնում դեպի իր մանկությունը»¹:

Բաշինջաղյանի վերոհիշյալ հոգվածները և նրանց մեծ արծարծված հայացքները ունեն, անկասկած, արվեստագիտական հետաքրքրություն և իրենց թարմությունը պահպանել են մինչև մեր օրերը: Այդ, ինչպես նաև նրա գրական ստեղծագործություններն ու հոգվածները կազմում են նրա թողած գեղարվեստական ժառանգության բաղկացուցիչ մասը և կարևոր նշանակություն ունեն հայ գեղարվեստական կուլտուրայի պատմության մեջ: Դրանք առանձնապես հետաքրքրական են անցած դարի վերջին քառորդի և ներկա դարի առաջին երկու տասնամյակների հայ հասարակական ու գեղարվեստական մտքի, ինչպես նաև էսթետիկայի պատմության համար:

¹ «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 5, էջ 122:

ԿՅԱՆՔԻ ՎԵՐՋԻՆ ՏԱՐԻՆԵՐԸ

Հայաստանում և Անդրկովկասի մյուս սոսիալական հասարակություններում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո Բաշինջաղյանը թեև ապրում էր Թիֆլիսում, այնուամենայնիվ ակտիվորեն մասնակցում է Սովետական Հայաստանի նկարիչների ստեղծագործական աշխատանքներին: 1921 թ. մի քանի պատկերներով նա մասնակցում է «Հայ արվեստագետների միություն» Թիֆլիսում, Երևանում և Կ. Պոլսում կազմակերպված ցուցահանդեսներին: 1923 թ. նա դարձավ Երևանում կազմակերպված «Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերություն» անդամ և երկու նկարներով մասնակցեց 1924 թ. կազմակերպված գեղարվեստական ցուցահանդեսին, ինչպես նաև Թիֆլիսում գործող «Հայարտուն» Գրական-գեղարվեստական ընկերության աշխատանքներին և վրաց նկարիչների ցուցահանդեսներին: Նույն տարում նա ընտրվեց Գեղաշխի Արժևության պրատիկոր անդամ:

Սովետական շրջանում Բաշինջաղյանը նոր, բարձրարվեստ պատկերներ չստեղծեց: 1921—1925 թթ. ընթացքում նրա ստեղծած նկարները մեծ մասամբ անցյալում օգտագործված թեմաների ու մոտիվների կրկնությունն էին, ինչպես օրինակ՝ «Գետը գիշերը», «Անտառը ձմռանը», «Ալազանի հովիտը», «Արարատը և Արաքս գետը», «Հասած արտ», «Ծիածան», «Մանգլիսը գիշերը» (1923) և այլն: Նա նկարում է նաև ավետարանական սյուժեյով «Հուզա», պատկերը (1923), որով փաստորեն ավարտում է շատ տարիներ առաջ սկսած Քրիստոսի և նրա հետ կապված պատմությունների թեմաներով նկարների շարքը:

Գ. Բաշինջաղյանի վերջին ստեղծագործությունը՝ «Կաղնին» (1925) ներկայացնում է մի լայնարձակ դաշտ, որի կենտրոնում պատկերված է հաստաբուն և սաղարթախիտ կաղնի ծառը: Նա ամուր կպած է գետնին և իշխում է շրջապատի հարթության վրա: «Կաղ-

նին» իր բովանդակութեամբ և կոմպոզիցիայով հիշեցնում է Շիշ-կինի «Հարթ դաշտավայրում» հայտնի պատկերը: Այստեղ ևս, ինչպես և Շիշկինի վերոհիշյալ պատկերում, կոմպոզիցիան չափազանց պարզ է: Ծառի ուղղաձիգ գիծը համադրված է հարթութեան հորիզոնական գծին և տրված է այնպես, որ այն լինի և՛ կոմպոզիցիոն, և՛ դադախարական կենտրոնում: Դրան նպաստում է և այն, որ այդ փոքրիկ պատկերի առաջին պլանը, ինչպես և ծառի շրջակայքի տեսարանը նկարիչը պատկերել է թեթև, առանց ընդդժեխու, որպեսզի դաշտի առանձին մանրամասնությունները չգրավեն դիտողի ուշադրությունը: Այդ պատճառով դիտողի հայացքն անմիջապես բևեռվում է հողին ամուր կպած հաստաբուն և դարավոր կաղնու, որի մուգ կանաչավուն սիլուետը հստակորեն դժվում է երկնակամարի բաց կապտագույն ֆոնի վրա:

Լայն հարթությամբ շրջապատված այդ կաղնու մենավոր վիճակը դիտողի մեջ առաջացնում է համահնչուն տրամադրություն և խորհել տալիս նրան: Այստեղ մենավոր կաղնու թեման, բնութեան տարերքի դեմ անասան կանգնած դարավոր կաղնու դիմացկունության և մարդու ուժի հայարտության զգացումը կարծես հանդես են գալիս միասնաբար: Այդ փոքրիկ, առաջին հայացքից աննշան թվացող, բնութեան տեսարանում Բաշինջաղյանն ստեղծել է գեղեցիկ, էպիքական պատկեր:

Նկարչի անձնակազմը, ժերություն հասակում նրան համակած միաշնակության տրամադրությունը, բազմավաստակ նկարչի հպարտության զգացումի հետ, իրենց զոռնանկարչական պատկերավոր արտահայտությունն են գտել այստեղ: Այդպես խաղաղ և հանգիստ ինչպես իր պատկերները, նա հեռանում է կյանքից: Բաշինջաղյանը վախճանվեց 68 տարեկան հասակում, 1925 թ. հոկտեմբերի 4-ին, Թիֆլիսում, կարճատև և ծանր հիվանդությունից՝ քաղցկեղից: Նրա աճյունը հանգչում է Թիֆլիսի ս. Դևոբգ հայկական եկեղեցու գավթում, Սայաթ-Նովայի շիրիմի կողքին:

* * *

Սոշոր է նկարիչ Դևոբգ Բաշինջաղյանի ստեղծագործական ժառանգության արժեքը հայ գեղարվեստական կուլտուրայի պատմության մեջ: Հանդես գալով անցյալ դարի 80-ական թվականների սկզբներին և գործելով ավելի քան 40 տարի, նա ստեղծել է մոտ 1000 պեյզաժ-պատկեր, որոնցից լավագույնները հարստաց-

նում են հայ նկարչությունը: 1883 թվականին իր ստեղծագործությունների առաջին անհատական հրատարակային ցուցադրությամբ և, այնուհետև, հայկական բնութեան իր բազմաթիվ պատկերներով Բաշինջաղյանը դարձավ հայ ազգային ստեղծագործական պեյզաժային նկարչության հիմնադիրը: Պեյզաժային նկարչությունը, որը մինչև այդ երևան էր եկել առանձին մոտիվների ձևով կամ որպես պեյզաժի տարր սյուժետային պատկերի ու դիմանկարչության մեջ, Բաշինջաղյանի ստեղծագործություններում ձեռք բերեց ինքնուրույն ժանրի նշանակություն:

Բաշինջաղյանի պեյզաժային ստեղծագործությունները գերազանցապես պատմողական բնույթ ունեն: Ուշադիր դիտելով այդ, մենք նկատում ենք զարգացման մի պրոցես, ըստ որում 1880-ական թվականներին նրա ստեղծագործություններում նկատվող տեսարանի արտաքին, առարկայական նկարագրությունները, նկարիչն անցնում է բնութեան հենց կյանքի վերարտադրմանը 1890-ական և 1900-ական թվականներին: Նրա վաղ շրջանի ստեղծագործություններում եղած ակադեմիական նկարչության տարրերը, մանրամասնությունների վերարտադրման հակումը և շագանակագույնի նախասիրությունը նա հաղթահարում է հետագայում՝ ստեղծելով հայկական բնութեան ճշմարիտ, խորապես ստեղծագործական և բովանդակալից պատկերներ: Իրականության մանրագինն ուսումնասիրության հիման վրա զարգացող Բաշինջաղյանի ստեղծագործության ուղին ընթացել է լայն ընդհանրացումների ճանապարհով, բնութեան մոտումենտալ կերպարներ ստեղծելու ուղիով:

Բաշինջաղյանի արվեստի էությունը հայրենասիրությունն է: Իր ժամանակին նա խոշոր դեր է կատարել հայրենիքում և նրա սահմաններից դուրս գտնվող հայ ժողովրդի լայն խավերի մեջ հայրենասիրությունը, հայրենիքի բնութեան գեղեցկությունները իր պատկերներով վառ պահելու և ծանոթացնելու նրա սքանչելիքների հետ: Այդ դերը նա շարունակում էր կատարել նաև սովետական շրջանում:

Նրա համար խորթ են եղել ազգային սահմանափակումները: Հայկական բնութեան պատկերներից բացի, նա նկարել է նաև կովկասյան տարբեր վայրերի, ռուսական, ֆրանսիական, շվեյցարական և այլ երկրների բնութեան տեսարաններ: Որպես արվեստագետ նա ուսումնասիրել և հարստացրել է իր գիտելիքները ոչ միայն հայ, այլև ռուսական ու արևմտաեվրոպական երկրների կլասիկ և ժամանակակից արվեստի նվաճումներով, և այն լավագույնը,

ինչ հարազատ ու մոտ է զգացել իրեն այդ արվեստների մեջ, ստեղծագործաբար օգտագործել հայ ազգային ռեալիստական պեյզաժային նկարչությունն ստեղծելու համար:

Բաշինջաղյանը տարբեր ժամանակներում, տարբեր առիթներով անդրադարձել է բնությունն ու տեսարաններին, իսկ երբեմն նույնիսկ միևնույն սյուժեներին: Ամենից ավելի նա պատկերել է Արարատ լեռան, Արարատյան դաշտի, Սևանա լճի, Սանահինի կամ Լոռվա խոր, անտառապատ ձորի և Ալազանի հարթության տեսարաններ, որոնք եղել են նրա նախասիրած և հիմնական թեմաները: Նա նկարել է օրվա տարբեր պահերը՝ զլխավորապես արևածագի ու իրիկնամուտի, հաճախ նաև լուսնյակ գիշերվա տեսարաններ: Սակայն բոլոր դեպքերում, երբ տաղանդավոր նկարիչը ստեղծել է ոգեշնչված ստեղծագործություն, չի կրկնել ինքն իրեն: Միևնույն թեմատիկան ներկայացնող նրա լավագույն պատկերներից չուրաքանչյուրն ընդգրկում է նոր բովանդակություն, բնության նոր վիճակ, նոր մտախոյ, որը ցույց է տալիս բնության տվյալ պահի առանձնահատուկ հմայքը: Թափանցելով բնության տվյալ պահի բովանդակության մեջ նկարիչը հանդեցնում է այն նոր տրամադրություն, բնության գեղեցկությունների նոր ընկալումով: Նկարիչը չի բավարարվում մի անգամ գտած լուծումով: Միևնույն թեմայի տարբեր գունանկարչական լուծումները նրա ստեղծագործությունները դարձնում են հարուստ, բազմազան, հետաքրքիր: Դա միաժամանակ ցույց է տալիս նկարչի ստեղծագործական գիպագոնի լայնությունն ու հզորությունը:

Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների առանձնահատկություններից մեկը նրա պեյզաժների էպիքականությունն է: Բաշինջաղյանը հանդես եկավ որպես էպիքական պեյզաժի հիանալի վարպետ: Նրա պեյզաժները, որոնք հնարավորություն են տվել նկարչին խորապես ներթափանցել բնության կյանքի մեջ, կարևոր նշանակություն ունեն սովետահայ նկարիչ-պեյզաժիստների համար՝ նրանց կողմից սովետական հայրենիքի վերափոխվող բնության մոնումենտալ պատկերներ ստեղծելու գործում: Նկարիչն, իհարկե, ստեղծել է նաև մի շարք լիրիքական, գողտրիկ պեյժագներ, որոնք սակայն մեծ տեղ չեն զբաղում նրա ժառանգության մեջ:

Բաշինջաղյանի պեյզաժային ստեղծագործությունների համար բնորոշ է անմարդ բնությունը, թեև նա նկարել է նաև պեյզաժներ մարդկային ֆիգուրներով: Այդ պեյզաժները հագեցած են խորը մարդկայնությամբ: Նրա ստեղծած բնության պատկերները հարա-

զատ են մարդուն, նրանց մեջ օտարոտի ոչինչ չկա: Նկարիչը ձրգտել է ստեղծել հայրենի բնության գիմանկարը: Այդ ձգտումը սերտորեն կապվում է նույն շրջանի հայկական գիմանկարչության մեջ մարդու հոգեկան աշխարհի վերարտադրման պահանջի ուժեղացման հետ: Նկարչության և գեղարվեստական գրականության մեջ նկատվող բնության «գիմանկարի» խորը նկարագրությունը, նրա «պորտրետացումը» կրում է յուրօրինակ գծեր, նրանց մեջ արտատահայտվել է բնության մարդկայնացման պրոցեսը: Արարատ լեռան վեհությունը, Արարատյան դաշտի կամ Ալազանի հովտի կանաչ ու ծաղկազարդ հարթությունը, Սևանա լճի գեղատեսիլ պատկերները գիտողի մեջ արթնացնում են ոչ միայն սեր և հպարտություն, այլև վեհ ու գեղեցիկ զգացումներ, որոնք չէին կարող տեղի ունենալ, եթե նրա պեյզաժները լինեին հուսմանիստական հիմքից զուրկ: Բացի այդ Բաշինջաղյանի պեյզաժները նկարված լինելով միանգամայն ճշմարտացի, պարզ, մատչելի և գեղեցիկ՝ գիտողի կողմից անմիջապես ընկալվում են, հասկացվում և սիրվում՝ արթնացնելով ուրախության զգացում:

Բաշինջաղյանի գեղարվեստական գործունեությունը սերտորեն կապված է եղել իր ժամանակի գեղարվեստական կուլտուրայի և ռեալիստական արվեստի ձգտումների հետ: Նա եղել է համահնչուն իր ժամանակի առաջավոր գաղափարներին: Նրա արվեստը խորապես ազգային է իր բնույթով և դեմոկրատական իր աշխարհազգացողությամբ:

Բաշինջաղյանն իր ժամանակին մեծ ժողովրդականություն է վայելել, նա լայնորեն ճանաչված և սիրված է եղել ոչ միայն հայերի, այլև Անդրկովկասի մյուս ժողովուրդների կողմից: Նկարչի լայն ժողովրդականությունը պայմանավորված էր պեյզաժային պատկերների պարզությամբ և մատչելիությամբ, նրանց հայրենասիրական ոգով, ինչպես նաև այն բարձր վարպետությամբ, որին նա հասել էր բնության խորը, բազմակողմանի ուսումնասիրության և պրոֆեսիոնալ մակարդակն անընդհատ բարձրացնելու շնորհիվ:

Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների արժանիքներից մեկն էլ նրանց պատկերաչությունն է: Բաշինջաղյանի ստեղծագործությունների մեծագույն մասը պեյզաժ-պատկերներ են: Հովհ. Սյվազովսկույց հետո Բաշինջաղյանը առաջինը ստեղծեց պեյզաժ-պատկեր հայ նկարչության մեջ և իր բազմաթիվ ստեղծագործություններով հարստացրեց ռեալիստական պեյզաժ-պատկերի կուլ-

սուրան, որը հետո դարձավ արազիցիա հայ ազգային նկարչու-
թյան մեջ:

Օժտված լինելով տեսողական սուր հիշողությամբ և ստեղ-
ծագործական վառ երևակայությամբ, բնությունը խորազնին
ուսումնասիրած, տաղանդավոր նկարիչը պրոֆեսիոնալ մեծ վար-
պետությամբ ստեղծել է բազմաթիվ պեյզաժ-պատկերներ, որոնք
մինչև այսօր էլ պահպանել են իրենց գեղարվեստական հրապույրը:
Նրանք շատ կողմերով ուսանելի են սովետահայ պեյզաժային նկար-
չության հետագա բարձր զարգացման համար:

1954 թ.

Պ Ա Տ Կ Ե Ր Ն Ե Ր



Գ. Նազինջադյանի աչակերպուսկան աշխատանքները, դեմանկարներ, 1878



Կեչիների պուրակ, 1883



Պեյզաժ Կեչիով, 1888



ճանապարհը Ախալքալախից Արարատում, 1893



Հրազդան գետը Երևանից, 1897



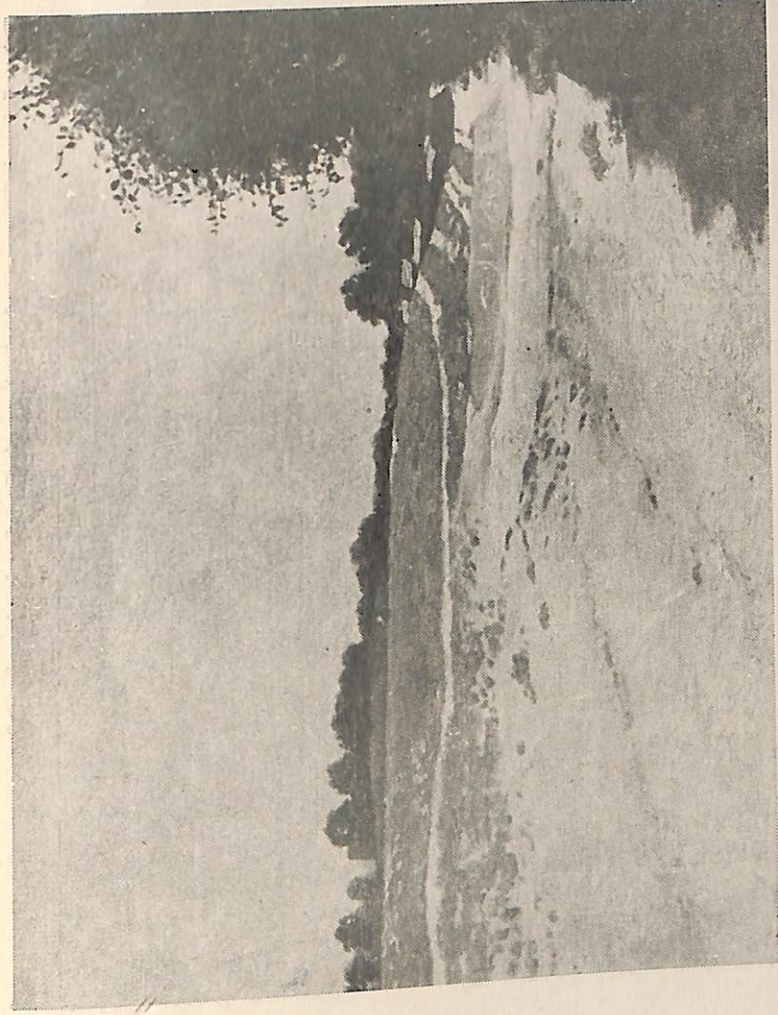
2887 Կանչեղի կանգամ Ճիտխաճ



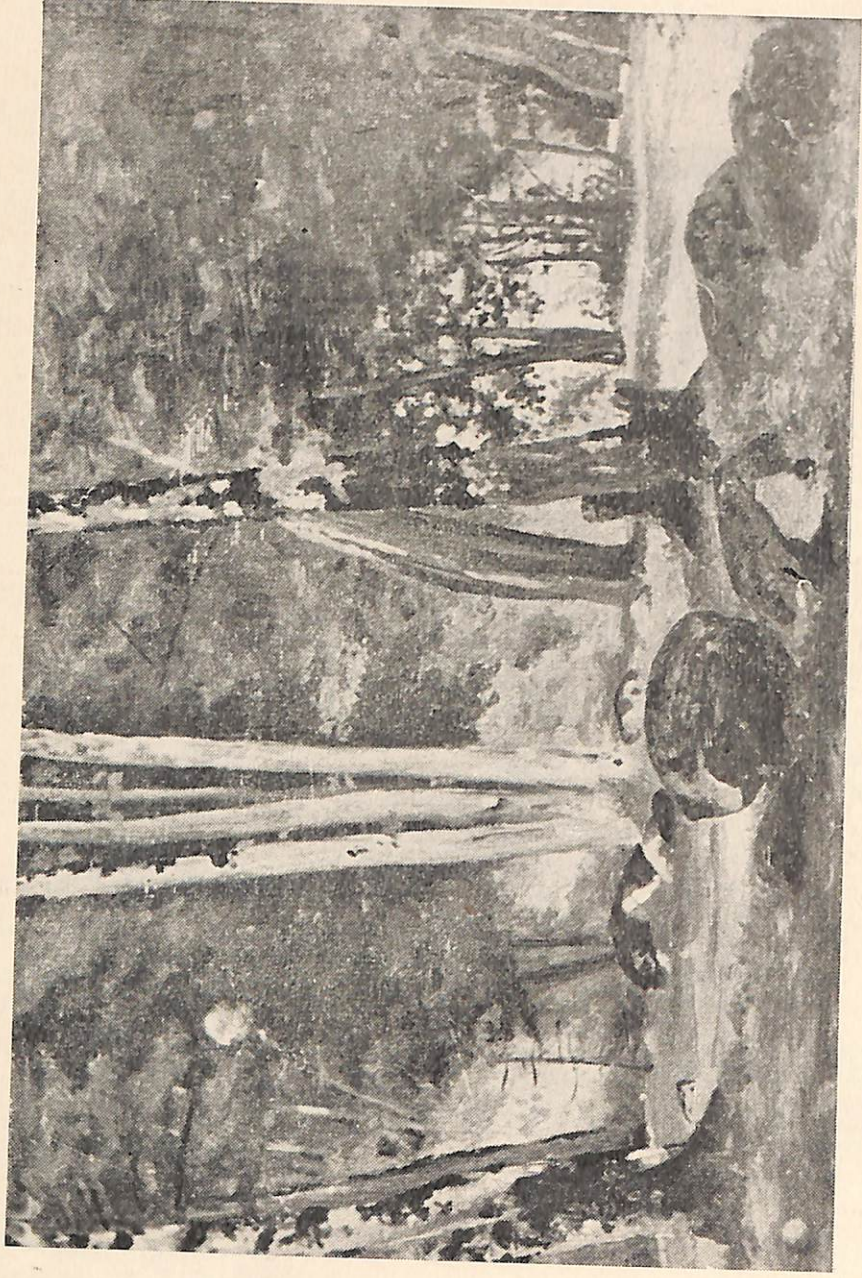
8891 Խոսիդուկի կանգամից դարձիկ



Առձգեալին օր Մանուս, 1899



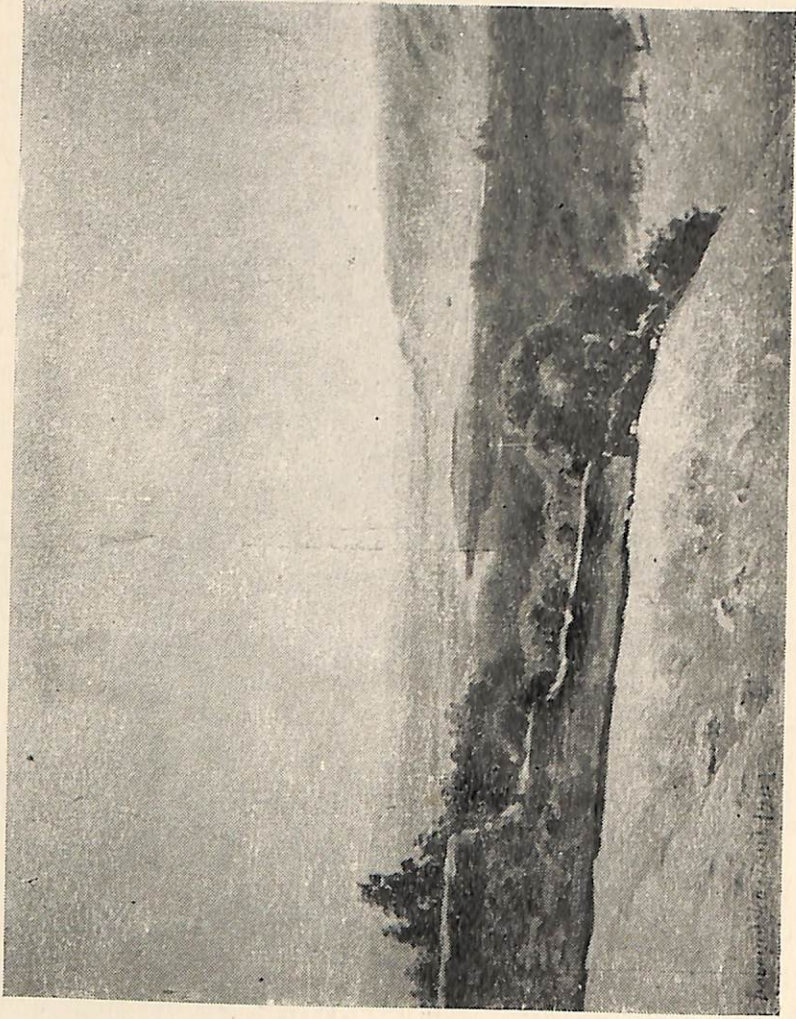
Փայրիկի շրջակայքը, 1900



Բուխնիզան տնտես, Էսթրադ, 1900



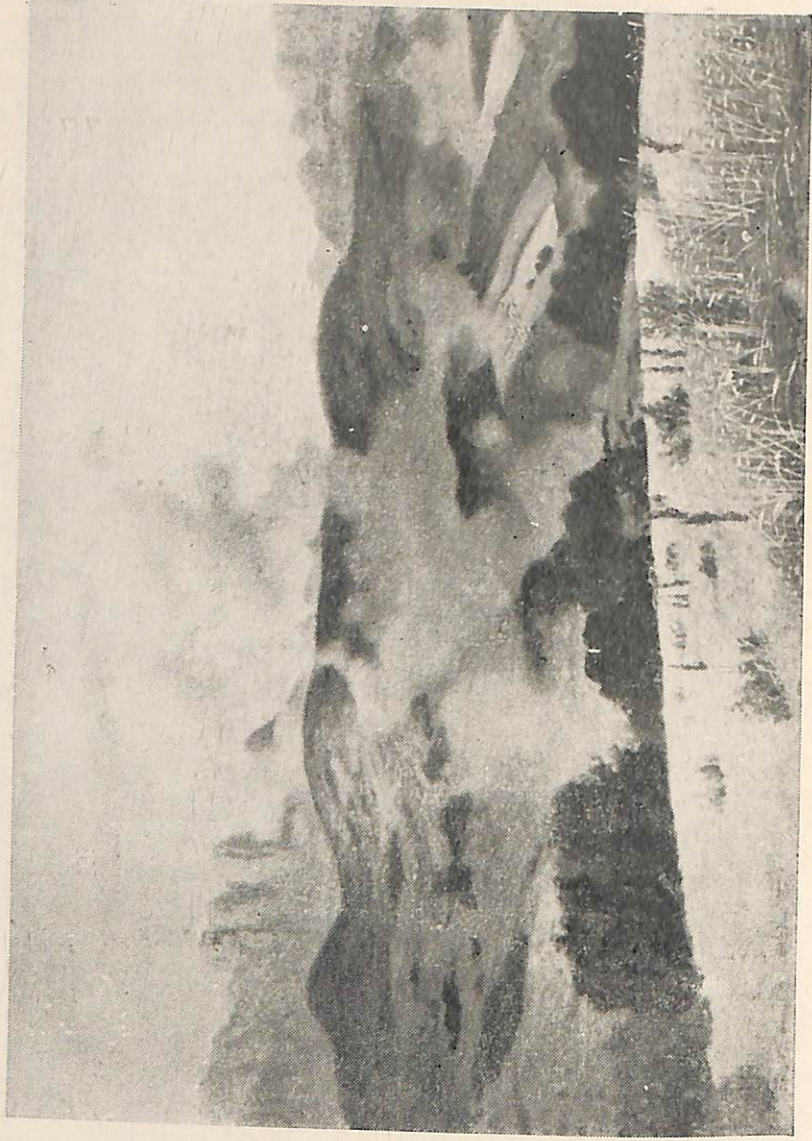
Արարիկի գաջտախանը, 1902



Արարատի հովտը Արմավի քերպից, 1902



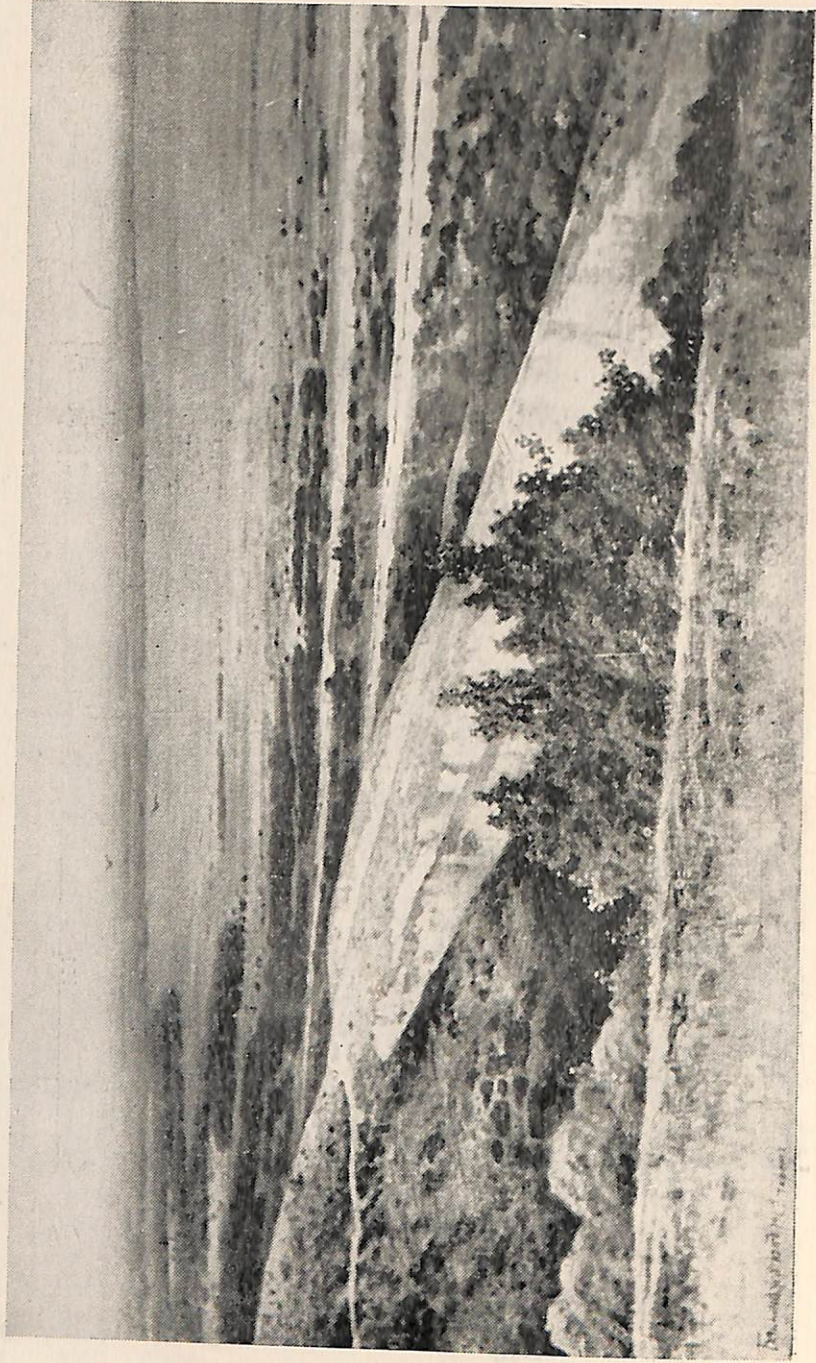
Ինքն աշխարհ, 1903



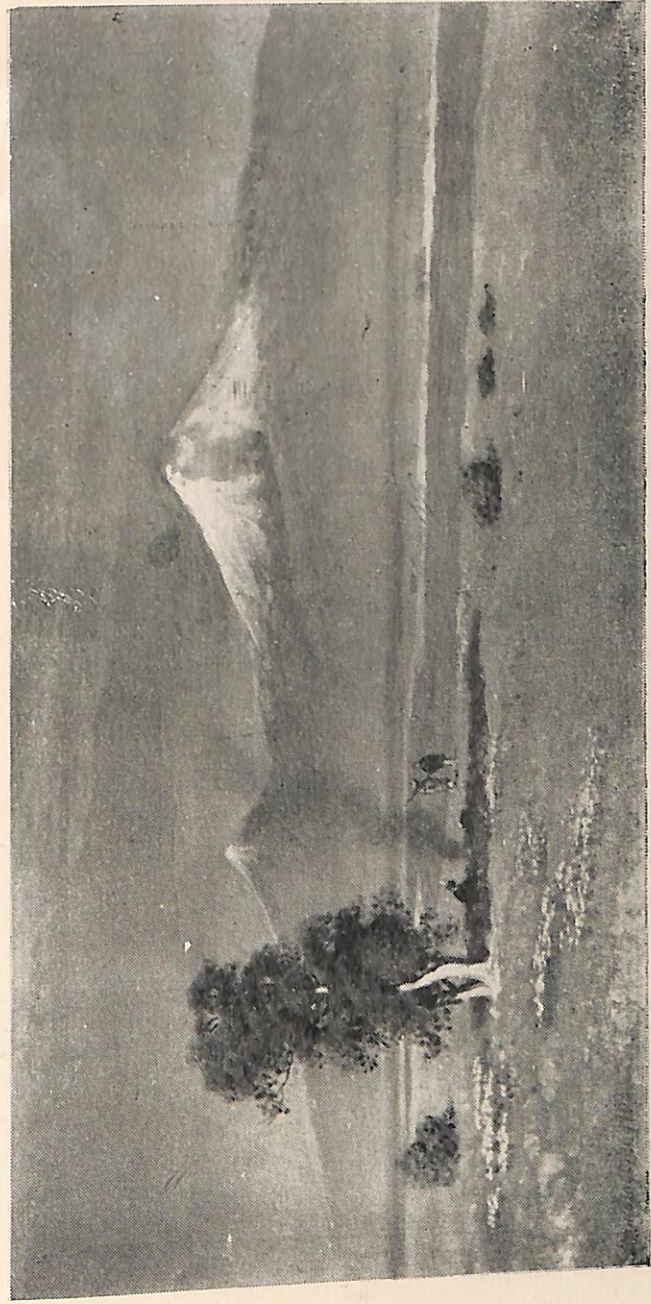
Զանգեզուրի լեռներում, 1904



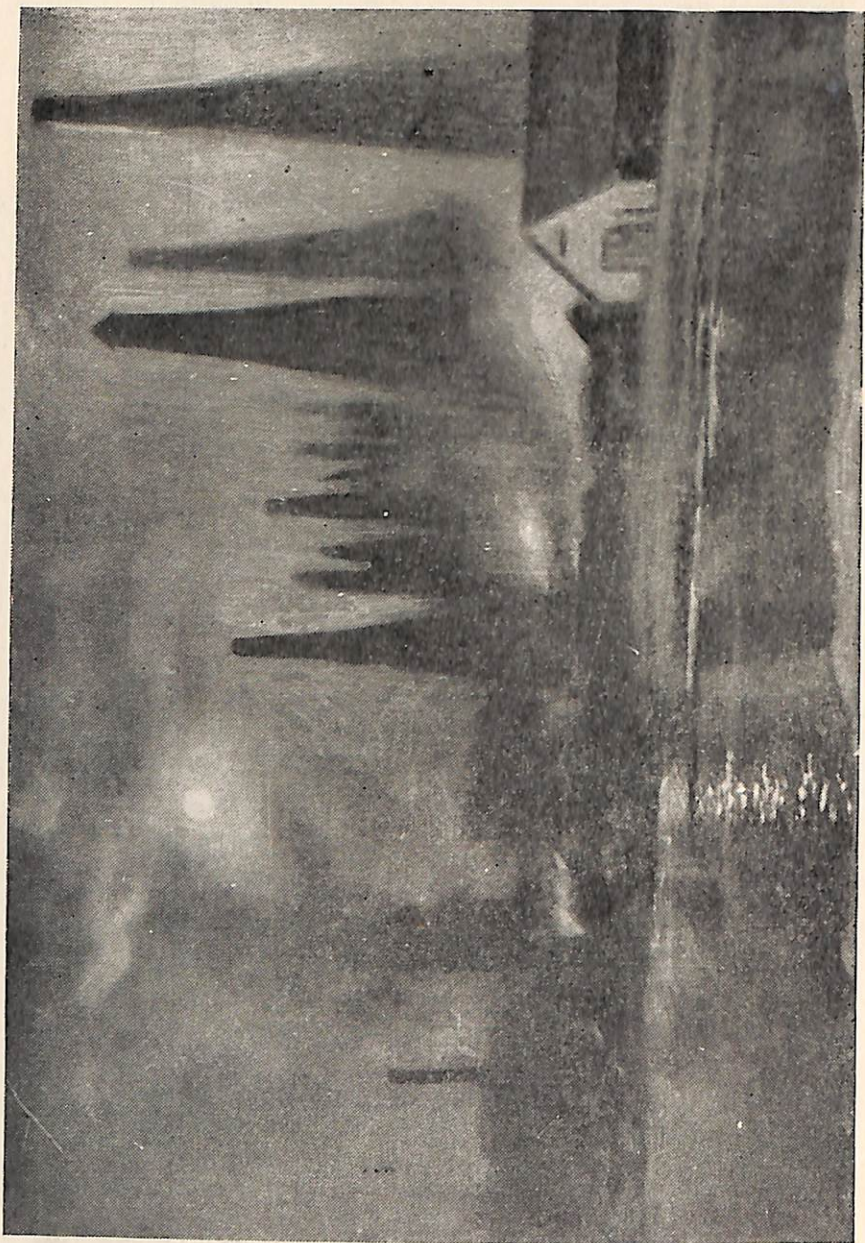
Կաթինի թափումը



Արագածի հովիտը, 1907



Արարատը և Արարա գետը, 1908



Նավթալին աջտարակները Բաքվում, 1908



Անտառը ձմռանը, 1909



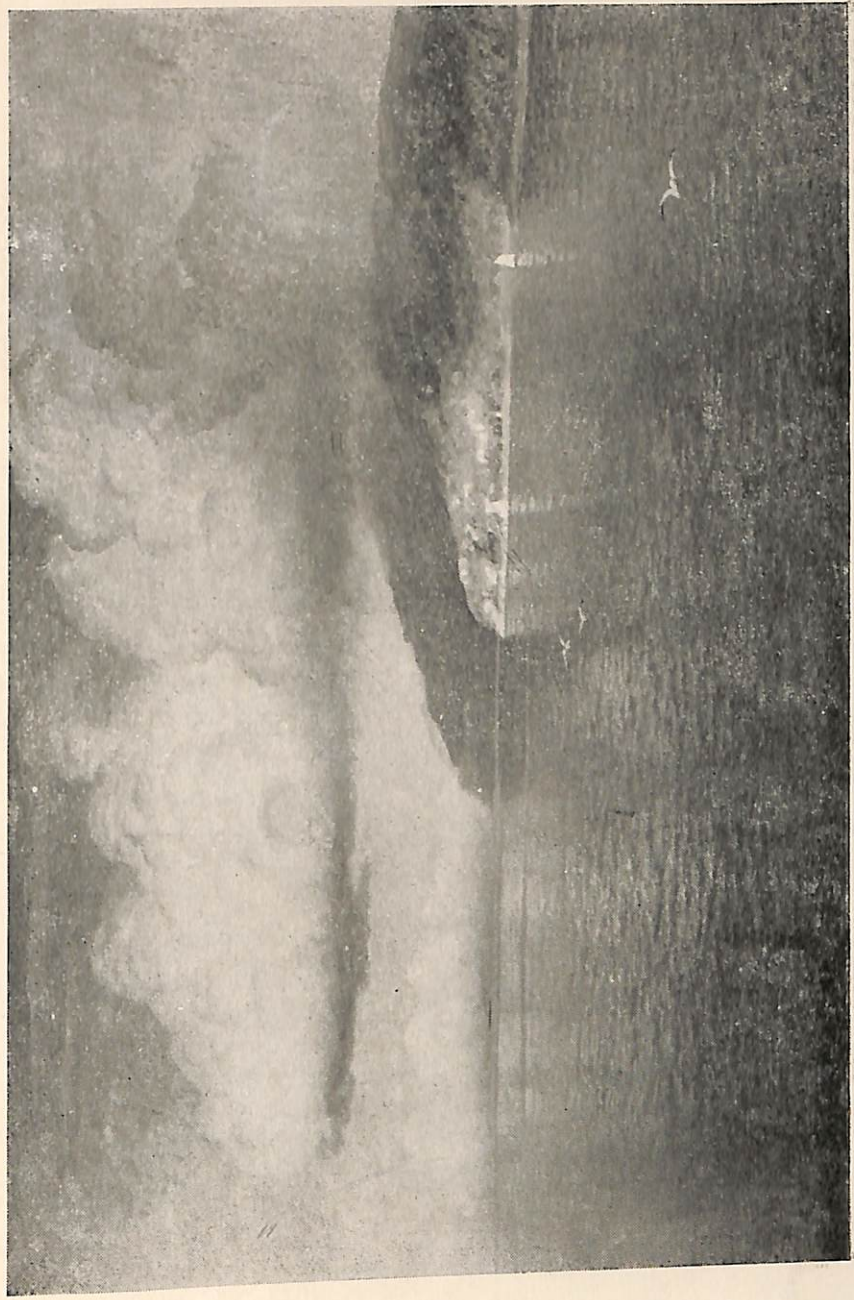
Գարյալի կիրճը, 1910



Սանահինի ձորը



Արարատ, 1912



Արարատի հովիտից, 1912



Արցախական դաշտը, 1914



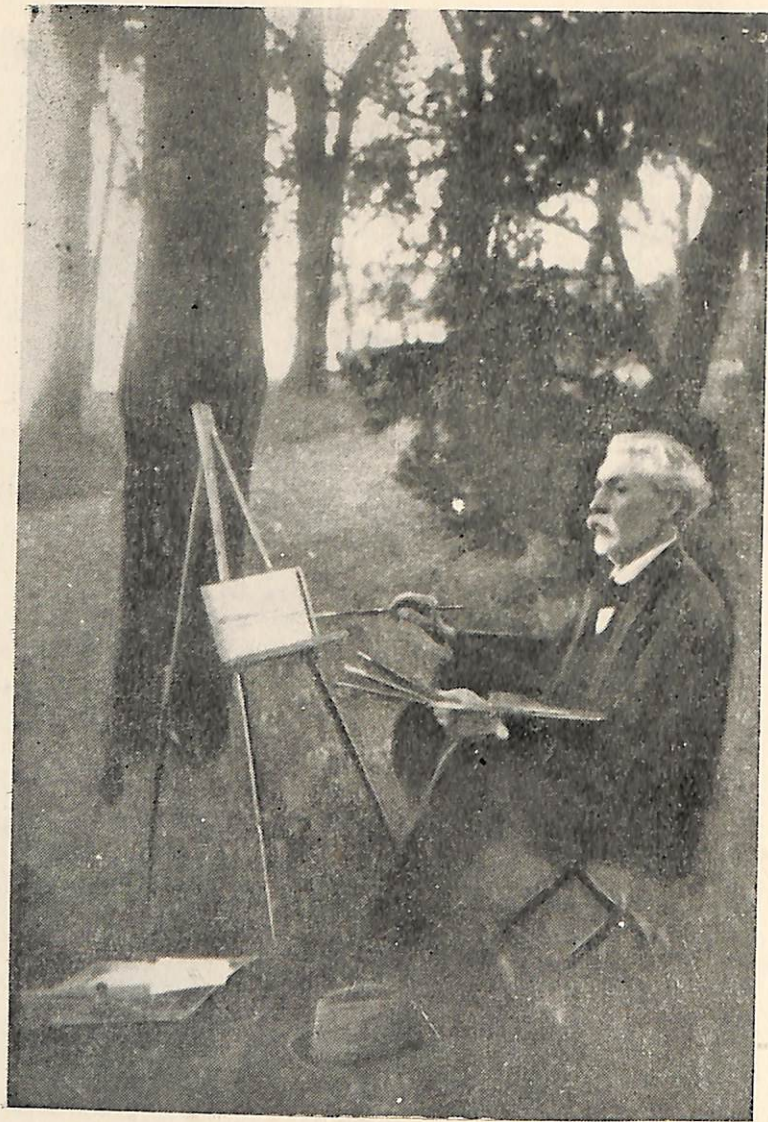
Հայ գաղթականների ճանապարհը, 1920



Հուլիան իրեն կախկույ տալը, 1923



Կապի ին. գաղտուն, 1923



Գ. Բաշինջաղյանը բնությունից էտյուդներ անելիս, 1924

ՊՍՏԿԵՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

- Սշաղիերտական աշխատանքներ, գիմանկարներ, 1878
 Կեչիների պուրակ, 1882
 Խ. Աբովյանի տունը Քանաքեռում, գունավոր, 1884
 Պեյդաժ կեչիով, 1888
 Ջնահալքը կովկասում, գունավոր, 1890
 Ճանապարհը Ախալցխայից Աբասթուաման, 1893
 Սեանը գիշերով, գունավոր, 1894
 Աբարատ, գունավոր, 1895
 Դիլիջանի ճանապարհը, գունավոր, 1895
 Կազրեկ, գունավոր, 1895
 Ծովափը լուսնյակ գիշերով, 1897
 Հրազդան գետը Երևանից, 1897
 Դաշտն արևածաղիկներով, 1898
 Անձրեային օր Սեանում, 1899
 Փարիզի շքակալքը, 1900
 Բուլոնյան անտառ, էտյուդ, 1900
 Ալազանի հովիտը Սղնախի բերդից, 1902
 Ալազանի դաշտավայրը, 1902
 Անտառը ձմանը, 1903
 Ջանգեղուրի լեռներում, 1904
 Լուսինը թաքնվել է
 Ալազանի հովիտը, 1907
 Աբարատը և Աբաքս գետը, 1908
 Նավթային աշտարակները Բաքվում, 1908
 Անտառը ձմռանը, 1909
 Դարյալի կերճը, 1910
 Սանահինի ձորը
 Արագած, գունավոր, 1911
 Աբարատ, 1912
 Գիշերը Թիֆլիսում, 1912
 Գեթեմանի պարտեզը, 1912
 Սև ծովի կովկասյան ավերքը, 1912

Արարատյան դաշտը, 1914
 Հայ գաղթականների ճանապարհը, 1920
 Հուդան կաթիլեղև առաջ, 1923
 Կաղնին դաշտում, 1925

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐ

Գևորգ Բաշինջաղյան, 1900-ական թվականներին
 Գևորգ Բաշինջաղյան, 1880-ական թվականներին
 Գ. Բաշինջաղյանին իր արվեստանոցում
 Գ. Բաշինջաղյանը կնոջ՝ Աշխենի, գավազներ՝ Զաքարի, Լևոնի և Արփիկի հետ
 Փարիզում, 1901 թ.
 Հովհ. Թումանյանը, Ա.վ. Իսահակյանը, Կոմիտասը, Ա. Չոբանյանը, Ալ. Մա-
 տուրյանը և Ղ. Աղայանը նկարիչ Գ. Բաշինջաղյանի արվեստանոցում,
 1908.
 Գ. Բաշինջաղյանը բնութագրելից էտյուդներ անելիս, 1924 թ.

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Մանկութուն և պատանեկութուն	7
Ուսման տարիներ	12
Ճանապարհորդութուններ հայրենի երկրում	21
Առաջին ցուցահանգեսը	26
Ճանապարհորդութուն դեպի Իտալիա	38
Առաջին անգամ Բաքվում	43
Ստեղծագործական որոնումներ	48
Վերելքի և ծաղկման տարիներ	66
Փարիզում	88
Նոր ստեղծագործութուններ	94
Բաշինջաղյանի զբաղման ստեղծագործութունները	122
Կյանքի վերջին տարիները	139
Պատկերներ	145
Պատկերների ցանկ	177

ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍԻ ՍԱՐԳՍՅԱՆ
ԳԵՎՈՐԳ ԲԱՇԻՆՋԱՂՅԱՆ

Պատ. խմբագիրը Ե. Հովհաննիսյան
 Հրատ. խմբագիրը Ա. Խաչատրյան
 Նկարչական ձևավորումը Կ. Տիրատուրյանի

Տեխ. խմբագիրը Մ. Կափլանյան
 Վերստուգող սրբագրիչ
 Ա. Շաղգամյան

ՎՖ 10294 Հրատ. 1460 ԽՀԽ 444 Պատվեր 317 Տիրած 3000

Հանձնված է արտադրութան 27/VII 1957 թ., ստորագրված է տպագրութան 29/XI 1957 թ., հրատ. 8,2 մամուլ, տպ. 11¹/₄ մամ. + 8 ներդիր: Գինը կազմով 7 ո. 15 կ. Թուղթ 84x108¹/₃₂

Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Հրատարակչության տպարան, Երևան, Աբովյան 124

2013

20 05

ՀՀ Ազգային գրադարան



NL0683556

