

ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ  
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ НАН РА  
INSTITUTE OF ARTS NAS RA



ԵՐԻՏԱՍԱՐԴ ՀԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԲԱՆՆԵՐԻ  
ԳԻՏԱԿԱՆ ՆՍՏԱՇՐՋԱՆԻ ՆՅՈՒԹԵՐ

МАТЕРИАЛЫ НАУЧНОЙ СЕССИИ МОЛОДЫХ  
АРМЯНСКИХ ИСКУССТВОВЕДОВ

MATERIALS OF THE SCIENTIFIC SESSION OF THE  
YOUNG ARMENIAN ART HISTORIANS

**15 (N 2)**  
(17.00.03, 18.00.01)

**2023**

ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ГИТУТЮН» НАН РА  
“GITUTYUN” PUBLISHING HOUSE OF NAS RA

# ՀԱՆԴԵՍԸ ԼՈՒՅՍ Է ՏԵՍՆՈՒՄ 2023 ԹՎԱԿԱՆԻ ՀՈՒՆԻՍԻՑ

## ՀՐԱՏԱՐԱԿՎՈՒՄ Է ՀՀ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ԽՈՐՀՐԴԻ ՈՐՈՇՄԱՄԲ

### ԱՍԱՏՐՅԱՆ Աննա Գրիգորի – գլխավոր խմբագիր

ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

### ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Մերի Արայի – պատասխանատու քարտուղար

արվեստագիտության թեկնածու

### ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին Վարդանի – պատասխանատու քարտուղար

արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ

### ԽՄԲԱԳՐԱԿԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴ

#### ԱՂԱՍՅԱՆ Արարատ Վլադիմիրի (Հայաստան)

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության  
դոկտոր, պրոֆեսոր

#### ԴՈԼՈՒԽԱՆՅԱՆ Լույս Կարենի (Հայաստան)

ճարտարապետության դոկտոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ

#### ԴՐԱՄԲՅԱՆ Իրինա Ռուբենի (Հայաստան)

արվեստագիտության դոկտոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

#### ՀԱՄՐԱԹՅԱՆ Մուրադ Մարգարի (Հայաստան)

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ վաստակավոր ճարտարապետ, ճարտարապետության  
դոկտոր, պրոֆեսոր

#### ՀԵՐԿԵԼԵԱՆ Մովսես Սեդրակի (Լիբանան, Բեյրութ)

արվեստագիտության թեկնածու

#### ՂԱԶԱՐՅԱՆ Արմեն Յուրիի (Ռուսաստան, Մոսկվա)

Ռուսաստանի ճարտարապետության և շինարարական գիտությունների ակադեմիայի  
ակադեմիկոս, Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի պատվավոր անդամ, ՀՀ ԳԱԱ  
արտասահմանյան անդամ, արվեստագիտության դոկտոր

#### ՂԱԶԱՐՅԱՆ Վիգեն Հովհաննեսի (Հայաստան)

ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության  
դոկտոր, պրոֆեսոր

#### ՄԿՐՏՅԱՆ Մանե Գառնիկի (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

#### ՏՕՆԱՊԵՏԵԱՆ Պատրիկ Զարեհի (Ֆրանսիա, Էքս-ան-Պրովանս)

արվեստի պատմության դոկտոր, պրոֆեսոր

#### ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա Արսենի (Հայաստան)

արվեստագիտության թեկնածու

#### ՔԵՐԹՄԵՆՋՅԱՆ Դավիթ Գրիգորի (Հայաստան)

ճարտարապետության դոկտոր, պրոֆեսոր

**ЖУРНАЛ ИЗДАЕТСЯ С ИЮНЯ 2023 ГОДА**

**ИЗДАЕТСЯ РЕШЕНИЕМ УЧЕНОГО СОВЕТА ИНСТИТУТА ИСКУССТВ НАН РА**

**АСАТРЯН Анна Григорьевна – главный редактор**

заслуженный деятель искусств Республики Армения,  
доктор искусствоведения, профессор

**КИРАКОСЯН Мэри Араевна – ответственный секретарь**

кандидат искусствоведения

**АРУТЮНЯН Мартин Варданович – ответственный секретарь**

кандидат искусствоведения, доцент

### **РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ**

**АГАСЯН Арарат Владимирович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,  
заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения, профессор

**АСРАТЯН Мурад Маргарович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА,  
заслуженный архитектор РА, доктор архитектуры, профессор

**ДОНАБЕДЯН Патрик Зареевич (Франция, Экс-ан-Прованс)**

доктор истории искусства, профессор

**ДОЛУХАНИЯН Лола Кареновна (Армения)**

заслуженный деятель культуры РА, доктор архитектуры

**ДРАМПЯН Ирина Рубеновна (Армения)**

заслуженный деятель искусств РА, доктор искусствоведения

**КАЗАРЯН Армен Юрьевич (Россия, Москва)**

академик Российской академии архитектуры и строительных наук,  
почетный член Российской академии художеств,  
иностраннный член Национальной академии наук РА, доктор искусствоведения

**КАЗАРЯН Виген Оганесович (Армения)**

член-корреспондент Национальной академии наук РА, заслуженный деятель культуры  
РА, доктор искусствоведения, профессор

**КАМАЛЯН Маргарита Арсеновна (Армения)**

кандидат искусствоведения

**КЕРТМЕНДЖЯН Давид Григорьевич (Армения)**

доктор архитектуры, профессор

**МКРТЧЯН Манэ Гарниковна (Армения)**

кандидат искусствоведения

**ЭРКЕЛЯН Мовсес Седракович (Ливан, Бейрут)**

кандидат искусствоведения

JOURNAL IS PUBLISHED SINCE JUNE 2023

PUBLISHED BY THE DECISION OF THE SCIENTIFIC COUNCIL OF  
NAS RA INSTITUTE OF ARTS

**ASATRYAN Anna – Editor-in-chief**

Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**KIRAKOSYAN Mary – Responsible secretary**

Doctor of Arts

**HARUTYUNYAN Martin – Responsible secretary**

Doctor of Arts, Associate Professor

#### EDITORIAL BOARD

**AGHASYAN Ararat (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,  
Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**DOLUKHANYAN Lola (Armenia)**

Honored Worker of Culture of the RA, Doctor of Sciences (Architecture)

**DONABEDIAN Patrick (France, Aix-en-Provence)**

Doctor of Art History, Professor

**DRAMPIAN Irina (Armenia)**

Honored Worker of Arts of the RA, Doctor of Sciences (Arts)

**GHAZARYAN Vigen (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,  
Honored Worker of Culture of the RA, Doctor of Sciences (Arts), Professor

**HASRATYAN Murad (Armenia)**

Corresponding Member of National Academy of Sciences of RA,  
Honored Architect of the RA, Doctor of Sciences (Architecture), Professor

**HERKELIAN Mosses (Lebanon, Beirut)**

Doctor of Arts

**KAMALYAN Margarita (Armenia)**

Doctor of Arts

**KERTMENJIAN David (Armenia)**

Doctor of Sciences (Architecture), Professor

**KAZARYAN Armen (Russia, Moscow)**

Academician of the Russian Academy of Architecture and Construction Sciences,  
Honorary Member of the Russian Academy of Arts,  
Foreign Member of National Academy of Sciences of RA, Doctor of Sciences (Arts)

**MKRTCHYAN Mane (Armenia)**

Doctor of Arts



## **ՍՏԵՓԱՆ ԱՂԱՋԱՆՅԱՆԻ ՀՈՐ ԵՎ ՄՈՐ ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ**

### **ՄԱՐԻ ԱՐԱՀԱՄՅԱՆ\***

Հայ կերպարվեստի ռեալիստական դիմանկարչության նշանավոր ներկայացուցիչ Ստեփան Աղաջանյանը (1863-1940) կերտել է ինքնատիպ կենդանագրերի հարուստ պատկերաշար: Ականավոր գեղանկարչի արվեստում առանձնահատուկ են 1900-ին Շուշիում ստեղծված Հոր և Մոր մեծադիր դիմապատկերները, որոնք Ռ. Ժուլիանի ակադեմիան ավարտելուց հետո (1897-1900) նկարչի առաջին ինքնուրույն ստեղծագործություններն են: Հոր և Մոր դիմանկարները հայի կերպարային առանձնահատկությունների հոգեբանական ճշմարտացի վերլուծություններ են՝ ուրույն տեղ զբաղեցնելով հայկական դիմանկարչական արվեստի պատմության մեջ: Հոգվածում ներկայացվել և վերլուծվել են դիմապատկերների գեղանկարչական վարպետության, նկարչի գունային ընկալման առանձնահատկությունները, ընդգծվել կերպարաստեղծման կառուցվածքային նմանությունը հովնաթանյանական տիպարներին, կառուրվել դիմանկարների նշանակությունը հայ արվեստում:

**Քանալի քառեր՝** Ստեփան Աղաջանյան, Շուշի, «Հոր դիմանկարը», «Մոր դիմանկարը», արցախյան գորգ, ռեալիստական պատկերաճ, լուսաստվեր:

### **Ներածություն**

Ստեփան Աղաջանյանը (1863-1940) 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի առաջին կեսի հայ իրապաշտական դիմանկարչության ակնառու ներկայացուցիչ է: Նկարչի արվեստում առանցքային դեր և նշանակություն ունեն 1900-ին<sup>1</sup> Շուշիում ստեղծված հոր և մոր մեծադիր դիմապատկերները:

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի հայցորդ, mariabrahamyan.art@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

<sup>1</sup> Արվեստաբան Ռուբեն Պարսամյանի՝ Ստեփան Աղաջանյանին նվիրված աշխատությունում հանդիպում ենք նաև կենդանագրերի ստեղծման 1900-1901

Ինչպես նկատել է ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանը՝ «Ստեփան Աղաջանյանը դիմանկարների մի ամբողջ շարք է նվիրել իր հարազատներին և մտերիմներին... այդ աշխատանքները դիմահայաց կամ կիսադեմ պատկերներ են, որոնցում բնորոշները սովորաբար դիտողին են ներկայանում թեթևակի ակնարկված, թույլ ուրվանշված ինտերիերի մեջ»<sup>2</sup>:

Հոր և մոր դիմապատկերները Ռոդոլֆ Ժուլիանի ակադեմիան<sup>3</sup> ավարտելուց հետո նկարչի առաջին ինքնուրույն ստեղծագործություններն են: Ստեփան Աղաջանյանը ստեղծել է ռեալիստական պատկերաճով, կատարողական բարձր վարպետությամբ ինքնատիպ դիմապատկերներ՝ զերծ ակադեմիական կանոնների<sup>4</sup> խիստ ազդեցությունից: Արվեստաբան Մարինա Ստեփանյանի կարծիքով՝ Աղաջանյանի աշխատանքներն ընդգծում են նկարչի անհատական խառնվածքի կարևորությունը՝ ստեղծագործությունն օժտելով լիարյուն ուժեղ արվեստով<sup>5</sup>:

թվագրմանը: Տե՛ս **Պարսամյան Ռ.**, Ստեփան Աղաջանյան, Երևան, 1963, էջ 12:

<sup>2</sup> **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX – XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 51:

<sup>3</sup> Ռոդոլֆ Ժուլիանի մասնավոր Գեղարվեստի ակադեմիայում Ստեփան Աղաջանյանը ուսանել է 1897-1900 թթ.՝ նշանավոր պրոֆեսորներ դիմանկարիչ, կենցաղանկարիչ-օրինտալիստ Բենժամեն Կոնստանի (1845-1902) և պատմանկարիչ Ժան-Պոլ Լորանսի (1838-1921) ղեկավարությամբ:

<sup>4</sup> **Ակադեմիզմ** (ֆրանս. académisme) կերպարվեստում, XVI – XIX դարերի գեղարվեստի ակադեմիաներում ստեղծված ուղղություն, որ դոգմատիկորեն հետևում էր դասական արվեստի արտաքին ձևերին: Ակադեմիզմը նպաստել է գեղարվեստական կրթության համակարգմանը, բայց դասական ավանդույթները մեխանիկորեն վերածելով «հավերժական» կանոնների: Ժամանակակից կյանքը համարելով «բարձր» արվեստին անարժան նյութ՝ ակադեմիզմը փոխարենն առաջադրել է գեղեցիկի՝ ժամանակից դուրս և ապագային նորմեր, իդեալականացված կերպարներ, անտիկ դիցաբանությունից, Աստվածաշնչից, հին պատմությունից առնված սյուժեներ՝ ընդգծելով գույնի, գծանկարի ու ձևի վերացականությունը, կոմպոզիցիայի, կերպարների, ժեստերի ու պոզաների թատերականությունը: Տե՛ս Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 1, Երևան, 1974, էջ 220:

<sup>5</sup> **Ստեփանյան Մ.**, Ստեփան Աղաջանյանի նախահեղափոխական դիմանկարչական ստեղծագործությունը, Հայաստանի մշակույթի և արվեստի պորթլեմ-

Հատկանշական է, որ Ստեփան Աղաջանյանի արվեստը ուսումնասիրող գրեթե բոլոր արվեստաբաններն<sup>6</sup> անդրադարձել են նկարչի այս աշխատանքներին: Եվս մեկ վերլուծությամբ փորձել ենք բացահայտել հոր և մոր դիմապատկերների գեղանկարչական և կատարողական արժանիքները՝ մատնանշելով դրանց կարևորությունը հայ դիմանկարչական արվեստում: Արվեստաբան Ռուբեն Պարսամյանի բնութագրմամբ. «այդ կտավները նոր դարագլխի սկիզբ հանդիսացան հայկական դիմանկարչական արվեստի պատմության մեջ»<sup>7</sup>:

Հայրենի օջախի, ծնողական մեծ սիրո և նվիրվածության արտահայտումն են հոր և մոր դիմապատկերները. Շուշիի հին ու ավանդապահ օջախի գլխավորն է նկարչի հայրը՝ դերձակ Մելիքսեթը: Բնավորությամբ ուժեղ, խստաբարո այդ լեռնցին անվանի արհեստավորի համբավ էր ձեռք բերել Շուշիում և շրջակա գյուղերում: Նկարչի մայրը՝ Հերիքնազ Քոչարյանը, որի կերպարում ամփոփված են օրինակելի հայ տիկնոջ առաքինությունները, զբաղվում էր երեխաների դաստիարակությամբ, տնային ամենօրյա գործերով: Նա նաև հիանալի

---

ներին նվիրված հանրապետական չորրորդ գիտական կոնֆերանս, Ձեկուցումների թեզեր, Երևան-Սարդարապատ, 18-22 սեպտեմբերի, Երևան, 1979, էջ 127:

<sup>6</sup> Տե՛ս **Մարտիկյան Ե.**, Ստեփան Աղաջանյան, Երևան, 1956, էջ 52-59: **Պարսամյան Ռ.**, Ստեփան Աղաջանյան, էջ 12-15: **Սարգսյան Ա.**, Հոգվածներ, ելույթներ, հուշեր, Երևան, 1982, էջ 44: **Դրամբյան Ռ.**, Ռեալիստ նկարիչը (Ստեփան Աղաջանյանի ծննդյան 100-ամյակը), «Սովետական արվեստ», Երևան, 1963, N 12, էջ 10-11: **Երեմեան Ա.**, Ժողովրդական նկարիչ Ստեփան Աղաջանեանի արուեստը, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1951, մարտ-ապրիլ, N 3-4, էջ 79-80: **Խաչատրյան Շ.**, Ստեփան Աղաջանյան (Ստեփան Աղաջանյանի ծննդյան 100-ամյակի առթիվ), Սովետական Հայաստան, Երևան, 1963, N 12, էջ 20: **Ղազարյան Մ.**, Ռեալիստական արվեստի ջատագովը (Ստեփան Աղաջանյանի ծննդյան 100-ամյակը), «Գրական թերթ», Երևան, 1963, N 51, 22 դեկտեմբեր, էջ 3: **Քոթանջյան Գ.**, Ստեփան Աղաջանյանի գեղանկարչությունը, Լեռնային Ղարաբաղի Հանրապետություն. Անցյալը, Ներկան, Ապագան, Միջազգային գիտաժողով, Ձեկուցումների հիմնադրույթներ, հունիսի 21-24, 2006, Ստեփանակերտ-Երևան, 2007, էջ 499-500:

<sup>7</sup> **Պարսամյան Ռ.**, Ստեփան Աղաջանյան, էջ 12:

ծեռագործ էր, ինչը հաճախ էր սիրում վերհիշել Աղաջանյանը<sup>8</sup>:

Հոր և մոր դիմանկարներում նկարիչը վերարտադրել է հայի կերպարային առանձնահատկությունների հոգեբանական ճշմարտացի բնութագիրը: Եթե հոր կերպարում վառ արտահայտված են արցախցու առնական, անկոտրում կամքը, կյանքի դժվարությունների նկատմամբ անվրդովությունը, հայի հաստատականությունն ու պատվախնդրության բարձր զգացումը, ապա մոր նկարագիրը բնորոշում է հայ կնոջ ողջախոհությունը, մեծահոգությունը, բարեհոգի և ներողամիտ էությունը: Արվեստագետը ստեղծել է ազգային հոգեբանությանը բնորոշ հատկանիշներով բարձրարժեք կենդանագրեր:

### «Հոր դիմանկարը»

Չեզոք մուգ ֆոնին մեզ է ներկայանում պատկառելի արտաքինով Մելիքսեթ Աղաջանյանը՝ արցախյան տոնական հագուկապով, հանդիսավոր, հպարտ, աննկուն կեցվածքով:

Մելիքսեթ Աղաջանյանի կեցվածքը հիշեցնում է հովնաթանյանական<sup>9</sup> կերպարների կառուցվածքային առանձնահատկությունը՝ աթոռին նստած, աջ ձեռքում՝ համրիչը, ձախով՝ ամուր բռնած գոտկատեղին կապված արծաթազարդ կաշվե գոտին: Քանդակագործ Արա Սարգսյանն իրավացիորեն նկատում է. «Այս կոմպոզիցիոն – մո-

<sup>8</sup> Տե՛ս **Մարտիկյան Ե.**, Ստեփան Աղաջանյան, էջ 5-9: **Агаджанян В. А.**, Мои воспоминания об Агаджаняне, Ереван, 1961, стр. 5-9:

<sup>9</sup> Կերպարային նույնանման պատկերագրում հանդիպում ենք Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործություններում, ինչպես, օրինակ՝ «Տղամարդու դիմանկար Գուրգենբեկյանների ընտանիքից» (1830-ական թվականներ, կտ., յուղ., 48 x 38, Վ.Ի. Ռազդուլսկայայի հավաքածու, Լենինգրադ), «Ն. Մելիք-Քաղդասարյանի դիմանկարը» (1850-ական թվականներ, կտ., յուղ., 34 x 28, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Երևան), «Մարտիրոս Օրբելյանի դիմանկարը» (1850-ական թվականներ, կտ., յուղ., 29 x 23, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Երևան), «Անհայտ անձի դիմանկար» (1840-ական թվականներ, կտ., յուղ., 40,5 x 34,5, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Երևան), «Անհայտ երիտասարդի դիմանկար» (1840-ական թվականներ, կտ., յուղ., 49,5 x 38, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Երևան): Տե՛ս Հակոբ Հովնաթանյան 1806-1881. Վրձնի հայ վարպետներ. Երևան, 1989, 31 էջ / նկ.:

նումենտալ կտավը կատարված է հովնաթանյանական պարզությամբ և հստակությամբ»<sup>10</sup>:

Մելիքսեթ Աղաջանյանի կերպավորումն ազդեցիկ է, նկարիչը կերտել է կամային ուժեղ հատկանիշներով, իր համոզմունքներում հաստատական, լրջախոհ անհատականության:

Այս ստեղծագործությունը լոկ դիմապատկեր չէ, այն ներկայացնում է 19-րդ դարի վերջի՝ հայ արհեստավորի հավաքական կերպարը:

«Հոր դիմանկարում» նկատելի չեն երանգային կտրուկ հակադրություններ, ինչը բնորոշ է Հակոբ Հովնաթանյանի ստեղծագործություններին. «Լինելով նուրբ կոլորիստ, Հակոբ Հովնաթանյանն իր աշխատանքներում առաջին հերթին ծագում է գունային հյութեղության, ներդաշնակության: Հաճախ ստեղծելով գույների ուժեղ հակադրություններ նա միաժամանակ հանդես է բերում չափի զգացում և գեղանկարչական ճաշակ»<sup>11</sup>, - նկատում է արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը:

Ի տարբերություն հովնաթանյանական գունաշարի՝ Աղաջանյանի գործերում երփնագրի հմայքը ներդաշնակված է գունային մուգ, միատարր երանգաշարով:

Մուգ կարմրաշագանակագույն հետնաֆոնը, համադրվելով հագուստի մուգ շագանակագույնի խտացված երանգներին, դիտողի հայացքը կենտրոնացնում է հոր դեմքին և ձեռքերին՝ ուժգնացնելով կերպարի ազդեցիկությունը:

Աղաջանյանը վարպետորեն է պատկերագրել ծանրաբարո, նահապետական ընտանիքի գլխավորի ճշմարտացի նկարագիրը: Կերպարի համաչափ, հաղթանդամ կառուցվածքին՝ ծավալային գրագետ մոդելավորմամբ, հաղորդել է կենդանի նյութականություն: Պիրկ սեղմված շրթունքները, ծնոտի տակի թեթևակի կախվածությունը՝ եզրագծված քսվածքներով, հոր դեմքին հաղորդել են լրջախոհ արտահայտություն:

Վրձնի հստակ քսվածքներով տրված են գլխի համաչափ, ծավալային կառուցվածքը, սպիտակախառն մազերի, խիտ հոնքերի պատ-

<sup>10</sup> Սարգսյան Ա., Հոլվաճներ, ելույթներ, հուշեր, էջ 44:

<sup>11</sup> Ղազարյան Մ., Հայ կերպարվեստը XVII-XVIII դարերում, Գեղանկարչություն, Երևան, 1974, էջ 233:

կերումը: Թույլ լույսի ներքո նկատելի են ճակատային, այտերի, քթի, ականջի հատվածները՝ շագանակագույնի, բաց վարդագույնի, կապտականաչադեղնավունի նրբերանգներով:

Հատկանշական է հոր դիմանկարի և որդու՝ 1909-ին ստեղծված «Ինքնադիմանկարի» համեմատական նմանությունը: Այս երկու աշխատանքներում նկարչի կատարողական վարպետությունը ռեալիզմի այն բարձրակետում է, որ հոր և որդու դիմապատկերների համեմատական նմանությունը բացահայտում է նրանց արյունակցական կապը: Հոր և որդու դիմագծերի նմանությունն արտահայտված է դիպուկ քսվածքներով կառուցված համաչափ քթի, այտուսկրերի, պիրկ շրթունքների նկարագրմամբ, խորաթափանց աչքերի կառուցվածքով, հոնքերի միջև ընդգծված ծալքերով ուժգնացող հայացքի խորությամբ:

Հոր և որդու դիմանկարների համեմատական վերլուծությունը փաստում է, որ Ստեփան Աղաջանյանի ստեղծած կերպարները մարդկային հոգեկերտվածքի բացահայտումներ են: Դիպուկ, խիտ, հագեցած քսվածքներով կերտված են հոր՝ աշխատանքից կոշտացած, բամբ ձեռքերը, հատկապես աչքի է զարնում մուգ եզրագծերով, թույլ վարդագույն երանգավորմամբ անմշակ եղունգների պատկերագրումը:

Կաշվե գոտուց պիրկ բռնած ձեռքի, մատների ծալքերում թույլ նշմարելի լուսաստվերային անցումները ձեռքերին հաղորդել են ծավալայնության և ծանրության զգացողություն: Աչքի ընկնող արծաթազարդ կաշվե գոտին առանձնանում է թույլ ընդգծված եզրագծերով՝ զգալ տալով կաշվի որոշակի մաշվածությունը, որով և գոտին առանձնանում է հագուստի մուգ տոնայնությունից: Առինքնող է ծավալային ընդգրկումով համրիչի կերտումը: Լուսային նրբանկատ մոդելավորմամբ համրիչի հատիկներն ընդհանուր ֆոնից առանձնանում են մուգ կարմրաշագանակագույնի, բաց վարդագույնի առկայծումներով:

Աշխատանքն ինքնատիպ է կերպարի խոր հոգեբանական բնութագրման, գեղանկարչական միջոցների ճշգրիտ մատուցման, ինչպես նաև դիմապատկերի «ավարտման չափի զսպվածությամբ»<sup>12</sup>:

Համակարծիք ենք արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանի այն մտքին, որ հոր կենդանագրի առավելություններից մեկը «ձևի և բո-

<sup>12</sup> Մարտիկյան Ե., Ստեփան Աղաջանյան, էջ 54:

վանդակության» միասնությունն է<sup>13</sup>: Վարպետը ստեղծել է հոգևորի և ֆիզիկականի ներդաշնակ միասնականությամբ ինքնատիպ մոնումենտալ կենդանագիր:

### «Մոր դիմանկարը»

«Հոր դիմանկարը» ավարտելուց հետո Ստեփան Աղաջանյանը հանձն է առնում ստեղծելու մոր կենդանագիրը (1900), որը Շուշիում ստեղծված նկարչի երկրորդ մոնումենտալ ստեղծագործությունն է: Եթե հոր դիմանկարում բացահայտվում է նկարչի կատարողական վարպետությունը, ապա մոր դիմապատկերն աչքի է ընկնում առավելապես նրբաճաշակությամբ՝ «գունաշարի փարթամորեն բացվող բազմապիսի հրապույրներով»<sup>14</sup>:

Մոր կերպարի ստեղծումն առանձնանում է թե՛ կոմպոզիցիոն կառուցվածքով և թե՛ գունաշարի հարուստ նրբերանգների մեկնաբանմամբ: Մայրը կերպագրված է թախտին նստած՝ «... իբրև նահապետական գեղեցկություն՝ շրջապատված Արցախի տոհմիկ գորգերով»<sup>15</sup>: Մոր պատկերը դիմահայաց է՝ հայացքը մի կողմի հառած, ծախ արմունկով հենված գորգապատ, զարդանախշ սեղանին՝ ձեռքերում խաղացնելով համրիչի հատիկները:

Քչերը գիտեն, որ «Մոր դիմանկարում» պատկերված կինը ամենևին էլ նկարչի իրական մայրը չէ: Կտավում պատկերված է Մինան՝ Մելիքսեթ Աղաջանյանի երկրորդ կինը, ով իր ջերմ, կարեկից բնավորությամբ միշտ նեցուկ է եղել ապագա նկարչին: Աղաջանյանը հաճախ էր կրկնում, որ բոլորից լավ միայն մայրիկն էր իրեն հասկանում<sup>16</sup>:

Գեղանկարչական դիպուկ արտահայտչամիջոցներով նկարիչը վերարտադրել է բարեսիրտ, առաքինի մոր կերպարը՝ դեմքի նկատելի մեղմ ժպիտը, հեզաբարո նայվածքը՝ համակված ներքին ջերմությամբ:

Գեղանկարիչ Վահրամ Գայֆեջյանն իրավացիորեն նկատում է.

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 53:

<sup>14</sup> Նույն տեղում, էջ 57:

<sup>15</sup> **Միքայելյան Մ.**, Գեղանկարչության իրապաշտ վարպետը, «Սովետական Հայաստան», Երևան, 1985, № 10, էջ 17:

<sup>16</sup> Տե՛ս **Մարտիկյան Ե.**, Ստեփան Աղաջանյան, էջ 64: **Агаджанян В. А.**, Мои воспоминания об Агаджаняне, Ереван, 1961, стр». 6-7.

«Աղաջանյանը շատ լավ գիտակցում է, որ մարդու դեմքի արտահայտությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ անձնավորության ներքին ապրումների արտաքին նշանը: Դեմքի արտահայտությունը դիմանկարում խաղում է մարդուն բնորոշող ամենակենտրոնական դերը, որովհետև դրա միջոցով երևան է հանվում մարդու անհատականությունը ու անձնավորության եզակի յուրակերպությունը»<sup>17</sup>:

«Մոր դիմապատկերը» ներկայանում է մուգ շագանակագույնի տաք երանգների մեջ: Գունաշերտման եղանակը հարստացնում է երփնագրի գունազամային բովանդակությունը՝ թողնելով նրբերանգների հագեցած տպավորություն:

Այս առնչությամբ Արա Սարգսյանը ճշմարտապես ընդգծում է, որ հոգեբան հետախույզի նման Աղաջանյանը կարողացել է վարպետորեն ու փայլուն իմաստավորել կերպարը, թափանցել մարդու հոգեբանության մեջ, գտնել յուրահատուկ ու բնորոշը, և այդ բոլորն արտահայտել յուրաքանչյուրին բնորոշ կոմպոզիցիայով, գունային կոլորիտով, արտահայտչական խոսուն ու կենդանի ձևերով<sup>18</sup>:

Առինքնող է հատկապես հայկական զարդանկարի նրբահյուս, գունային խաղերով արցախյան<sup>19</sup> գրավիչ, գորգապատ հետնաֆոնը:

<sup>17</sup> **Գայֆեջյան Վ.**, Ստեփան Աղաջանյան, «Խորհրդային արվեստ», Երևան, 1938, № 2 / մայիս, էջ 33:

<sup>18</sup> Հայկական ՍՍՌ Ժողովրդական նկարիչ Ստեփան Աղաջանյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսի կատալոգ, ՀՍՍՌ Կուլտուրայի մի-նիստություն, Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Երևան, 1963, էջ 8:

<sup>19</sup> Պատմական Հայաստանի գորգագործական կենտրոնների թվում իր առանձնահատկություններով, տիպերի բազմազանությամբ մեծ կարևորություն ունի արցախյան գորգագործական մշակույթը:

Արցախում ու մերձակա գորգագործական կենտրոններում գորգերի գեղազարդման ասպարեզում լայնորեն գործածվում էին բուսածաղկային, երկրաչափական ու կենդանակերպ նախշեր, զարդեր, պատկերներ ու դրանցով կազմված հորինվածքներ: Շուշիի գորգագործական մշակույթը, իր յուրահատկություններով հանդերձ, արցախյան գորգագործական մշակույթի մի մասն է: Առանձնահատուկ են «**Մինա խանում**» բուսածաղկային հորինվածքով բնորոշվող գորգերի տիպը, «**Բարգուշատ**», «**Հորաղիզ**», «**Բերդաձոր**» գորգատիպերը, որոնք բնորոշվում են բուսածաղկային բարդ



Գույնի և տոնայնության նրբերանգներով զուգակցված զարդաշարը ներկայանում է ազգային ծաղկանախշերի խորհրդանշական իմաստաբանությամբ:

Կոլորիտային բազմագունեղությունն արտահայտված է նաև սեղանի նրբահյուս, զարդանախշ ծածկոցի պատկերագրմամբ:

Զարդանախշերը տրված են վրձնահարվածների խիտ, որոշ հատվածներում երկրաչափական ընդգծվածությամբ, գունային և գծային հագեցած նրբերանգների ներդաշնակ հարաբերություններով:

Ինչպես նկատում է Եղիշե Մարտիկյանը. «Զարդանկարի գունային մեկնաբանման տակտի ու ներդաշնակության այդ մշակույթն իր ձևով կապվում է դասական վարպետների արվեստին»<sup>20</sup>:

Միանգամայն այլ զգացողություններ է արթնացնում մոր ավանդական հագուստը. մուգ շագանակագույնի, կապտադարչնագույնի խտացված ու պինդ քսվածքներով հագուստի ծալքերը լույսի թույլ շղարշով դարձել են շոշափելի և ծավալային:

Սպիտակակապտամանուշակագույն թափանցիկ քողը՝ կոպիի կենտրոնում գտնվող արծաթյա շրջանաձև զարդանախշով, ամբողջացնում է շուշեցի տիկնոջ ավանդական տարազի<sup>21</sup> բովանդակություն-

հորինվածքներով ու ձկնակերպ ոճավորումներով: Շուշիում հարգի էին նաև «**Մայր Հայաստան**» տիպի գորգերը, ... Ինչպես նաև՝ Արցախի գորգագործական կենտրոններում տարածում ունեցած ավանդական գորգատիպերը, մասնավորապես «**Ջրաբերդ**», «**Խնձորեսկ**», «**Գուհար**», «**Մասյացոտն**» ու մի շարք այլ տիպերի գորգեր, նշանախշով ու դրա բազմաթիվ տարբերակներով գեղազարդված գորգեր...: Տե՛ս **Պողոսյան Ա.**, Արցախյան գորգագործական ավանդույթների տարածման արեալների ու Կովկասի հարավարևելյան գորգագործական կենտրոնների փոխառնչությունների մասին, «Բանբեր հայագիտության», Հայագիտական միջազգային հանդես, Երևան, 2015, № 3, էջ 78, 83-84: **Պողոսյան Ա.**, Շուշին՝ գորգագործական մշակույթի կենտրոն (ԺԹ դարի վերջ - Ի դարի առաջին քառորդ), «Էջմիածին»։ Պաշտոնական ամսագիր Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսության Մայր Աթոռ Սրբոյ Էջմիածնի, Ս. Էջմիածին, 2014, Բ / փետրուար, էջ 46-48:

<sup>20</sup> **Մարտիկյան Ե.**, Ստեփան Աղաջանյան, էջ 58:

<sup>21</sup> Սյունիք-Արցախում գոյություն ունեցող տարազի երկու համալիր, որոնք տեղերում անվանում էին հայավարի և քաղքավարի: Հայավարին Արցախին հատուկ ավանդական տարազն էր, իսկ քաղքավարին՝ Երևանի և

նը: Վրձնաքսվածքների նրբությունն արտահայտիչ է, հատկապես եզրագարդ քողի վերարտադրման մեջ, որի թափանցիկ, շղարշանման ծալքերի հետևից թույլ նշմարելի են զարդանախշ գորգի գունային զուգորդումները:

«Մոր դիմանկարում» հոգեբանական արտահայտչականության ամբողջ շեշտը դրված է դեմքի և ձեռքերի մեկնաբանման վրա:

Ի տարբերություն հոր կենդանագրի՝ մոր դեմքը հանդես է գալիս լուսային արտացոլումների նուրբ անցումներով: Ալիքաձև երկարածամն ընդգծում է մոր դեմքի օվալաձև, համաչափ կառուցվածքը: Վրձնահարվածների պիրկ գծաքսվածքներով արված են մոր դիմագծերը, այտոսկրերի, շրթունքի, քթի կառուցվածքը, հոնքերի բարակությունը, աչքերի եզրագծային պատկերումը: Դեմքը մշակված է վարդագույնի, դեղնականաչի, շագանակագույնի նուրբ գունաշարով: Հատկապես դիմագծերի մեղմությունն արտահայտված է թույլ վարդագույն նրբերանգներով:

Անզուգական է մայրական ձեռքերի պատկերումը. Աղաջանյանը մեծ հմտությամբ, անսքող խորաթափանցությամբ է կտավին վերարտադրել մայրական «Խա՜ն ձեռքերը...»<sup>22</sup>, որպես մարդկային ներաշխարհի նուրբ զգացումների լուռ վկաներ: Լուսաստվերային նուրբ անցումներով, գունային ճշգրիտ, ներդաշնակ համակցումներով ձեռքերը դարձել են կենդանի և արտահայտիչ: Գեղանկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանը նրբանկատորեն ընդգծում է. «... Աղաջանյանն իր կենդանագրերում բացի հոգեբան և դիմագետ լինելուց և մի տեսակ հմուտ ձեռնահմա է: Նա համարձակ կարող է ցուցադրել նման արտահայտիչ ձեռքերն առանձին՝ իբրև ձեռնահմայական դիմապատկերներ»<sup>23</sup>:

---

Թիֆլիսի հայ կանանց տարազի որոշ մասերի ընդօրինակված տարբերակը, որը հատկապես արտահայտվել է գլխի հարդարանքի ձևի մեջ: Քաղցավարին, ազդեցությամբ մուտք գործած լինելով, շուտ է դուրս եկել գործածությունից: Տե՛ս **Ավագյան Ն.**, Հայկական ժողովրդական տարազը (XIX դ. - XX դ. սկիզբ), Երևան, 1983, էջ 43:

<sup>22</sup> **Պարույր Ա.**, Երկերի ժողովածու (Հ. 1), Բանաստեղծություններ, Երևան, 1972, էջ 169-170:

<sup>23</sup> **Գյուրջյան Գ.**, Նկարիչ Ստեփան Աղաջանյան, «Արվեստ», Երևան, 1926, № 1-2 / նոյեմբեր-դեկտեմբեր, էջ 9:

Մոր ձեռքերում խաղացող համրիչի դեղնալուսնագույն հատիկներն աչքի են ընկնում ծավալային, նյութական ընդգծվածությամբ: Համրիչի շարանը խաղում է մոր ձեռքերում՝ թողնելով անընդհատ, մշտական շարժման մեջ լինելու տպավորություն: Կարծես հերթական համրումն է լինելու, և ահա, այդ պահը վարպետի վրձնով հավերժացվել և տրվել է պատմությանը: Եթե հովնաթանյանական կանացի կերպարներում ձեռքերը պատկերագրված են որպես նրբագեղության, հմայքի, գեղագիտական բարձր ճաշակի թանկարժեք գոհարներ, ինչպես «Նազելի Օրբելյանի դիմապատկերը» աշխատանքում ձեռքերի նկարագիրը ներկայանում է ներդաշնակ համաչափությամբ, նրբաճաշակությամբ, ապա Ստեփան Աղաջանյանի մոր կենդանագրում երևան են գալիս մարդկային ձեռքերի ռեալիստական, աշխարհիկ ավյունով լեցուն, լիարյուն, ժամանակին համաչափ, կենսունակ, ծավալային զանգվածայնությամբ կենդանի ձեռքեր: Ձեռքեր, որոնք իրենց մեջ ամփոփում են մի ողջ կենսագրություն՝ լի ուրախությամբ, կյանքի մտահոգություններով, բերկրանքով:

### **Եզրակացություն**

Ստեփան Աղաջանյանը հոր և մոր պատկերագրմամբ բացահայտել է իր կատարողական, գեղանկարչական վարպետությունը, մարդկային էությունը խորությամբ ըմբռնելու, հասկանալու, զգալու և կտավին իրապաշտորեն արտահայտելու բնատուր ընդունակությունը: Թեև իր հետագա ստեղծագործության ընթացքում Ստեփան Աղաջանյանը հեղինակել է գեղարվեստական բարձր արժանիքներով բազմաթիվ կենդանագրեր, սակայն հոր և մոր դիմապատկերները՝ որպես հայ արվեստի գլուխգործոցներ, մնում են անկրկնելի:

Հոր և մոր դիմանկարներն ընդհանրացնում են հոր և մոր ձեռքերի զմրուխտագույն ամուսնական մատանիների պատկերագրումը՝ իբրև հավատարմության, ընտանեկան միասնությունն արտահայտող խորհրդանիշ: Կտավների ներքևի ծախ անկյունում նկատելի է նկարչի ստորագրությունը՝ Աղաջանյանին բնորոշ վարդակարմիր գունաշարով:

«Իմ սիրելի հորը» և «Իմ սիրելի մորը». այսպիսի գրությամբ է նկարիչը հավերժացրել և պատմությանն ի պահ տվել ծնողական մեծ

սիրո խորհուրդը պարունակող այս թանկագին ստեղծագործությունները:

Տեղին է հիշատակել Հովհաննես Այվազովսկու հետևյալ խոսքերն իր ծնողների կենդանագրերի վերաբերյալ. «Իմ այս նկարում արվեստը համակված է եղել որդիական սիրո զգացմունքով»<sup>24</sup>: Կարծում ենք՝ մեծ ծովանկարչի այս խոսքերի իմաստը լիարժեքորեն համահունչ է Աղաջանյանի հոր և մոր կենդանագրերի էությանը:

Որդիական մեծ սիրով ստեղծված գեղարվեստական մեծանկար այս ստեղծագործություններն իրենց գաղափարաբովանդակային ամբողջականությամբ վեհություն են ներշնչում, համակում պատկառանքի, հարգանքի ջերմ զգացումով դեպի Ստեփան Աղաջանյանը:



Ստեփան Աղաջանյանի հոր և մոր դիմանկարները

<sup>24</sup> Հոր՝ Կոստանդին (Գևորգ) Այվազովսկու (Հայվազովսկի, Այվազյան՝ Այվազ կամ Հայվազ) և մոր՝ Հովհաննիսյանի կերպարագրմանն անդրադարձել է նաև Հովհաննես Այվազովսկին: Տե՛ս **Սարգսյան Մ.**, Հովհաննես Այվազովսկի, Երևան, 1967, էջ 6-7, 42: **Սարգսյան Մ.**, Մեծ ծովանկարչի կյանքը, Երևան, 1990, էջ 6-7, 193:

**ПОРТРЕТЫ ОТЦА И МАТЕРИ СТЕПАНА АГАДЖАНИЯНА**

МАРИ АБРААМЯН

Степан Агаджанян (1863-1940 гг.) – яркий представитель реалистического портрета в армянском изобразительном искусстве, создавший обширную серию самобытных портретов. «Портрет отца» и «Портрет матери» – его первые самостоятельные работы, написанные в Шуши в 1900 г. вскоре по окончании Марсельской художественной студии (1886-1890). Позднее (1897–1900 гг.) он продолжил учебу в знаменитой Академии художеств Жюлиана в Париже. С применением психологического анализа художнику удалось отобразить в портретах отца и матери обобщенные отличительные черты армян. Эти портреты занимают особое место как в творчестве самого художника, так и в истории армянского изобразительного искусства. В статье проанализированы и представлены особенности живописного мастерства и цветового восприятия С. Агаджаняна, отмечается схожесть построения образов с овнатаняновскими типажам, подчеркивается важность рассматриваемых портретов в контексте армянского изобразительного искусства.

**Ключевые слова:** Степан Агаджанян, Шуши, «Портрет отца», «Портрет матери», арцахский ковёр, реалистический стиль изображения, светотень.

**PORTRAITS OF STEPAN AGHAJANYAN'S FATHER AND MOTHER**

MARI ABRAHAMYAN

Stepan Aghajanyan (1863–1940) is a renowned master of realistic portrait in the history of Armenian art, who created an extensive series of original portraits. "Portrait of Father" and "Portrait of Mother" – his first independent works, painted in Shushi in 1900 upon his graduation from the Marceille Art Studio (1886-1890) – hold a special place in the painter's oeuvre. Subsequently (1897–1900), he continued his studies at the famous Académie Julian in Paris (1886-1900). In the portraits of his father and mother, through a deep psychological analysis, the artist was able to convey the generalized distinctive features of Armenians. These portraits occupy a unique place in the history of Armenian fine arts. The article analyzes the peculiarities of the artist's painting skills and color perception, emphasizes the likeness of his approach to the composition of images to that of the Hovnatanyans', indicates the importance of these portraits in the context of Armenian art.

**Key words:** Stepan Aghajanyan, Shushi, "Portrait of Father", "Portrait of Mother", Artsakh carpet, realistic style of portrayal, chiaroscuro.

## «ՊԱՊԻԵ-ՄԱՇԵ» ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԸ ՐԱՖՖԻ ՍԱՐԿԻՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ՇՈՒՇԱՆԻԿ ԶՈՀՐԱԲՅԱՆ\*

Լայն ճանաչում և համբավ գտած Րաֆֆի Սարկիսյանը որոշակի տեղ ու դեր ունի ֆրանսիական արդի արվեստի պատմության մեջ: Սարկիսյանի ստեղծագործական լեզուն թեև մշակվել է եվրոպական դպրոցում, այնուամենայնիվ եվրոպական գեղագիտական մտքի առկայության մեջ նա հաստատապես հանգել է ամենակարևորին՝ ազգային գեղարվեստական ավանդների վերածննդին, ձևամտածողության սեփական ըմբռնումների ձևակերպմանն ու հաստատմանը:

**Քանալի բառեր**<sup>1</sup> Րաֆֆի Սարկիսյան, պապիե-մաշե, ազգային թեմաներ, Ղևնդ Ալիշան, խաչքար, Մարիա Յակոբսեն, նեղիթյան ժայռապատկերներ:

### Ներածություն

Ժամանակակից արվեստի ականավոր ներկայացուցիչներից է քանդակագործ Րաֆֆի Սարկիսյանը: Արվեստագետը ծնվել է Բեյրութում, ուսանել հայկական ճեմարանում: 1967–1970 թթ. գեղարվեստական կրթություն է ստացել Լիբանանի Գեղարվեստի ակադեմիայի քանդակի բաժնում, ապա՝ 1971–1975 թթ. կատարելագործվել Փարիզի Գեղեցիկ արվեստների ազգային բարձրագույն դպրոցում (École nationale supérieure des beaux-arts de Paris)<sup>2</sup> ավարտելով Սեզարի արվեստանոցը: Վաղ շրջանի ստեղծագործություններում նկատելի դարձան Սարկիսյանի անհատականության մղումները, գեղագիտական նոր ըմբռնումների արձագանքներին հիմնված սեփական հայացքը:

### Հիմնական նյութի շարադրանք

Մարդու, գիտակցականի, ենթագիտակցականի, գոյության խորհրդի և հոգևորի համապարփակ բանաձևում է Րաֆֆի Սարկիս-

---

\* Արվեստագիտության թեկնածու, Ֆրանսիա, zshushan@outlook.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

յանի ստեղծագործությունը: Նրա արվեստը ստեղծագործական ինքնատիպ անհատականության, գաղափարագեղարվեստական հղացումների բազմազանության, հարազատ ժողովրդի պատմության և ներկայի նկատմամբ անհագ հետաքրքրության վկայությունն է: Արվեստագետի խոստովանությամբ ամենամեծ ներշնչանքն իր ժողովրդի պատմական-հոգևոր-բարոյական փորձի ճանաչումն է: Սարկիսյանն իր մեջ ծագումնաբանորեն ունի հայոց անցած ուղու ողջ փիլիսոփայությունը, որը հաստատվում է իր ստեղծագործություններով, արվեստի ու կյանքի մասին խորհրդածություններով, հուշագրություններով: Նրա էության ու նվիրումի կրողը հայրենիքն է, որով ամբողջանում է ինքը: Իր ըմբռնողականությամբ նա ամեն ինչ գիտի Հայաստանի մասին՝ երկրի հեռավոր անցյալից մինչև մեր օրերը և ապագան: Արվեստագետի համար ժամանակի այս ընդգրկունությունն ասես հայեցադաշտ է՝ հայ մարդուն բացահայտելու, ցուցադրելու համար:

Րաֆֆի Սարկիսյանը թղթախմորին (պապիե-մաշե, pâte à papier) դիմել է 1980-ական թվականներից սկսած («Քաղաքի բանալիները», «Սպասում», «Ոսկե դար», «Ռամզեսից Շամպոլիոն», «Քայլք դեպի անսահմանություն» և այլն): Թեմատիկ կոմպոզիցիոն այս աշխատանքներում հմտորեն են օգտագործված նյութի ընձեռած հնարավորությունները, ծավալաձևերի քանդակման յուրահատուկ պլաստիկան, մակերեսների մշակման հմուտ տարբերակումները՝ առավել ամբողջացնելով Սարկիսյան արվեստագետի, անհատի ստեղծագործական դեմքը, բոլոր ապրումները՝ անձնականից մինչև տիեզերական:

Րաֆֆի Սարկիսյանն իր աշխատանքներում հետամուտ է գերագույն մի գաղափարի. ովքե՞ր ենք մենք, որտեղի՞ց ենք գալիս և բարոյական ու հոգևոր ի՞նչ արմատներ ունենք: Օրինակ, Կոմիտասի կերպարով արվեստագետը շոշափում է ազգային ինքնաճանաչման, մարդկային առաքինությունների գիտակցման, ցեղային հպարտության

<sup>1</sup> Վերջիններս՝ շուրջ 40 աշխատանք, 2003 թ. բրոնզե տարբերակների հետ միասին («Փարիզ. աշխարհի մայրաքաղաք», «Քաղաք-ծրար», «Բնապատկեր-ծրար») ցուցադրվել են Փարիզի Փոստատան թանգարանում: Այդ ծրարներն արվեստագետի յուրօրինակ պատգամներն են՝ իրենց մեջ կրելով հանդուրժողականության և ունիվերսալության ուղերձը:

գաղափարները: Ինչպես կոմպոզիցիոն յուրահատուկ մոտեցմամբ առանձնացող, թղթախմորից պատրաստված «**Հայր Կոմիտասի վերջին ճամփորդությունը**» ստեղծագործության մեջ (1987 թ.): Պատկերված դուռն այստեղ Փարիզի Վիլ-ժուիֆ արվարձանի հիվանդանոցի դուռն է, որտեղ հայ երաժշտության հանճարը գտավ իր վերջին ապաստանը՝ անցկացնելով այնտեղ գրեթե քսան տարի և կնքելով իր մահկանացուն 1935 թվականին: Դուռն այստեղ նաև Կոմիտասի լուծության, մեկուսացվածության խորհրդանիշն է: Քանդակագործի մեկնությանը հանճարը ոչ թե լուռ է, այլ չէր ցանկանում խոսել: Կոմիտասն ինքն էր որոշում՝ խոսել՝ այցելուի հետ, թե՞ ոչ: Դիտանցքի վրա դեմքերի հակադիր արտահայտությամբ Սարկիսյանը զետեղել է Կոմիտասի և Ռեյմսի տաճարի ժպտացող հրեշտակի (1240 թ.) կերպարները: Արվեստագետի պատկերացմամբ Կոմիտասի աճյունը տեղափոխելիս երգահանին է ընկերակցում Ռեյմս քաղաքի ժպտացող հրեշտակը, որպեսզի հոգին տանի Հայաստան: Ճանապարհի ընթացքում Կոմիտասը հարց է տալիս հրեշտակին. «Դու ինչպե՞ս ես ինձ ճանաչում»: Հրեշտակը պատասխանում է. «Դեբյուսին է ինձ պատմել Ձեր մասին»<sup>2</sup>: Կոմիտասին պատկերող այս և հեղինակի կերտած այլ ստեղծագործություններում նկատում ենք հաճախ կիրառվող հատկանշական տարրեր, սիմվոլներ, որոնք օժանդակում են կերպարի բացահայտմանը՝ կազմելով նրա գեղարվեստական լեզվի անբաժան մասը: Ինչպես օրինակ դռան վրա առկա հավերժության սիմվոլը՝ պսակված բաղեղ բույսի տերևներով: Վերջինս քրիստոնյա միջնադարի խորհրդրդանիշների շարքում, ինչպես գիտենք, դիտվում էր որպես մահից հետո հոգու հավիտենական կյանքի խորհրդանիշ<sup>3</sup>:

Րաֆֆի Սարկիսյանը դիմում է ազգային թեմաներին և կերպարներին՝ այն հատուկ և սպառիչ գիտակցությամբ, որ ամեն մի ժողովուրդ իր արմատների, իր պատմության շարունակությունն է: Եվ պատմական հիշողությունը, ազգային խորհրդանշանները նրա գոյա-

<sup>2</sup> Տե՛ս **Զոհրաբյան Շ.**, Կոմիտասի կերպարը քանդակագործ Րաֆֆի Սարկիսյանի արվեստում, «Էջմիածին», 2019, Թ, էջ 142-143:

<sup>3</sup> Տե՛ս Dictionary of Symbolism: Cultural icons and the meanings behind them, by Hans Beidermann, translated by James “Hulbert, Facts on File”, New York, 1992, p. 187:



տևման և հարատևման նախապայմաններն են: Ավեստագետըը կիրառում է այն ձևերը, որոնց մեջ դարերով արտահայտվել են ժողովրդի էությունն ու ոգին: Ինչպես հայ ինքնության ամենաբնութագրական խորհրդանշաններից մեկը համարվող «**խաչքար**» ստեղծագործությունը (2022 թ.): Այստեղ խաչի տակ գտնվող սկավառակաձև վարդակը Սարկիսյանը փոխարինել է Նոր Քերթողահոր՝ Ղևոնդ Ալիշանի գլխապատկերով, ով մարտակոչային բնույթի իր բանաստեղծություններով («Ի բամբիռն հայկազնի», «Կարմիրն Վարդան», «Սեպուհն Վասակ», «Ի սուրբ Ղևոնդ», «Դատաստանք Վասակայ Մատնչի», «Ոգին Հայաստանեայց» կամ հայրենասիրական, ազատասիրական տրամադրություններն արտահայտող «Հուշիկք հայրենյաց հայոց» գեղարվեստական արձակը) ոգևորում էր «վասն հայրենեաց» կռվող քաջե-



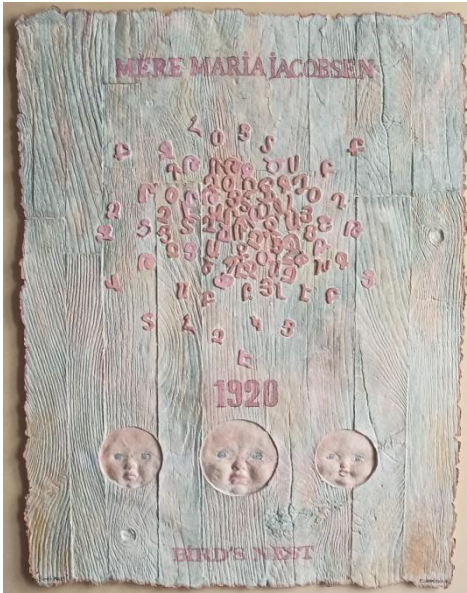
րին<sup>4</sup>: Սարկիսյանը շեշտադրել է հոգևոր մթնոլորտի անսահման ջերմությունը: Զարդարվեստի մոտիվներն այստեղ արտացոլում են իր կերտողի պատմությունն ու մտածողությունը: Յուրակերպ լուծում են գտել նորն ավանդականին զուգորդելու արվեստագետի գեղագիտական ձգտումները՝ ասես հուշելով, որ հնացած թեմաներ և մոտիվներ չեն լինում, այլ դրանք պայմանավորված են արվեստագետի հայացքի նորության, նյութի զգացողության խորության և ասելիքի մասշտաբներով: Կանոնական սիմվոլները, պահպանված լինելով հանդերձ, ներկայացված են ինքնատիպ ձևակերպումով և ոճավորմամբ: Խաչքարի վերին հատվածում քանդակագործը հատկացրել է հայոց այբուբենի յոթերորդ տառի՝ «Է»-ի բազմակի պատկերմանը՝ կենտրոնում ներկայացված հրեշտակի կերպարով: Ընդհանրապես հայոց գիրը Սարկիսյանի արվեստում ուրույն տեղ է գրավում, որի միջոցով նա ասես փորձում է վերագտնել, հաղորդակցվել կամ մեզ հաղորդակից դարձնել անցյալի գրավոր պատմությանն ու ժառանգությանը<sup>5</sup>: Չէ՞ որ, ինչպես գիտենք, ազգային ինքնության համապատկերում մշակույթի ամենակարևոր ոլորտներից մեկը՝ լեզուն ևս ենթարկվել է ցեղասպանության՝ լեզվասպանության: Այս առումով կարող ենք առանձնացնել **«Թռչնոց բույն»** աշխատանքը (2022 թ.): Սարկիսյանը դարձի ճամփաների մորմոքուն որոնումների թեման գիտի ոչ միայն մանկական հիշողություններից, այլև կարդացած վավերագրերից, գիտական ուսումնասիրություններից, հուշագրություններից ու գեղարվեստական երկերից: Ավելին, արվեստագետի ծնողները ժամանակին Հայոց ցեղասպանության հազարավոր այլ որբուկների հետ հայտնվել էին Լիբանանի «Թռչնոց բույն» որբանոցում: Այստեղ նրանց համար գթառատ մայր է եղել Հայոց եղեռնի սարսափներին ականատես եղած դանիացի միսիոներուհի Մարիա Յակոբսենը<sup>6</sup>, որի անունն արվեստագետը դրոշմել է հիշյալ

<sup>4</sup> Տե՛ս **Շոխիյան Ա.**, Ղևոնդ Ալիշան (Ծննդյան 150-ամյակի առթիվ), «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1970, N 2, էջ 14, 16:

<sup>5</sup> Տե՛ս **Զոհրաբյան Շ.**, Րաֆֆի Սարգսյանի արվեստի առանձնահատկությունները, «Վեմ» համահայկական հանդես, 2016, Ը (ԺԴ) տարի, թիվ 4 (56), հոկտեմբեր-դեկտեմբեր, էջ 149:

<sup>6</sup> Տե՛ս **Բախչիյան Ա.**, Հայանպաստ շարժումը սկանդինավյան երկրներում (1896-1930-ական թվականներ), «Պատմա-բանասիրական հանդես», 2002, N 3, էջ 62:

ստեղծագործության վերին հատվածում: Կապտավարդագույն գունե-  
րանգներով արված և դուռն պատկեր հիշեցնող այս աշխատանքում  
տեսնում ենք ծնողներից ու հայրենիքից զրկված և սպասման վիճա-  
կում գտնվող երեք որբուկների դիմապատկերներ:



Րաֆֆի Սարկիսյանի արվեստի ազգային նկարագիրն ար-  
տահայտվում է իր ժողովրդի ոգու հստակ, ամրակուռ ձևերի մեջ: Նրա  
ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում հայի անցյալի, նրա հոգևոր  
գեղեցկությունների իմաստավորմամբ և ուրույն մեկնությամբ: Ինչպես  
օրինակ, «**Նեոլիթյան ժայռապատկերներ**» (2022 թ.) աշխատանքում  
արվեստագետը դիմում է հայ հնագույն քանդակագործությանը և  
ժայռապատկերներին, ուսումնասիրում է, ստեղծագործորեն փոխա-  
ռում այն, ինչը հաստատվել է ազգային արվեստի գանձարանում՝ որ-  
պես նրա հոգևոր արժեքների մի մասը: Հնագույն արվեստի այդ ձևերը  
նա չի ոճավորում, այլ մեկնաբանում է յուրովի և դարձնում իր ստեղ-  
ծագործական լեզվի անբաժան մասը: Ստեղծագործությունում պատ-

կերված կերպարներն ասես մեզ են նայում դարերի խորքից, որոնցով քանդակագործն ասես կարևորում է հայրենի աշխարհի գաղափարը, ուշադրությունն այն մարդկանց նկատմամբ, որոնք ներկայացնում են այդ աշխարհը: Հիշյալ աշխատանքը համապատասխան արտահայտչություն է ստացել կառուցիկ ծավալի, մակերևույթի որոշակի հակադրության մեջ: Րաֆֆին հաճախ իր գործերում ստեղծագործաբար շա-



րունակում և ավարտում է այդ ձևերը, ձգտում է նրանց մեջ գտնել համամասնությունների, գույների և գծերի ներդաշնակություն: Ասվածի վկայությունը **«27 սեպտեմբեր, 2020 թ.»** ստեղծագործությունն է, որի արտահայտչականությունը պայմանավորված է մարդկանց դեմքերի, դիմախաղի, հոգեբանության խոր իմացությամբ, շարժման, գլխի դարձերի, դիմագծերի մեջ ինքնատիպը նուրբ ու ճշգրիտ հաղորդելու կարողությամբ: Կոմպոզիցիայի յուրաքանչյուր մանրամասն, գեղարվեստական լեզուն իրենց մեջ խտացրել են արվեստագետի ըմբռնումները: Ստեղծագործության վերին ծախ հատվածը Սարկիսյանը հատկացրել է ֆրանսիացի հայտնի միկրոկենսաբան, մի քանի պատվաստանյութերի հեղինակ Լուի Պաստյորի կիսադեմ պատկերմանը (ի դեպ, այս տարի լրանում է գիտնականի ծննդյան 200-ամյակը): Նամականիշ հիշեցնող հիշյալ պատկերի կողքի առկա գրությունն ու տարբերվող հուշում են, որ քանդակագործն այստեղ ասես միավորել է և՛ բռնկված համավարակի, և՛ Արցախյան պատերազմի թեման: Պատկերված մարդիկ օրգանապես կապվում են իրենց շրջապատող և իրենց կյանքը կանխորոշող աշխարհին: Ասես իր կերպարների հայացքներն իր՝ վկայի հայացքն են: Այստեղ Սարկիսյանը հատուկ դիմել է նրբագեղ ու տպավորիչ գծանկարի և պլաստիկ ծավալներ քանդակել: Ցայտուն գծանկարի, եռաչափ կերպարների շնորհիվ այս կերպարներն ասես անջատվում-ելնում են պատկերի շրջանակներից, մոտենում դիտողին: Մարդկային լարված հոգեվիճակն արտահայտվում է արտաքին էքսպրեսիայում՝ սուր ու ազդու ընդգծված դիմագծերի ներդաշնակ հարաբերակցությամբ: Մարդու հոգեվիճակի այս տարատեսակը գեղանկարչորեն մարմնավորելու բազմաթիվ տարբերակները հանգեցրել են մի կերպարի ստեղծման, որն անցնում է մի ստեղծագործությունից մյուսին՝ միանգամայն տարբերվելով նախորդից արտահայտչամիջոցներով և կատարելապես հավատարիմ մնալով տրամադրության պատկերմամբ: Հակադրությունը՝ որպես հնարանք, հիմք է դարձել կոմպոզիցիոն բոլոր գործերի համար: Սրությունն ու արտահայտչությունն էլ հենց Սարկիսյանի գեղարվեստական լեզվի հատկանիշներն են, որոնց նա հասնում է՝ շարունակ ընտրելով, մշակելով ու հղկելով իր հնարանքներն ու պատկերավորման միջոցները:

### Եզրակացություն

Րաֆֆի Սարկիսյանի գրեթե բոլոր գործերը նախապատրաստական աշխատանքի փուլ են անցնում գծանկարների ձևով և ժամանակագրական հաջորդականությամբ նշում են իր աշխարհընկալման և ստեղծագործական անհատականության յուրահատկությունները: Այդ գծապատկերներն իրենց ուրույն կառուցվածքով և ավարտվածությամբ դիտողին ներկայանում են իբրև իր մարդկային էության ու հոգեկան ապրումների թարգմանություն:

Արվեստագետը ստեղծում է ամենաբազմազան ֆակտուրաներ, մոտենում է մերթ գունանկարչական փափկության, մերթ՝ քանդակային ցայտուն ձևերի: Տարբեր ֆակտուրաներով մակերեսները, ուռուցիկ և գոգավոր ծավալները, տարածական հարաբերությունների դինամիկան, երանգային հնարանքները նա հիանալի զուգորդում է գրաֆիկ գծի հետ: Սարկիսյանի գրաֆիկայի այս առանձնահատկություններն ի հայտ են եկել դեռ սկզբնական շրջանի նրա աշխատանքներում, որոնց գեղագիտական միտումը կապվում է գծանկարչության և քանդակի սինթեզի միջոցներ որոնելու հետ:

Լայն ճանաչում և համբավ գտած Րաֆֆի Սարկիսյանը որոշակի տեղ ու դեր ունի ֆրանսիական արդի արվեստի պատմության մեջ<sup>7</sup>: Սարկիսյանը մտքի, հետազոտության և վառ երևակայության արվեստագետ է: Որևէ թեմայի դիմելիս նա ստեղծում է ինքնուրույն արժեք ունեցող բազմաթիվ տարբերակներ՝ յուրաքանչյուրի մեջ մի նոր հնչերանգ գտնելու նպատակով: Հայրենիքի ու նրա պատմության անբաժան մասը լինելու գիտակցությունը կրող արվեստագետն ապրում է մայր երկրի ու նրա հարատևման ոգու խորհուրդը, ապրում դիտողի հետ: Նա իր հոգում ամբարել է նախնիների հիշողությունը, մեր ազգային հատկանիշների թանձրույթը: Եվ այս բոլորն անցնում են ստեղծագործությունից ստեղծագործություն, դառնում հոգեբանություն ու գունային խտացում:

<sup>7</sup> Նրա արվեստին են անդրադարձել մի շարք հայտնի արվեստաբաններ՝ լույս ընծայելով տարբեր հոդվածներ հայտնի պարբերականներում, ինչպես՝ Gérard Xuriguera (Raffy Sarkissian, FMR, 1992, du 1ère au 21 avril, N° 37, p. 3), Janine Baron (Raffy Sarkissian, L'ŒIL, Revue d'art, 1989, Juin, N° 407, p. 17), Klaus Reuter, Joseph Tarrab և այլք:

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ В ТЕХНИКЕ ПАПЬЕ-МАШЕ В ИСКУССТВЕ РАФФИ САРКИСЯНА

ШУШАНИК ЗОГРАБЯН

Раффи Саркисян пользуется большой популярностью и широким признанием и занимает достойное место в истории современного французского искусства. Творческий стиль Р. Саркисяна оформился в европейской школе, тем не менее в европейском эстетико-художественном мышлении он сумел достичь главного – возрождения национальных художественных традиций, формирования и утверждения своего собственного восприятия.

**Ключевые слова:** Раффи Саркисян, папье-маше, национальная тематика, Гевонд Алишан, хачкар, Мария Якобсен, петроглифы эпохи неолита.

## PAPIER-MÂCHÉ ARTWORKS IN THE ART OF RAFFY SARKISSIAN

SHUSHANIK ZOHREBYAN

Raffy Sarkissian enjoys wide popularity and recognition and holds his deserved place in the history of modern French art. R. Sarkissian's creative style took shape in the European artistic school. Nonetheless, he was able to revive his own national artistic traditions, develop and confirm his own perceptions – as his main accomplishment in the European aesthetic and artistic thinking.

**Key words:** Raffy Sarkissian, papier-mâché, national themes, Ghevond Alishan, khachkar, Maria Jacobsen, neolithic petroglyphs.

## ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՐՑԵՐԸ 1950 ԹՎԱԿԱՆԻ «ԳԵՂՈՒՆԻ» ՀԱՆԴԵՍԻ ԷՋԵՐՈՒՄ

ՄԵՐԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ\*

Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության պարբերական հրատարակությունների մեջ իր կարևոր տեղն է գրավում «Գեղունի» պատմաբանասիրական և գրական-գեղարվեստական պատկերազարդ հանդեսը: Այն լույս է ընծայվել Վենետիկում 1901-1906 թվականներին, 1909-ին, 1927-ին, 1947-ին և 1950-ին: Հանդեսի նպատակն էր ընթերցողներին ծանոթացնել հայ և համաշխարհային արվեստի դասականների գործերին և հետաքրքրություն առաջացնել հայ արվեստագետների նկատմամբ:

Հոդվածի շրջանակում ուսումնասիրեցինք 1950 թվականի «Գեղունի» հանդեսի էջերում զետեղված կերպարվեստի 6 ծավալուն հոդված, մանրամասն ներկայացրինք և վերլուծեցինք դրանցում բարձրացված կերպարվեստի հարցերը, տվեցինք բովանդակային նկարագիր:

**Քանալի բառեր**<sup>1</sup> «Գեղունի», կերպարվեստ, Գրիգոր Շլյյան, սփյուռքահայ արվեստ, Վերածննդի դարաշրջան, արծաթագործություն, քանդակագործություն, Բասսանո:

### Ներածություն

Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության պարբերական հրատարակությունների մեջ կարևորվում է «Գեղունի» պատմաբանասիրական և գրական-գեղարվեստական պատկերազարդ հանդեսը: Այն լույս է ընծայվել Վենետիկում 1901-1906<sup>1</sup> թվականներին, 1909-ին, 1927-ին,

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, marykirakosyan@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

<sup>1</sup> Իտալիայում ապրած և ստեղծագործած լուսանկարիչ, գծանկարիչ և փորագրության վարպետ Սիմոն Նահապետի (Նահապետյան) գրաֆիկական ձևավորումներով ու առանձին նկարներով են 1900-1904 թթ. Վենետիկում լույս տեսած «Որբունի» և «Գեղունի» պատկերազարդ հայաթերթերը, որոնց էջերում, «Սասունցի գեղեցկուհին կը գահավիժի» նկարից բացի զետեղվել են նաև Ս. Նահապետյանի նատուրալիստական ճշմարտանման, լուսա-



1947-ին և 1950-ին: Հանդեսի նպատակն էր ընթերցողներին ծանոթացնել հայ և համաշխարհային արվեստի (նկարչություն, գրականություն, երաժշտություն, ճարտարապետություն) դասականների գործերին (Ռուսինի, Բելինի, Վերդի, Է. Շահին, Հ. Այվազովսկի, Կոմիտաս, Մ. Սարյան, Գառզու, Հ. Ալխազյան, Վ. Մախոխյան, Գ. Շիրյան և այլք) բարձրացնել նրանց գեղարվեստական ճաշակը, հետաքրքրություն առաջացնել հայ արվեստագետների նկատմամբ: Հանդեսի պատմաբանասիրական, գրականագիտական և արվեստագիտական բաժիններում ուսումնասիրություններ ունեն Լեոն, Սիմոն Երեմյանը, Հարություն Քյուրտյանը, Թորոս Թորամանյանը և այլք<sup>2</sup>: Հանդեսի խմբագիրներն էին բնագետ, գրող, բանասեր Սիմոն վրդ. Երեմյանը և հայագետ, հրապարակագիր, գրող Մկրտիչ վրդ. Պոտուրյանը:

Հանդեսի համարներից երկուսը հոբեյանական էին: 1947 թվականի «Գեղունի» նվիրված էր «Բազմավեպ» հայագիտական, բանասիրական, գրական հանդեսի ստեղծման 100-ամյակին, իսկ 1950 թվականինը՝ Մխիթար Սեբաստացու մահվան 200-ամյա տարելիցին:

2017-ին Երևանում կայացած Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության 300-ամյակին նվիրված միջազգային գիտաժողովում արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանը հանդես է եկել «Հայ երաժշտությունը «Գեղունիի» էջերում» բանախոսությամբ<sup>3</sup>:

Մեր հոգվածի շրջանակում կուսումնասիրենք «Գեղունի» հան-

նկարներ հիշեցնող «Որբուկ» և «Գեղջկական կյանք Նեապոլում» փորագրությունները (1902 թ. N 2 շապկի վրա, 1903 թ. N 1-10, էջ 55 և 1900 թ., էջ 1): Նույն հանդեսներում ենք գտնում Ս. Նահապետյանի՝ հայ մշակութային և հասարակական գործիչներին ներկայացնող ֆոտոներն ու ֆոտոտան գովազդագիրը՝ նկարչի լուսապատկերով (1901, N1, էջ 1 և 1900, էջ 4), տե՛ս **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, էջ 255:

<sup>2</sup> **Քեչիշյան Գ.**, «Գեղունի», «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 3, Երևան, «Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն», 1977, էջ 7:

<sup>3</sup> **Ասատրյան Ա.**, Հայ երաժշտությունը «Գեղունիի» էջերում, Վենետիկի Մխիթարյան միաբանություն-300 (միջազգային գիտաժողովի զեկուցումների ժողովածու), Երևան, «ՀՀ ԳԱԱ պատմության ինստիտուտ», 2018, էջ 572-587:

դեսի՝ 1950 թվականի հոբելյանական համարում ընդգրկված կերպարվեստի հարցերը:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

«Գեղունի» հանդեսի 1950 թվականի համարը նվիրված էր Մխիթար Սեբաստացու մահվան 200-ամյակին (1749-1949): Հանդեսի առաջնահերթ նպատակն էր արժևորել Աբբահոր կյանքը, գործունեությունը և վաստակը, ներկայացնել Վենետիկի մշակութային արժեքները, որտեղ առանձնահատուկ տեղ է հատկացվում ինչպես հին, այնպես էլ նոր ժամանակաշրջանների արվեստին:

Մխիթար Սեբաստացի Աբբահոր մահվան (1749-1949) 200-ամյակին նվիրված միջոցառումները սկսվել են դեռևս 1949 թվականին, որի փակման եռօրյա շքեղ հանդեսները տեղի են ունեցել 1950 թվականի սեպտեմբերի 8-10-ը Վենետիկում<sup>4</sup>: Հայ գրող, քննադատ, հասարակական գործիչ Արշակ Չոպանյանը Մեսրոպ Ճանաշյանին ուղղված նամակում գրում է. «Մխիթար եղավ մեծագույն անձնավորություններեն մին զոր մեր հինավուրց ցեղն ունեցած է... Մենք ազգովին երախտապարտ ենք այդ ազգասեր և մշակութասեր մեծ հայուն, որ հանճարեղ գաղափարն ունեցավ հայ մշակույթի վառարան մը հիմնելու Վենետիկի պես հրաշալի քաղաքի մեջ»<sup>5</sup>:

Գրականագետ, բանաստեղծ, թարգմանիչ, Մխիթարյան միաբանության անդամ, «Բազմավեպ» հանդեսի խմբագիր, տպարանապետ Մեսրոպ Ճանաշյանը<sup>6</sup> սույն համարում հանդես է եկել կերպար-

<sup>4</sup> **Չոպանյան Ա.**, Նամականի, Երևան, «Սովետական գրող», 1980, էջ 473: Աբբահոր մահվան 200-ամյակին նվիրված եռօրյա շքեղ միջոցառումների մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Տեր-Ներսիսյան Ն.**, Մխիթար Աբբահոր մահուան 200-ամեակի փակման հանդեսները, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1950, N 9-10, էջ 230-237:

<sup>5</sup> **Չոպանյան Ա.**, Նամականի, էջ 343-344:

<sup>6</sup> **Մեսրոպ (Պետրոս) Ճանաշյան** (1908 Անկարա – 1974 Վենետիկ), Մխիթարյան միաբանության անդամ, 1939-1942 թթ.՝ Վենետիկի վարժարանի տնօրեն: Հրատարակել է «Պատմություն արդի հայ գրականության» մեծածավալ աշխատության առաջին հատորը (1953), «Հոգետավիղ» (1954), «Փշրված քնար» (1973, նվիրված Պ.Դուրյանին) բանաստեղծությունների ժողովածուները, կազմել է «Հայկական մանրանկարչություն» (1966) ալբոմը (արվեստաբան Ս. Տեր-Ներսեսյանի առաջաբանով), տե՛ս **Կարադեյան Խ.**, Ճա-

վեստին նվիրված երկու հրապարակմամբ, որոնցից առաջինը հեղինակի մեծածավալ հոդվածն է՝ վերնագրված՝ «Վենետիկ, թանգարան արվեստի»։ Մխիթար Աբբասիորը նվիրված այս բացառիկ հրատարակության մեջ զետեղված Վենետիկի գեղարվեստական կյանքին, արվեստին նվիրված այս ընդհանրական ակնարկի նպատակն է ցույց տալ այն մշակութային միջավայրը, որտեղ ապրել և ստեղծագործել են իտալացի վարպետները։ Հոդվածագիրն անդրադառնում է վենետիկյան գեղանկարչական դպրոցի կարկառուն ներկայացուցիչներ Ջովանի Բելլինիի (1430-1516), Վիտտորե Կարպաչչոյի (1465-1526), Վիչելլո Տիցիանի (Տիցիանո Վեչելլո) (1490-1576), Յակոպո Տինտորետոյի (1519-1594), Պաոլո Վերոնեզեի (1528-1588), Ջովաննի Տիեպոլոյի (1696-1770) արվեստին։ Հոդվածն ազդարարվում է Ջովանի Բելլինի արվեստի դերի նշանավորմամբ։ «Պելլինի այն արվեստագետներէն է, որոնց մէջ զարգացումը թեքնիքի և զգացումի արտայայտութեան՝ զգալիօրէն կը նշմարուի, նախ հօր Եաքոփոյի և անւի ուշ իր քեռայր Մանթենիայի փլաստիք արուեստի ազդեցութեան տակ...», - նկատում է Ճանաշյանը<sup>7</sup>։ Խոսվում է Բելլինիի գեղանկարչական ոճի մասին, արձարծվում նրա արվեստում փոխազդեցությունների հարցը, շոշափվում են հեռանկարի, ձևի, գույնի հետ կապված խնդիրները։ Կարևորում ենք, որ կոնկրետ աշխատանքների վերլուծությամբ դիտարկվում են նկարչական տեխնիկայի, լուսաստվերային մոդելավորման հետ կապված հարցերը։ Թեպետ հեղինակն արժևորում է վենետիկյան բարձր Վերածննդի դարաշրջանի նկարիչների արվեստի դերը, նշանակությունը, բայց նկատում ենք, որ տվյալ հոդվածում չի անդրադառնում Բելլինիի և Տիցիանի ժամանակակից Ջորջոնեի (Ջորջո Բարբարելլի դա Կաստելֆրանկո) արվեստին։

Ճանաշյանը Բելլինիի դպրոցի հետևորդ է համարում Տիցիանին։ Արձարծելով կենսագրական որոշ տվյալներ՝ հիշատակում է նկարչի աշխատանքները։ Հոդվածագիրն ավելի հպանցիկ է ներկայացնում

---

նաշյան Մեսրոպ, «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 7, Երևան, «Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն», 1981, էջ 63:

<sup>7</sup> **Ճանաշեան Մ.**, Վենետիկ, թանգարան արուեստի, «Գեղունի», 1950, էջ 51:

նկարչի արվեստի բնութագիրը, փոխարենն առավել տեղ է տալիս ստեղծագործությունների թվարկմանը:

Վենետիկյան գեղանկարչության մյուս ներկայացուցիչը, ում արվեստը հեղինակը կարևորում է, Տինտորետոն է: Ընդգծելով նկարչի դերը և նշանակությունը Վենետիկյան գեղանկարչական դպրոցի պատմության մեջ՝ նկատում է. «Իր ծգտում էր զուգել գծերու ճշմարտութիւնը, հարազատութիւնը՝ գոյնի ներդաշնակութեան հետ, ըլլալ վսեմ Միքէլանճելոյի պես, եւ ըլլալ գրավիչ՝ գունաւորումի կախարհութեամբ Տիցիանոյի պես»<sup>8</sup>: Տինտորետոյի արվեստի ընդհանրական ներկայացմանը հաջորդում է իտալական նկարչական ընտանիքի՝ Բասսանոյի արվեստի հիշատակումը: Նկարչական այդ գերդաստանի շառավղից հողվածագիրը հատկապես առանձնացնում է Յակոպո Դա Պոնտեին<sup>9</sup> (1510-1592), այն անվանի Բասսանոն, ում անունը և արվեստը կապված էին Տինտորետոյի հետ: Յակոպոն հակառակ հոր՝ Ֆրանչեսկոյի կամքին, խզելով ընտանեկան, պահպանողական սահմանները, անցնում է Վենետիկ, հետագայում ստեղծագործական շփումներ, կապեր հաստատում վենետիկյան գեղանկարիչների հետ, ներշնչվում է Տիցիանի աշխատանքներից, բայց այդ ազդեցություններից հզորագույնը, իհարկե, Տինտորետոյի արվեստի ազդեցությունն էր, որը հատկապես արտահայտվում էր լուսաստվերային նկարագրի փոխանցման մեջ<sup>10</sup>: Թեպետ Բասսանոյի արվեստում գերակշռում են

<sup>8</sup> Նույն տեղում, էջ 55:

<sup>9</sup> Իրական անունը՝ Յակոպո Դա Պոնտե, իսկ Բասսանո անվանվել է ծննդավայրի՝ Հյուսիսային Իտալիայում գտնվող Բասսանո Դել Գրապա փոքր քաղաքի անունից: Տիցիանի, Վերոնեզեի, Տինտորետոյի կողքին նա իր արժանի տեղն է զբաղեցնում՝ ներկայացնելով 16-րդ դարի երկրորդ կեսի վենետիկյան արվեստը: Նկարչի գեղանկարչական արժանիքները գնահատել է 17-րդ դարի իտալացի գեղանկարիչ, վենետիկյան պատմիչ Կարլ Ռիդոֆին: 18-րդ դարի իտալացի գրող, պատմաբան Ջովաննի Բատտիստա Վերչեն առաջիններից էր, ով ստեղծեց Յակոպո Դա Պոնտեին նվիրված մենագրություն: 19-րդ դարում արվեստաբանները քիչ են անդրադարձել Յակոպո Բասսանոյի արվեստին. նրա արվեստի հանդեպ հետաքրքրությունն առավել դրսևորվեց հատկապես 20-րդ դարում, տե՛ս **Смирнова И.** Якопо Бассано и позднее Возрождение в Венеции, Москва, «Искусство», 1976, стр. 5-7:

<sup>10</sup> **Ճանաչեան Մ.**, Վենետիկ, թանգարան արուեստի..., էջ 55-56:

կրոնական թեմաներով աշխատանքները, բայց 1560-ական թվականներին նկարիչն անցում է կատարում զուտ ժանրային թեմատիկային. դրանցում ներմուծելով գյուղացիների ամրակազմ պատկերներ՝ դառնում է վենետիկյան կերպարվեստում «գեղջկական» ժանրի հիմնադիրը<sup>11</sup>: Ռեալ իրականության հանդեպ ցուցաբերած հետաքրքրությունը չէր սահմանափակվում զուտ գեղջկական տիպարների ռեալիստական մարմնավորմամբ: Նկարիչն ուշադրություն էր դարձնում շրջապատող միջավայրի և առարկաների ֆրագմենտալ մանրամասների պատկերման վրա:

Ճանաչյալը հետաքրքրական մանրամասներ է առաջ բերում, համաձայն որի՝ Յակոպոն թույլատրում էր, որ իր նկարների տակ ստորագրեն իր զավակները և շահադիտական նպատակներով ինքն էլ ստորագրում էր որդիների աշխատանքները: Սրանով իսկ արվեստի քննադատների համար դժվարություններ էին ստեղծվում Բասսանոների ստեղծագործություններն իրարից զանազանելու գործում<sup>12</sup>:

Բավականին ծավալուն շարադրանք է նվիրված Վենետիկյան գեղանկարչության ամենաակնառու ներկայացուցչի՝ Վերոնեզեի արվեստին: Հատկանշական է, որ հեղինակը տեղին և գրագետ զուգահեռներ է անցկացնում Վերոնեզեի և իր ժամանակակիցներ Տինտորետոյի, Տիցիանի և Բասսանոյի միջև: Ընդհանուր շարադրանքը լրացվում է կենսագրական մանրամասներով, ստեղծագործական գործունեության հետ կապված տեղեկություններով: «Վերոնեզեի նկարագրի մէջ կայ միտում մը հանդիսաւոր արտայայտութիւններու... Յատկանշականը իր քով՝ ներկայանակին զուարթ թեթեւութիւնն է հակառակ Թիթորեթթոյի... Այդ ջերմ հոգեղբայութիւնը ապացոյց մ'էր իր փառքին Վենետիկոյ խստապահանջ միջավայրին մէջ», - գրում է Ճանաչյալը<sup>13</sup>:

Վենետիկյան կերպարվեստին անդրադարձող այս մեծածավալ հոդվածը եզրափակվում է 18-րդ դարում ստեղծագործած Զովաննի Տիեպոլոյի արվեստի նշանավորմամբ: Վերը քննարկված գեղանկարիչներին նվիրված շարադրանքի պես հեղինակը չի անտեսում Տիե-

<sup>11</sup> Лазарев В. Старые итальянские мастера, Москва, «Искусство», 1972, стр. 610.

<sup>12</sup> Ճանաչեան Մ., Վենետիկ, թանգարան արուեստի..., էջ 56:

<sup>13</sup> Նույն տեղում, էջ 58:

պոլոյի արվեստում ազդեցություն ունեցած երկու նկարիչների՝ Զովան-նի Պյացետտայի (1683-1754) և Սեբաստիանո Ռիչչիի (1659-1734) անունները: Հոդվածագիրը նշում է. «Թիէփոլոյ աւարտն է Վենետիկեան նկարչութեան արուեստին բոլոր կատարելութիւններուն... Օժտուած արտադրելու դիրութեամբ, բանաստեղծութեան բնածին խառնուածքով, նուրբ զգայունութեամբ, որ բացառիկ հոգիներու բաժինն է...»<sup>14</sup>:

Վենետիկյան գեղանկարչությանն անդրադարձող այս ծավալուն հոդվածը նաև աչքի է ընկնում արվեստագետների աշխատանքների հարուստ նկարաշարով, որտեղ ներկայացված են Զ. Տիեպոլոյի, Յ. Տինտորետտոյի, Զ. Բելլինիի, Պ. Վերոնեզեի, Վ. Կարպաչչոյի ստեղծագործությունների վերատպությունները:

Մեսրոպ Ճանաշյանի երկրորդ հոդվածի ուսումնասիրման նյութն այս անգամ նվիրված էր 20-րդ դարի հայազգի գեղանկարիչ, կերպարվեստի ռեալիստական ուղղությանը հարող ինքնատիպ արվեստագետ Գրիգոր Շլյանին (Շիլյան, 1900-1985): Նկարիչը ծնվել է Նոր Նախիջևանում (Դոնի Ռոստով): 1919-ին մեկնում է Կոստանդնուպոլիս, ապա հաստատվում Վիեննայում և հաճախում տեղի Գեղարվեստի ակադեմիան: 1923 թվականից Իտալիայում հաստատված Շլյանը Միլանի Լա Սկալա օպերային թատրոնում ձևավորել է Կ. Վեբերի, Ս. Պրոկոֆևի, Ֆ. Շուբերտի, Ի. Ստրավինսկու ստեղծագործությունների բեմադրությունները, նկարազարդել է Լև Տոլստոյի «Աննա Կարենինա» վեպը (120 պատկերազարդ ջրաներկ թերթեր)<sup>15</sup>: Նկարիչը 20-րդ դարի գեղանկարչական ուղղությունների անդաստանում հավատարիմ է մնում դասական արվեստի սկզբունքներին: Ստեղծել է թեմատիկ, կոմպոզիցիոն կտավներ, դիմանկարներ, նատյուրմորտներ: 1958-ին նկարիչն առաջին անգամ այցելել է Խորհրդային Հայաստան, էջմիածնի Մայր տաճարի համար վրձնել է «Հայկական աստվածամայրը» նկարը: Շլյանը բազմաթիվ տեսական աշխատանքների հեղինակ է, որոնցից նշանավորը 1976-ին Հռոմում հրատարակված «Գեղանկար-

<sup>14</sup> Նույն տեղում, էջ 57:

<sup>15</sup> Ով ով է. Հայեր (կենսագրական հանրագիտարան), հ. 1, Երևան, «Հայկական հանրագիտարան» հրատ., 2005, էջ 267:

չության տրակտատն»<sup>16</sup> է (իտալերեն): Անհատական ցուցահանդեսներ է ունեցել Հռոմում (1926), Փարիզում (1927), ցուցադրվել է Բրյուսելում, Լոնդոնում, Նյու Յորքում<sup>17</sup>: Նկարչի բազմաթիվ աշխատանքներ գտնվում են Հռոմի, Վատիկանի, Վենետիկի, Միլանի, Ֆլորենցիայի, Փարիզի, Բրյուսելի թանգարաններում: Հայաստանի ազգային պատկերասրահում են պահվում Շլյանի 3 աշխատանք՝ «Նատյուրմորտ. Բանջարեղեն» (1926), «Նատյուրմորտ. Ձուկ» (1928) և «Ծաղիկներ» (1929):

«Գեղունի» հանդեսի սույն համարում գետեղված «Գրիգոր Շլթեանի վերջին յախթանակները» վերտառությամբ գրվածքում հեղինակն անդրադառնում է նկարչի մասնակցությանը 1948-ին Վենետիկի Արդի արվեստի երկամյա միջազգային ցուցահանդեսին և մեկ տարի անց՝ 1949 թվականին Փարիզում կազմակերպված ցուցահանդեսին, աչքի ընկած աշխատանքներից հիշատակում «Դրոշմահավաքը», «Ունայնություն», «Շղարշը և ծաղիկները», «Թափառաշրջիկները» և այլն:

Հեղինակն առավել հանգամանորեն է անդրադառնում 1950 թվականի՝ Վենետիկի երկամյա միջազգային ցուցահանդեսում արվեստագետի ցուցադրած «Նկարչի աշխատանոցը», «Պատմության էջեր», «Մարգասերները» աշխատանքներին: Հոգվածագիրը, տալով նկարչի արվեստի ընդհանուր բնութագիրը, նկատում է. «Ամենէն առաջին նկատելին իր մէջ՝ թէքնիքն է, կատարեալ եւ անթերի: Իր ճիգը հաւատարիմ մնալու բնութեան եւ իրականութեան՝ կը կազմէ իր ուժը եւ հմայքը... Սիրող ու ջերմօրէն խանդավառուող մեր ազգային մանրանկարչութեան արուեստին դիմաց, կը կրէ իր հոգւոյն մէջ կարծես մեր Սարգիս Պիծակներու, Մկրտիչ Նաղաշներու գեղագիտական ճաշակը»<sup>18</sup>: Ճանաչանը համոզված էր, որ Շլյանն անխոս հայ արվեստագետ է, ով ստեղծագործում է օտարության մեջ՝ չկորցնելով իր ազ-

<sup>16</sup> Տվյալ աշխատությունը 1985 թվականին վերահրատարակվել է Միլանում:

<sup>17</sup> **Շլյան Գրիգոր**, «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 8, Երևան, «Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն», 1982, էջ 520:

<sup>18</sup> **Ճանաչեան Մ.**, Գրիգոր Շլթեանի վերջին յախթանակները, «Գեղունի», Վենետիկ, 1950, էջ 91:

գային պատկանելությունը: Նկարիչը միշտ ջերմ է արտահայտվել հայրենիքի, եկեղեցու մասին, միաժամանակ հետաքրքրություն ցուցաբերել թե՛ Սփյուռքի և թե՛ Հայաստանի ազգային կյանքի հանդեպ:

Շոշափելով նկարչի հայ լինելու հանգամանքը՝ հեղինակը ներկայացնում է հետաքրքիր մանրամասներ նկարչի և Իտալիայի դեսպանի զրույցից, որը տեղի էր ունեցել Փարիզում կայացած նկարչի ցուցահանդեսի ժամանակ: Ճանաչանը գրում է. «Նշանակալից է նկարչի պատասխանը Փարիզի իտալական Դեսպանին, ով կարծելով թե Շլթեան իտալացի մ'է, ձեռքը սեղմելով ըսած է արուեստագետին. «Իտալիա հպարտ է ձեզի պէս զաւակ ունենալուն»: Որուն Շլթեան պատասխանած է ազնուօրեն. «Երջանիկ եմ ձեր բարձր գնահատանքին համար, եւ երջանիկ՝ որ Իտալիա իմ որդեգրեալ հայրենիքս է. անոր արուեստին եւ երկնքին կը պարտիմ շատ բան, բայց ես հայ եմ»<sup>19</sup>:

«Գեղունի» հանդեսի սույն համարում գետեղված են նաև Շլյա-նի աշխատանքներից՝ «Ինքնանկար», «Դրոշմահավաքը», «Մարիա Անտոնիետայի դիմանկարը», «Նավաստին» լուսանկարները: Ավելի վաղ՝ 1947 թվականի «Գեղունի» հանդեսի էջերում տպվել է նկարչի «Իրապաշտ նկարչություն» վերնագրված հոդվածը<sup>20</sup>:

Շարունակելով ժամանակակից կերպարվեստի թեման՝ նշված համարում հանդիպում ենք նաև «Արդի հայ արուեստը» վերտառությամբ հոդվածը՝ նվիրված Սփյուռքում ապրող և ստեղծագործող մեր արվեստագետներին. «Ինչպես գրական եւ այլ մարզերու, այսպէս նաեւ գեղարուեստի բոլոր ճիւղերուն մէջ անժխտելի իրականութիւն կտեսնենք օտար անուններու կողքին հայ մը անունն ալ, որ ի հեճուկս գանազան դժուարութիւններու, և օտար երկնքի տակ, կը ջանա բարձր բռնել իր ցեղին պատիւը, մրցելով օտար ազգերու լաւագոյն արուեստագէտներու հետ»<sup>21</sup>: Անանուն հոդվածագիրը գտնում է, որ հայ կերպարվեստի դասականներ Ա.Ֆեթվաճյանը, Ս.Խաչատուրյանը, Կ.Ա. դամյանը և Է.Շահինը պատկանում են անցյալին և ներկա ժամանակահատվածում, արդի գեղանկարչության մեջ գոյություն չունեն:

<sup>19</sup> Նույն տեղում, էջ 92:

<sup>20</sup> **Շլթեան Գ.**, Իրականութեան նկարչութիւնը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1947, էջ 38-43:

<sup>21</sup> Արդի հայ արուեստը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1950, էջ 19:



Փոխարենը կարևորում է արևելյան մշակույթից ներշնչված, փիլիսոփայական խոր շերտեր պարունակող գեղանկարիչ Հովսեփ Փուշմանի արվեստը: Հիշատակվում է Ֆրեզնոյում ծնված Մանուել Թոլեկյանի անունը, ով նկատելի դարձավ ամերիկյան միջավայրում՝ կրթված Նյու Յորքի «Արվեստի ուսանողների լիգայի» ստուդիայում և 1940-ից հաստատված Կալիֆորնիայի Սակրամենտո քաղաքում<sup>22</sup>: Նկարիչը ստեղծել է իրապաշտական բնանկարներ և կենցաղային պատկերներ: Նրա արվեստում զգալի էին հատկապես վենետիկյան վարպետների՝ մասնավորապես Տիցիանի, Տինտորետոյի և Վերոնեզեի ազդեցությունը: Թոլեկյանի գործերը գտնվում են Լոս Անջելեսի, Ֆիլադելֆիայի, Վաշինգտոնի թանգարաններում: Իտալական միջավայրում ստեղծագործած հայ արվեստագետներից ամենացայտունը և յուրօրինակը համարվում է Գրիգոր Շլոյանը: Ֆրանսահայ գեղանկարիչներից հատկապես արժևորվում է Հովհաննես Ալխազյանի, Զարեհ Մուֆաֆյանի և Գառուի արվեստի դերը և նշանակությունը, ներկայացնում է տվյալ նկարիչների ստեղծագործական գործունեության հետ կապված որոշ փաստեր: Կարևորվում է Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարանի սան, վենետիկյան կերպարվեստից ներշնչված Հարություն «Արիէ» Աճեմյանի արվեստը<sup>23</sup>: Արդի նկարչությանը պատկանող այլ արվեստագետներից նշվում են Հայկ Գազանճյանի, Վարդուհի Թամիրյանցի, Արմինիա (Արմենուհի) Կարբոնել-Բաբայանի և այլոց անունները: Գեղանկարիչների կողքին իրենց արժանի տեղն են զբաղեցնում նաև արդի քանդակագործները: Հոդվածագիրը սփյուռքահայ քանդակագործներից առաջինն առանձնացնում է Հակոբ Փափազյանին, Ակոբ Ակոբովին, արդիական ոգով և զգայունությամբ լեցուն ամերիկահայ արձանագործ Խորեն Տեր-Հարությանին, ստեղծագործական ուրույն ձեռագրով, նկարագրով առանձնացող Հակոբ Գյուրջյանին: Տվյալ ժամանակահատվածի նորահայտ անուններից հիշատակվում են Ներսես Ունանյանը, Նվարդ Զարյանը, Թադևոս Կանաչյանը:

<sup>22</sup> **Խաչատրյան Շ.**, Թոլեկյան Մանուել, «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ.4, Երևան, «Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն», 1978, էջ 196:

<sup>23</sup> Հարություն Աճեմյանի «Երանուհին», «Մխիթար Դաստիարակը» աշխատանքները տպվել են «Գեղունի» հանդեսի քննարկվող համարում:

Հանդեսի տվյալ համարում ներկայացված է նաև հայ արվեստագետներին նվիրված ընդհանրական հոդված: Անանուն հեղինակը նկատում է, որ Սփյուռքում ապրող և ստեղծագործող մեր արվեստագետները ներկայացնում են մեր մշակույթի միայն մի շերտը, և գեղարվեստական կյանքի համայնապատկերը տեսնելու համար կարևորում է հայկական հողում ստեղծագործող արվեստագետների արվեստին ծանոթանալը: Միևնույն ժամանակ արժևորվում են նկարչության և քանդակագործության զարգացմանը նպաստող միությունների ստեղծումը, ցուցահանդեսների կազմակերպումը, որին իրենց մասնակցությունն են բերում ինչպես արդեն կայացած, ճանաչում ձեռք բերած արվեստագետները՝ Մ. Սարյանը, Ե. Թադևոսյանը, Ս. Աղաջանյանը, Փ. Թերլեմեզյանը, Հ. Կոջոյանը, այնպես էլ կերպարվեստի ասպարեզ եկած նոր անունները՝ Գ. Գյուրջյան, Մ. Արուտչյան, Ա. Սարգսյան, Ա. Ուրարտու և այլք<sup>24</sup>: Հոդվածում հեղինակը Խորհրդային Հայաստանի մեծագույն նկարիչ է համարում Մարտիրոս Սարյանին՝ մատնանշելով նաև Սարյանի արվեստի ազդեցության հանգամանքը երիտասարդ սերնդի նկարիչների վրա: Խորհրդային Հայաստանի այլ քանդակագործներից տրվում են Արա Սարգսյանի, Սուրեն Ստեփանյանի, Այծեմնիկ Ուրարտուի, Երվանդ Քոչարի անունները, որոնց կողքին երիտասարդ ստեղծագործողներից արժանահիշատակ է համարում Նիկողոս Նիկողոսյանին, Թորգոմ Չորեքչյանին, Ղուկաս Չուբարյանին:

«Գեղունի» հանդեսի քննարկվող համարում իր արժանի տեղն է գրավում «Քանդակագործուհի Այծեմնիկ Ուրարտուի արուեստի էական գծերը» հոդվածը, որի հեղինակն է «Արվեստ» հանդեսի և «Պրոլետար» թերթի խմբագիր, «Մշակ», «Հորիզոն» պարբերականների թղթակից, հայ գրող, գրականագետ, արվեստաբան Արամ Երեմյանը: Հանդեսում հրատարակված սույն հոդվածը գրվել է Թեհրանում 1949 թվականին<sup>25</sup>: Ա. Ուրարտուն կերպարվեստի իրապաշտական ուղղության լա-

<sup>24</sup> Հայաստանի արուեստագետները, «Գեղունի», Վենետիկ, 1950, էջ 108:

<sup>25</sup> Սույն հոդվածի հրատարակումից մեկ տարի առաջ՝ 1948-ին, կրկին Թեհրանում Արամ Երեմյանի հեղինակությամբ լույս է տեսել քանդակագործուհի Այծեմնիկ Ուրարտուի գործունեության 20-ամյակին նվիրված աշխատությունը: Ներկայացված հոդվածի նյութերը քաղված են հեղինակի տվյալ

վագույն ներկայացուցիչներից է խորհրդային տարիների հայ քանդակագործության սկզբնավորողներից մեկը, ով կրթվեց Բաքվի Բարձրագույն գեղարվեստական արվեստանոցում քանդակագործ Ստեպան Էրզլայի ղեկավարությամբ: Վերջինս մեծ ազդեցություն է ունեցել Ուրարտուի գեղարվեստական ճաշակի ձևավորման վրա: Ուրարտուի<sup>26</sup> արվեստի մասին հակիրճ հոդվածներ են տպվել Նյու Յորքում հրատարակվող «Հայաստանի կոչնակ» շաբաթաթերթում, Փարիզի «Անահիտ» հանդեսում, Թեհրանի «Վերածնունդ» օրաթերթում, Թավրիզի «Հակաֆաշիստ» թերթում<sup>27</sup>: Քանդակագործուհին իր ստեղծած կիսանդրիներով, դիմաքանդակներով, խմբաքանդակներով զարկ է տվել նորագույն քանդակագործության զարգացմանը: Երեմյանը նկատում է. «Այդ արձանները այսօր իրենց լուծությամբ պատմում են Ուրարտուի համարձակ և վարպետ մուրճի, նուրբ ճաշակի եւ արուեստի խորութեան մասին, նա կերտել է զգացմունքով և իր վեհ կոչման պատասխանատուութեամբ գործեր»<sup>28</sup>: Հեղինակն իր գրվածքում շեշտը դնում է ռեալիստ քանդակագործուհու արվեստի ճշգրիտ բնորոշումների ներկայացման վրա: Նյութը լրացվում է քանդակագործուհու հետ ունեցած նամակագրության մեջբերմամբ: «Պորտրե քանդակելիս անհրաժեշտ է արտաքին գծերի, դրկումենտալ նմանողության հետ մեկտեղ՝ դրսևորել նաեւ տւեալ անձնաւորութեան ներքնաշխարհը, միայն այդ դեպքում պորտրէն կը ծառայէ իւր նպատակին», - ասում էր Ա.Ուրարտուն<sup>29</sup>: Հատկանշական է, որ Երեմյանն ընդգծում է դիմաքանդակային արվեստում Ուրարտուի զբաղեցրած տեղը, մոտենում քանդակված կեր-

---

աշխատությունից, տե՛ս **Երեմյան Ա.**, Քանդակագործուհի Այծեմնիկ Ուրարտու, Թեհրան, տպարան «Մոդերն», 1948, 48 էջ:

<sup>26</sup> Արվեստաբանական գրականության մեջ և հանրագիտարաններում նշվում է, որ քանդակագործուհի Այծեմնիկ Ուրարտուին նվիրված առաջին մենագրության հեղինակն արվեստաբան Եղիշե Մարտիկյանն է, տե՛ս **Մարտիկյան Ե.**, Այծեմնիկ Ուրարտու, Երևան, Հայպետհրատ, 1962, 38 էջ:

<sup>27</sup> **Երեմյան Ա.**, Քանդակագործուհի Այծեմնիկ Ուրարտու, Թեհրան, տպարան «Մոդերն», 1948, էջ 5:

<sup>28</sup> **Երեմյան Ա.**, Քանդակագործուհի Այծեմնիկ Ուրարտուի արուեստի էական գծերը, «Գեղունի», Վենետիկ, 1950, էջ 109:

<sup>29</sup> Նույն տեղում:

պարների մեկնաբանման խնդիրներին: Հեղինակը, դիտարկելով ստեղծագործության առանցքում դրված գաղափարները, համապարփակ ուսումնասիրում է քանդակագործի արվեստը, մատնանշում է նախընտրած թեմատիկան, քանդակվող նյութի նախընտրությունները, շրջափում է եվրոպական կերպարվեստից կրած ազդեցությունների հարցը: Հոդվածում թվարկվում են կարևոր քանդակները, դրանց օրինակների վերլուծմամբ շեշտվում է քանդակագործի վաստակի կարևորությունը: Վերլուծական հակիրճ խոսքով անդրադառնում է ժողովրդական նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի, բանաստեղծ Նաիրի Զարյանի, ջութակահար Ավետ Գաբրիելյանի, դերասանուհի Արուս Ոսկանյանի, երգչուհի Հայկանուշ Դանիելյանի, հայ գրականության վարպետներ Ավետիք Իսահակյանի, Հովհաննես Թումանյանի կերպարների քանդակագործական մարմնավորմանը: «Քանդակների արտայայտիչ դեմքերը, ֆիգուրաների յատկությունները, քանդակելու պարզ ձևերը, ստեղծագործական ընդհանրացումների իրայատուկ լուծումները այդ արձանները դարձնում են արժեքալուր և նշում դիմաքանդակի ժանրում Ուրարտուի առաջադիմությունը և փայլուն նաճումները», - գրում է Երեմյանը<sup>30</sup>: Հեղինակի գրվածքը գեղարվեստական առումով լրացվում է քանդակագործուհու քանդակների «Ալմաստ», «Մայրը և զավակը», «Պատմահայր Մովսես Խորենացի» լուսանկարներով:

«Գեղունի» հանդեսի սույն համարում կերպարվեստին վերաբերող վերջին հոդվածի հեղինակն է պատմաբան, հնագետ, բանասեր, արվեստաբան Հարություն Քյուրոյանը<sup>31</sup>, ում գրվածքը վերնագրված է

<sup>30</sup> Նույն տեղում, էջ 112:

<sup>31</sup> **Քյուրոյան Հարություն** (1901 Սիլիստրա (Բուլղարիա) – 1976 (Ուիչիտա) ԱՄՆ): Նրա գիտական ուսումնասիրությունները վերաբերում են հայ ազատագրական շարժմանը՝ «Իսրայել Օրի» (1960): Քյուրոյանն ուսումնասիրել է նաև Հովհաննես Երզնկացու, Նահապետ Քուչակի, Թորոս Տարոնացու («Թորոս Տարոնացի: Կյանքն ու իր տաղերը» (1943) և այլ բանաստեղծ-տաղասացների ստեղծագործությունները: Պատմական, ազգագրական և բանահյուսական հարուստ նյութ է պարունակում նրա «Երիզա և եկեղյաց գավառ» (հ. 1, 1953) աշխատությունը: Քյուրոյանը Վենետիկի Մխիթարյաններին է կտակել իր գրական ֆոնդը, տե՛ս **Վարդանյան Վ.**, Քյուրոյան Հարություն, «Հայկական սովետական հանրագիտարան», հ. 12, Երևան, «Հայ-

«Ակնարկ մը հին հայ արծաթագործութեան վրայ»: Հեղինակը թղթակցել է «Բազմավեպին», «Հանդես ամսօրյային», «Շողակաթին», «Էջմիածնին», հայկական, եվրոպական մի շարք գիտական պարբերականների: Վաստակաշատ գիտնականի հոդվածները, ուսումնասիրությունները հրատարակվել են նաև «Հանդես ամսօրյա», «Սիոն», «Հասկ», «Անահիտ», «Հայրենիք», «Շողակաթ», «Վէմ» և այլ պարբերականներում<sup>32</sup>: Նրա «Գորգը հայոց մեջ» (1947) աշխատությունը գորգարվեստին նվիրված առաջին մենագրություններից է: Նաև արժեքավոր է «Փայտափորագրչական մանրանկարչություն եւ մանրանկարիչներ հայ տպագրության մեջ» (1937) աշխատությունը: 1975-ին ընտրվել է Վենետիկի Մխիթարյանների միաբանության Սբ. Ղազար կաճառի պատվավոր անդամ: Գեղունի հանդեսի տվյալ համարում լույս տեսած հեղինակի ծավալուն հոդվածից տեղեկանում ենք, որ Քյուրդյանը սույն հոդվածը գրել է «Գեղունի» հանդեսի խմբագիր Մեսրոպ Ճանաշյանի խնդրանքով, և քննարկվող նմուշները վերցված են Սբ. Ղազար վանքի հավաքածուից: Քյուրդյանը նշում է, որ տվյալ գրվածքը հայ արծաթագործության վերաբերյալ սեղմ, ամփոփ ակնարկ է, և մտադիր է առանձին աշխատություն ստեղծել հայ արծաթագործության և ոսկերչության պատմության մասին: Ուսումնասիրելով Քյուրդյանի մատենագիտության<sup>33</sup> գեղարվեստական բաժինը՝ արծաթագործության պատմության վերաբերյալ աշխատություն չգտանք: Այս առնչությամբ նա գրում է. «Երբ մանրակրկիտ և ընդարձակ գործս հայ ոսկերչութեան և արծաթագործութեան մասին օր մը հրատարակուի՝ այն ատեն պիտի ներկայացնենք բազմաթիւ ոսկերչական

---

կական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն», 1986, էջ 466:

<sup>32</sup> **Տեր-Ներսիսեան Ն.**, Բանասեր եւ հնագէտ տիար Յարութին Քիրտեան, «Բազմավեպ», Վենետիկ, 1975, N 3-4, էջ 423, Ով ով է. Հայեր (կենսագրական հանրագիտարան), հ. 2, Երևան, «Հայկական հանրագիտարան» հրատ., 2007, էջ 661:

<sup>33</sup> **Տեր-Ներսիսեան Ն.**, Բանասեր եւ հնագէտ տիար Յարութին Քիրտեան ..., էջ 433-434:

ուրիշ դպրոցներ ալ, ինչպէս նաեւ ոսկերիչներ...»<sup>34</sup>: Ենթադրում ենք, որ գիտնականի այս ցանկությունը, ծրագիրը, ցավոք, անկատար է մնացել:

Արծաթագործության պատմության սկզբնավորումը հեղինակը համարում է Ուրարտական շրջանը: Նա անդրադառնում է ինչպես հայ պատմիչների վկայություններին, որտեղ առկա են արծաթագործական նմուշների մասին հիշատակություններ, այնպես էլ օտարազգի ճանապարհորդների վկայություններին: Հոդվածն աչքի է ընկնում լուրջ գիտական մոտեցմամբ: Տեքստում նշվում են հիշատակված բոլոր աղբյուրների տվյալները: Շրջանառության մեջ են դրվում 12 ոսկերիչ վարպետների անուններ և նշվում են այն աղբյուրները, ձեռագիր մատյանների հիշատակարանները, որտեղից օգտվել է հեղինակը:

Քյուրդյանը հայ ոսկերչության զարգացման կենտրոն է համարում Պոլիսը, հատուկ ուշադրություն է դարձնում Վանի արծաթագործական դպրոցին, ստեղծված նմուշներին և ամփոփ անդրադառնում է մետաղի գեղարվեստական մշակման տեխնիկական առանձնահատկություններին: Տալիս է Պարսկաստանի, Բուլղարիայի գաղթօջախներում ոսկերչության զարգացման ընդհանուր բնութագիրը, նշում է ոսկերիչ վարպետների անուններ: Շարադրանքը լրացվում է պատմական համապատասխան աղբյուրներից տվյալներով և մեջբերումներով: Աշխատանքում կարևորվում է Սբ. Ղազարի վանքի հավաքածուի մեջ ներառված ձեռագրերի ներկայացումը, որտեղ հեղինակը նկարագրում է արծաթապատ կազմերի գեղարվեստական հարդարանքը<sup>35</sup>: Նկատում ենք, որ արծաթագործական իրերում առկա գեղարվեստական

<sup>34</sup> **Քիրտեան 3.**, Ակնարկ մը իին հայ արծաթագործութեան վրայ, «Գեղունի», Վենետիկ, 1950, էջ 77:

<sup>35</sup> Տարիներ անց՝ 1971-ին, հրատարակվեց Նոնա Ստեփանյանի և Արտո Չաքմաքչյանի հեղինակած ալբոմը, տե՛ս Декоративное искусство средневековой Армении (альбом), Ленинград, "Аврора", 1971, 228 стр. և ավելի ուշ արվեստաբան, ազգագրագետ Սերիկ Դավթյանի աշխատության մեջ իր կարևոր տեղը զբաղեցրեց հայկական ոսկերչության և արծաթագործության վերաբերյալ գլուխը, տե՛ս **Դավթյան Ս.**, Դրվագներ հայկական միջնադարյան կիրառական արվեստի պատմության, Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1981, էջ 132-150:

պատկերագրությանն անդրադառնում է հպանցիկ և մակերեսային:

Առանձին են ներկայացվում և ուսումնասիրվում եկեղեցական իրերը, գավաթների, թագերի, խաչերի և այլ նմուշների օրինակները: Հեղինակը նշում է, որ հին եկեղեցական արծաթյա իրերը, իրենց բուն գործածությունից շեղվելով, նոր ձևեր են ստանում և վերածվում կանացի զարդարանքի. «Ջարմանքս մեծ եղաւ, երբ ճանբորդութեանցս միջոցին՝ քիւրտերու մօտ գտայ կանանց զարդեր, որոնց վրայ խաչի եւ ուրիշ քրիստոնէական նշաններ կը մատնէին ատոնց հայ եկեղեցական անօթներու կամ տարազի մասեր ըլլալին, կոպտօրէն ձեւափոխուած նոր եւ տգետ տէրերուն ձեռքով»<sup>36</sup>: Հեղինակն իրավացիորեն նկատում է, որ ոսկերչության և արծաթագործության մեր փառավոր անցյալից միայն որոշ նմուշներ ունենք. «Քիչ բան կայ փրկուած: Կարծես մէկը մասնաւոր կերպով ջնջել փորձեր է հայ արծաթագործութեան հնագոյն նմուշները...»<sup>37</sup>: Հոդվածը լրացվում է Ար. Ղազար վանքի՝ հեղինակի անձնական հավաքածուի մեջ ներառված ձեռագրերի արծաթապատ կազմերի լուսանկարներով:

«Գեղունի» հանդեսի սույն համարի հոդվածներն ուղեկցվում են հիմնականում սև-սպիտակ, եզակի դեպքերում՝ գունավոր, վերատպություններով: Հանդեսի վերջում տրված են գրվածքների անգլալեզու ամփոփումները:

### **Եզրակացություն**

Այսպիսով, մեր կատարած ուսումնասիրության արդյունքում կարող ենք փաստել, որ «Գեղունի» հանդեսի՝ 1950 թվականի համարն աչքի ընկավ կերպարվեստի տարբեր թեմաներ շոշափող 6 մեծածավալ հոդվածով: Թեմաները բազմազան են, ներկայացնում են ինչպես էջեր վենետիկյան գեղանկարչության փառավոր պատմությունից, անդրադառնում իտալական մշակույթի հետ կապված հայազգի նկարիչներին, այնպես էլ հատուկ ուշադրությամբ ուսումնասիրվում էր Սփյուռքում ապրող և ստեղծագործող մեր արվեստագետների ստեղծագործական գործունեությունը:

<sup>36</sup> Քիւրտեան Յ., Ակնարկ մը հին հայ արծաթագործութեան վրայ, էջ 81:

<sup>37</sup> Նույն տեղում:

Հանդեսում պատշաճ ներկայացվել է նաև ժամանակի արդի քանդակագործությունը, վերջինիս զարգացմանը նպաստող ակնառու արձանագործների արվեստի նշանավորմամբ, որոնց կողքին հայացք ձգելով դեպի անցյալ՝ հետազոտվում, արժևորվում էր հայկական դարավոր մշակույթը:

## ВОПРОСЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА “ГЕГУНИ” 1950 ГОДА

МЭРИ КИРАКОСЯН

“Гегуни” – историко-филологический, литературный, художественный иллюстрированный журнал, занимающий важное место в периодических изданиях Мхитаристской конгрегации Венеции. Журнал издавался в Венеции в 1901-1906, 1927, 1947 и 1950 годах. Цель журнала состояла в том, чтобы ознакомить читателей с произведениями классиков армянского и мирового искусства и вызвать интерес к творчеству деятелей армянского искусства. Во время работы над статьей нами было проанализировано 6 статей по изобразительному искусству, размещенных на страницах журнала “Гегуни” за 1950 год. Раскрыты и подробно представлены поднятые в указанных статьях вопросы по изобразительному искусству и даны их содержательные описания.

**Ключевые слова:** “Гегуни”, изобразительное искусство, Григор Шлдян, искусство армянской диаспоры, эпоха Возрождения, серебряные изделия, скульптура, Бассано.

## ISSUES OF FINE ARTS ON THE PAGES OF THE JOURNAL “GEGHUNI” OF 1950

MARY KIRAKOSYAN

“Geghuni” historical-philological, literary and artistic illustrated journal occupies an important place among the periodicals of the Mkhitarist Congregation in Venice. The purpose of the journal, published in Venice in 1901-1906, 1927, 1947, and 1950, was to familiarize its readers with the works of classics of Armenian and world art and to arouse interest in the oeuvre of Armenian artists. We have studied 6 extensive articles on fine art, published by “Geghuni” in 1950, thoroughly analyzed and presented the issues of fine art raised in these articles, as well as provided their detailed description.

**Key words:** “Geghuni”, fine art, Grigor Shldyan, art of the Armenian diaspora, Renaissance, silversmithing, sculpture, Bassano.



## ԴԻԶԱՅՆԻ ԶԱՐԳԱՑՈՒՄԸ ՍԵՆՏ ԷՏԻԵՆՈՒՄ\*

### ՄԱՐՏԻՆ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ\*

Ուսումնասիրությունն ընդգրկում է Սենտ Էտիեն քաղաքի դիզայնի զարգացման հայեցակարգն ու դիզայնի բիենալի ներդրումը որպես քաղաքային զարգացման առաջնահերթություն:

**Բանալի բառեր՝** դիզայն, ճարտարապետություն, Ֆրանսիա, Սենտ Էտիեն, Երևան, դիզայն-հայեցակարգ, դիզայն-հարմոնիա:

### Ներածություն

Սենտ Էտիեն քաղաքը գտնվում է Ֆրանսիայի կենտրոնական հատվածում՝ Ռոն Ալպ ռեգիոնում: Համարվում է այս ռեգիոնի բնակչության թվով և մեծությամբ երկրորդ քաղաքը: Ժամանակին քաղաքը եղել է Ֆրանսիայի կենտրոնական հատվածի բանուկ խաչմերուկներից մեկը, որտեղ զարգացած է եղել թե՛ արդյունաբերությունը և թե՛ առևտուրը: Ժամանակի ընթացքում բազմաթիվ արտադրական ձեռնարկություններ դադարել են գործել, քաղաքը բախվել է ներքին արտագաղթին, և գործազրկության պատճառով բնակչության թվաքանակը 220 հազարից հասել է մինչև 140-150 հազարի: Թեև 19-րդ դարում քաղաքի բնակչությունը եղել է մոտ 30 հազար, սակայն հետզհետե այն աճել է: 16-րդ դարում քաղաքն անվանել են նաև ռազմական քաղաք, քանի որ այստեղ են արտադրվել մի շարք զինատեսակներ: Քաղաքի բնակչության թվաքանակի կրճատման վրա մեծ ազդեցություն է ունեցել երիտասարդների ոչ բավարար հետաքրքրվածությունը, քանի որ քաղաքի տարածքում գործող մետաղամշակությունը, ածխի արտահա-

---

\* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 21T-2A006 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի երիտասարդ արվեստաբանների խորհրդի նախագահ, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Օ16 մասնագիտական խորհրդի անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ, martinharutyunyan@hotmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

նումն ու թեթև արդյունաբերությունն այնքան էլ հետաքրքիր չէին տեղի երիտասարդությանը, որոնք ժամանակի ընթացքում տեղափոխվում էին հարակից քաղաքներ և ռեզիդենտներ<sup>1</sup>:

Ուսումնասիրության համար ընտրեցինք հենց այս քաղաքը, քանի որ քաղաքի զարգացման ծրագիրը փայլուն իրագործելի օրինակ կարող է ծառայել ոչ միայն Երևանի, այլև Հայաստանի մի շարք այլ քաղաքների համար, որոնք մեր ժամանակներում կորցրել են հետաքրքրությունը երիտասարդների համար, չկա անելիք կամ աշխատատեղ, օրինակ՝ Արմավիր, Արմավյան, Հրազդան և այլն:

Ուսանելի է ֆրանսիական քաղաքային կառավարման փորձը: Ֆրանսիական քաղաքները զարգանում են հստակ սահմանված ծրագրերով և հայեցակարգերով՝ Փարիզը համարվում է Ֆրանսիայի արվեստի, ֆինանսական և տուրիզմի կենտրոնը, Լիոնը՝ զաստրոնոմիայի և դեղերի արտադրության, Մարսելը՝ թեթև արդյունաբերության և ՏՏ-ի, Թուլուզը՝ օդանավերի արտադրության, Նանտը՝ կանաչ տարածքների պահպանման և էկոլոգիայի, Նիցցան՝ նորաձևության, հագուստի արտադրության, Մոնպելիեն՝ կրթական, Ստրասբուրգը՝ քաղաքական, Բորդոն՝ միջազգային ընկերությունների և ռազմական տեխնիկայի արտադրության, Լիլը՝ տեքստիլ արդյունաբերության: Քաղաքների այս շարքը կարելի է շարունակել, քանի որ չենք կարող գտնել ֆրանսիական որևէ քաղաք, որին պետական բարձր մակարդակով տրված չէ որևէ ուղղությամբ զարգանալու առաջնահերթություն<sup>2,3</sup>:

### **Սենտ Էտիենը՝ դիզայնի կենտրոն**

Արդեն շուրջ 12-13 տարի է, ինչ Սենտ Էտիեն քաղաքին տրվել է

<sup>1</sup> Morel Journal Christelle, Gay Georges, *Chapter 3: Saint-Étienne: from the modest to the creative city or the ongoing search for a convincing urban narrative*, Collection: Political Science and Public Policy 2022, EE Edward Elgar, Cheltenham, 2022, pp. 31-47, doi.org/10.4337/9781800374454, ISBN: 9781800374447.

<sup>2</sup> Dejean Joan, *How Paris Became Paris: The Invention of the Modern City*, Bloomsbury USA, 2014, English, pages: 320, ISBN-10: 1608195910

<sup>3</sup> Enright Theresa, *The Making of Grand Paris: Metropolitan Urbanism in the Twenty-First Century (Urban and Industrial Environments)*, The MIT Press, Massachusetts, 2016, English, pages: 328, ISBN-10: 0262034697

Ֆրանսիայի դիզայնի կենտրոնի կարգավիճակ, և պետության ամենաբարձր աջակցությամբ այստեղ զարգանում են դիզայնի գրեթե բոլոր ճյուղերը: Տարեցտարի ավելանում են դիզայնով զբաղվող ընկերությունները, ուսումնական հաստատությունները և միջոցառումները<sup>4</sup>:

Այժմ անդրադառնանք, թե ինչ քայլեր են իրականացվել դիզայնի զարգացման ուղղությամբ, ինչպես նաև ներկայացնենք այս քաղաքում տեղի ունեցած հանդիպումներն ու դիտարկումները:

Առաջին և կարևորագույն քայլը, որն արվել է քաղաքը որպես դիզայնի ուղղությամբ զարգացնելու նպատակ, դիզայնի բիենալի կազմակերպումն էր: Որոշվել է անցկացնել ամենամյա դիզայնի բիենալ, որին մասնակցել են դիզայնի գրեթե բոլոր ճյուղերի մասնագետները, ներկայացրել են իրենց աշխատանքները, ցուցադրել նորարարություններն ու անելիքները, կազմակերպել կլոր սեղաններ, երկխոսություններ և այլն: Դիզայնի բիենալը դարձել է պարտադիր քաղաքի համար, և վերջին տասնամյակում այն տեղի է ունենում յուրաքանչյուր տարի, ավելին, արդեն մի քանի տարի է, ինչ բիենալին տրվել է միջազգային կարգավիճակ, և այժմ այն կոչվում է Սենտ Էտիենի դիզայնի միջազգային բիենալ, որտեղ արդեն ոչ միայն Ֆրանսիայից, այլև ամբողջ աշխարհից մասնակցում են տարբեր ոլորտների դիզայներները՝ ոչ միայն ցուցադրվելու, այլ նաև շփվելու, համագործակցելու և սովորելու համար<sup>5</sup>: Ուշագրավ է նաև այն փաստը, որ ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ն նույնպես քաղաքին շնորհել է դիզայնի կենտրոն տիտղոսը, և քաղաքը զարգանում է միջազգային այս կազմակերպության հովանու ներքո:

Քաղաքում գործում է գեղարվեստի պետական բարձրագույն դպրոցը, այստեղ կազմակերպվում է բարձրագույն ուսուցում կիրառական արվեստի և դիզայնի գրեթե բոլոր բնագավառներում (նկ. 1):

Այս կառույցը դիզայնի ուսումնական հաստատության նոր շենքն է, իսկ նախկին շենքը թողնվել է նույնությամբ և քաղաքային իշխանությունների հովանու ներքո դարձել է ճարտարապետական ժառանգության նմուշ և ծառայում է միայն արվեստին վերաբերող ցուցադ-

---

<sup>4</sup> Saint-Étienne-Design, Unesco.org, <https://en.unesco.org/creative-cities/saintetienne>, 28.01.2023:

<sup>5</sup> Saint-Etienne International Design Biennale, <https://biennale-design.com/saint-etienne/2022/>, 28.01.2023.

րություններ կազմակերպելուն: Շենքի թե՛ արտաքին և թե՛ ներքին ճարտարապետադիզայներական հորինվածքը չի ձևափոխվել (նկ. 2):



Նկ. 1. Սենտ Էտիենի գեղարվեստի պետական բարձրագույն դպրոցի և դիզայնի կենտրոնի շենքերը



Նկ. 2. Սենտ Էտիենի գեղարվեստի պետական բարձրագույն դպրոցի նախկին շենքը

Ուսումնական այս հաստատությունում կատարված շրջայցի և ֆակուլտետների կառուցվածքի ու լաբորատորիաների պայմաններին ծանոթանալով՝ փաստեցինք, որ հայաստանյան արվեստի բուհերում գործող ֆակուլտետների համեմատ այստեղ առկա են մի շարք նեղ մասնագիտական ֆակուլտետներ կամ մասնագիտացումներ, որոնց շրջանավարտները զգալի մասնակցություն են ունեցել քաղաքային միջոցառումների անցկացմանն ու քաղաքի զարգացմանը: Ուսանողների դիպլոմային կամ կուրսային աշխատանքներն անմիջապես վերաբերում են քաղաքի մշակութային կյանքի ու դիզայն-ճարտարապետական նախագծերի ներդրմանն ու զարգացմանը: Նրանք անմիջական մասնակցություն են ունենում քաղաքում դիզայնի զարգացման փուլերին, որն էլ որակյալ և մասնագիտական առումով բեղմնավոր ուսումնական պրակտիկա է: Ուսուցումը եռաստիճան է՝ բակալավրիատ, մագիստրատուրա և հետազոտական: Առկա են հետևյալ ֆակուլտետները՝ արվեստ, կենցաղային արվեստ, կենցաղային դիզայն, դիզայն, դիզայն-հետազոտություն, թվային մտածողություն, գրաֆիկա և պատկեր, հասարակական օբյեկտներ<sup>6</sup>:

Արդեն մի քանի տարի է, ինչ քաղաքում գործում է նաև Cité du design պետական կառույցը, որը համակարգում է ոչ միայն կրթական, այլև քաղաքի դիզայնին վերաբերող զարգացման գրեթե բոլոր ծրագրերը: Ուսանողները և դիզայնի միջոցառումների հետ կապ ունեցող մարդիկ անմիջապես աշխատում են այս կառույցի հետ: Կառույցում գտնվում են մի շարք լաբորատորիաներ, գրադարաններ և սրահներ: Թե՛ կառույցը և թե՛ ուսումնական հաստատությունն ունեն իրենց զարգացման ծրագիրը, այստեղ հաշվի են առնված դիզայնին և գեղագիտությանը վերաբերող գրեթե բոլոր դետալները, որպես վառ օրինակ կարող ենք ներկայացնել դիզայնի քաղաքում գործող գրադարանի մուտքը, որը ճարտարապետների, դիզայներների, բնապահպանների և գեղագետների միահամուռ աշխատանքի արդյունք է (նկ. 3):

Քաղաքը, պահպանելով մշակութային արժեք ներկայացնող բոլոր կառույցները, որդեգրել է այն գերժամանակակից ճարտարապետական միջավայր դարձնելու գաղափարը, և տարեցտարի

---

<sup>6</sup> Cité du design/Esadse, [www.esadse.fr](http://www.esadse.fr), [www.citedudesign.com/](http://www.citedudesign.com/), 28.01.2023.



Նկ. 3. ESADS-ի գրադարանի մուտքը

քաղաքի պատմամշակութային արժեք ներկայացնող կառույցների միջավայրում ավելանում են կոնտրաստային և դիզայներական ժամանակակից լուծումներով տարատեսակ նորակառույցներ: Հատկանշական է, որ նորակառույցները կառուցվել են պետական հաստատությունների համար, և դրանց դիզայնի մշակմանն ու հաստատմանը մասնակցել են քաղաքային իշխանությունները<sup>7</sup> (նկ. 4, 5, 6, 7, 8, 9):



Նկ. 4, 5, 6. Սենտ Էտիեն Մետրոպոլի (Saint-Étienne Métropole) շենքային համալիրը

<sup>7</sup> Saint-Etienne, Petit fute, 2006, French, pages: 336, ISBN-10: 2746915537.



Նկ. 7,8, 9. Նորակառույց հյուրանոց և բիզնես կենտրոն  
Սենտ Էտիենի կենտրոնում

Քաղաքում մեծ ուշադրություն է դարձվում ճարտարապետական դիզայնի զարգացմանը: Քաղաքում կառուցվող կամ վերակառուցվող բոլոր շենք-շինությունները գտնվում են քաղաքային իշխանությունների և Դիզայնի կենտրոնի ուշադրության կենտրոնում, և դրանց աշխատանքները համակարգվում են վերջիններիս մասնագետների կողմից: Ինչպես ցանկացած նորակառույց խիստ և հստակ կանոններով հրսկվում է ճարտարապետների, շինարարների և այլ նեղ մասնագետների կողմից, այստեղ դիզայնները համարվում է այս մասնագետներից մեկը, և ցանկացած նախագիծ պետք է ներկայացվի նաև դիզայնների քննարկմանը: Հաշվի են առնվում ոչ միայն մասնագիտական եզրակացությունները, այլև քաղաքի ճարտարապետադիզայներական միջավայրը, բնակելի շենքերի և նորակառույցների կոմպոզիցիոն հարաբերակցությունը, փողոցների կառուցվածքը, բնապահպանական խնդիրները, բնակիչների հանգստի տարածքների համաչափ զարգացումը, տրանսպորտային հաղորդակցությունների և քաղաքային այլ անհրաժեշտ միավորների համապարփակ զարգացումն ու բնականոն աշխատանքը<sup>8</sup>:

Վերջին տասնամյակում քաղաքում կառուցվել են 50-ից ավելի պետական, հասարակական և մասնավոր շինություններ, նույնիսկ

<sup>8</sup> **Lynch Kevin**, *The Image of the City*, The MIT Press, Massachusetts, 1960, English, pages: 208, ISBN-10: 0262620014.



դրանցից շատերը՝ պատմամշակութային արժեք ներկայացնող շինությունների միջավայրում, սակայն վերջիններից ոչ մի նմուշ չի խեղաթյուրվել, չի քանդվել կամ վնասվել:

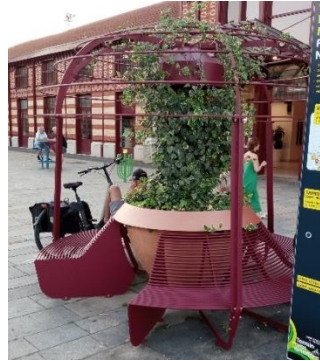
### **Սենտ Էտիենի քաղաքային պլանավորման դիզայն տարրերը**

Քաղաքն աչքի է ընկնում ոչ միայն ճարտարապետական և գունային հետաքրքիր լուծումներով ճարտարապետական կառույցներով, այլև մի շարք դիզայն նախագծերով, որոնց կարող ենք հանդիպել քաղաքի մի շարք հատվածներում: Դրանք բոլորը նախագծված են դիզայներների ու քաղաքային բուհերում սովորող ուսանողների կողմից: Դրանք նախագծվել, մշակվել և իրականացվել են քաղաքային իշխանությունների անմիջական հսկողությամբ:

• **Աթոռներ.** տեղային դիտարկումներ իրականացնելիս նկատեցինք, որ քաղաքում տեղադրված փողոցային հարակից տարածքներում, այգիներում կամ պարզապես սպասելու համար նախատեսված աթոռ-նստարանները թե՛ գույնով և թե՛ ոճով նման չեն, սակայն դրանք իրենց դիզայն լուծումներով համահունչ են քաղաքային միջավայրին և լիովին ծուլվում են քաղաքի ժամանակակից ճարտարապետադիզայներական զարգացում բռնած ուղուն: Դրանց բազմազանությունը հետաքրքիր և էսթետիկ հաճելի ու ժամանակակից միջավայրում գտնվելու և այդ միջավայրի մասնիկը դառնալու զգացողություն են թողնում պատահական անցորդի վրա: Պարզ տեսանելի և հասկանալի է, որ այս տեսակի աթոռների նախագծման ժամանակ հաշվի են առնվել ոչ միայն քաղաքի ճարտարապետական կառույցների կոմպոզիցիոն լուծումներին համահունչ լինելու գաղափարը, այլև գույնի ազդեցությունը, ծավալների և ֆորմայի խաղը և, ընդհանրապես, միջավայրի դիզայն էֆեկտը (նկ. 10, 11, 12, 13, 14):

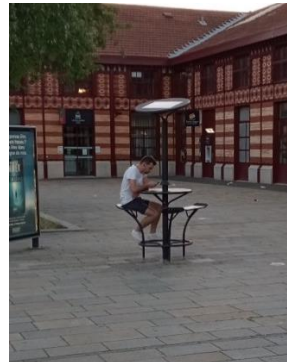






Նկ. 10, 11, 12, 13, 14. Աթոռ-նստարաններ Սենտ-Էտիենի կենտրոնում

• **Սեղաններ և սեղան-հենակներ.** բացի բազմատեսակ աթոռներից ու նստարաններից՝ քաղաքում տեղադրված են նաև անցորդների կամ կանգառներում սպասող քաղաքացիների համար նախատեսված տարատեսակ հենակներ և սեղանիկներ: Դրանք տեղադրված են հիմնականում մարդաշատ վայրերում՝ կայարանների մուտքեր, ուսումնական հաստատությունների բակեր ու քաղաքային տրանսպորտի կանգառների տարածքներ (նկ. 15, 16):



Նկ. 15, 16, 17. Սեղան-հենակներ

• **Կանգառներ.** Սենտ Էտիենում քաղաքային տրանսպորտի համար նախատեսված կանգառները նույնպես բազմաոճ են և հանդիպում են տարբեր դիզայնիչական լուծումներով: Դրանց գունային

երանգները հիմնականում համապատասխանում են քաղաքը սպասարկող տրանսպորտային ընկերությանը, իսկ յուրաքանչյուր կանգառ տեղադրելիս հաշվի են առնված նաև հարակից շենք-շինությունների ճարտարապետադիզայներական ու գունային լուծումները, այսինքն՝ դրանք թե՛ գունային և թե՛ նախագծային կոմպոզիցիաներով գտնվում են միջավայրային հարմոնիայի մեջ (նկ. 18):



Նկ. 18. Միևնույն դիզայներական ոճով կանգառի նստարանը, կանգառի կտուրը և քաղաքային տրանսպորտը սպասարկող ընկերության գրասենյակը (հետնամասում)

Քաղաքում տեղադրված բազմաթիվ այլ տարրեր՝ աղբամաններ, աղբամանների համար նախատեսված երկաթյա պատյաններ, կանգառների կտուրներ, գովազդային վահանակներ, ճաղավանդակներ, սանդուղքներ, նախատեսված և նախագծված են հենց այս քաղաքի համար՝ պահպանելով ճարտարապետադիզայներական միջավայրը:

### **Եզրակացություն**

Սենտ Էտիեն քաղաքի դիզայնի զարգացման հայեցակարգն ու արդեն իրականացված գործողությունները կարելի է/անհրաժեշտ է կիրառել Հայաստանում: Ունենք առաջարկ ծրագիրը սկսել/ներդնել փոքր, սակայն արվեստի կրթօջախ ունեցող քաղաքներում, օրինակ՝ Դիլիջան, Իջևան, Աբովյան, Գյումրի:

Անհրաժեշտ է ունենալ պետության աջակցությունը առաջին հայացքից ոչ այդքան կարևոր, սակայն քաղաքի զարգացմանն ու բնակիչների մշակութային կյանքն ակտիվացնելու, տեսադաշտն ավելի էսթետիկ դարձնելու ծրագիր:

Քաղաքում կառուցվող կամ վերակառուցվող ցանկացած շենք, շինություն, փողոցային դետալների տեղադրում, կանգառների մշա-

կում և քաղաքային միջավայրի վրա ազդող ցանկացած գործողություն պարտադիր պետք է հաստատվեն կամ նվազագույնը անցնեն քըն-նարկման դիզայներների կողմից:

Կարծում ենք, որ միջազգային այսպիսի փորձի ներդրումը հա-յաստանյան որևէ քաղաքում դրականորեն կազդի տվյալ քաղաքի տնտեսության ու մշակութային կյանքի զարգացման վրա, կնպաստի երիտասարդներին քաղաքային կառավարման կյանք ներգրավմանը և մասնագետներին աշխատանքով ապահովմանը, իսկ նմանօրինակ մեծ թեմատիկ բիենալների կազմակերպումն էլ իր հերթին կբերի այցելուների մեծ հոսք և տուրիզմի զարգացում:

## РАЗВИТИЕ ДИЗАЙНА В СЕНТ-ЭТЬЕНЕ

МАРТИН АРУТЮНЯН

Исследование охватывает концепцию развития дизайна города Сент-Этьен и введение биеннале дизайна в качестве приоритета городского раз-вития.

**Ключевые слова:** дизайн, архитектура, Франция, Сент-Этьен, Ереван, дизайн-концепция, дизайн-гармония.

## DESIGN DEVELOPMENT IN SAINT-ÉTIENNE

MARTIN HARUTYUNYAN

The study covers the design development concept of the city of Saint-Étienne and the introduction of a design biennale as a priority for urban deve-lopment.

**Key words:** design, architecture, France, Saint-Étienne, Yerevan, design- concept, design-harmony.

## THE OEUVRE OF THE ARMENIAN AMERICAN ARTIST HOVSEP PUSHMAN WITHIN THE CONTEXT OF WESTERN STILL LIVES WITH CHINESE ART OBJECTS

ANI MARGARYAN\*

The current research is dedicated to the legacy of the American artist of Armenian descent Hovsep Pushman, the climax of whose oeuvre is still life paintings with highlighted Asian, including Chinese, figurines depicted with the use of the principles of tenebrism, Impressionism and the expressive means of Symbolism. The distinguishing features of Pushman's approach to this genre are unveiled through analysis of his works, featuring the Tang Dynasty figurines, Chinese porcelain, and antiquities, within the framework of the Western, including American, tradition of still life with Chinese art objects – a genre that emerged in the era of Chinoiserie and the Dutch Golden Age and found new horizons for interpretation in the late XIX – early XX centuries. The concept of inclusion of Chinese artifacts as primary compositional elements, their arrangement within the compositional space and their contextual relation to each other, as well as the Chinese backdrops in Pushman's canvases are examined in comparison with the Oriental still lifes of his colleagues: William Orpen (1878-1931), Soren Emil Carlsen (1853-1932), Hubert Vos (1855-1935), Roger Eliot Fry (1866-1934), Denman Ross (1853-1935), Claude Raguet Hirst (1855-1942), and Harry Willson Watrous (1857-1940). Thereby we showcase the process of cultivation of the sources of influence and formation of the distinctive style of the Armenian American artist.

**Key words:** Hovsep Pushman, Tang figurine, Chinese porcelain, American art, still life, Buddha, Emil Carlsen.

---

\* Ph.D. candidate (ABD) Institute of Arts National Academy of Sciences of the Republic of Armenia, Ph.D. candidate (ABD) Fine Arts Department Nanjing Normal University, People's Republic of China, Lecturer in the subject of Chinese-American cultural relations and interactions at Nanjing Normal University, People's Republic of China, animargaryan1962@gmail.com. The article has been delivered on 01.02.2023, reviewed on 10.03.2023, accepted for publication on 10.05.2023.

## Introduction

The Chinese commodities, primarily Chinese blue-and-white porcelain, have been decoratively and metaphorically used in Western art, more precisely in the scenes of the Christian narrative and Greco-Roman mythology, since as early as the 15th century in the canvases of Renaissance masters as a scarce and precious object to reference the divinity and sacral nature of the protagonists and the plot as a whole. We see a wealth of Chinese emblematic blue-and-white wares in allegorical scenes of Flemish and Dutch artists of the late 16th-early 17th centuries as a symbol of aesthetic delight for the eye and a desirable item to fill the interior with.

The Dutch Golden Age (1575 - 1675) shifted the perception, reception, and employment of the tradition of showcasing Chinese commodities as an element in delicate art compositions, declaring the first phase of extensive executions of Chinese goods in European art. The Chinese items with meticulously rendered ornaments that widely appeared in genre compositions and still lifes were juxtaposed with imported goods, such as Oriental rugs, Islamic silverware, Venetian glass<sup>1</sup>, and even African servants to perform the exotica acquired through advanced international trade, or combined with the vanitas objects to question the interrelations of human pleasures, mind, and soul.

The recent scholarly discoveries demonstrate the pioneering usage of Chinese figurines in Western painting composition<sup>2</sup> as a valuable collec-

---

<sup>1</sup> Willem Kalf authored an impressive number of still life paintings, where Chinese porcelain bowls, jars, plates as luxurious imports were combined with Oriental carpets., For instance, Willem Kalf (Dutch, Rotterdam 1619–1693 Amsterdam), Still Life with Fruit, Glassware, and a Wanli Bowl, 1659, Oil on canvas, 23 x 20 in. (58.4 x 50.8 cm), Metropolitan Museum of Art, Credit Line: Maria DeWitt Jesup Fund, 1953, 53.111, <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436805>.

<sup>2</sup> Rembrandt van Rijn shaped the general figure of the Western art connoisseur and collector, surrounding him with art objects derived from various cultural and religious sources, including a Chinese figurine of a deity or a seated official, See Rembrandt van Rijn, Abraham Francen, apothecary, c. 1657, etching/dry-point, Rijksmuseum, Amsterdam, RP-P-1961-1151, <https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/RP-P-1961-1151>.

tible object uncovering the preferences and identity of powerful art connoisseurs.

In the crossroads of Baroque and Rococo (late 17th-early 18th century), a new style- “Chinoiserie,” was born that was manifested in opulently-painted and decorated interiors, paintings, wallpapers, ornate furniture, and ceramic objects inspired by the pictorial language of imported Asian luxurious commodities. The European imagination of China as an Eden was blended with the patterns inspired by Chinese imported furniture, textile, and porcelain, and the quest for decorativeness dictated by Rococo. The prevalent appearance of Chinese goods in portraits and genre paintings might be pondered as the second stage of popularisation of Chinese motifs in the Western art history.

Chinese porcelain and figurines became one of the interests of painters in the era of Modernism and Japonisme (mid-19th to the early-20th centuries), not valued as items associated with elites or overseas commerce but for their Eastern imageries, decorative qualities, and blue-and-white palette, as artists creating in the style of Impressionism, Fauvism, and Post-modernism, were seeking ways to experiment with the loose, broken brushwork, daring combination of colors, innovative techniques, expressing their own identity and social status as an artist. Paris, known for its dense cultural and artistic network, gave birth to the exciting variations of a new subject matter that can be coined as “West meets East,” where the ideas or epitomes of West encounter or communicate with the object or a person, identifying East. The interpretations of this subject, which later was spread to other European countries due to the travels and the significant role of Parisian art institutions, include Chinese items as well, expressed in the series of paintings with the Chinese screen or Chinese decorative motifs as a backdrop, the general image of a modern art connoisseur demonstrating or examining Chinese goods, portrayals of Western upper-classes, mainly females, in the interiors abundant with Chinese porcelain and figurines, Western women wearing Chinese robes and accessories, interior paintings with highlighted Chinese objects, and lastly, the visual communication and a peaceful dialogue between a female figure with the emphasized Western

physique and Chinese ceramic figurines. The notion of Chinese porcelain as a symbol of femininity and grace was broadened in the canvases of the artists who belonged to or derived from the Aesthetic and Arts-and-Crafts movements, with the motto of “art for art’s sake.”

### **Hovsep Pushman’s input in the development of the genre**

The gradual enhancement of implication of Chinese ceramics and decorative sculpture in Western art, from a barely-attainable material unit to the assertion of femininity and from aesthetics for sophisticated palates to the visual ecclesiastical studies, reached novel interpretations in the art of the Armenian-American artist of the early and mid-twentieth century-Hovsep Pushman/Pushmanyman (1877-1966), who projected some of the concepts mentioned above and extended this tradition far beyond the depiction of the simple rendering of Chinese material culture through the lens of the Western viewer to the seeker of their gist and the appropriate methods to mirror it in his canvases.

Hovsep Pushman was one of those rare illustrious personages who, during his lifetime, experienced the affection, reception, demand, and admiration of collectors, museums, and connoisseurs of contemplative art in France, America, and Armenia. In 1942, “The Time” selected him as the American painter with the most expensive art<sup>3</sup>. The press declared that the oeuvre of oriental still-life paintings and prints by Hovsep Pushman was a major contribution to the history of American art, as it represents an equally significant achievement in the history of the still-life genre. “Hovsep Pushman, an American artist of Armenian birth, is an excellent craftsman. And he finds in objects of the East models of form and color, which he paints with a rare fidelity. No American painter has equaled him in the skill and beauty with which he portrays these striking types”<sup>4</sup>.

Hovsep Pushman has been a member of the American Art Association of Paris, California Art Club, Laguna Beach Club (founded in 1918), and Salmagundi Club, and in 1928 he was elected an honorary

---

<sup>3</sup> **Edward W. Redfield**, “Highest-Priced Painter”, *Time*, September 28, 1942, p. 42.

<sup>4</sup> *Immigrant Gifts to American Life*, *The Illuminator*, Allen E. Eaton, New York, Russell Sage Foundation, 1932.

member of the Union of Artists of Armenia. Pushman's canvases are housed at the Detroit Institute of Arts, Houston Art Museum, Milwaukee Art Institute, Wisconsin, Metropolitan Museum of Art, New York City, Minneapolis Art Museum, Minnesota, Montclair Art Museum, New Jersey, Museum of Fine Arts, Boston, New Britain Institute, Connecticut, Norfolk Art Association, Virginia, Philbrook Art Center, Tulsa, Rockford Art Guild, Illinois, San Diego Fine Arts Society, Seattle Art Museum. As a result of the donation of Pushman's sons Arman and Arsen in 1970, the permanent collection of the National Gallery of Armenia includes the four works of the American-Armenian artist; "Portrait of the Artist's Wife", "Ray of the Sun", the still life works with Chinese statuettes "The Golden Dusk of Life", and "The Maternal Fountain"<sup>5</sup>.

The Milwaukee Art Museum owns two of Pushman's early Orientalist works; the first depicts the African girl holding the incense burner<sup>6</sup>, and the other one, "Hour of Rest" (circa 1915, image unavailable)<sup>7</sup>. A still life with the figure of Madonna and the open medieval manuscript painted in 1927<sup>8</sup>, and the portrait of the artist's wife wearing a Chinese gown, but

---

<sup>5</sup> Those four oil paintings of Pushman are represented in the database of the National Gallery of Armenia; see <http://www.gallery.am/hy/database/authors/32/>

<sup>6</sup> Hovsep Pushman (American, b. Armenia, 1877–1966), *The Incense Burner*, before 1921, oil on wood panel, 31 1/2 × 24 3/8 in. (80.01 × 61.91 cm), Milwaukee Art Museum, Layton Art Collection Inc., Gift of Messers, J.K. Ilsley, Charles F. Dickens, Charles Ray, G. Miller, Fred Vogel, Howard Greene, L.J. Petit as a memorial to Frederick Layton L197, See Eastberg, John C., and Eric Vogel. *Layton's Legacy: A Historic American Art Collection 1888–2013*. Madison, WI: the University of Wisconsin Press, 2013, pp. 204, 458, color illus. p. 204, <http://collection.mam.org/details.php?id=18901>

<sup>7</sup> **Pushman Hovsep**, *Hour of Rest*, ca. 1915, oil on canvas, 48 1/4 × 64 5/16 in. (122.56 × 163.36 cm), Milwaukee Art Museum, Gift of Sixteen Friends (B. Frank Adler, Charles Allis, S.O. Buckner, Victor Brown, Ernest Copeland, Adolph Finkler, Arthur H. Gallun, Wm. Hinrichs, Alfred F. James, Mrs. Fred Pabst, Ludington Patton, Charles F. Pfister, Fred C. Pritzlaff, Walter Stein, Mrs. A.K. Taylor, E.E. White) M1915.1, <http://collection.mam.org/details.php?id=8617>

<sup>8</sup> **Pushman Hovsep**, "The Guardian Spirit", 1927, oil on wood panel, 22 × 17 inches, Gift of Mrs. J. Fletcher Coan in memory of Lucy M. Beck, Rockford Art



with the title "A Priestess of Madagascar"<sup>9</sup>, created in 1915, are housed at the Rockford Art Museum. Another Orientalist portrait that was executed when the artist traveled to Egypt is a part of the Nelson-Atkins Museums collection<sup>10</sup>. The still life with the Chinese wooden figurine of Buddha, which belongs to the later period, is represented at the Taylor and Graham Gallery<sup>11</sup>. Besides the mentioned canvas, the current institution hosts the portrait of a girl, Marguerite, from the Parisian period of the artist<sup>12</sup>. The genre painting authored by Pushman that displays the female figure of allegorical connotations with the elements of still life found its home in the James Cox Gallery collection. This small boudoir scene (Boudoir, circa 1915) was painted in France at the beginning of the twentieth century. Exquisite harmonies of broken color are at play throughout the room. The beauty and temptation of the forbidden fruit are symbolized by the young model gazing at a small still life of a silver tea

---

Museum, 1940.02, <https://rockfordartmuseum.org/collection-item/guardian-spirit/>

<sup>9</sup> **Pushman Hovsep**, "Priestess of Madagascar", 1915, oil on wood panel, 48 x 33 inches, Rockford Museum of Art, Gift of Mrs. George Roper, 1918.01, <https://rockfordartmuseum.org/collection-item/a-priestess-of-madagascar/>

<sup>10</sup> **Pushman Hovsep** (American, 1877 - 1966), "Head of an Egyptian," 1921, Oil on canvas, Unframed: 19 3/4 x 17 5/8 inches (50.17 x 44.77 cm) Framed: 23 1/8 x 20 5/8 x 1 3/8 inches (58.74 x 52.39 x 3.49 cm), The Nelson-Atkins Museum of Art, Gift of Mr. and Mrs. Albert R. Jones, 52-54, <https://art.nelson-atkins.org/objects/16314/head-of-an-egyptian?ctx=ddcbb8e-f338-4d81-ae7a-ebeb411b1901&idx=0>

<sup>11</sup> **Pushman Hovsep**, Tapestry of Dreams, oil on panel, 22 1/8 x 17 1/4 inches, Framed: 27 1/2 x 22 1/2 inches, Signed lower right, <https://www.taylorandgraham.com/artists/235-hovsep-pushman/works/10979-hovsep-pushman-tapestry-of-dreams-undated/>

<sup>12</sup> **Pushman Hovsep**, Marguerite, #47, Oil on panel, 23 x 32 inches, Framed: 33 x 42 inches, Signed lower left: Pushman, <https://www.taylorandgraham.com/artists/235-hovsep-pushman/works/9856-hovsep-pushman-marguerite-47/>

service<sup>13</sup>. Stephanie's Art Gallery in California has the least eight of the artist's canvases, among them an early depiction of a nude, the still life paintings from the pivotal period in Pushman's career ("La Petite Dieu", before 1915) when he turned his gaze to the still life genre with Chinese art commodities. One of them is entitled "Repose": the gallery owns the glassware jars and the figurine that was at the core of the composition<sup>14</sup>. Another rare painting from the artist's oeuvre that represents his transitional period of adoption of Chinese themes and depictions of Chinese art objects from the early 1900s- "Songs of Samarkand"<sup>15</sup>, has been sold at the Live Auction to the private collection Marina Del Rey, CA. The Avery Galleries located in Pennsylvania displays the Eastern still life of Pushman in its original frame<sup>16</sup>. His later work from the 1940s, when the still life had already grown into the artist's hallmark, is housed at the University of Illinois<sup>17</sup>, which also owns an early 20th-century still life with the wooden statuette, Tibetan background, and wilted rose<sup>18</sup>.

From the point of the naked eye, one can spot the abundance of Chinese art objects in Hovsep Pushman's art. The critical reviews noted,

---

<sup>13</sup> See the archives of the James Cox Gallery,  
<https://web.archive.org/web/20120303160110/http://www.jamescoxgallery.com/EdgeofChange/pages/HovsepPushman.htm>

<sup>14</sup> The images of all eight canvases authored by Hovsep Pushman are available on the official website of the gallery, See  
<https://stephaniesgallery.com/portfolio/hovsep-pushman/>

<sup>15</sup> **Pushman Hovsep**, Songs of Samarcand, Artist's No. 131. Canvas mounted on masonite/panel, Live Auctions Lot 0152

<sup>16</sup> **Pushman Hovsep** (1877–1966), The Prince and His Horse, Oil on canvas, 26 x 20 1/2 inches (66 x 52.1 cm), <https://averygalleries.com/art-gallery/pushman-hovsep/prince-and-his-horse>

<sup>17</sup> **Pushman Hovsep**, My Golden Yesterdays, ca. 1940, oil on panel, 34 3/8 x 28 in. (87.31 x 71.12 cm), Krannert Art Museum, University of Illinois, Gift of Merle J. and Emily N. Trees, 1940-1-5, <https://collection.kam.illinois.edu/objects-1/info/328?sort=0>

<sup>18</sup> **Pushman Hovsep**, "When Autumn is Here", early 20th century, oil on panel, 28 1/2 x 21 1/4 in. (72.39 x 53.98 cm), University of Illinois, 1931-1-5, <https://collection.kam.illinois.edu/objects-1/info/33?sort=0>.

“Within Pushman’s work, it must have been remarked by those who study the art of India, China, and Persia that it presents an ever-present combination of the beautiful with the cruel or terrifying”. Biographers state that when Pushman’s family had just emigrated to Chicago, he studied Chinese culture; besides, the artist since the year 1905 had traveled for several years in China, immersing himself in oriental art, philosophy, and literature, although we do not have exact information where the artist has been and where he has studied in China. “Austere Solitude,” still life with Chinese antiquities and authored by Pushman, has been presented to the American Ambassador's Residence in Peking, China. Thus presumably, the artist himself had been there at the time. Nonetheless, the artist’s portraits of people of Chinese ethnicity, the genre paintings, and landscapes capturing sites of China are unknown. The rare portrait of a Chinese man, entitled “Long Wong,” is available in a black-and-white image<sup>19</sup> and possibly belongs to a private collection. This is how the American press described the current canvas “In many ways, most striking and observable was the head of a Chinaman, a bit of minute realism wrought into a scheme of decoration. The drawn and yellow skin became mellow in tone like old ivory against the rich background of purple velvet until this sphinx-like head suggested a carved curio in a plush-lined case. His black jacket subdued the scheme of orange and purple to harmony, and a purple reflection upon the ear let a curious interest. The observer experienced a feeling of mystery about this wrinkled face with its pinched and puckered lips and shifty eyes”<sup>20</sup>. The strong profile of the Chinese man with the sculpted cheek bones, the contemplative gaze looking toward eternity, and the character reflected in the positive light of compassion and dignity is one of the few oil portraits with the Chinese subject matter in the American art of the time that treats the Chinese sitter with profound respect and at the same time has an aesthetic power.

---

<sup>19</sup> **Evelyn Marie Stuart**, *The Dawn*, Courtesy Dr. Ernest Copeland, Milwaukee, Ernest Copeland, was a serious art collector and a strong and early supporter of the Milwaukee Art Museum and the Layton School of Art of a Colorist, *Fine Arts Journal*, February 1916, Vol. 34, No. 2 (Feb. 1916), pp. 79-84, p. 84, ill.

<sup>20</sup> **Evelyn Marie Stuart**, *The Dawn of a Colorist*, p.84

It's substantial for the thorough understanding of Pushman's artistic choices to determine and summarise the historical, contextual, and personal circumstances that pave the way for Pushman to the still life paintings with Chinese artworks:

He was born in the Armenian town of Digranagerd (nowadays Diyarbakir) and received early artistic education in Constantinople/Istanbul. The Oriental landscapes, mysteries in the ruins of medieval castles and fortifications, colors of the Armenian quarter in Istanbul, and picturesque seascapes have nourished his taste for the Oriental.

The father and brother of the artist were successful Oriental rug dealers in Armenia and later in the United States, Chicago. He obtained his first knowledge in the field of Oriental art and rug-making in Chicago, and the ornamental structure of the Armenian rugs has always been one of his inspirational sources.

Pushman received artistic education at Académie Julian in Paris, under the supervision of outstanding teachers, such as Jules Joseph Lefebvre<sup>21</sup>, known for his Oriental and Japonisme-inspired canvases, such as "The Odalisque" and "The Japanese Fan."<sup>22</sup> . He could have gotten in touch with Orientalism since his first days in this Parisian institution

---

<sup>21</sup> The French were insatiably curious about the art and culture of this mysterious and long-inaccessible land. France was soon swept by Japonisme - the craze for all things Japanese. Several French artists of the day - Manet and Degas among them - engaged in a serious study of Japanese prints and worked to incorporate their compositional and spatial principles into their paintings. Other artists, including Jules-Joseph Lefebvre, responded more lightheartedly to the popular French vogue for Japanese curios, fans, and costumes. They produced several fancy-dress \_portraits à la japonaise - romantic genre images of women in stylish, Oriental garb. See Jefferson C. Harrison. \_The Chrysler Museum Handbook of the European and American Collections: Selected Paintings, Sculpture, and Drawings\_. The Chrysler Museum. 1991, p. 148

<sup>22</sup> **Jules-Joseph Lefebvre** (French, 1836 - 1912), *Une Japonaise* (The Language of the Fan), 1882, oil on canvas, 51 1/2 x 35 1/2 in. (130.8 x 90.2 cm), Overall, Frame: 69 3/8 x 53 1/4 x 6 1/4 in. (176.2 x 135.3 x 15.9 cm), Chrysler Museum of Art 71.2058, <https://chrysler.emuseum.com/objects/26402/une-japonaise-the-language-of-the-fan?ctx=614581b0-d5ca-4285-9493-682dca7f3e97&idx=0>

during the classes and in the art studios of his tutors. Pushman's artistic identity began taking shape after he opened his studio in 1921. Upon seeing one of Pushman's early studio still lifes, one of his teachers at Julian, Tony Robert-Fleury (1837 – 1911), said, "That painting is you", and since 1921, Pushman's career has been devoted to one subject, interpreted in the reviews as an "oriental mysticism" and one form, the still life<sup>23</sup>.

Orientalism and Japonisme were in vogue both in Europe and America, and Hovsep Pushman followed the dominant tendencies. The American cities were actively responding to the signals of Parisian avant-garde suffused with the obsession with Oriental cultures. Although that was the time of the triumph of Orientalism, Japonisme blooming in the American fine arts as well, Pushman's canvases indeed bore the mission of transmitting not the decorativeness, outer beauty, exotica of the distant lands but the wisdom, philosophical nature, and the unknown sides of the Eastern cultures executed in the recognizable Western manner and emphatic sense of color.

He has been exhibited in Chicago, Boston, New York, Los Angeles, and other American cities, where the vast Chinese population was concentrated in Chinatown districts and where artists used to visit for sketching, inspiration and purchase of Chinese applied art.

He has been an avid art collector and connoisseur of the arts, mainly Oriental antiquities, familiar with the art objects he embodied in his body of work<sup>24</sup>. Contemporaries asserted that the artist used to explore

---

<sup>23</sup> Նկարչության բանաստեղծը - Հովսեփի Փուշման: "Սովետական գրականություն" ամսագիր, Երևան, 1986, թիվ 11, էջ 123-129, Levon Chugasian, The poet of painting - Hovsep Pushman. "Soviet literature" magazine, Yerevan, 1986, No. 11, p. 123-129, This paper entitled "Nkarc'ut'yan banastelce"-Hovsep Pusman (The poet of painting - Hovsep 'Pushman)" is devoted to the life and artistic legacy of Hovsep 'Pushman, (1877-1966), the American-Armenian painter was active in France and in the USA

<sup>24</sup> **Vartanian Hrag.** "One of a Kind: Armenian Creators & Connoisseurs." Agbu. Vol. 12, April 30, 2002, p. 16, <https://agbu.org/new-york-new-york/one-kind-armenian-creators-connoisseurs>

them and watch them for hours, especially during the last stages of his career<sup>25</sup>. The still life painting might also be studied as the outcome of that catharsis and commune.

He had strong ties with the Bohemian clubs in America and artistic clubs; those artistic groups prompted the choice of Chinese subject matter in visual arts during group exhibitions and annual meetings for the exchange of ideas and inspirations.

The artist extensively traveled with his wife to African and Middle-East countries. He was one of the rare American artists who personally paid a visit to China, getting acquainted with Chinese culture, literature, and philosophy during the period when there was a wave of racism towards Chinese inhabitants of America that, unfortunately, affected the aesthetic choices of a number of American artists. Pushman had not reacted to those short-termed moods, remaining a true admirer of China throughout his lifespan.

Although the Western obsession with China was often limited to the purchase, acquaintance of, and artistic employments of blue-and-white porcelain, Pushman was more fascinated with the Han and Tang dynasty figurines, small-sized bronze statuettes of Chinese Buddhist and Taoist deities, juxtaposing them with each other against the corresponding background- his impressions from the ancient Tibetan hangings and Dunhuang murals. The decorative nature of Chinese porcelain and the exotic appearance of the Chinese applied art items were the main reasons for the artists to capture those objects throughout the centuries. Still, Pushman was more interested in those artworks' spirit, their historical background, and the original ideas they conveyed. A dimly lit interior in his paintings turns into an otherworldly realm, where faint, pale background or dark, flat layer of blackish paint absorbs some parts of the depicted figurines. Most Chinese antiquities in Pushman's paintings demonstrate heavy cracking and losses to lacquer and paint commensurate with age. Rendering the textures of minor nicks, losses to paint, and scuffs throughout, maybe even retouched and inpainted parts,

---

<sup>25</sup> **Edward W. Redfield**, "Highest-Priced Painter", *Time*, September 28, 1942, p.42

prove that he didn't idealize them, considering each crack and paint-loss as a mark of its rich past, insignia of its uniqueness. Here is why Chinese art is not of decorative interest to him, so hiding the patterns under the veil of darkness and rejecting explicit, idealized, and polished execution of the artifacts was meant to focus the attention of the audiences on the penetrating notions they objectified.

The selection of a monochromatic background or the Buddhist imagery executed an atmospheric perspective appears to slightly flatten the composition, but through the volumetric illustrations of the body of the figurines, they seem tangible and identifiable for the viewer's sight. For instance, the Tang female polo player<sup>26</sup> in Pushman's canvas<sup>27</sup> (**Picture 1**) is strongly reminiscent of the pair of painted pottery female polo players of the early Tang Dynasty from the Scanlan Collection<sup>28</sup>. The flowing sleeves and pointed polo sticks are extremely rare, showcasing Pushman's keen eye in the selection of limited and uncommon Chinese antiquities.

Even juxtaposing Chinese items with Indian, Islamic, Armenian, and African idols and manuscripts, Pushman still pays tribute to the indigenous features of the Chinese culture and gives new possibilities for viewing the Chinese component as a maintenance of Orientalism but not that distorts the essence of the Orient and not the one that confronts the Occident, but the one that provides the equality, inner beauty, tolerance, and purity for each of the represented cultures. The Chinese compositional units in his

---

<sup>26</sup> The Tang Dynasty (618-907 CE), being considered a golden age of Chinese arts and culture, brought the taste of cosmopolitanism to China through flourishing international trade and cultural exchanges. Polo game, as being a reflection of those processes and a popular pastime for women and men, has been featured in Tang murals, sculpture and decorative arts.

<sup>27</sup> **Pushman Hovsep**, "The Princess and her Horse", oil on board, 23 x 26 in. (58.4 x 66 cm.) <https://www.artnet.com/artists/hovsep-pushman/the-princess-and-her-horse-aAgzmCzaymuOUUvPVkbeYQ2>

<sup>28</sup> Female Polo Player, Early Tang Dynasty, 8th century. 15 x 12.5 inches. Provenance: The Doris Duke Charitable Foundation, purchased from Parke-Bernet Galleries, New York, May 17, 1941, Lot 205, <https://www.bidsquare.com/online-auctions/scanlan-collection/tang-polo-players-ex-doris-duke-china-8th-century-2129752>

art are not marginal, secondary, or additional to the main protagonists; they are the focal points of his arrangements; they are not displayed as playful and decorative and don't have to convey the ideas of patronage or advanced global trade, femininity, or aestheticism. They unlock the sides of the artist's identity, his visions, and his reception of the surrounding world, its past and present.

Certain parallels with the Chinese culture are not limited only to the capturing of the figurines of Han and Tang dancers, grooms, horses, guardians, Buddha, statuettes of Guanyin, Lu Dongbin, Shouxing, the war god Kuan-ti/Guandi in variable compositional arrangements. The metaphorical connotations of the motif of the horse with and without a groom in different postures have certain links with the auspicious interpretations of the horse in Chinese paintings. The cropped edges and asymmetrical compositions, properly-selected metaphorical titles for each still life, channeling Chinese poetry ("A Spring Blossom", "A Cherry Blossom") can be viewed as inspirations derived from Chinese culture.

For the stylistic classification of Pushman's still life paintings with Chinese artifacts, we propose a collocation of "contemplative" or "mystic still life." Those compositions share traits with Magical Realism or New Objectivity- as recognizable mundane objects blur the boundaries between reality and the imaginary world, with Symbolism - as they demonstrate the usage of Chinese figurines to express indirect, symbolic ideas and allegories, with Surrealism, as those depictions have the dreamy and illusionary character, with Tonalism and Post - Impressionism due to their blurry outlines and open brushwork, implementation of stippling and impasto, with Theosophy - by the amalgamation of artworks refereeing to different religions and beliefs, and examining the concept of worship and mysticism, and finally with Orientalism - with their combinations of Oriental cultural monuments. Nonetheless, the artist succeeded in forming his signature style, even if being inspired by artistic movements.

### **Comparative analysis of Hovsep Pushman's still life in the context of corresponding works of his peers**

Hovsep Pushman's achievements' pinnacle is undoubtedly his still life works. Pushman's oriental still life painting is inherently linked to the



work of the 18th-century French still life painter Jean Baptiste Simeon Chardin (1699-1779). Chardin's carefully composed still-life kitchen scenes included polished utensils and well-worn objects, which were rendered through the light and depth of their patterns and subtle relationships, expressing an undeniable spiritual bond between man and matter. Chardin typically used the same elements in other compositions, varying the position of the objects slightly or adding or subtracting a utensil; the usage of the same objects in differentiated arrangements draws Pushman's still life closer to Chardin's principles<sup>29</sup>. In addition, the dark umber and hickory brown neutral backdrops the artist used in the series of still life paintings allude to Chardin's work. The turning point in the history of still life might be viewed as the fact that they brought new insight into the objects possible to interpret them not as the economic power and intelligence of patron-bourgeois but as disguised symbols; painting becomes more as a codified system of representation and less a mimetic art with resemblance as its base<sup>30</sup>.

While studying in Paris for nine years, Hovsep Pushman confirmed his devotion to the man he considers the greatest of all still-life painters, Jean Chardin. Other American artists influenced by Chardin, who continued the still life tradition well into the 20th century, were Emil Carlson (1853-1932) and his son Dines Carlsen (1891-1968). Both eventually specialized in kitchen scenes and Oriental objects, emphasizing the relationship between form and light. They carefully balanced different shapes and sizes of objects with an open-air atmosphere that cultivated an "ideal beauty" painted in the high key of brilliant impressionism-inspired color and a love for surface texture.

However, hailed as a visionary artist, Chardin is nonetheless rooted in the art of eighteenth-century France, and the metaphysical quality of his compositions through the eyes of the modern viewer does not mean that they are timeless. They bring the viewer instead into an earthly world and

---

<sup>29</sup> The Robert Hudson Tannahill Bequest to the Detroit Institute of Arts. Exh. cat., Detroit Institute of Arts. Detroit, 1970, pp. 17, 27-28 (ill.)

<sup>30</sup> Sheriff, Mary D. "Reflecting on Chardin." *The Eighteenth Century*, vol. 29, no. 1, 1988, pp. 19-45, p. 20.

into the creative process of one of the greatest French painters of all time. As for Pushman, he tended to create a philosophical, non-earthly realm, employing rather objects of the applied arts and ceramic pieces that were not meant for daily usage in the kitchen.

Although Hovsep Pushman rose to prominence in Paris, later in America mainly for choosing the subject matter of still life paintings involving Oriental, predominantly Chinese statues, art objects, antiquities, and motifs borrowed from Chinese Buddhist and Taoist culture, arranged in the compositions evoking ideologies and metaphors of Chinese philosophy and literature, nevertheless, he was not the pioneer in terms of employing Chinese motifs.

When Hovsep Pushman entered the American art scene, the still-life genre was already flourishing, derived from the colonial American still-life traditions based on Dutch and Spanish approaches. These ideas reached the new lands through advanced trade and immigration. The Chinese export porcelain pieces had their place among the consecutive components of those compositions, again recalling the Dutch tradition. In the early 19th century and for generations beforehand, still-life painting was seen to possess little artistic or intellectual merit. Since it appeared to imitate ordinary objects merely, the genre was thought to appeal only to unsophisticated viewers. Raphaele Peale (1774–1825) ignored its low status and is now acknowledged as independent America's first professional still-life painter<sup>31</sup>. Interest in still life gradually increased in the United States in the 19th century since the genre offered a way to celebrate the abundance of the present and the potential of the future. American painters such as Peale also used still life to engage with the burgeoning interest in science brought about by the Enlightenment in the 18th century. Nonetheless, the interesting alteration between the American and European still life genre with Chinese commodities might be considered the implementation of the Chinese export porcelain utensils made exclusively for the American market, often bearing the coat-of-arms associated with the wealthy American patron families, and varying in terms

---

<sup>31</sup> **Judith A. Barter**, Sarah E. Kelly, Ellen E. Roberts, Brandon K. Ruud, *American Art*, New Edition, The Art Institute of Chicago, 2008, p. 26.

of pallets and pictorial design from the Chinese blue-and-white porcelain vessels emblematic for the European still life over centuries. For instance, in the still life, by Peale housed at the Art Institute of Chicago,<sup>32</sup> the sugar bowl and creamer are Chinese export porcelain, which was popular among wealthy Americans and emblematic of Philadelphia's status as an important trading port. The American still-life painters hereby were reflecting their national identity and pursuits for independence through the Chinese porcelain made under American patronage and with the imagery based on European-American prints and engravings. It's worth mentioning that the Chinese export porcelain baskets for the American elite were rendered in a Romantic, sensual, and elegant manner also in the canvases of Raphael's young uncle- James Peale (1749–1831); in the still life canvases by this artist displayed at the Museum of Fine Arts, Boston<sup>33</sup>, at the Fine Arts Museum of San Francisco<sup>34</sup>, and the National Gallery of Art, Washington<sup>35</sup>; the represented basket-shaped porcelain

---

<sup>32</sup> **Raphael Peale**, (American, 1774–1825), *Still Life—Strawberries, Nuts, &c.*, 1822, Oil on wood panel, 41.1 x 57.8 cm (16 3 / 8 x 22 3 / 4 in.), the Art Institute of Chicago, Gift of Jamee J. and Marshall Field, 1991.100

<sup>33</sup> **James Peale** (American, 1749–1831), *A Porcelain Bowl with Fruit*, 1830, oil on canvas, 41.59 x 56.83 cm (16 3/8 x 22 3/8 in.) The Museum of Fine Arts, Boston, Gift of JoAnn and Julian Ganz, Jr. and Emily L. Ainsley Fund and Eliza Oliver Fund, 1979.520, <https://collections.mfa.org/objects/34330/a-porcelain-bowl-with-fruit?ctx=6350d9e0-38ef-4976-b00b-7505d02f5e96&idx=288>, also cited in William H. Gerdts, *Painters of the Humble Truth: Masterpieces of American Still Life, 1801–1939*, exh. cat. (Columbia, Mo.: Philbrook Art Center and University of Missouri Press, 1981), 50–51

<sup>34</sup> **James Peale** (1749–1831), *Still Life with Fruit*, ca. 1821, oil on wood panel, 18 1/4 x 25 1/4 in. (46.4 x 64.1 cm); Frame: 23 5/8 x 30 1/2 x 1 3/4 in. (60 x 77.5 x 4.4 cm) Fine Arts Museum of San Francisco, Museum purchase, M. H. de Young Memorial Museum, 46.11, <https://www.famsf.org/artworks/still-life-with-fruit>,

<sup>35</sup> **James Peale**, *Fruit Still Life with Chinese Export Basket*, 1824, National Gallery of Art, Washington, Jeanne Rowe Mathison Family in Memory of Robert Vincent Mathison, 1990.71, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.71370.html>

plate for the fruits<sup>36</sup> didn't appear in the European still lifes. Instead, American collectors and museums own an impressive number of Chinese openwork vessels in the same form and ornaments<sup>37</sup>. The still-life heritage of the Peale family was continued by John F. Francis (American, 1808–1886) with his impromptu dinner tables with the tinge of *Trompe l'oeil*<sup>38</sup>.

The American artist Claude Raguet Hirst (1855-1942) was one of the very few women to have painted in the super-realist trope *l'oeil* still life style popular in late-nineteenth-century America, following her contemporaries William Michael Barnett (1848-1892) and John Frederick Pete (1854-1907). At the turn of the 20th century, Hirst's meticulous still lifes held a such public appeal that, as one critic wrote, "they are apt to be hanging crooked...as people take them down so many times to hold them and look at them." While touching art in galleries was discouraged then, as it is now, the close examination was precisely the response that Hirst sought. The painter was one of a handful of Gilded Age artists – and the only female to gain critical acclaim for illusionary imagery<sup>39</sup>.

The distinguishing feature of the artist's compositions is that Hirst centers worn volumes in the foreground as if inviting the viewer to enter the scene. Several still-life paintings authored by this female artist contain Chinese porcelain jars, ceramics, and statues combined with the book

---

<sup>36</sup> Nicolai Chikovskiy JR. with contributions by Linda Bantel, John Wilmerding, National Gallery of Art, Washington, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia, Distributed by Harry N. Abrams, Inc., New York, 1989, p. 77

<sup>37</sup> For instance, *Fruit Basket, Chinese, 1800s*, Worcester Art Museum, 1965.84.1 and, <https://worcester.emuseum.com/objects/31175/fruit-basket?ctx=21e2620089b4ed951521c7ed3dc4b23cc62a68f7&idx=592> and *Basket, Chinese, 1750–1799*, 6.4 x 19 cm (2 1/2 x 7 1/2 in.), Worcester Art Museum, Gift of Mr. and Mrs. Samuel T. Hobbs, through the bequest of Mrs. Anna N. W. Hobbs, 1957.26, <https://worcester.emuseum.com/objects/30799/basket?ctx=bdef2e8b39d7be5a707edac0f0acc0e14665a0b2&idx=440>

<sup>38</sup> **Malcom Rogers**, Theodore Stebbins, Eric M. Zafran, Karyn Esielonis, *Still Life Painting in the Museum of Fine Arts*, Museum of Fine Arts, Boston, 1994, p. 5

<sup>39</sup> Neal, Christine Crafts, "'The Female Harnett': Claude Raguet Hirst," *American Arts Quarterly* (Summer 2001), pp. 20-27, p. 20.

motif, also implied by Pushman in his Oriental canvases. However, they were interpreted by art historians as the epitome of her identity and feminine power, her ambitions as a female painter to say her own word in the art scene dominated by her male counterparts. The painting “A Book of Poems”<sup>40</sup> contains no iconographic vestiges of the masculine bachelor's still life. Hirst has completely eliminated the pipe and smoking paraphernalia, which rarely appear in her works after 1911. Her inclusion of the yellow bowl with the red dragon-and-cloud motif, which probably originated in China, has significantly lightened her palette and further obscured the masculine codes of the bachelor still life<sup>41</sup>.

While American men had previously participated in collecting celadon ceramics from China and Japan, such as those depicted in “The Bookworm’s Table” by Hirst<sup>42</sup>, it had by the twentieth century emerged as a pursuit dominated by women. Numerous articles appeared in American women’s magazines at this time, instructing women on how to collect such pieces as well as how to create their own.<sup>43</sup>

Besides, an important facet of the flourishing Aesthetic Movement, that of art pottery, no doubt influenced Hirst and her subsequent mature paintings, often including decorative ceramics. At the art institutions, there have been private classes in china painting, and decorative pottery was

---

<sup>40</sup> A Book of Poems, (watercolor on board) by Hirst, Claude Raguet (1855-1942); 20.8x25.7 cm; Private Collection; (add.info.: A Book of Poems. Claude Raguet Hirst (1855-1942). Watercolour on board. 20.8 x 25.7cm.); Photo A© Christie's Images; America.

<sup>41</sup> **Martha M. Evans**, Claude Raguet Hirst: transforming the American still life, National Museum of Women in the Arts, Washington, D.C., Oct. 15--Dec 19, 2004; Columbus Museum of Art, Ohio, Jan. 15--April 10, 2005, p. 83.

<sup>42</sup> Claude Raguet Hirst, The Bookworm's Table, the 1890s. Watercolor over graphite on cream, moderately thick, rough-textured wove paper, 12 1/2 x 9 1/2 in. (31.8 x 24.1 cm). Brooklyn Museum, Designated Purchase Fund, 80.79, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/106690>

<sup>43</sup> **Martha M. Evans**, Claude Raguet Hirst: transforming the American still life, p. 130.

perceived as an income-producing new profession for women and a mere “accomplishment.”<sup>44</sup>

Thus, Hirst’s still life with Chinese and Japanese figurines, porcelain jars and other decorative items from Asia were obliquely reflecting the shifts towards women’s labor and occupation, their engagement in the artistic circles as porcelain collectors and makers.

In her still life, “Books and Pottery Vase”<sup>45</sup>, Hirst presents an arrangement of old books and a ceramic pot with Asian motifs. She draws the eye to a bright lid, opened book rendered with such precision that words can be read from its pages. The worn volume was one of the artist’s favorites: a 1795 English translation of Bernardin de Saint-Pierre’s romantic novel *Paul and Virginia*.

In the rare interview for “Times”, the American-Armenian artist referred to his painting “A Book of Life”<sup>46</sup> “Very rarely, Artist Pushman makes a statement about one of his paintings. He did so for a famous Pushman called “The Book of Life”. “In this picture,” he said, “there are several objects, namely, an iridescent vase containing a fading rose, a figure of a saint from the medieval ages, with a background of an ancient textile, against which rests an open manuscript- the last page of the Book of Life. “Often I have wished that when my life like the rose in the vase reaches its drooping state, and I come to the last page of my Book of Life, I may illuminate my page also with golden letters of my joy and contentment, that I have lived. The figure of the saint which stands next to the book casts the evening shadow over the last page- my guardian spirit

<sup>44</sup> **Martha M. Evans**, *Claude Ragout Hirst: transforming the American still life*, p. 21.

<sup>45</sup> Claude Raguet Hirst, American, 1855 - 1942, *Books and Pottery Vase* (Primary Title), the early 1900s, oil on canvas, unframed: 7 1/8 × 10 in. (18.1 × 25.4 cm), framed: 13 1/16 × 16 × 2 in. (33.18 × 40.64 × 5.08 cm), Virginia Museum of Fine Arts, 71.23, <https://vmfa.museum/piction/6027262-8089744/>

<sup>46</sup> **Pushman Hovsep**, *The Book of Life*, No. 378, Circa 1930, oil on panel over canvas, 23 1/2x29, <http://www.hovseppushman.net/The-Book-of-Life,-No.-378.html>

through the long coming night.”<sup>47</sup>

Although both artists do not treat books as props and compositional devices, for Hirst, they were primary elements to decode the content of the work; Chinese porcelain and figures were subordinate to her in that sense; they either played a decorative role or were featured to balance the division of color over the compositional space. As for Pushman, particularly the Chinese artifacts were basic clues to the mystic meanings of his work, making his still life look more Eastern; they occupied the foreground, and books formed a part of the backdrop for them. The texture of the old parchment, the hand-written golden initials in the manuscript and the shadow the figurines cast over the pages were artistic tools for Pushman to express his philosophy.

Hubert Vos (1855 - 1935), a graduate of the Académie Royale des Beaux-Arts in Brussels, who has been exhibited widely in Paris, Amsterdam, Brussels, Dresden, and Munich and became known for his travels to China and portraits of the Chinese Empress Dowager Cixi, by the 1920s was already enhancing Western art with Chinese motifs and themes. His still life paintings of the 1920-the 1930s represent the Chinese antiquities he got as personal gifts from Empress Cixi, either acquired by himself. Although Vos's style of featuring Chinese porcelain, statuettes of guardian lions, snuff bottles, and textiles are characterized by proper arrangements and strictly balanced compositions, however, the artist tended to endow them with a certain glamor and dignity. One critic described his works as “delicate, smooth, and accomplished.”<sup>48</sup> and that he made “the exotic” fashionable and tangible to his Western audience. His choice of expensive, rare, lavishly patterned Chinese porcelain vessels and small-scaled figurines<sup>49</sup> aimed to showcase his privileged status as one

---

<sup>47</sup> **Edward W. Redfield**, “Highest-Priced Painter”, *Time*, September 28, 1942, p. 42.

<sup>48</sup> **Virginia Anderson**, *A Semi-Chinese Picture: Hubert Vos and the Empress Dowager of China, East-West Interchanges in American Art: A Long and Tumultuous Relationship*, ed. Cynthia Mills, Lee Glazer, and Amelia A. Goerlitz, Smithsonian Institution Press (Washington, D.C.), pp. 97-109, p. 98

<sup>49</sup> **Hubert Vos** (1855 - 1935), *Still Life of Chinese Objects*, oil on canvas signed

of the few artists who had the opportunity to meet and capture the empress of the Celestial empire. Pushman's aspirations were to decode the hidden messages of Chinese commodities, and he didn't have artistic preferences in opulently ornamented chinaware.

The figures of a Tang horse and a Bodhisattva (probably *blanche-de-chine*) appear in still life paintings of Roger Eliot Fry (1866 – 1934), one of the pioneering figures to raise public awareness of modern art in Great Britain, reflecting the artistic developments of the Parisian *avant-garde*. He emphasized the formal properties of paintings over the "associated ideas" conjured in the viewer by their representational content. "The Mantelpiece" (1919)<sup>50</sup> and the "Still Life with T'ang Horse" (circa 1919–1921)<sup>51</sup> are executed in that particular manner. The artist's daughter wrote that Fry had owned the T'ang horse as long as she could remember and that the standing pottery figure is a "Han lady", bought around 1919. Despite the presence of Han dynasty statue, the Tang tomb figure of the horse paired with a vase with a single flower in it, raise some associations with Pushman's artistic approaches to the subject matter<sup>52</sup>, but Fry didn't intend to play with their original context, he was more interested in the methods of paint-handling of his *avant-garde* manner, representing faceless figures in bold blocks of brown hues.

---

Hubert Vos and dated 1923 (lower right), unframed: 103 by 80.5 cm; 40 ½ by 31 ⅝ in, framed: 122.5 by 99.5 cm; 48 ¼ by 39 ⅝ in, Hirschl & Adler Galleries label affixed to the reverse,

<https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2022/modern-discoveries-encounters/hubert-vos-xiu-bo-tewo-si-still-life-of-chinese>.

<sup>50</sup> **Richard Shone**. *The Art of Bloomsbury: Roger Fry, Vanessa Bell and Duncan Grant*. Exh. cat., Tate Gallery. London, 1999, p. 133, fig. 97 (color)

<sup>51</sup> Roger Fry 1866–1934, *Still Life with T'ang Horse*, c.1919–21, oil paint on canvas, Support: 356 × 457 mm, frame: 542 × 440 × 50 mm, Tate Gallery, London, T01780, <https://www.tate.org.uk/art/artworks/fry-still-life-with-tang-horse-t01780>

<sup>52</sup> For instance, the Tang horse appears in the current work of Pushman, Hovsep Pushman, *The Prince and His Horse*, No. 344, No. 2, Circa 1930-1940, Oil and gold leaf on board, 28 1/4x24 1/2, <http://www.hovseppushman.net/The-Prince-and-His-Horse,-No.-344,-No.-2.html>



Sir William Newenham Montague Orpen (1878 – 1931), a prolific Edwardian painter, had left the artistic legacy of still life canvases; among them, one can admire the arrangements with Chinese commodities and figures. The first blanc-de-chine figure can be traced in juxtaposition with a Japanese doll in the canvas “Reflections, China and Japan”- Orpen’s first important still-life<sup>53</sup>. A similar porcelain figurine returned around 1907 in the magisterial still life, housed at the private collection. Although “Reflections, China and Japan” is by rights regarded as a virtuoso still life painting, which demonstrates Orpen’s facility at depicting texture and reflective surfaces with flair and skill, it is created with less emphasis placed on a coherent compositional arrangement, unlike Pushman.

Nonetheless, one of the Chinese-themed still lives authored by Orpen might have been one of the influential sources for Hovsep Pushman. The painting “ Still life, pottery figure of the Chinese war god Kuan-Ti and a crystal ball”<sup>54</sup> **(Picture 2)** was the outcome of William Orpen’s friendship with Hugh Lane, the art collector, and dealer, who was not an expert on Chinese and Japanese vases and figurines, but he amassed them for their decorative appeal. The artist used to pick and choose from these objects, and in a number of notable instances, they made their way into his paintings. One example is likely to be the colorful pottery figure of Kuan-Ti, more familiarly known as Guan Yu, the Chinese God of War, the subject of the present canvas.

Unlike his other still-life paintings depicting blanc-de-chine deities, this bold polychrome figure prompted a decorative approach which is emphasized in the painted zig-zag frame which encloses the composition. It is a predecessor of the ornate mirror frames that Orpen frequently

---

<sup>53</sup> Sir William Orpen (1878 - 1931), Reflections: China and Japan, 1902, oil on canvas, 40.5 x 51 cm, Dublin City Gallery, N 35, <https://hughlane.emuseum.com/objects/1509/reflections-china-and-japan?ctx=ac4f5874b2d4fc5ea5a4970a0917a3c2b9e0c5d2&idx=13>

<sup>54</sup> SIR WILLIAM ORPEN, R.A., H.R.H.A. (BRITISH, 1878-1931), Still life, pottery figure of the Chinese war god Kuan-Ti, and a crystal ball signed with a cipher (lower right), oil on canvas, 76.8 x 63.6 cm. (30 1/4 x 25 1/8 in.), <https://www.bonhams.com/auctions/21769/lot/44/?category=list>

included in later self-portraits. The statuette itself is loosely painted with slashes of emerald, cobalt, and red oxide that accentuate its dramatic character. Kuan-Ti is traditionally presented in an aggressive pose, with a flowing beard and frowning red face. Where Orpen might adopt a suave, studied approach to the milk-white Dehua porcelain of a Guan Yin goddess, this threatening warrior demanded vigorous handling that contrasts with the precision of the crystal globe that lies at his feet. In order to accentuate its oriental and decorative lineage, Orpen has signed the present picture in an unusual way with a monogram formed from his initials. Giving the impression of a Chinese “chop” or stamp, its use by Orpen is rare.

Searching the glazed surfaces of this ancient figure around 1908, Orpen was reaching back into the art of the past and to an exotic culture. The trade in Chinese artifacts began in the seventeenth century and gathered pace in the Edwardian years. Great collections were formed and bequeathed to British museums, but few viewed those antiquities with greater curiosity than the Irish painter who placed the stoneware War God statuette in front of a blue-black curtain and painted its portrait<sup>55</sup>.

As for Pushman, he started to include various figures of Kuan-Ti in his still-life paintings created 1940-the 1950s. One of those works was sold via Sotheby's Auction House, entitled *The “War God”* (1953)<sup>56</sup>. Unlike Orpen, Pushman owned the statuette (most likely a Tibetan figurine with an animal-like facial expression) and was familiar with its historical context. Reminiscent of Open, Pushman's dimmed, blackened section dominates over the polychrome part of the composition for the same purpose; to repel the mystic origins of the figure. However, Pushman employed the dramatic lighting of chiaroscuro principles, juxtaposing the figure with his

---

<sup>55</sup> Christopher Pearson of The Orpen Research Project, Professor Kenneth McConkey for compiling, the catalog entry for the Bonhams Auction House, <https://www.bonhams.com/legals/>

<sup>56</sup> **Pushman Hovsep**, *The War God*, titled *The War God* and numbered 607 in labels affixed to the stretcher, oil on fiberboard, 24 by 21 3/4 in. 61 by 55.3 cm, <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2009/american-paintings-n08522/lot.43.html>.

emblematic Chinese figurine with long sleeves on the right and a small-scaled jar on the far-left corner. The scale hierarchy increases the impression of the god's power, which seems vivid and imperious. The same Kuan-ti figurine was implemented as a compositional motif in two other works of the same time period- "The Power of Terror"<sup>57</sup> and "The Warrior"<sup>58</sup>, testifying to the amazing skill of Pushman to rearrange, reuse the identical artifacts in differentiated relations and proximity to each other to convey different meaning and narratives. The theme of war in Pushman's perception might be viewed in the employment of another statue of Kuan-ti, this time a smaller gilded wooden figure with calmer human features, captured in the interaction with a Tang tomb dancer<sup>59</sup>, then facing the spectator against the background of Tibetan depiction of the war deity<sup>60</sup>. Through the two opposing characters- violent, destructive, dehumanized power and self-protecting, tenacious, fighting type of War God, the artist, as if representing the various associations with the notion of war and fight itself, tells his own story of a man who has seen the aftermath of the warfare, having gone through the genocide, two world wars and migration.

With his love of the Asian culture and rendering of Chinese artifacts with thickly-textured paint, Denman Waldo Ross (1853 – 1935)<sup>61</sup> bears a certain analogy to Pushman. He was an American painter, collector, and

---

<sup>57</sup> **Pushman Hovsep**, The Power of Terror, No. 525, circa 1950, oil on panel, <http://www.hovseppushman.net/The-Power-of-Terror,-No.-525.html>

<sup>58</sup> **Pushman Hovsep**, The God of War (The Warrior), No. 362, Circa 1940, oil on panel, 28x21, [http://www.hovseppushman.net/The-God-of-War-\(The-Warrior\)-No.-362.html](http://www.hovseppushman.net/The-God-of-War-(The-Warrior)-No.-362.html)

<sup>59</sup> **Pushman Hovsep** (1877-1966), Dancing Girl No. 2, signed 'Pushman' (lower right), oil on panel lined with canvas, 22 7/8 x 25in, <https://www.bonhams.com/auction/23275/lot/75/hovsep-pushman-1877-1966-dancing-girl-no-2-22-78-x-25in/>

<sup>60</sup> **Pushman Hovsep**, The War God, Circa 1940, oil on panel over a canvas, 29x23 1/2, <http://www.hovseppushman.net/The-War-God.html>

<sup>61</sup> Denman Waldo Ross, American (Cincinnati, OH 1853 - 1935 London, England), Still Life with Asian Vase and Red Ribbon, 1901, Harvard Art Museum, 1936.150.239, <https://harvardartmuseums.org/collections/object/230821>

scholar, teaching design and art theory at Harvard University by 1889 and working with the Museum of Fine Arts, Boston, on their burgeoning Oriental Art department.

The lifespan and nuances in the life and career of Harry Willson Watrous (1857 – 1940) many points parallel with Pushman's legacy: he was born in San Francisco, the city that had the most picturesque and inspiring Chinatown in America; he studied in Paris, Academy Julien, under the supervision of Jules Joseph Lefebvre, who was also one of the beloved tutors of Pushman. Watrous used to acquire and collect Asian antiquities and render them in his works, including the still life genre. He had his one-man show at the Grand Central Galleries in New York, the artistic home of Pushman, where the Armenian artist also had a studio and was repeatedly exhibited.

From 1905 to 1918, he painted many of his stylized figural works, depicting elegantly-dressed modern women in decorative interiors, using Asian backdrops<sup>62</sup> or Asian artifacts as an attribute to reveal the sitter's mood. "The Broken Vase" is a classic example of Watrous's work from this period. The artist's delicate handling of the beautiful woman's black chiffon dress is dramatic against the pastel pattern of floral and parrot shapes behind her. This elegant figure sits at a table, delicately fitting a broken piece back into a Chinese Jardinière<sup>63</sup>. Around 1923 Watrous began to paint still lifes in the form of arrangements of the antique applied art objects he eagerly collected, including a number of Buddhist images, scrolls, blue-and-white porcelain, figurines of guardians, Taoist deities, and statuettes of actors of Beijing Opera. Several objects, tapestries, and pieces of furniture appear in more than one painting, as Watrous

---

<sup>62</sup> For instance, Harry Wilson Watrous (American, 1857-1940). *Just a Couple of Girls*, 1915. Oil on canvas, 42 1/8 x 52 in. (107 x 132.1 cm). Brooklyn Museum, Gift of Elizabeth Watrous, 20.648, <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/132>

<sup>63</sup> **Harry W.** Watrous (1857-1940), *The Broken Vase*, signed 'Watrous', (lower right), oil on canvas, 12 x 16 in. (30.5 x 40.6 cm.), <https://www.christies.com/lot/harry-w-watrous-1857-1940-the-broken-vase-1889545/?intObjectID=1889545&lid=1>

recombined them for different effects over the years. In addition, he employed Chinese blue-and-white porcelain in his genre paintings of charming females with allegorical overtones. In the 1930s, employing devices that recall "works by earlier American trompe-l'œil painters," he created images of weathered religious icons, combining the Western art objects with the Asian commodities<sup>64</sup>, inducing affiliations with Pushman's work within the framework of "West meets East" subject.

We can conclude that the artists had influenced each other, carrying the Parisian taste of Asian still life and bringing it to the newly-formed fine art scene of America. However, Pushman's palette was darker, and the contrast of light and shadow- was sharper, arrangements meant to revive and bring life to the figurines; Watrous, in his turn, experimented with a wider range of stylistic and compositional possibilities- from light, airy palette to the polished representations of the chinaware, from the broken brushwork channeling Impressionists to trying his skills in imitation of the Chinese silk painting style<sup>65</sup>.

Despite the fact that Pushman was numerously cited in the American, French, and Armenian press and critical reviews as an artist with a recognizable and distinguishable style both due to his subject matter and artistic vocabulary but also for the technique, there is an artist whose works undeniably bear a resemblance to Pushman's oeuvre- the Danish-American well-known artist Emil Carlsen (1848/1853-1932). The still life genre received high regard in the works of both artists. "There is no essential difference between a still life and a portrait," said Emil Carlsen on one occasion. "Up to a certain point, a portrait is still life. Then there must be something added-personality, life. But to a still life, there must

---

<sup>64</sup> **Harry Willson Watrous**, *Madonna, and Child*, signed Watrous (lower right), oil on canvas, 46 by 30 inches, (116.8 by 76.2 cm), <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2015/american-paintings-drawings-sculpture-n09484/lot.184.html>

<sup>65</sup> **Kwan Yin**, by 1936, private collection, This work was in Watrous's possession at the time of his death and was auctioned by his estate shortly thereafter; see "Watous Art is Sold," *The New York Times*, 26 October 1940, p. 13.

also be something added to make it a work of art-call it what you will.”<sup>66</sup> Hovsep Pushman was exhibited in the U.S. in the galleries and museums that also welcomed Emil Carlsen; both had been trained in Paris, and both had the pursuit of darkened backgrounds derived from Munich school. Both artists were credited with the rebirth of Chardin's style, have openly spoken about their inspiration drawn from Chardin, and were regarded pioneers in terms of expanding Chardin's concepts of still life painting in early American art. His peers described Carlsen's persona as "the leading American proponent of the nineteenth-century Chardin revival"<sup>67</sup>.

“Still Life, Chinese Vase”, completed in 1922<sup>68</sup>, epitomizes the late phase of Carlsen's career when his emulation of Chardin achieved its highest level. With an economy of means and attention to the subtleties of light, form, and texture, Carlsen captured both the quiet mood and soft atmosphere of the French master. The still life's harmonious colors and balanced arrangement of objects add to its serenity and contemplativeness.

It's noteworthy that both artists arrived in the United States at an early age, and both valued their studies in Paris. The selection of Chinese snuff bottles, combining them with Oriental brass and copper utensils, the hierarchy of pottery pieces' scale in the composition, the representation of the brass and bronze bowls not standing on the foot but bending over the backdrop and glimmering interior spherical cap to the viewer, the celebration of the variety of textures, surfaces, and media such as glass, porcelain, brass, textile, and the principle of their amalgamation, the interrelations of Eastern figurines, decorative art objects, books, daily items and ceramic samples as the contextual basis, are the prevalent traits

---

<sup>66</sup> The Prizes in the Annual Exhibition Author(s): M. B. W., Bulletin of the Art Institute of Chicago (1907-1951) , Dec., 1922, Vol. 16, No. 7 (Dec., 1922), pp. 89-92, p. 90.

<sup>67</sup> **Poland, Reginald.** “A Baker's Dozen Important Paintings In San Diego's Gallery” The American Magazine of Art, vol. 21, no. 1, 1930, pp. 24-29, p.28

<sup>68</sup> Søren Emil Carlsen, Still Life, Chinese Vase, 1922 oil on panel, 14 x 10 in. (35.6 x 25.4 cm), Minneapolis Institute of Art, 2000.238.1, <https://collections.artsmia.org/art/13147/still-life-soren-emil-carlsen>

and approaches both artists shared. The Tibetan textile figurative patterns, the imitation of ancient Chinese murals as backdrops for still life, which was another specific feature of Pushman's oeuvre, appears in Emil Carlsen paintings as well, some of them dated earlier, than Pushman's works, such as "The Picture From Thibet" (1920-1921)<sup>69</sup>. Carlsen wrote in a letter to The Macbeth Gallery in advance of a major exhibition in 1922: "As for the image of Tibet, I will keep it. Put a very high price on it, and even at that price, I am not interested in selling it. It is a very special picture with a finish that I could never achieve again"<sup>70</sup>. The Chinese-Tibetan cultural relics were captivating for Carlsen first and foremost for their aesthetic values of color combinations, textures, and surfaces, providing endless opportunities for him to experiment and master his skills of handling oil paint and color tones. But for Pushman, the historicism behind that silence and stillness of Chinese statuettes, the mystery concealed in the imagery of Tibetan hangings and silk banners, were of primary importance.

The art historian William Gerds concurred, writing of Carlsen's still lifes: "What makes the paintings beautiful is Carlsen's sensitivity in the arrangement—large shapes are juxtaposed with small flat forms and tall ones, their outlines are often united in refined, harmonious curves, and are placed backward and forward on their limited support surface to allow for 'breathing room, 'for slow movement in space"<sup>71</sup>. The juxtapositions of art objects as main compositional elements in Pushman's work have a very

---

<sup>69</sup> Emil Carlsen [1848-1932], *The picture from Thibet, 1920-1921: The picture from Thibet*, oil on canvas, 38-3/16 x 27-1/8 inches, National Gallery of Art, Washington, 2014.136.63, <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.195647.html>

<sup>70</sup> "Conscious Painting", by William Eric Indursky, based on an essay from Kim Lykke Jensen, *Emil Carlsen Archives, World's Largest Visual Reference Dedicated to the Preservation of the Work of Danish-American Impressionist/Realist Painter, Emil Carlsen [1848-1932]*, Library of Congress Subject Authority Heading: Carlsen, Emil, 1853-1932, no.: n 85141186, 2013, <http://emilcarlsen.org/essay/>

<sup>71</sup> **Emil Carlsen** at the Salmagundi Club, "The Magazine Antiques", September 15, 2022, editorial, <https://www.themagazineantiques.com/article/article-emil-carlsen-at-the-salmagundi-club/>

corresponding approach. Therefore, it's evident that both Pushman and Carlsen were influenced by Chardin. Nevertheless, they interpreted that inspiration in their own ways; Carlsen, with the focus on arrangements utensils, decorative ceramics, and edibles, and Pushman embraced himself in the spiritual executions in stage-like groupings of ancient Chinese small-sized statuary.

In Paris, between 1884-1886, Carlsen developed his interest in producing still-life with fine Chinese porcelain, which later was to become his trademark style. In the early 1900s, Pushman, as we noted before, endorsed his dedication to still life with Chinese art objects in Paris, too. Both artists brought the vogue for the still life of Chinese ceramics and artifacts to the United States. However, later Carlsen painted few still lives, more focusing on landscapes and portraits, claiming that still life fell out of fashion in America. But Hovsep Pushman kept on developing the genre with Chinese antiquities, enriching it with mystic arrangements of tomb figurines of dancers, court ladies, musicians, guardians, Buddhas, and Taoist deities. The Tang horse, Chinese polychrome, glazed figurines<sup>72</sup>, and a Chinese ancestral portrait vaguely seen in the background<sup>73</sup>, Chinese jade bowls<sup>74</sup>, bead necklaces<sup>75</sup>, porcelain snuff bottles, and Tibetan tanga as a background in some of Carlsen's early paintings were the aesthetic novelty of American art of the late 1800s and early 1900s that was in later decades expanded in Pushman's still life. The juxtaposition of Western-Christian art objects with Eastern ceramics and artifacts

---

<sup>72</sup> **Emil Carlsen** [1848-1932], Chinese Statues, ca. 1892, oil on canvas, 20 x 15-3/4 inches, <http://emilcarlsen.org/portfolio/emil-carlsen-chinese-statues-c-1892/>

<sup>73</sup> An Oriental oil on canvas still life painting after Emil Carlsen (1848-1932), Canvas size 25 1/2" by 21 1/2", framed 33 3/4" by 29 1/2", <https://bidlive.bruneauandco.com/lots/view/1-ABETZ/aft-emil-carlsen-oriental-still-life-oc-painting>

<sup>74</sup> **Emil Carlsen** [1848-1932], Jades, ca.1918, oil on wood panel, 14-1/2 x 10-1/2 inches [unframed] | 14-3/8 x 10-5/8 inches [unframed], <http://emilcarlsen.org/portfolio/emil-carlsen-jades-ca-1918/>

<sup>75</sup> **Emil Carlsen** [1848-1932], The mandarin's necklace, 1915, oil on canvas, 27-1/4 x 15-1/4 inches, <http://emilcarlsen.org/portfolio/emil-carlsen-the-mandarins-necklace-1915/>



is yet another trait one can find in still-life paintings authored by Pushman. Nonetheless, the hallmark of Pushman's still life paintings is Tang figurines and Chinese wooden gilded statutes that are seen rarely in Carlsen's oeuvre. Besides, the philosophical and mystical elements in Carlsen's art were not dominant; the poems Pushman wrote for his paintings and the level of symbolism they were pervaded with make them be viewed separately from Carlsen's works.

Carlsen's painting of Tibet demonstrates the inverting painting technique, which has certain parallels with Pushman's style of handling the paint and the application on the canvas or panel. At the beginning of his career, Carlsen's technique closely mimicked his cousin's- one of the most celebrated nautical painters of Denmark, Viggo Johansen's (1851-1935) style, applying thinly painted dark brown, black, and dark blue colors down and accenting the scene with thickly painted white for any areas of light. Carlsen's work at this time was flat and followed accepted conventions of seascape and nautical painting in Denmark.

As for "The Picture From Thibet", the artist alerted his technique; he began the painting by applying ivory-colored paint over most of the fabric; the layer was thinly applied and barely covered the open-weave (and probably un-primed) fabric. The artist then used a pencil and fine lines of blue paint to carefully draw in the design. Some passages of the patterned textile background were left at this stage, while other parts of the background received additional applications of paint, wet-into-wet. The still-life objects were carried to a greater degree of finish, and in these areas, the paint is generally thicker and more blended than in the background. Pushman did so in some of his canvases as well.

Under ultraviolet light, greenish fluorescence in parts of the textile that acts as the background suggests the artist may have added some resin to his paint; Hovsep Pushman also mixed a small amount of resin to his paints. But the implication of soft outlines by Carlsen that apart from the colors, formed the shapes are absent in Pushman's technique; instead, the impressionistic brushwork and dotted areas of color learned and cultivated in Paris is yet another distinction between the oeuvre of these two remarkable artists.

However, Carlsen, being originated from Denmark, carried in his art the stamp of Northern still-life traditions with the care of details and rendering the beautiful ornaments of Chinese blue-and-white porcelain vessels<sup>76</sup>. Hovsep Pushman's still life is not based on the Dutch School (although the darkened background was partially a reference to Willem Kalf), rather his personal life experiences, travels, and curiosity toward Chinese literature, philosophy, and applied arts opened up new horizons in still life genre for him. Carlsen's traveling records do not contain information on his trips to the East: China, Japan, or India; his favorable destinations were European countries.

The implementation of a fan as a compositional unit and the reflection of the idea West-East dialogue by combining Western art artifacts with Eastern antiquities is another feature both artists share. "The French fan" still life (1922)<sup>77</sup> (Picture 3) by Emil Carlsen represents the Eastern, supposedly Chinese figurine of a Buddhist disciple facing towards the Parisian fashionable fan with European imagery, opposing the rectilinear outlines of the statue with its semicircular curvature and contrasting it both with the palette and the pictorial style. Pushman, in his turn, employed the motif of a fan in one of his still lifes<sup>78</sup>, though the rendering style of the artist does not let the sight identify whether it's an Asian or a European accessory. Once again, the fan, with its curvilinear qualities, provides a setting for the Asian figurine and the petite vase with the faded flower, evoking symbolic connotations. The application of dramatic lighting and the superiority of the darkened areas over the relatively light parts multiply the sense of mystery, contrasting Carlsen's

---

<sup>76</sup> Southern Alleghenies Museum of Art, Loretto, PA, "Père et fils: Art of Emil and Dines Carlsen", August 20 – October 23 1977, <http://emilcarlsen.org/portfolio/1977-southern-alleghenies-museum-of-art-loretto-pa-pere-et-fils-art-of-emil-and-dines-carlsen-august-20-october-23/>

<sup>77</sup> **Emil Carlsen** [1848-1932], *The French fan*, 1922, oil on board, 15 x 18 inches | 15-1/8 x 18-1/8 inches, <http://emilcarlsen.org/portfolio/emil-carlsen-the-french-fan-1922/>

<sup>78</sup> Hovsep Pushman, *Hymn of Peace*, No. 292, Circa 1930, Oil on panel, 23x18, <http://www.hovseppushman.net/Hymn-of-Peace,-No.-292.html>

composition based on the soft outlines and accentuation of French imagery on the fan.

The scarce biographical records do not spread light on the question; of where and how two artists met. It is possible that both of them were encountered at the Art Institute of Chicago. Taking into account that Carlsen was Pushman's elder colleague and in the late 1800s he was already famous, Pushman, while studying in Chicago, probably took his classes or visited his exhibitions to deepen his knowledge of fine arts, enhance his technique and nourish his devotion to still life. We can also assume they met each other during the meetings at Salmagundi Art Club they both were members of<sup>79</sup>.

### **Homage to Hovsep Pushman**

Pushman managed to foster the curiosity of American artists towards Chinese Tang figurines, Tibetan backgrounds, handling of light and shadow, mirroring the shimmering quality of the pottery and glassware, and the spiritual essence of the material culture items. During the period of the mid to late twentieth century, a new generation of American and European still life painters were influenced by the Armenian-born artist, among them Richard Vernon Goetz (1915 - 1991), David A. Leffel (b. 1931), Shari MacGraw (b. 1954), John McCartin (b. 1954), Robert Chailloux (French, 1913- 2005), Loran Speck (b. 1943), Aaron Bohrod, (Wisconsin, 1907-1992), Vladimir Pavlosky (1884 - 1944).

Born in New York City, David A Leffel graduated from Parsons School of Design, and between 1959 and 1960, with the help of a Merit Scholarship, he learned the fundamentals of chiaroscuro. He was part of the artists 'stable in New York City's Grand Central Galleries in the 70s and 80s. As his reputation as a consummate artist grew, he received a visit

---

<sup>79</sup> Salmagundi is a not-for-profit, professional, and social club created in 1871 by artists and patrons to support one another. It is one of America's oldest arts organizations. The Club has championed representational art from its founding with iconic members, including Thomas Moran (1837-1926), William Merritt Chase (1849-1916), Louis Comfort Tiffany (1848-1933), Emil Carlsen (1848-1932), N.C continuously. Wyeth (1882-1945), Childe Hassam (1859-1935), and Winston Churchill (1874-1965).

from one of history's most intriguing political figures, Madam Chiang Kai-shek<sup>80</sup>. Her interest in Western painting and specifically in Leffel's work may explain his current widespread popularity in China, which started with an invitation to the First American Art Exhibit in Beijing, China, and reemerged in a recent traveling exhibit of realist artists with the America China Oil Painting Artists League (ACOPAL). The links with the Grand Central Galleries, the interest, and voyage to China, following the path of the old masters in terms of oil painting principles, as well as a selection of Tang dynasty horse figurines and equestrian statues<sup>81</sup>, other antiquities with careful juxtapositions, poetic titles of some of his still life paintings with Chinese antiquities<sup>82</sup> speak for the inspiration drawn from Pushman's oeuvre. Moreover, in his interview for the 2011 November-December issue of the "Fine Art Connoisseur" magazine, Laffel opened up about the artists who inspired him, speaking of the old masters whom he admires-Velazquez, van Eyck, Rubens, Turner, Giovanni Batista Moroni, and Hovsep Pushman<sup>83</sup>. One of his giclées bears the title "Rembrandt, Pushman, and Court Lady"<sup>84</sup>, where the artist drew direct parallels between the old masters of Baroque and the American-Armenian artist of the first half of the twentieth century by comprising the reproduction of Pushman's "Challenging The Unknown" (1940)<sup>85</sup> (**Picture 4**) alongside

<sup>80</sup> She was a key Chinese political figure who was the First Lady of the Republic of China and the wife of President Chiang Kai-shek of the Republic of China.

<sup>81</sup> See the painting "Tang horse and the rider with the flower", 1998, oil on canvas, 22x24 in the "Behind the Beautiful Painting", an article for the [artistdaily.com](http://artistdaily.com), covering the oeuvre of David A. Leffel and his technique.

<sup>82</sup> **David A. Leffel**, "The awakening of spring", oil on canvas, "30" x 28", Mutual Art, <https://www.mutualart.com/Artwork/THE-AWAKENING-OF-SPRING/6C0DDC989406A75F>

<sup>83</sup> **Rachel Wolf**, "The elegance of paradox", "Fine Art Connoisseur" journal, November-December 2011, pp. 32-34, p. 33.

<sup>84</sup> **David A. Leffel**, "Rembrandt, Pushman, and Court Lady", 2000. o/c – 32" x 26", giclée print, courtesy of David A. Leffel, <https://brightlightfineart.com/product/rembrandt-pushman-and-court-lady/>

<sup>85</sup> **Pushman Hovsep**, "Challenging The Unknown", circa 1940, oil on panel over the canvas, 27x27, <http://www.hovseppushman.net/Challenging-The-Unknown.html>

Rembrandt's self-portrait hung on the base where the Tang dynasty courtesan figurine stands in tranquility.

### **Conclusion**

Pushman's work, characterized by a cluster of objects, is infused with subtler themes, where there is always a yearning for liberation from the shackles of the material and the mundane, but there is no place for tensions and boldly expressive dynamism; on the contrary, they are imbued with elegiac mood, questioning the ending and beginning cycles of life, age, love, power, and longing. Pushman's elusive, esoteric, often ambiguous compositions stem from the Oriental impressions of his childhood and hometown, the links with the Oriental rug-making his family was involved in, his Parisian education and Parisian vogue for the East, his travels to China, Africa, Arabic countries, the preferences and taste for the Orient within the European and American artistic circles of connoisseurs, collectors, and artists compound with his emotions, memories, and worldview. The artist's own experiences, thoughts, impressions, and perceptions of the world, time, space, human life and death, eternal and mortal, Yin-yang, confronting yet complementing forces are personified through the Chinese Taoist and Tang dynasty tomb figurines rarely seen in the oeuvre of Western artists. He tended to achieve harmony between the formal structure, color combinations, implementations of modeling, careful compositional arrangements, and the narrative to unveil the symbolic ideas to the Western viewer. Being influenced by Eastern cultures in terms of evoking the spirit and profoundness of the objects' nature, and allegorical approach to the material world, he nonetheless remained a Western painter with his employment of dramatic illumination and exquisite sense of color. Sharing some features with his peers in terms of compositional interconnections of Chinese statuettes and ceramics, juxtaposing them with the art objects of Western and Oriental cultures and Tibetan settings, absorbing the still life principles of his predecessors, he remained faithful to his style and subject, continuing the lineage of the Western painters who turned their brush to the Asian still-life, bringing it into the new climax and serving as an inspirational source for the coming generations of oil painters. Being an Armenian in origin,

taking his first steps as an artist in Paris, developing his style to new heights in America, and discovering the objects of material culture that had shaped his vision of the world in China, Hovsep Pushman as a persona, as an artist and his artistic legacy as a part of Western art history became a bridge between essentially different continents and civilizations, that has yet to be explored.



**Picture 1.** Hovsep Pushman, "The Princess and her Horse", oil on board, 23 x 26 in. (58.4 x 66 cm.) compared to Female Polo Player, Early Tang Dynasty, 8th century. 15 x 12.5 inches. Provenance: The Doris Duke Charitable Foundation, purchased from Parke-Bernet Galleries, New York, May 17, 1941



**Picture 2.** Hovsep Pushman, The War God, titled The War God and numbered 607 in labels affixed to the stretcher, oil on fiberboard, 24 by 21 3/4 in. 61 by 55.3 cm, Image courtesy of Sotheby's on the left and Sir William Orpen, Still life, pottery figure of the Chinese war god Kuan-Ti, and a crystal ball signed with a cipher (lower right), oil on canvas, 76.8 x 63.6 cm. (30 1/4 x 25 1/8 in.), Image courtesy of Bonhams Auction House on the right



**Picture 3.** Hovsep Pushman, Hymn of Peace, No. 292, circa 1930, oil on panel, 23x18, Image courtesy of [www.hovseppushman.net](http://www.hovseppushman.net) on the left and Emil Carlsen, The French fan, 1922, oil on board, 15 x 18 inches | 15-1/8 x 18-1/8 inches, Image courtesy of [www.emilcarlsen.org](http://www.emilcarlsen.org) on the right



**Picture 4.** David A. Leffel, Rembrandt, Pushman, and Court Lady, 2000. o/c – 32" x 26", giclée print, courtesy of David A. Leffel, Image courtesy of Davis A. Leffel on the left and Hovsep Pushman, Challenging The Unknown, circa 1940, oil on the panel over the canvas, 27x27, Image courtesy of [www.hovseppushman.net](http://www.hovseppushman.net) on the right

**ԱՄԵՐԻԿԱՆԱՅ ՆԿԱՐԻՉ ՀՈՎԱՅՓ ՓՈԽՇՄԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ  
ԶԻՆԱԿԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆԵՐՈՎ ԱՐԵՎՄՏՅԱՆ ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏՆԵՐԻ  
ՀԱՄԱՏԵՔՍՈՒՄ**

**ԱՆԻ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ**

Մեր գիտական ուսումնասիրությունը նվիրված է ամերիկահայ նկարիչ Հովսեփ Փուշմանի ժառանգությանը, ում ստեղծագործության նշանակալից մաս կազմող նատյուրմորտները՝ ընդգծված ասիական, այդ թվում՝ չինական արձանիկներով և ճենապակյա անոթներով, պատկերված են տենեքրիզմի, իմպրեսիոնիզմի և ժամանակի այլ գեղարվեստական ուղղությունների սկզբունքների կիրառմամբ: Այս նատյուրմորտներում Փուշմանի մոտեցման տարբերակիչ առանձնահատկությունները կարելի է բացահայտել նրա այն հորինվածքների վերլուծության միջոցով, որոնցում ներկայացված են Թան դինաստիայի արձանիկներ, չինական ճենապակյա իրեր և հնություններ, դրանք դիտարկելով չինական արվեստի գործեր պատկերող նատյուրմորտի արևմտյան ավանդույթի շրջանակներում, որը ծագել է Շինուազերիի և Հոլանդական ոսկե դարի ժամանակահատվածում՝ գտնելով մեկնաբանման նոր հորիզոններ 19-րդ դարավերջին և 20-րդ դարասկզբին: Փուշմանի կտավներում չինական արվեստի առարկաների ներգրավվածության հայեցակարգը, դրանց դասավորությունը կոմպոզիցիոն տարածության մեջ, դրանց բովանդակային փոխառնչությունները և չինական մշակույթից ներշնչված ֆոներն ուսումնասիրվել են նրա ժամանակակիցների ստեղծած արևելյան նատյուրմորտների հետ համեմատության մեջ, որոնց շարքում են Սորեն Էմիլ Կարլսենը (1853-1932), Հյուբերտ Վոսը (1855 - 1935), Ռոջեր Էլիոթ Ֆրայը (1866 - 1934), Դենման Ռոսը (1853 - 1935), Կլոդ Ռագեթ Հերստը (1855-1942), Ուիլյամ Օրփենը (1878 - 1931) և Հարրի Ուիլսոն Ուոթրոուսը (1857-1940)՝ վեր հանելու ամերիկահայ արվեստագետի ազդեցության աղբյուրները և ինքնատիպ ոճի ձևավորման գործընթացը:

***Բանալի բաներ***՝ Հովսեփ Փուշման, Թան դինաստիայի արձանիկ, չինական ճենապակի, ամերիկյան արվեստ, նատյուրմորտ, Բուդդա, Էմիլ Կարլսեն:

**ТВОРЧЕСТВО АРМЯНО-АМЕРИКАНСКОГО ХУДОЖНИКА ОВСЕПА  
ПУШМАНА В КОНТЕКСТЕ ЗАПАДНЫХ НАТЮРМОРТОВ С ПРЕДМЕТАМИ  
КИТАЙСКОГО ИСКУССТВА**

**АНИ МАРГАРЯН**

Наше исследование посвящено наследию американского художника армянского происхождения Овсеп Пушмана, кульминацией творчества которого являются натюрморты с выделенными азиатскими, в частности, китай-



скими статуэтками, изображенными с применением принципов теневризма, импрессионизма и выразительных средств символизма. Отличительные черты подхода Пушмана к этому жанру раскрываются на основе анализа его произведений с изображением статуэток династии Тан, китайского фарфора и предметов старины в рамках западной, в том числе американской традиции натюрморта с предметами китайского искусства – жанра, возникшего в эпоху Шинуазри и Золотого века Голландии и нашедшего новые горизонты интерпретации на рубеже XIX–XX вв. Концепция включения китайских артефактов в качестве первичных композиционных элементов, их расположение в композиционном пространстве и их контекстуальное отношение друг к другу, а также применение китайских задних планов в полотнах Пушмана рассматривается в сопоставлении с натюрмортами его сверстников, таких как Уильям Орпен (1878–1931), Сорен Эмиль Карлсен (1853–1932), Хьюберт Вос (1855–1935), Роджер Элиот Фрай (1866–1934), Денман Росс (1853–1935), Клод Рене Херст (1855–1942) и Гарри Уилсона Уотроуса (1857–1940). Тем самым демонстрируется процесс культивирования источников влияния и формирования самобытного стиля армяно-американского художника.

**Ключевые слова:** Овсеп Пушман, статуэтка династии Тан, китайский фарфор, американское искусство, натюрморт, Будда, Эмиль Карлсен.

## ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԿԻՆՈԹԱՏՐՈՆՆԵՐԻ ԻՆՏԵՐԻԵՐ ԴԻԶԱՅՆԸ 1960-ԱԿԱՆ ԹԹ.

ՌՈՒԶԱՆՆԱ ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ\*

Հոդվածում ներկայացվում են 1960-ական թվականներին կառուցված տիպային և անհատական նախագծերով կատարված հայաստանյան կինոթատրոնների ինտերիեր դիզայնը, դրանց հորինվածքային, գոտևորման, ռճական, տեխնիկական հարցերը և լուծումները: Հոդվածի շրջանակներում առանձնապես շեշտադրվում են այս շրջանում կառուցված լավագույն կինոթատրոնների օրինակները, որոնք առ այսօր հիշվում են և բարձր գնահատականի արժանատի ճարտարապետների և դիզայներների կողմից:

**Քանայի քառեր**<sup>\*</sup> տիպային, կինոթատրոն, ինտերիեր, դիզայն, կինոդահլիճ, հատակագիծ, էկրան:

### Ներածություն

Հայկական ճարտարապետության և ինտերիեր դիզայնի կայացման գործում մեծ կարևորություն ունի խորհրդային ժամանակաշրջանը: Հատկապես այս շրջանում ձևավորվեցին տարբեր նշանակություն և բնույթ ունեցող կառույցների տիպաբանական առանձնահատկությունները, այդ թվում նաև կինոթատրոնների գեղագիտական, ճարտարապետական, ճարտարագիտական, ինչպես նաև ռճական պահանջները: Այս առումով հատկապես կարևորվում է 1960-ական թվականներին կառուցված կինոթատրոնները՝ «Կոմիտաս», «Արագած», «Լալվար», ինչպես նաև հայտնի «Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճը, որը դարձավ մոդեռնիստական ճարտարապետության և դիզայնի խորհրդանիշներից մեկը:

### Հիմնական նյութի շարադրանք

1961-ին Ա. Թարխանյան, Ս. Խաչիկյան և Հ. Պողոսյան ճարտարապետական հայտնի եղյակը՝ Է. Արևշատյանի և կոնստրուկտոր

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սփյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ասպիրանտ, ruza\_mik@yahoo.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

Ս. Բաղդասարյանի հետ «Հայպետնախագիծ» ինստիտուտում կատարեցին համատեղ լայնամասշտաբ նախագիծ: Այդ կինոթատրոնները տեղադրվեցին Երևանի և մարզերի, քաղաքների վարչական շրջաններում: Կինոթատրոնները մուտքի հատվածից արևելքից արևմուտք տեղակայված են 10 թռիչքի, իսկ հյուսիսից հարավ՝ 9 ավելի լայն թռիչքների վրա:

**Ճարտարապետություն:** Կինոթատրոնների ճարտարապետությունը խիստ երկրաչափական ուղղանկյուն և քառանկյուն ձևերից կազմված ծավալ է՝ տեղադրված առաջին և երկրորդ հարկերում: Գլխավոր ճակատը լուծված է պարզ և հստակ: Այն մուտքային ապակեպատ հատված է, որի վերևում գրվում է կինոթատրոնի անվանումը: Բոլոր կինոթատրոնների ճակատները երեսպատված են վարդագույն և մուգ նարնջագույն տուֆով՝ միդիս քարաշարվածքով: Մուգ տուֆով կազմված գծային ժապավենը եզերում է երկրորդ հարկը բոլոր չորս կողմերից: Ետնաճակատի կողմից ճարտարապետները նախատեսել են հավելյալ մուտք, որն աստիճաններով տանում է դեպի երկրորդ հարկ:

**Հատակագիծ:** Հատակագիծը դահլիճի հատվածում դուրս ցցված, ուղղանկյունաձև ուրվագիծ է: Գոտևորումը կատարված է հստակ, առանց ավելորդ մակերեսների գործածման: Առաջին հարկը զբաղեցնում է մուտքի հատվածը, որին անմիջապես հաջորդում է ճեմասրահը, որը միջնորմով կամ պատով չի առանձնանում դահլիճից: Ճեմասրահի ճիշտ կազմակերպումը թույլ էր տալիս անցկացնել ցուցահանդեսներ, միջոցառումներ<sup>1</sup>: Կինոթատրոնների տոմսարկղերը տեղակայված են մուտքի և դահլիճի միջև գտնվող հատվածում և ծառայում են որպես պայմանական բաժանարար հարթություն նրանց համար: Հատակագծի ուրվագիծը բարդանում է երկու ուղղանկյուն ծավալների հատման տեղում՝ կորած և լծորդվելով: Երկրորդ հարկում տեղակայված են դահլիճը, կինոխցիկը, վերափաթաթման սենյակը, կինոմեխանիկի սենյակը:

**Կինոդահլիճների հատակագիծ:** Կինոդահլիճների հատակագիծն ուղղանկյունաձև ուրվագծային ծավալ է: Դիտադահլիճային սրահը, մուտքերը և ելքերը գտնվում են էկրանի հետևում և ճեմասրահից

---

<sup>1</sup> «Հայպետնախագիծ» ինստիտուտի արխիվ, պատվերի համար. 2-06A-09/61:

բաժանում չունեն: Աղեղնաձև լայնէկրանի դիմաց գտնվում է պարտերը, որը չունի կանոնավոր դասավորություն և պարտերի երկայնական առանցքի բաժանումներ: Կինոդահլիճները զբաղեցնում էին մոտ 460 քմ տարածք: Անմիջապես կինոդահլիճների հետևում գտնվում էին իրար կողքի դասավորված պրոյեկտորային գոտին, կինոմեխանիկի սենյակը: Հարկ է նշել, որ պրոյեկտորային սենյակին հատկացվել է բավականին մեծ մակերես:

**Կինոդահլիճների փռվածք և կտրվածք:** Լայնէկրան կինոդահլիճը տեղակայված է առաջին հարկում և երկրորդ լուսի բացվածքով առաջին և երկրորդ հարկում: Որպես գերիշխող տարր կարելի է նշել կինոդահլիճի աղեղնաձև էկրանը, որն իր ժամանակի համար լավագույններից մեկն էր Երևանում և ուներ մոտ 4.6 մ բարձրություն և 11.6 մ երկարություն: Դահլիճի թեքությունը թույլ է տալիս 12 սմ-ով ավելացնել և բարելավել դահլիճի դիտողականության անկյունը: Արտաքին պարզությունը շարունակվում է նաև դահլիճի ինտերիերում՝ ստեղծելով զսպված ձևեր: Կտրվածքն ուսումնասիրելիս ակնհայտ է դառնում դահլիճի զսպված և պարզ հայեցակարգը: Դահլիճի տարհանման ելքերը և մուտքերը գտնվում են կողապատերին: Դահլիճի կողապատերի վերին մասում մետրիկ շարվածքով տեղակայված են պատուհանները:

**Կինոդահլիճների առաստաղը:** Կինոդահլիճների առաստաղը 12 սմ բարձրությամբ կողասալերով (ребристые плиты) կախովի կոնստրուկցիա է, իսկ արտաքին երեսապատումը կատարված է սովորական ներկապատման միջոցով: Առաստաղի վերևում առկա է հավելյալ մակերես, ըստ երևույթին, դահլիճի օդափոխությունն ապահովելու համար: Առաստաղը չունի բարդ ձևեր. այն հարթ ծավալային հորինվածք է:

**Դասավորություն և էլեմենտներ:** Կինոդահլիճի նստարաններն ունեն ամֆիթատրոնային շարվածք: Դահլիճի դիմային մասում տեղակայված էկրանն ունի աղեղնաձև ճկվածք, որը թույլ է տալիս ճիշտ անկյան տակ ընկալել ֆիլմը: Հենց հեղինակների կողմից նշվում է օթյակների անհրաժեշտ չլինելու փաստը ի հաշիվ կինոդահլիճի մեծ թեքության<sup>2</sup>: Լավ է մտածված կինոդահլիճի և կինոմեխանիկի սենյակի հետնամասում գտնվող ծառայողական մուտքը, քանի որ կինոմեխա-

<sup>2</sup> «Հայպետնախագիծ» ինստիտուտի արխիվ, պատերի համար. 2-06A-09/61:

նիկի համար նախատեսված մուտքն ապահովում է նրա անխոչընդոտ տեղաշարժը առանց դահլիճ մտնելու:

**Գունային լուծումները:** Տիպային կինոթատրոններից յուրաքանչյուրում գունային լուծումները տարբերվում են միմյանցից, այնուամենայնիվ կարելի է նշել, որ ինչպես էքստերիերում, այնպես էլ ինտերիերում ընտրված են զուսպ երանգներ: Աթոռների պաստառապատումը նույնպես կատարված է տարբեր երանգավորումներով՝ կապույտ, կարմրանարնջագույն: Առանձնահատուկ գունաերանգային ակտիվություն ունի ճեմասրահի խճանկարային հատակը՝ մուգ և բաց մոխրագույնի, ինչպես նաև սպիտակի համադրմամբ:

**Ֆակտուրա և տեքստուրա:** Ի տարբերություն գունային զուսպ երանգների՝ ֆակտուրային լուծումներն ավելի ակտիվ են և բազմա-տեսակ: Ճեմասրահների հատակները սալիկապատված են շքեղ դավալինյան մարմարի և Աղվերանի մարմարի նուրբ համադրությամբ: Դավալինյան մարմարի հարուստ բնական տեքստուրան դինամիկա է հաղորդում՝ միաձուլվելով սպիտակ, զուսպ, հարթ ֆակտուրայի հետ: Ճեմասրահի պատերի երեսապատումը կատարված է սվաղով և ներկված է: Ճեմասրահի առաստաղը փայտե շիթերով պաստառապատված և սեղմված ստվարաթղթային շերտ է: Դահլիճում օգտագործվել են ակուստիտական հատուկ սվաղ և սովորական ներկապատում: Դահլիճը հատակապատված է մանրահատակով, որը բավականին լայն տարածում ուներ 1960-ին: Մանրահատակը շեշտակի փոխում է դահլիճի «տրամադրությունը»՝ յուրահատուկ ռիթմ հաղորդելով ընդհանուր միջավայրին: Դահլիճի նստարանները տարիների վերակառուցման ընթացքում կրել են փոփոխություններ. սկզբնական շրջանում դրանք փայտից էին, հետագայում դարձան կաշեպատ:

**Ակուստիկա:** Կողապատերն ունեն հատուկ ակուստիկ սվաղ, որն ապահովում էր համեմատաբար լավ լսելիություն, հարկ է նշել, որ մանրահատակի առկայությունը նույնպես կրճատում է ռեֆլեքերացիայի ժամանակահատվածը: Ընդհանուր առմամբ կարելի է նշել, որ այս շրջանում դեռևս համաշխարհային պրակտիկայում նոր էր տարածում գտնում ակուստիկ նյութերի կիրառումը, այդ իսկ պատճառով պատերի պաստառապատման բացակայությունն առաջացնում էր վերջին շարքի վատ լսելիության, ծայնի ոչ լրիվ մաքրության և այլ նմա-

նատիպ խնդիրներ: Սրան գումարվում էր ֆիլմերի երբեմն անորակ ծայնագրությունը:

**Լուսավորություն:** Կինոթատրոններում բավականին արդյունավետ էր կազմակերպված բնական լուսավորությունը: Առաջին հարկի երեք ճակատները գրեթե ամբողջովին ապակեպատ էին (որոշ տեղայնացված նախագծերում հյուսիսային կամ հարավային մասում երբեմն պատուհանները բացակայում են, կամ կրճատվում էր դրանց քանակը): Ինչ վերաբերում է կինոդահլիճին, ապա երկու կողմերից մետրիկ շարքերով ընթանում են ութական նեղ ուղղաձիգ բացվածքներ: Արհեստական լուսավորությունը բաշխված էր հետևյալ ձևով. մի մասը բաժին էր ընկնում կողապատերի կոնսոլային լուսավորությանը, իսկ մյուսը՝ առաստաղային լուսավորությանը:

**Տիպաբանություն:** Կինոթատրոնը պատկանում է առանձին կառուցված միադահլիճ կինոթատրոնների արտակառուցված տիպին: Տիպային շինությունը նախատեսված էր 600 հանդիսատեսային տեղ հաշվարկված 7-8 բալ երկրաշարժի դիմակայելու համար, որպես կինոթատրոն նախատեսված էր կենտրոնական, այնպես էլ բնակելի հատվածներում տեղակայելու համար: Այս տիպային նախագիծն ամենալայն տարածումը գտավ կինոթատրոնների կառուցման ընթացքում: Այս նախագծով կինոթատրոններ կառուցեցին ինչպես Երևանում, այնպես էլ Լենինականում և այլուր (Գյումրի՝ «Հայաստան» կինոթատրոն, Եղեգնաձոր՝ «Արագիլ» կինոթատրոն, Արարատ՝ «Ավարայր» կինոթատրոն և այլն):

**Էրգոնոմիկա:** Ըստ նախագծի՝ մեկ մարդու հաշվարկով կինոթատրոնում բաժին է ընկնում 8,7 քմ տարածք, ինչը բավականին մեծ է, եթե հաշվի առնենք կինոթատրոնի տիպային բնույթը: Նմանօրինակ «քբեղությունն» իրականացված էր ընդարձակ ճեմասրահի հաշվին, ինչը թույլ էր տալիս ազատորեն օգտագործել ռեկրեցիոն գոտու մակերեսը: Ճարտարապետները նաև մեծ ուշադրություն են դարձրել նստարանների միջև եղած անհրաժեշտ հեռավորությանը, ըստ որի՝ նստարանների միջև հեռավորությունը կազմում էր մոտ 90 սմ: Կինոթատրոնի պարզ, հստակ հատակագծումն իր հերթին կարևոր էր տարահանման տեսանկյունից:

**Կոմպոզիցիան և ոճը:** Կենտրոնական դահլիճը ամֆիթատրո-

նային դասական դահլիճ է՝ հագեցած տվյալ ժամանակաշրջանի լավագույն տեխնոլոգիայով: Վերջինս ունի ֆունկցիոնալիստական ոճ, որը համադրված էր ազգային դասական նյութերի օգտագործման հետ, ինչն արտացոլում էր 1960-ական թվականների անցումային փուլը ազգային նեոդասականությունից դեպի զուսպ և ռացիոնալիստական ոգով ֆունկցիոնալիզմ: Չնայած զուսպ մոտեցումներին՝ կինոթատրոնի ընդհանուր մթնոլորտը հարմարավետ է հանդիսատեսի համար: Առ այսօր հաճախ կարելի է լսել նախկին հանդիսատեսի կողմից հիացական և ջերմագին վերաբերմունք կինոթատրոնների նկատմամբ, ինչը նույնպես սուբյեկտիվ գնահատական է կինոթատրոնի ինտերիերային մթնոլորտի վերաբերյալ: Կինոթատրոններում հատուկ ուշադրության է արժանի ճեմասրահների՝ 1980-ականների վերակառուցումը, որոնցից իր կահավորմամբ և շքեղությամբ աչքի էր ընկնում հատկապես «Արագած» կինոթատրոնի ճեմասրահը, որը համարվում էր տվյալ ժամանակաշրջանում ֆիլմերի փառատոների համար նախատեսված լավագույն կինոթատրոնը:

**«Լավար» կինոթատրոնի ինտերիեր-դիզայնը:** Խորհրդային Միությունում քաղաքաշինության ներուժի զգալի մասն օգտագործվում էր արդյունաբերական քաղաքների կառուցման և զարգացման համար, քանի որ գործարանային քաղաքներն առանցքային նշանակություն ունեին վերջինիս համար: Նմանատիպ համեմատաբար մեծ քաղաքներից մեկն էլ Ալավերդին էր: Քաղաքային բնակչության համար, բացի արդյունաբերական տիպի կառույցներից, անհրաժեշտ էին նաև հանգստի և ժամանցի կենտրոններ, որտեղ կարելի էր անցկացնել օրվա ոչ աշխատանքային ժամերը: Հետաքրքրական է, որ Ալավերդին արդեն 1930-ականներին ուներ կինոթատրոնի շենք (ճարտարապետ՝ Տիրան Երկանյան): 1966 թ. տվյալներով արդեն Ալավերդիի հանքային հատվածներում գործում էին երեք կինոթատրոններ՝ «Անուշը», «Լավարը» և Ամառային կինոթատրոնը, որոնք գտնվում էին «Լենինի» և «Շահումյանի» հանքերում: Այդ կինոթատրոններից ամենահինը՝ «Անուշ»-ը, կիսաքանդ վիճակում է, որի մի մասն այսօր ծառայում է որպես պահեստ:

**Ճարտարապետություն:** 1962-ին Խորհրդային Հայաստանում առաջին անգամ գործարկվեցին մինչև 400-տեղանոց կինոթատրոն-

ների տիպային նախագծեր: Հաջորդ տասնամյակում դրանք լայն տարածում գտան՝ կիրառվելով մինչև 1960-ականների վերջը: Այդպիսի օրինակ էր նաև 1968 թ. նախագծված Ալավերդիի «Լավվար» կինոթատրոնը: «Լավվար» կինոթատրոնը կատարված է Հայպետնախագիծ ինստիտուտի կողմից №2 արվեստանոցում: Տիպային նախագծի հեղինակը Հայաստանի վաստակավոր ճարտարապետ Գուրգեն Մուշեղյանն է: «Լավվար» կինոթատրոնն ունի բարդ տեղադրվածություն և հազվադեպ տիպ ներկայացնող արտակառուցված կինոթատրոնի օրինակ է:

**Հատակագիծ և գոտևորում:** Կինոթատրոնը երկու՝ 0 և -1 հարկերով, 0 հարկում գլխավոր ճակատի կողմից ապակեպատ ժապավենով, իսկ -1 հարկում արևմուտքից արևելք ձգվող ուղղանկյուն ծավալով շինություն է: Հավելյալ ծավալներ են ստեղծվում ճեմասրահի աստիճանների մասում, որոնք արտաքինից շեշտվում են: Գոտևորումը կատարված է հետևյալ կերպ. կինոթատրոնի մուտքերը տեղադրված են շինության երկու ապակեպատ ճակատներում: 0 հարկը տրամադրված է ճեմասրահին և սպասարահին: Ճեմասրահի հյուսիս-արևելյան և հարավարևելյան հատվածում տեղադրված երկմարշ աստիճանները տանում են դեպի -1 հարկ: Երկու կողմերում գտնվող աստիճաններն ապահովում են մտնող և դուրս եկող հոսքերի ճիշտ կազմակերպումը: -1 հարկում տեղադրված են 400 հանդիսատեսի համար նախատեսված կինոդահլիճը, ինչպես նաև ադմինիստրատիվ, սանիտարահիգիենիկ գոտիները: Հաջող լուծում կարելի է համարել այն, որ վերջիններիս մուտքերը ճեմասրահից չեն, այլ գտնվում են -1 հարկի աստիճաններին կից մասում: Ճեմասրահից դեպի -1 հարկ և կինոդահլիճ տանող աստիճանների երկու կողմերում տեղադրված են նեղ, ուղղանկյունաձև, մետրիկ հորինվածք ունեցող պատուհաններ: Ճեմասրահի և աստիճանների միջև առկա է օժանդակ միջանցք, որը գործառության առումով ոչ մի խնդիր չի լուծում, հակառակը, ստեղծում է հավելյալ մասնատվածություն, որը հակասում է շենքի բաց գոտևորման ընդհանուր մտահղացմանը:

**Կինոդահլիճ:** Կինոդահլիճն ուղղանկյուն հատակագծով տարածք է, որի պատերի երկու կողմերում տեղադրված են նեղ ուղղանկյունաձև 6 պատուհաններ կամ բացվածքներ: Կինոդահլիճի թե-



քությունը շեշտվում է նաև շինության արտաքին մասից, քանի որ շենքի այդ ծավալը գտնվում է թեք՝ ցածր նիշի վրա: Դեպի դահլիճ կարելի է մուտք գործել երկու եղանակով. առաջին հարկի ճեմասրահից իջնելով ներքև, որտեղ առկա են զուգահեռ մուտքեր կամ անմիջապես կինոդահլիճի երկու կողմերում սիմետրիկ տեղադրված մուտքերով: Այսպիսի լուծումը շատ տարածված է Ալավերդի քաղաքի երկհարկ շինություններում, երբ շենքի մի հարկը գտնվում է փողոցի վրա ավելի բարձր նիշում, մյուսը՝ բակի կողմից ցածր նիշի վրա: Բացի դրանից, անմիջական մուտքերը միաժամանակ ծառայում էին որպես հավելյալ հոսքերի բեռնաթափման միջոց:

**Կոմպոզիցիան և ոճը:** Ոճային առումով կինոթատրոնը մոդեռնիստական ոճի է՝ առանց ավելորդ դեկորատիվ տարրերի ու հարդարանքների, զուսպ լուծումներով: Ճեմասրահի համատարած ապակեպատումը կարելի է համարել Միս վան Դե Ռոյեի դպրոցի ազդեցությունը: Ճեմասրահի լուսամուկները տեղադրված էին երկու զուգահեռ շարքով, ինչը հատկապես գիշերային ժամերին ապակեպատ և թափանցիկ ճեմասրահի և ճակատի հետ ստեղծում էր ուշագրավ տպավորություն: Կինոդահլիճի ինտերիերը նույնպես զուսպ է: Կինոթատրոնի նստարանները պաստառապատված էին կապույտ կտորով: Ինչպես գրեթե բոլոր կինոթատրոններում, այնպես էլ այս մեկում առկա էր բեմ:

«Լավվար» կինոթատրոնի ուսումնասիրությունը հատկապես կարևոր է, քանզի այն Հայաստանում արտակառուցված կինոթատրոնների փորձի եզակի օրինակ է, որը հնարավորություն է ընձեռում տեղական օրինակի վրա ուսումնասիրել աշխարհում կինոթատրոնի այս ոչ այդքան հաճախ հանդիպող տիպի առանձնահատկությունները: Տիպաբանական ընտրությունն իհարկե պայմանավորված էր Ալավերդիի ռելիեֆով. քանի որ կառույցների ծավալային լուծումները բարդանում են, դրա հետ մեկտեղ բարդացնելով հատակաձևը:

**«Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճի դիզայնը:**  
**Ճարտարապետություն:** Խորհրդային մոդեռնիզմի ռացիոնալիստական ուղղությանը հարող լավագույն կառույցներից մեկն է համարվում «Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճը: Այն կառուցվել է 1966-ին ճարտարապետներ Սպարտակ Կնդեղյանի և Թելման Հակոբյանի

նախագծով<sup>3</sup>: Շենքն ունի բավականին բարդ տեղադրվածություն: Կինոթատրոնն իր գլխավոր «ճակատային» մասով գտնվում է Թումանյան փողոցի առաջին զծի շարքում, իսկ մյուս մասը կից է «Մոսկվա» կինոթատրոնի ձմեռային շենքին: Այս տարածքում մինչև վերը նշված կինոդահլիճի կառուցումը գործում էր փայտաշեն 120-տեղանոց մեկ այլ կինոդահլիճ<sup>4</sup>, որը, սակայն, չէր բավարարում իր տեխնիկական և քանակական չափանիշներով: Առաջին հարկը փողոցի նկատմամբ ունի - 60 նիշ<sup>5</sup>:

**Հատակագիծ և գոտևորում:** Գոտևորումը կատարված է հետևյալ բաժանումներով. առաջին հարկում են գտնվում դրամարկղը, ամառային սրճարանը և դեկորատիվ ջրավազանը: Դեկորատիվ ջրավազանի դիմացի պատին աչքի է ընկնում ՀԽՍՀ վաստակավոր նկարիչ Հովհաննես Մինասյանի՝ արստրակտ ոճով իրականացված խճանկարային կոմպոզիցիան: Կառույցի մուտքի աստիճանների հատվածն անմիջապես դուրս է գալիս դեպի մայթեզր: Բազրիքը գտնվում է աստիճանների մեջտեղում՝ կարծես բաժանելով իջնող և բարձրացող հանդիսատեսների հոսքերը: Հեղինակները նախատեսել էին նաև հեռացող հոսքի ավելի արդյունավետ գոտի, որը գտնվում է կինոդահլիճի մեջտեղի հատվածում: Առաջին հարկի մյուս թևը կարելի է պայմանականորեն անվանել բացօթյա նախասրահ: Այստեղ հեղինակները յուրահատուկ լուծում են գտել՝ այդտեղ աճող ծառերը չկտրելու համար: Դրանք վերցված են բետոնե օղակի մեջ, որի միջով անցնում է ծառի բունը:

**Կոմպոզիցիան և ոճը:** Թերևս դժվար է գտնել մոդեռնիստական ոճն ավելի լավ բնորոշող շինություն, քան «Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճը: Ծավալի և պլաստիկայի խաղը, բարդ հատակագծումը մշտապես դեպի իրեն են գրավում դիտողի ուշադրությունը: Այս շինության գեղագիտական արժանիքներից մեկն էլ այն է, որ նրա գեղագիտական, ֆունկցիոնալ, ինչպես նաև ոճական առանձնահատ-

<sup>3</sup> Бальян К., Летний кинотеатр “Москва”, Москва, “Татлин”, 2018, стр. 18.

<sup>4</sup> Պատմամշակութային ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոն, վկայագիր պատմության և մշակույթի անշարժ հուշարձանի, «Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճ, Պետ. ցուցակի ցուցիչ՝ 1.6.178.3.2

<sup>5</sup> Иванов А., Серая жемчужина Еревана, Шестидесятники №39-40, стр. 72-76.

կույությունները չեն կորցնում իրենց արդիականությունը՝ արտահայտելով 1960-ականների ոգին և շեշտելով երևանցու կենսակերպը:

**Կինոդահլիճ:** Երկրորդ հարկը մոտ 800-տեղանոց ամֆիթատրոնային ասիմետրիկ հատակաձևով դիտադահլիճ է: Փողոցի աղմուկից խուսափելու համար ամֆիթատրոնի էկրանը և դահլիճն ուղղված են դեպի ձմեռային կինոթատրոնի պատը<sup>6</sup>: Ամֆիթատրոնի նստարաններն ունենին շարքերի հստակ և սխեմատիկ բաժանում: Հետևի վերջին շարքը միասնական է: Կառույցի բարդ տեղադրությունը և միաժամանակ ծավալատարածական առումով հեղինակների կողմից գտնված հնարամիտ լուծման համադրումը, որի շնորհիվ վերանում է կանխատեսվող սեղմվածության և ծանր ծավալի զգացումը, մինչ օրս էլ առաջացնում են մեծ հետաքրքրություն: Եվ սա է պատճառը, որ այն այսօր էլ ներկայացվում է տարբեր ցուցադրություններում, մրցույթներում:

### **Եզրակացություն:**

Ամփոփելով կարելի է նշել, որ հայտնի ճարտարապետների եռյակի այս տիպային նախագիծը հաճախ քննադատության էր արժանանում իր զուսպ և պարզ լուծումների համար, սակայն հարկ է նշել, որ պարզ և հստակ լուծումներն այդ շրջանի գաղափարախոսական արտահայտությունն էին ինտերիերում և արվեստում առհասարակ: Հետագայում արդեն այլ կինոթատրոններում նույն ճարտարապետները գտնում են հնարքներ ֆունկցիոնալիստական և բրուտալիստական ոճերը համադրելու կրոնական ճարտարապետական տարրերի հետ՝ դրանք կիրառելով ինտերիերում:

## **ДИЗАЙН ИНТЕРЬЕРА КИНОТЕАТРОВ АРМЕНИИ В 1960-е ГОДЫ**

РУЗАННА МИКАЕЛЯН

В статье представлены интерьеры армянских кинотеатров, построенных с 1960 по 1970 годы по типовым и индивидуальным проектам, их композиционные, зональные, стилистические и технические вопросы и решения. В рамках статьи особо выделены образцы лучших кинотеатров, построенных в

---

<sup>6</sup> **Ким Е.**, Ереван: камни, буквы, жизнь, Школа дизайна НИУ ВШЭ, Москва, 2021, стр. 163.

этот период, запомнившиеся и высоко ценимые по сей день архитекторами и дизайнерами.

**Ключевые слова:** типовой, кинотеатр, интерьер, дизайн, кинозал, план, экран.

## INTERIOR DESIGN OF ARMENIAN CINEMA THEATERS IN THE 1960s

RUZANNA MIQAYELYAN

The article presents the interiors of Armenian cinemas built from 1960 to 1970 according to standard and individual projects, their compositional, zonal, stylistic and technical issues and solutions. Within the framework of the article, highlighted are the best cinemas of that period, which are remembered and highly appreciated by architects and designers up to this day.

**Key words:** typical, cinema theater, interior, design, cinema hall, plan, screen.

## «ԼՈՒՍԱՔԱՅ» ԳՐԱԿԱՆ-ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒԻ ՆԿԱՐՉԱԿԱՆ ԲԱԺԻՆԸ

ՄԱՆԵ ՄԿՐՏՉՅԱՆ\*

1921 թ. Թիֆլիսում հիմնադրված Հայ արվեստի տուն գրական մշակութային հասարակական կազմակերպությունը՝ «Հայարտունը», գոյատևեց մինչև 1930-ականները և այդ տարիներին բավական ակտիվ գործունեություն ծավալեց: 1926 թ. Հայարտան գրական բաժանմունքը և պրոլետգրողների ասոցիացիան ստեղծեցին Հայ գրողների միությունը, որն էլ հիմք դրեց «Լուսաբաց» գրական-գեղարվեստական ժողովածուին՝ որպես իր անդամների և ընդհանրապես պրոլետարական գրողների հարթակ: «Լուսաբացը» ունեցավ հինգ համար՝ տպագրվելով 1927-1930 թվականներին: Այն ուներ գրական, նկարչական և երաժշտական բաժիններ: Գրական բաժինն ամենաձավալունն է և միակը, որ առկա է բոլոր համարներում: Ժողովածուի նկարչական բաժնում ներկայացված արվեստագետների մեծ մասը թիֆլիսահայ լավագույն նկարիչներից են, ոմանք «Հայարտունի» անդամներ են: Ժողովածուի էջերում հայտնված նկարներից շատերն իրենց թեմատիկայով մոտ են Խորհրդային Միության գաղափարախոսությանը՝ ներկայացնելով աշխատավոր բանվոր դասակարգ, արդյունաբերական քաղաք, անգրագիտության վերացում և այլն: «Լուսաբաց» գեղարվեստական-գրական ժողովածուն հետաքրքիր է դիտարկել թիֆլիսահայ մշակույթի համատեքստում:

**Բանալի բառեր**՝ «Լուսաբաց», գրական-գեղարվեստական ժողովածու, թիֆլիսահայ նկարիչ, խորհրդային գաղափարախոսություն:

### Ներածություն

Սույն հոդվածն անդրադառնում է 1927-1930 թթ. Թիֆլիսում հրատարակված «Լուսաբաց» գրական-գեղարվեստական ժողովածուին՝ մասնավորապես կանգ առնելով վերջինիս նկարչական բաժնի

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, mane.mkrtchyan@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

վրա և նպատակ ունենալով դիտարկել ժողովածուի մոտեցումներն ու նպատակները տվյալ ժամանակաշրջանի ընդհանուր համատեքստում:

Թիֆլիսը ժամանակին՝ մինչև Հայաստանի խորհրդայնացումը, եղել է հայ մտավորականության կենտրոն և թե՛ գրական, թե՛ մշակութային գործունեության համար նպաստավոր հանգրվան: Եվ թերևս միանգամայն օրինաչափ էր, որ հենց Թիֆլիսում են հիմնվել «Վերնատունը» և «Հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը»: Եվ իհարկե բնական էր, որ այդ ժամանակահատվածում այնտեղ հրատարակվել են նաև հայալեզու թերթեր, ամսագրեր ու ժողովածուներ, որոնք յուրովի արտացոլումն էին ժամանակի հայ գրական ու մշակութային մտքի զարգացումների: Այդպիսին էին, օրինակ, նշանավոր «Մեղու Հայաստանի» (1858-1886 թթ.) և «Մշակ» (1872-1921 թթ.) թերթերը:

1921 թ. փետրվարին Թիֆլիսում հիմնադրվում է Հայ գրչի մշակների միությունը: Նույն թվականի մարտ ամսին հիմնադրվում է «Հայարտունը»՝ Հայ արվեստի տուն գրական մշակութային հասարակական կազմակերպությունը: Վերջինիս հիմքը դրվել էր Երևանում նույն թվականի հունվարին, բայց այստեղ միայն մի քանի ամսվա գործունեություն էր ծավալել: Թիֆլիսի Հայարտունը կրում էր Վահան Տերյանի անունը, նախագահն էր Հովհաննես Թումանյանը: Այն գոյատևեց մինչև 1930-ականների կեսերը: Հայարտունն ուներ մի քանի բաժին՝ գրական բաժինը ղեկավարում էր Հովհաննես Թումանյանը, ապա՝ Դերենիկ Դեմիրճյանը, Ս. Խանոյանը, Աղ. Վարդանյանը: Երաժշտական բաժնի ղեկավարն էր Ռոմանոս Մելիքյանը: Գրիգոր Շարբաբյանը գլխավորում էր նկարչական բաժինը, Ստեփան Քափանսկյանը՝ թատերական բաժինը, իսկ թատերական ստուդիան ղեկավարում էր Արշակ Բուրջալյանը:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

1926 թ. Հայարտան գրական բաժանմունքը և պրոլետգրողների ասոցիացիան ստեղծում են Հայ գրողների միությունը: Վերջինս 1927 թվականին հիմնում է «Լուսաբաց» գրական-գեղարվեստական ժողովածուն: Ժողովածուի առաջին համարում տեղ գտած խմբագրական խորհրդի ներածականում նշվում է. «Թիֆլիսում հիմնված (Հայարտան կից) Հայ Գրողների Միությունը (Ֆեդերացիան), որն ընդգրկում է պրոլետարիական և «ուղեկից» գրողներին, արդեն մի տարուց ավելի է, ինչ

անցել է գործի և օրեցօր ընդլայնում է իր գործունեությունը: Եվ ահա ներքին գրական-լաբորատորիական աշխատանքներից հետո Միությունը անցնում է հրատարակության և ընթերցող հասարակության առաջարկում է այս ժողովածուն: Այս հրատարակությամբ Գրողների Միությունը (Ֆեդերացիան) նպատակ է դնում իրեն մի կողմից՝ հանդես բերել իր անդամների գրական աշխատանքները և մյուս կողմից՝ բավարարել ընթերցող հասարակության ակնհայտ պահանջը, որն աճում է օրեցօր և դառնում հրամայական»<sup>1</sup>: Ասել է թե ի սկզբանե դրվել են ձևակերպված խնդիրներ և նպատակներ, ինչպես օրինակ՝ «Հայարտանք» կից Հայ գրողների միության անդամների ստեղծագործությունների հրատարակումը, պրոլետարական գրողներին հարթակ տրամադրելը, խորհրդային ոգուն ապավինելը:

Ժողովածուն գոյատևեց միայն 1927-1930 թթ. և ունեցավ հինգ համար: «Լուսաբաց» ժողովածուն ուներ գրական, նկարչական և երաժրշտական բաժիններ: Անդրանիկ համարում տեղ էին գտել միայն գրական ստեղծագործություններ, իսկ հաջորդ համարների շրջանակն ընդլայնվեց, հայտնվեցին գեղարվեստական և երաժշտական բաժինները: Ժողովածուի բոլոր համարները գրեթե հավասար ծավալ ունեն՝ մոտ 170 տեքստային էջ ու նկարչական և երաժշտական հավելվածներ, բացառությամբ առաջինի՝ մոտ 140 էջ: Ժողովածուի ընդհանուր պատկերն առավել հստակ ուրվագծելու համար հակիրճ անդրադառնանք նաև գրական և երաժշտական բաժիններին:

**Գրական բաժինը** «Լուսաբացի» առաջատարն էր: Առաջին իսկ համարից ընդգծվում է հեղինակների այն հիմնական շարքը, որ հանդիպում ենք ժողովածուի հետագա համարներում՝ Արագի, Վեսպեր, Ծերուն Թորգոմյան, Մարգար, Գևորգ Գրիգ, Հռիփսիմե Պողոսյան, Գ. Մելոյան: Ժողովածուի համարներում հրատարակվում են նաև Հակոբ Հակոբյանի, Գուրգեն Մահարու, Նար-Դոսի, Շիրվանզադեի ստեղծագործությունները: Ժողովածուն բացվում է Հակոբ Հակոբյանի (1866-1937) «Քնթեռ-հորսը (Ագիտատորի հուշերից)» հուշագրային ստեղծագործությամբ: Ժողովածուի բացման հեղինակի ընտրությունը բնավ էլ պատահական չէր: Հակոբ Հակոբյանը ի սկզբանե հեղա-

---

<sup>1</sup> «Լուսաբաց» գրական-գեղարվեստական ժողովածու, համար 1, Թիֆլիս, 1927, էջ 3:

փոխությանը հարող իր հայացքներով հայ գրականության պատմություն մտավ իբրև հայ պրոլետարական պոեզիայի հիմնադիր: Թերևս նույն սկզբունքով «Լուսաբացի» գրական մասում մշտական տեղ ունեցավ Արագին (Մովսես Հարությունյան, 1878-1964), որը հայացքներով և գրականությամբ համապատասխանում էր պրոլետարական գրողների միտումներին: Եթե ամփոփելու լինենք «Լուսաբացի» էջերում տեղադրված գրական ստեղծագործությունները, հստակ է մի բան. հեղինակներն ու նյութերն ընտրված էին խիստ որոշակի գաղափարախոսությամբ՝ խորհրդողային կարգերին հավատարիմ:

**Երաժշտական բաժինը** «Լուսաբաց» ժողովածուի համեմատաբար փոքր հատվածն է, երաժշտական նյութեր կան միայն երրորդ և չորրորդ համարներում: Մենք այստեղ տեսնում ենք Կարո Զաքարյանի, Վարդգես Տալյանի, Արմեն Տիգրանյանի, Ազատ Մանուկյանի ստեղծագործությունները: Այս հատվածը քննելով՝ նկատում ենք, որ «Լուսաբաց»-ին բնորոշ է հեղինակային ընտրությունը, այսինքն՝ ընդգրկվել են այնպիսի հեղինակներ, որոնք իրենց գործունեությամբ կապված էին Թիֆլիսի հետ և դարձյալ հավատարիմ էին տվյալ ժամանակահատվածի ոգուն:

«Լուսաբաց» ժողովածուի **նկարչական բաժինը** բավական հետաքրքիր է: Առհասարակ թիֆլիսահայ նկարիչների ստեղծագործություններն ունեն բավական յուրահատուկ, խիստ բնութագրական ոճ, ուրույն ձեռագիր, և «Լուսաբացում» հանդիպում ենք թիֆլիսահայ լավագույն նկարիչների աշխատանքներին: Այստեղ ևս, փաստորեն, սկզբունքին հավատարիմ, ժողովածուն ունի նախընտրելի հեղինակների խումբ:

Երկրորդ ժողովածուի նկարչական բաժինը բացվում է Նար-Դոսի դիմանկարով, որի հեղինակը թիֆլիսահայ հանրաճանաչ նկարիչ Հովսեփ Կարալյանն է:

Հովսեփ Կարալյանը (Իոսիֆ Կարալով, ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարիչ) ծնվել է 1897 թ. Թիֆլիսում, սովորել է Թիֆլիսի արական գիմնազիայում և Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության գեղանկարչության և քանդակագործության դպրոցում: Կարալյանի հետ նույն դպրոցում են սովորել նաև Երվանդ Քոչարը, Գրիգոր Շաբաբչյանը, Ալեքսանդր Բաթբեուկ-Մելիքյանը: Կարալյանին դասավան-



դել է նաև մեծանուն արվեստագետ Եղիշե Թադևոսյանը: Արդեն 1917-ից Հ. Կարալյանը սկսում է մասնակցել ցուցահանդեսների: Նա ապրել և ստեղծագործել է Թիֆլիսում, Բաքվում, Մոսկվայում, 1953-ին հաստատվել է Երևանում: Անդամակցում է Թիֆլիսում Հայաստանի նկարիչների միությանը և 1925 թ. ընդունվում «Հայարտուն»: 1927 թ. նա ուսումը շարունակում է Մոսկվայի Սիդամոն-Էրիսթավու վճարովի ստուդիայում, ապա 1936 թ. ընդունվում է Մոսկվայի բարձրագույն գեղարվեստատեխնիկական ինստիտուտի գրաֆիկայի բաժինը: Հ. Կարալյանի ստեղծագործությունը բազմակողմ է, ուրույն գեղանկարչական ձեռագրով: Նա զբաղվում էր նաև բեմանկարչությամբ, գրքային նկարազարդումներով, պլակատային արվեստով, Մոսկվայի հայկական պետական դրամատիկական ստուդիայում ձևավորել է Գ. Սունդուկյանի «Քանդած օջախը» (1935, ռեժ.՝ Ռ. Սիմոնով): «Նրա արվեստը գեղեցիկ է նաև նրանով, որ այնտեղ ինչ-որ տեսնում ենք, իրենն է միայն: Այդ «իրենը» նրա արվեստին բերում է անհատականություն, բարձրացնում նրա գեղարվեստական արժեքը: Գույների յուրահատուկ արտահայտչականություն, կոմպոզիցիաների կարալյանական մտահղացում, զգի սեփական ըմբռնում: Ահա այն միջոցները, որով կենդանություն է առել նրա ներաշխարհը, դիտողի տեսաշխարհը»<sup>2</sup>: Անհատական ցուցահանդեսներ է ունեցել Երևանում, Մոսկվայում, Նովոսիբիրսկում:

Նար-Դոսի դիմանկարը թվագրված է 1927 թվական, գրաֆիկական աշխատանք է, որտեղ նկարիչը զուսպ արտահայտչամիջոցներով կերտել է արդեն հասուն տարիքի գրողի և մտավորականի արտահայտիչ կերպարը:

«Լուսաբաց» ժողովածուի չորրորդ համարում տեղադրված է Հովսեփ Կարալյանի «Անգրագիտության վերացում» վերնագրված գործը, որտեղ գիրք կարդացող աշխատավոր կին է, այսինքն՝ նկարն իր թեմատիկայով արդեն իսկ համապատասխանում էր Խորհրդային Միությունում պրոպագանդվող գաղափարախոսությանը:

Ի դեպ, «Լուսաբացի» շապիկի նկարի հեղինակը ևս Կարալյանն էր:

---

<sup>2</sup> Ավետիսյան Մ., Խաչատրյան Շ., Վերհուշի նկարիչը, «Սովետական արվեստ», 1967, N 8, էջ 25:

«Լուսաբացի» երկրորդ համարում տեղ գտած նկարը Գրիգոր Շարբաբյանի «Քյամանչիի երգն» է, որը Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հավաքածուում նշված է «Սայաթ-Նովա»: Գրիգոր (Գրիգ) Շարբաբյանը ծնվել է 1884 թ. Թիֆլիսում: 1904-1910 թթ. սովորել է Փարիզի հեղինակավոր Ժուլիանի ակադեմիայում: Շարբաբյանը դասավանդել է «Հայարտունի» արվեստի ստուդիայում: Թիֆլիսի հայկական թատրոնում ձևավորել է Շանթի «Հին աստվածները» (1913): 1921-ից Թիֆլիսի հայկական դրամատիկական թատրոնի գլխավոր նկարիչն էր: Նրա ստեղծագործական կենսագրությունը կապված է թե՛ գեղանկարչության և գրաֆիկայի, թե՛ բեմանկարչության հետ: Ձևավորել է բազմաթիվ ներկայացումներ, ինչպես՝ Շեքսպիրի «Օթելլո», «Համլետ», Գորկու «Հատակում», Լերմոնտովի «Դիմակահանդես», Չարենցի «Կապկազ թամաշա», Սունդուկյանի «Պեպո», «Քանդած օջախ», «Խաթաբալա», ինչպես նաև Երևանի Սունդուկյանի անվան թատրոնի առաջին «Պեպո» բեմադրությունը 1922 թվին, 1932 թվականին՝ Վրաստանի Փալիաշվիլու անվան օպերայի և բալետի թատրոնում՝ Սպենդիարյանի «Ալմաստ» օպերան, 1927 թ. Կազմակերպվել է նրա անհատական ցուցահանդեսը: Ինչ վերաբերում է հաստոցային նկարչությանը, ապա Շարբաբյանի գեղանկարներում առանցքային են նաև Թիֆլիսի քաղաքային և կենցաղային տեսարանները: «Լուսաբացի» երրորդ համարում տեսնում ենք Շարբաբյանի ստեղծագործությունների վերատպությունները՝ երկու աշխատանք «Զանգեզուրի տեսարաններից» շարքից: Այստեղ հարկ է նշել նաև, որ այս շարքի ստեղծագործություններից՝ հինգ ջրաներկ և մեկ մատիտանկար, 1928 թ. ձեռք էր բերել Հայաստանի պետական թանգարանի Գեղարվեստական բաժինը<sup>3</sup> (ներկայիս՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահ): Ժողովածուի չորրորդ համարում նկարչի «Գորգագործություն» աշխատանքն է:

«Լուսաբացի» երկրորդ համարի գեղարվեստական բաժնում Գևորգ Գրիգորյանի՝ Զոտտոյի գործն է: Նա ծնվել էր Թիֆլիսում 1897 թ.: 1916-1920 թվականներին սովորել է Թիֆլիսի Գեղարվեստը

<sup>3</sup> Տե՛ս Նոր ձեռք բերված իրերի ցուցահանդես (Հայաստանի պետական թանգարան, Գեղարվեստական բաժին, ստեղծագործությունների ցանկ), Երևան, 1928, էջ 8:

խրախուսող կովկասյան ընկերության նկարչության և քանդակագործության դպրոցում՝ Ալեքսանդր Բաթբեուկ-Մելիքյանի և Երվանդ Քոչարի հետ, Եղիշե Թադևոսյանի ղեկավարությամբ: 1921 թվականին Սուրեն Խաչատրյանի (Արամ Խաչատրյանի եղբայրը) գլխավորությամբ երիտասարդ դերասանների խմբի հետ մեկնել է Մոսկվա և 1921-1923 թվականներին ուսանել Մոսկվայի Բարձրագույն գեղարվեստատեխնիկական արվեստանոցներում, որտեղ դասավանդել են Լ. Պոպովան, Ա. Վեսնինը: Այստեղ էլ Ջոտտոն անդամագրվել է «Հայարտուն» միությանը: 1920-ականների վերջը և 1930-ականների սկիզբը նկարչի ստեղծագործական վերելքի տարիներն են, երբ նա մասնակցում էր Թիֆլիսի մշակութային կյանքին, հայ և վրացի նկարիչների ցուցահանդեսներին: 1962-ից հաստատվել է Երևանում: Նրա ստեղծագործություններից «Ստեփան Շահումյան», «Հովհարով կինը», «Ռեքվիեմ. Առաջնորդի մահը», «Մանուշակի դիմանկարը», «Նատյուրմորտ» կտավներն այդ տարիների արդյունք են: Ապա նկարչի համար մեկուսացման երկու տասնամյակ ձգվող տարիներ էին, որոնց ընթացքում սակայն նկարիչը շարունակում է ստեղծագործել: Եվ այդ շրջանի նկարները՝ «Մայրություն», «Գեղջկուհին երեխայի հետ», «Հավաքարցի կինը», արտացոլումն են դրամատիկ տրամադրությունների: Սակայն հետագայում՝ 1950-ական թվականներին, Արևմուտքի գեղարվեստական ուղղություններին հետևելու մեջ մեղադրվող նկարչի արվեստը ընկալվում և գնահատվում է այլ կերպ:

«Լուսաբացի» երկրորդ համարում տեսնում ենք «Ղեկավարի դագաղի մոտ» վերնագրված (հետագայում՝ «Ռեքվիեմ. Առաջնորդի մահը») կտավի վերատպությունը, իսկ երրորդ համարում՝ «Հրաժեշտ» նկարը:

«Լուսաբացի» չորրորդ համարում արդեն առավել ցայտուն է խորհրդային գաղափարախոսության կնիքը. երևում են Դ. Լորիս-Մելիքյանի «Արիեստանոց», Հ. Կարալյանի «Անգրագիտության վերացում», Մ. Մարգարյանի «Քաղաքը» գործերի վերատպությունները: Նույն սկզբունքը գործում է նաև ժողովածուի հինգերորդ համարի պարագայում, որը ներկայանում է Գաբրիել Գյուրջյանի «Երևանը» նկարով:

Գաբրիել Գյուրջյանը (1892 թ., Արդվին – 1987 թ., Երևան, ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ) սովորել է Պենզայի Գեղարվեստական բարձրագույն գեղարվեստական արվեստանոցներում (ավարտել է 1920-ին), մասնակցել է ռուս առաջադեմ նկարիչների՝ «Բելի մեդվեդ», «Վոլժսկի սոյուզ» խմբակցությունների ցուցահանդեսներին: 1922-ից բնակություն է հաստատել Երևանում, որտեղ և ծավալել է բավական ակտիվ ստեղծագործական, մանկավարժական, գիտական գործունեություն: Եղել է 1926-ին Երևանում կազմակերպված «Հեղափոխական Ռուսաստանի նկարիչների ասոցիացիայի» նախագահ: Նա նաև հողվածների, գրքերի, արվեստագիտական ուսումնասիրությունների հեղինակ է, դասավանդել է Պոլիտեխնիկական և Գեղարվեստաթատերական ինստիտուտներում: Գ. Գյուրջյանը ստեղծել է արդյունաբերական բնանկարներ և գյուղի աշխատանքին նվիրված մեծակտավ գործեր:

«Լուսաբաց»-ի վերջին՝ հինգերորդ համարում տեսնում ենք նաև քանդակագործներ Այծեմնիկ Ուրարտուի (ժողովածուում՝ Ուրարտու Քոչարյան) հեղինակած Ստեփան Շահումյանի հուշարձանի նախագիծը և Ստեփան Թարյանի «Քարտաշ» քանդակի նկարը, ինչպես նաև Մարտիրոս Սարյանի «Հայաստանի սարերը» կտավը («Լեռներ», պահվում է Տրետյակովյան պատկերասրահում):

### **Եզրակացություն**

Ամփոփելով կարող ենք նշել, որ «Լուսաբաց» ժողովածուի նկարչական բաժնում տեղ գտած արվեստագետների մի մասը (Կարապյան, Շարբաբյան) անդամակցում էր և ակտիվ մասնակցություն ուներ Թիֆլիսի «Հայարտունի» գործունեությանը: Ժողովածուում տեղ գտած նկարներից շատերն անդրադառնում էին Խորհրդային Միությունում քարոզվող թեմատիկային՝ աշխատավոր բանվոր դասակարգ, արդյունաբերական քաղաք, անգրագիտության վերացում և այլն: Ակնհայտ պրոպագանդիստական ուղղվածությունը հատկապես բնորոշ է «Լուսաբացի» վերջին՝ հինգերորդ, համարին, ինչը միանգամայն ընկալելի է՝ հաշվի առնելով, որ այս համարը նվիրված էր Հայաստանի խորհրդայնացման տասնամյակին: Չնայած այն հանգամանքին, որ «Լուսաբաց» գրական-գեղարվեստական ժողովածուն երկարատև գործունեություն չունեցավ, այն արժանահիշատակ է, քանի որ պատկերա-

ցում է տալիս տվյալ ժամանակաշրջանի թիֆլիսահայ գեղարվեստական կյանքի մասին:

## РАЗДЕЛ ЖИВОПИСИ ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО СБОРНИКА “ЛУСАБАЦ”

МАНЭ МКРТЧЯН

В 1921 году в Тифлисе была учреждена литературно-культурная общественная организация Дом армянского искусства «Айартун». Организация действовала довольно активно и просуществовала до 1930-х годов. В 1926 году Литературный отдел “Айартуна” и Ассоциация пролетарских писателей основали Союз армянских писателей, положивший начало литературно-художественному сборнику “Лусабац” (“Рассвет”) как платформе для членов Союза и пролетарских писателей в целом. С 1927 по 1930 гг. вышли пять номеров “Лусабаца”. Сборник состоял из литературного, живописного и музыкального разделов. Литературный раздел — самый большой по объему и единственный, представленный во всех номерах издания. Охваченные в разделе живописи художники в большинстве своем принадлежали к числу лучших армянских художников Тифлиса, среди которых были и члены “Айартуна”. В духе советской идеологии, нашедшие место на страницах сборника картины изображали рабочий класс, промышленный город, ликвидацию безграмотности и т. д. Художественно-литературный сборник “Лусабац” уместно рассматривать в контексте армянской культуры Тифлиса.

**Ключевые слова:** “Лусабац”, литературно-художественный сборник, тифлисский армянский художник, советская идеология.

## PAINTING SECTION IN THE LITERARY-ARTISTIC COLLECTION "LUSABATS"

MANE MKRTCHYAN

In 1921, the literary and cultural public organization House of Armenian Art – "Hayartun" was established in Tiflis (Tbilisi). It existed quite actively until the 1930s. In 1926, the Literary Department of "Hayartun" and the Association of Proletarian Writers set up the Union of Armenian Writers, which initiated the "Lusabats" ("Dawn") literary-artistic collection as a platform for the members of the Union and proletarian writers in general. From 1927 through 1930, five issues of "Lusabats" came out. The journal included three sections: literary, painting and

musical. The literary section was the largest and the only one presented in all the issues. In the painting section, the best Tiflis-based Armenian artists were presented, some of them – members of "Hayartun". Many of the paintings that appeared on the pages of the collection, in line with the Soviet ideology, depicted working class, industrial city, elimination of illiteracy, etc. The "Lusabats" artistic-literary collection is relevant to be considered in the context of the Armenian culture of Tiflis.

**Key words:** "Lusabats", literary-artistic journal, Tiflis-based Armenian artists, Soviet ideology.

ՀՏԴ : 929:75(479.25)Բեքարյան+75(479.25)

DOI: 10.54503/2953-8122.2023.15(2)-115

## ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ ԱՐԱ ԲԵՔԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

### ՇՈՒՇԱՆԻԿ ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ\*

Հայ գեղանկարիչ, գրաֆիկ, մանկավարժ, ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ Արա Բեքարյանի (1913-1986) ստեղծագործական ժառանգության մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցնում դիմանկարները:

Սույն հոդվածում առաջին անգամ ուսումնասիրության են ենթարկվում Ա. Բեքարյանի՝ հայ արվեստի, գրականության և գիտության ականավոր գործիչների՝ 1940-1980-ական թվականների ընթացքում վրձնած դիմանկարները: Այդ հարուստ պատկերասրահը զարդարում են նկարիչներ Ալ. Օսմյորկինի, Մ. Սարյանի, Հ. Կոջոյանի, Վլ. Այվազյանի, գրողներ Ե. Չարենցի, Վ. Տերյանի, Վ. Բեքարյանի, Խ. Աբովյանի, կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանի, ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի, քանդակագործ Վ. Մելիք-Հակոբյանի և այլոց կերպարները: Վաստակաշատ նկարչի՝ հայ մտավորականների խոստուն դիմանկարներն իրենց ուրույն տեղը զբաղեցնող աշխատանքներ են հայկական կերպարվեստի պատմության մեջ:

**Քանալի քառեր՝** Արա Բեքարյան, դիմանկար, գեղանկարչություն, գրաֆիկա, գիտության, գրականության և արվեստի գործիչներ, Մ. Սարյան, Ե. Չարենց:

### Ներածություն

Պատկառելի է ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարիչ, մանկավարժ Արա Բեքարյանի թողած ստեղծագործական ժառանգությունը, որի մեջ իրենց արժանի տեղն են գրավում դիմանկարները:

1940-1980-ական թվականների ընթացքում Ա. Բեքարյանը ստեղծել է շուրջ վեց տասնյակ դիմանկարչական աշխատանքներ, որոնք, սակայն, մինչ օրս լուրջ ուսումնասիրության չեն ենթարկվել: Նշենք, որ նկարիչը խուսափել է պատվերային դիմանկարներից և ձգտել է պատկերել այն մարդկանց, որոնք իրեն հոգեհարազատ են եղել՝ մտածելակերպով մոտ, անձնական հմայքով գերող: Այսպես, նրա

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի գիտաշխատող, shushanik.muradyan.2020@bk.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

հերոսներն են հայ մտավորականները, նրա ընտանիքի անդամները և աշխատավոր մարդիկ: Ըստ նկարչի դուստր, բանասիրական գիտությունների թեկնածու Անահիտ Բեքարյանի՝ նկարչի այն ստեղծագործություններն են վերատպվել, որոնց նկարիչն ինքն է հավանություն տվել<sup>1</sup>: Նկարչի սերը դեպի հայ մարդն ու բնությունն արտացոլվում է նաև նրա դիմանկարներում:

Սույն հոդվածում մեր նպատակն է ներկայացնել Ա. Բեքարյանի՝ գիտության, գրականության և արվեստի ականավոր գործիչների դիմանկարները:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

Հավանաբար Ա. Բեքարյանի առաջին դիմանկարչական գործը իր ուսուցիչ, պրոֆեսոր Ալեքսանդր Օսմյորկինի դիմանկարն է, որը պահպանվում է նկարչի դստեր՝ նկարչուհի Սեդա Բեքարյանի հավաքածուում: Նրա կարծիքով դիմանկարը նկարվել է Լենինգրադում Իլյա Ռեպինի անվան գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ինստիտուտում Ա. Բեքարյանի ուսանելու տարիներին՝ 1932-1939 թթ.: Ա. Օսմյորկինը ստեղծագործական արվեստանոցի ղեկավար էր (1932-1947), գեղանկարչության ամբիոնի վարիչ (1932-1933):

Մեզ հայտնի հաջորդ դիմանկարը կատարվել է առաջինից յոթ տարի անց՝ 1946-ին, երբ Ա. Բեքարյանը նկարել է Վլադիմիր Այվազյանին (Ա. Բեքարյանի հավաքածու): XX դարի հայկական գրաֆիկայի նշանավոր ներկայացուցիչ Վ. Այվազյանը սովորել է Ստեփան Աղաջանյանի մոտ, մասնակցել Հայրենական մեծ պատերազմին, իսկ 1967-ին ստացել ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործչի կոչում: Կտավն աշխուժացնում են Վ. Այվազյանի ժպտուն աչքերը: Նկարի երկրորդ տարբերակը պահվում է Վ. Այվազյանի մոտ:

1948-ին Ա. Բեքարյանը վրձնում է հայ ականավոր գրող և մանկավարժ Խաչատուր Աբովյանին: Կտավին, ցավոք սրտի, չկարողացանք ծանոթանալ, քանի որ այն վերատպված չէ, և պահպանման վայրն անհայտ է: 1950-ականներին Ա. Բեքարյանը պատկերում է անվանի ռեժիսոր, ՍՍՀՄ ժողովրդական արտիստ Վարդան Աճեմյանին և իր հայրիկին՝ մտավորական, մանկավարժ, գրող Վաղինակ Բեքար-

<sup>1</sup> Անձնական գրույցից, 2022թ., օգոստոս:



յանին (Ս. Բեքարյանի հավաքածու): Նշենք, որ հայրիկի սիրելի կերպարն Ա. Բեքարյանը կերտել է նաև տարիներ անց՝ 1960-ականներին (Ս. Բեքարյանի հավաքածու):

1953 թ. նկարիչն ածուխով թղթի վրա ստեղծել է մեծանուն նկարիչ, ՍՍՀՄ ժողովրդական նկարիչ Մարտիրոս Սարյանի գրաֆիկական դիմանկարը: «Մարտիրոս Սարյանը մեկն է նրանցից, ովքեր իրենց արվեստով աշխարհին ճանաչելի են դարձրել անզուգական գեղեցկություններով մեր երկիրը», - վկայում է Ա. Բեքարյանը Մ. Սարյանին նվիրված իր հոդվածում<sup>2</sup>: Նույն թվականին նկարիչը վրձնել է անվանի քանդակագործ Վաղարշակ Մելիք-Հակոբյանին: Կտավում գերիշխում է մոխրագույնը, տեղ-տեղ երևան եկող սպիտակավուն վրձնահարվածները տանջված և տխուր տեսք են հաղորդում կերպարին (Ս. Բեքարյանի հավաքածու):

1959-ին Բեքարյանն անդրադառնում է նաև սովետահայ կերպարվեստի ականավոր վարպետ, ՀՍՍՀ նկարիչ Հակոբ Կոջոյանին: 1973-ին լույս տեսած Ա. Բեքարյանի «Հակոբ Կոջոյան» հոդվածից երևում է նրա խոնարհումը Հ. Կոջոյանի տաղանդի, նրա «մոգական» վրձնի և մարդկային տեսակի առջև<sup>3</sup>: Նկարչի դիմանկարում Ա. Բեքարյանը փորձում է ներկայացնել նրա բարի խառնվածքը:

Արվեստաբան Մանյա Ղազարյանը գրում է. «Հակոբ Կոջոյանի դիմանկարին բնորոշ է կերպարի անբռնագրոս արտաքինի տակ թաքնված բարի ու փոքր-ինչ միամիտ բնավորություն, որն այնպես հատուկ էր արվեստագետին: Դիմանկարը դրսևորում է Կոջոյան մարդու կերպարի այն կողմերը, որոնք ի հայտ են գալիս միայն ու միայն նրա հետ երկարատև բարեկամության, հանդիպումների, մտերմիկ զրույցների ժամանակ, այսինքն՝ այն հոգեհարազատ մթնոլորտում, որ բազմիցս առիթներ է ունեցել գտնվելու նրա տաղանդի երկրպագու Արա Բեքարյանը»<sup>4</sup>: Կապտա-կարմրավուն ֆոնը դիտողի ուշադրու-

<sup>2</sup> **Բեքարյան Ա.**, Մեծ արվեստագետն ու քաղաքացին, «Հայրենիքի ծայն», Երևան, 1970, N 8, 25 փետրվար, էջ 5:

<sup>3</sup> Տե՛ս **Բեքարյան Ա.**, Հակոբ Կոջոյան, Գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, «Հայաստան», 1973, էջ 167-169:

<sup>4</sup> **Ղազարյան Մ.**, Արա Բեքարյան, Երևան, «Սովետական գրող», 1984, էջ 14:

թյունը սկսեցում է դիմապատկերի վրա: Արվեստագետի դեմքը թեթև թախիծով է պատված, հայացքը մտախոհ է:

1961-ին Բեքարյանը վրձնում է ՀՍՍՀ գիտության վաստակավոր գործիչ Կարապետ Ղաֆադարյանի դիմանկարը: Նկարիչն ունեցել է առանձնահատուկ վերաբերմունք հայագետի նկատմամբ, նրանց միմյանց կապել է սերը ժողովրդի, պատմության, մշակույթի հանդեպ: Հնագետ-պատմաբանի հայացքը զուսպ և խիստ է, իսկ կոլորիտը կառուցված է շագանակագույն, կարմիր և կապույտ տոների մեջ: Մ. Ղաֆադարյանը գրում է. «Քանդակ հիշեցնող ինչ-որ բան կա Կարապետ Ղաֆադարյանի դիմանկարներում, այնքան կերպարը պլաստիկ ծեփվածք ունի և այնքան հմուտ է օգտագործված վրձնահարվածների ուժն ու ֆակտուրան»<sup>5</sup>: Մ. Բեքարյանի հավաքածուում պահվող այս դիմանկարը նկարիչը ներկայացրել է 1980-ին Լվովում իր անհատական ցուցահանդեսին: Նկարչի դստեր վկայությամբ դիմանկարի երկրորդ՝ «դեմքի ավելի մեղմ արտահայտությամբ» արված տարբերակը նկարիչը նվիրել է իր բնորդին<sup>6</sup>:

1960-ականներին Ա. Բեքարյանը երկու անգամ վրձնում է նկարիչ, քանդակագործ Արամ Ղարիբյանին: Առաջին տարբերակն ավելի պաշտոնական է, իսկ երկրորդը՝ ավելի ինտիմ, կամերային:

Ա. Բեքարյանի դիմանկարների շարքում առանձնանում են մեծ բանաստեղծ Վահան Տերյանի դիմանկարները, ում նկարիչը պատկերել է երկու անգամ՝ 1969 և 1974 թվականներին: Ա. Բեքարյանի արվեստը, դրանում տիրող տրամադրությունը կարծես համահունչ լինեն տերյանական պոեզիայի հետ, ինչը, ըստ երևույթին, առիթ հանդիսացավ ստեղծելու բանաստեղծի դիմանկարը: 1969-ի պատկերը տարբերվում է մյուս դիմանկարներից, քանի որ այստեղ Ա. Բեքարյանը Վ. Տերյանին ներկայացրել է բնության ֆոնին և ամբողջ հասակով՝ դալուկ և թախծոտ դեմքով, լուրջ և մտածկոտ հայացքով: Սակայն բնությունը ռեալիստական չէ, այլ տերյանական, անիրական, երազային, քնարական, ինչի մասին վկայում են ծառերի կապույտ ներկված բները:

Նկարչուհի Մարիամ Ասլամազյանը գրում է. «Շատ եմ սիրում

<sup>5</sup> Նույն տեղում:

<sup>6</sup> Անձնական գրույցից, 2022թ., սեպտեմբեր:

Վահան Տերյանի պորտրեն: Այստեղ ամեն ինչ վերին աստիճանի միասնական է, թե՛ կոլորիտը, թե՛ պեյզաժը և թե՛, իհարկե, բանաստեղծի կերպարի ընկալումը գործում են միասնաբար: Եվ երևի նույնիսկ Տերյանի քնարերգությանն անձանոթ օտարազգի դիտողն այս դիմապատկերից անվրեպ պատկերացում քաղի մեծ բանաստեղծի ու նրա պոեզիայի մասին: Շատ չեն Արա Բեքարյանի վրձնած դիմանկարները, բայց նրանցից յուրաքանչյուրը մարդկային մի հետաքրքրական ու ինքնատիպ աշխարհ է, մի փայլուն նմուշ»<sup>7</sup>:

1974-ին խոշոր պլանով, խիստ ընդհանրացված, ֆովիստական լուծումներով կատարված Տերյանի դիմապատկերում գերիշխող տրամադրությունը կրկին թախիժն է: Ա. Բեքարյանը ցանկանում է վերափմաստավորել, նորովի ներկայացնել Տերյանի բանաստեղծական էությունը:

Ա. Բեքարյանի դիմանկարներն առանձնանում են ոչ միայն բարձր վարպետությամբ, այլև մարդու, բարու և գեղեցիկի հանդեպ ունեցած մեծ հավատով:

Ռուս անվանի արվեստաբան և արվեստի քննադատ Անատոլի Կանտորը գրում է. «Գեղանկարչության մեջ հազվադեպ կհանդիպես այնպիսի արտահայտիչ դեմքեր, ինչպիսիք բանաստեղծ Վահան Տերյանի, նկարիչ Հակոբ Կոջոյանի կամ դասեր՝ Սեդայի դիմանկարներն են: Առաջին հայացքից այդ դեմքերը կարծես թե թույլ, անկայուն, նույնիսկ վատառողջ տեսք ունեն: Այդ երևույթը, անկասկած, կխոչընդոտեր այդ դիմանկարներին զբաղեցնել իրենց արժանի տեղը, սակայն ուշադիր դիտելով՝ կարելի է տեսնել, որ թուլությունն ու ամաչկոտությունը չեն, որ իշխում են այդ մարդկանց վրա, ինչպես կարելի էր մտածել, տեսնելով նրանց համեստ, թաքնված ժպիտը, այլ ներքին խոր վստահությունը, հոգևոր հարստությունը, իրենց կենսական և ստեղծագործական առաքելությունը կատարելու պատրաստակամությունը»<sup>8</sup>:

<sup>7</sup> **Ասլամազյան Մ.**, Իմ սիրած նկարիչը, «Սովետական արվեստ», Երևան, N 8, 1984, էջ 26:

<sup>8</sup> **Բեքարյան Արա:** Գեղանկար: Գիրք-ալբոմ: Տեքստը՝ Կ. Միքայելյանի, Ա. Կանտորի, Վ. Հարությունյանի, Երևան, Նուշիկյան տպագրություն, 2012, էջ 13:

1971-ին Ա. Բեքարյանը նկարել է հայ մեծանուն կոմպոզիտոր, դիրիժոր, մանկավարժ, երաժշտական-հասարակական գործիչ Ալ. Սպենդիարյանի դիմանկարը: Ալ. Սպենդիարյանի տուն-թանգարանում հանգրվանած այս նկարում գերիշխում են արևոտ և տաք գույները:

1975-ին նկարիչը վրձնում է հայ բանաստեղծ, գրող և թարգմանիչ, հրատարակիչ, ՍՍՀՄ գրողների միության անդամ Եղիշե Չարենցի պորտրեն, որն այսօր պահվում է Ե. Չարենցի տուն-թանգարանում: Նշենք, որ Բեքարյանը բանաստեղծի կերպարին անդրադառնում է մի քանի անգամ, այդ դիմանկարներն այսօր նկարչի դստեր հավաքածուում են: Խորքի գունային լուծումներով տարբեր այս դիմանկարները միավորում են դրամատիկական հնչերանգը և միևնույն կոմպոզիցիան՝ մեծ պոետի՝ խոշոր պլանով արված մուգ ակնախորշերով պրոֆիլը: 1977-1978-ին Ա. Բեքարյանը պատկերում է սիրելի կերպարը կանգնած՝ իր գրական երկերից կազմված ազդագրերի ֆոնին:

1980-ին Ա. Բեքարյանը կերտել է ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, գորգանկարիչ Հակոբ Քեշիշյանի վեհ ու խրոխտ կերպարը:

Ինչպես գրում է արվեստաբան Վ. Հարությունյանը. «Բեքարյանի ամենագունեղ ու խնդուն կտավներն իսկ հաճախ ասես «համեմված» են անտեսանելի կապտավունով, որը մեղմում է արևի ու գույների ինտենսիվությունը, չի թողնում, որ նրանք բարձր ծայնեն: Դրա համար եթե Սարյանի ու Ասլամազյանի կտավներում արևը կիզում է, Բեքարյանի մոտ զգում է, շոյում: Իսկ դրանց կողքին քիչ չեն նկարչի այն գործերը, որոնցում տիրապետող թույրերը կապույտն ու երկնագույնն են՝ իրենց բերած երազուն տրամադրությամբ»<sup>9</sup>:

### **Եզրակացություն**

Իր դիմանկարներում Ա. Բեքարյանը փորձում է հաղորդել դիմանկարների հոգեբանական խորությունը՝ շեշտը դնելով նրանց ներքին տրամադրության վրա: Ա. Բեքարյանի բոլոր հերոսներին միավորում է լուրջ, մտազբաղ և կենտրոնացած հայացքը: Տարբեր է, սակայն, նկարչի ձեռագիրը: Եթե 1940-1950-ականների դիմանկարներ-

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 17:

րում դրսևորվում է Բեքարյանի ռեալիստական տաղանդը, ապա 1960-ականներին նա գտնում է խոշոր ընդհանրացումներով, գույնի դեկորատիվ և սիմվոլիստական մատուցմամբ աչքի ընկնող հարազատ և յուրօրինակ արտահայտչաեղանակը:

Արա Բեքարյանի վրձնած դիմանկարներից յուրաքանչյուրը մարդկային հետաքրքրական ու ինքնատիպ աշխարհ է: Բեքարյանի արվեստն ազգային է:

Հուզական վառ բնութագրերով, ազգային շեշտված տիպերով օժտված հայ մտավորականների խոսուն դիմանկարներն իրենց ուրույն տեղը զբաղեցնող աշխատանքներ են հայկական կերպարվեստի պատմության մեջ:

## ПОРТРЕТ В ИСКУССТВЕ АРА БЕКАРЯНА

### ШУШАНИК МУРАДЯН

В творчестве армянского художника, графика, педагога, Народного художника Армянской ССР Ара Бекаряна (1913-1986) важное место занимают портреты.

В данной статье впервые изучены портреты выдающихся деятелей армянской науки, искусства и литературы, созданные А. Бекаряном в период с 1940-х по 1980-е годы. Данную галерею украшают образы художников М. Сарьяна, А. Коджояна, В. Айвазяна, писателей Е. Чаренца, В. Терьяна, В. Бекаряна, Х. Абовяна, композитора А. Спендиаряна, режиссера В. Аджемяна, скульптора В. Мелик-Акопяна и других. Красноречивые портреты армянской интеллигенции, созданные знаменитым художником, занимают особое место в истории армянской живописи.

**Ключевые слова:** Ара Бекарян, портрет, живопись, графика, деятели науки, искусства и литературы, М. Сарьян, Е. Чаренц.

## PORTRAITURE IN THE ART OF ARA BEKARYAN

### SHUSHANIK MURADYAN

In the oeuvre of the Armenian painter, graphic artist, pedagogue, People's Artist of the Armenian SSR Ara Bekaryan (1913-1986), portraits hold a special place.

The article examines for the first time the portraits of the eminent figures of Armenian science, literature and art, created by A. Bekaryan in the period

between the 1940s and 1980s. The images of the painters M. Saryan, H. Kojoyan, V. Ayzayan, the writers Y. Charents, V. Teryan, V. Bekaryan. Kh. Abovyan, the composer A. Spendiaryan, stage director V. Ajemyan, sculptor V. Meliq-Hakobyan and others decorate this gallery. These telling portraits of Armenian intelligentsia, created by the renowned artist, took their distinctive niche in the history of Armenian visual arts.

**Key words:** Ara Bekaryan, portrait, painting, graphic, figures of science, art and literature, M. Saryan, Ye. Charents.

ՀՏԴ : 929:75(479.25)Հովսեփյան+891.981-13

DOI: 10.54503/2953-8122.2023.15(2)-123

## ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԹԻ ԿԵՐՊԱՐԸ ԱՐՏԱՇԵՍ ՀՈՎՍԵՓՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ՆԱՐԵ ՆԱԴԱՐՅԱՆ\*

Հավատարիմ մնալով հոգվածի խորագրին՝ ներկայացրել ենք քանդակագործ, ՀՀ ժողովրդական նկարիչ Արտաշես Հովսեփյանի (1931-2017) այն աշխատանքները, որոնք նվիրված են ազգային էպոսին և հատկապես Սասունցի Դավթի կերպարին: Հարթաքանդակները (տուֆ, 1981) գտնվում են Երևանի մետրոպոլիտենի «Սասունցի Դավիթ» կայարանի ստորգետնյա ճեմասրահում և Գաֆեսճյան արվեստի կենտրոնում:

**Քանալի քաներ՝** Արտաշես Հովսեփյան, քանդակագործ, ազգային էպոս, Սասունցի Դավիթ, հարթաքանդակներ, կայարան, Գաֆեսճյան:

### Ներածություն

Ինչպես գիտենք, «Սասունցի Դավիթ» էպոսը բաղկացած է չորս հիմնական ճյուղերից՝ «Սանասար և Բաղդասար», «Մեծ Միեր», «Սասունցի Դավիթ», «Փոքր Միեր»: Վիպական դյուցազուններից ամենաճանաչված և սիրված կերպարը Սասունցի Դավիթն է:

Գրառման տարիներից ի վեր «Սանա ծոերի» համարյա բոլոր հետազոտողները մի հատուկ շեշտ են դնում երրորդ ճյուղի վրա՝ համարելով այն ամբողջ դյուցազնեցության հիմնական ու կարևոր մասը<sup>1</sup>: Համապատասխանաբար Դավիթը դիտվում է իբրև էպոսի կենտրոնական հերոս, և նրա անձնավորած գաղափարաբանությունը՝ առանցքային: Մեծ մասամբ նույն վերաբերմունքն են երևակայում գրողներն ու արվեստագետները՝ մշակելու համար վերցնելով և առանձնակի ընդգծելով հենց Դավթի պատումը<sup>2</sup>:

---

\* Հայաստանի ճարտարապետության և շինարարության ազգային համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, nare-nadaryan@mail.ru, հոգվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

<sup>1</sup> **Բաղդասարյան Ա.**, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի և նրա գրական մշակումների նկարագրողումները, Երևան, 2012, էջ 8:

<sup>2</sup> **Մաթևոսյան Վ.**, Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1971, էջ 65:

Դավթի կերպարին են անդրադարձել հայ արվեստագետներից շատերը կերպարվեստի տարբեր տեսակներում ու ժանրերում: Նրան նվիրված բազմաթիվ գրաֆիկական աշխատանքների, կտավների և քանդակների հետ մեր հանդիսականն առիթ է ունեցել ծանոթանալու հատկապես 1939-ից սկսած<sup>3</sup>, քանի որ այդ թվականին մեծ շուքով նշվում էր «Սասունցի Դավիթ» հայ ժողովրդական դյուցազնավեպի ստեղծման հազարամյա հոբելյանը: 60 պատումների հիման վրա կազմվել էր միասնական, համահավաք բնագիր (հեղինակներ՝ Մանուկ Աբեղյան, Գևորգ Աբով, Արամ Ղանալանյան), որն ամբողջական և հստակ պատկերացում էր տալիս էպոսի մասին: Իրադարձությունը նշելու համար կազմակերպվել էին կառավարական կոմիտեներ միութենական մասշտաբով: Պարբերական մամուլում լույս էին տեսնում բազմաթիվ հոդվածաշարեր, որոնք ծանոթացնում էին լայն հանրությանը հայկական էպոսին, նրա ստեղծման իրական պատմական փաստերին, բովանդակությանը, զուգահեռաբար հնարավորություն էին ստեղծում այդ նյութերում տեղադրելու դյուցազնավեպի տարբեր դրվագներ պատկերող բազմաթիվ գրաֆիկական թերթեր, կազմակերպվում էին նաև ցուցահանդեսներ: Առավել հայտնի են Երվանդ Քոչարի «Սասունցի Դավիթ» արձանը, Էդվարդ Իսաբեկյանի էպոսյան նկարաշարերը, Երվանդ Քոչարի և Հակոբ Կոջոյանի աշխատանքների հիման վրա ստեղծված «Սասնա ծռեր» էպոսի հրատարակությունների պատկերազարդումները և այլն: Էպոսի թեման արտացոլվել ու այսօր էլ արդիական է պետական խորհրդանիշներում՝ հատկապես դրամներին:

Հասկանալի է, որ մեկ հոդվածում հնարավոր չէ լիարժեք և հանգամանորեն ներկայացնել «Սասունցի Դավիթ» էպոսին նվիրված նկարազարդումները, կտավները, քանդակները: Ուստի, հավատարիմ մնալով հոդվածի խորագրին, կներկայացնենք միայն քանդակագործ,

<sup>3</sup> Մինչև 1939-ին անդրադառնալով նշենք, որ մինչ այդ էպոսի նկարազարդումները սակավ էին: Բացի 1922-ի գրաֆիկական թերթից, Հ. Կոջոյանը 1936-ին ձևավորեց «Սասնա ծռեր» ժողովրդական էպոսի պատումների առաջին հատորի սուպերշապիկը, կազմը, ֆորզացը, ֆրոնտիստիպը և անվանաթերթը: Հանգամանորեն տեսն **Քաղղասարյան Ա.**, «Սասունցի Դավիթ» էպոսի և նրա գրական մշակումների նկարազարդումները, էջ 19:



ՀՀ ժողովրդական նկարիչ Արտաշես Հովսեփյանի (1931-2017) այն աշխատանքները, որոնք նվիրված են ազգային էպոսին և հատկապես Սասունցի Դավթի կերպարին:

### **Հիմնական նյութի շարադրան**

Հարթաքանդակները (տուֆ, 1981) գտնվում են Երևանի մետրոպոլիտենի «Սասունցի Դավիթ» կայարանի ստորգետնյա ճեմասրահում՝ կառամատույցից դեպի շարժասանդուղք տանող ճանապարհին:

Ազգային դյուցազնավեպի թեմաներով կատարված «Ջոջ Մհեր», «Մանուկ Դավիթն ու Քուռկիկ Ջալալին», «Դավիթը՝ հովիվ», «Փոքր Մհեր» հարթաքանդակներն ուշադրություն են գրավում կոմպոզիցիոն միասնական, դեկորատիվ-ռիթմիկ պարզ դասավորությամբ և մոնումենտալ-ոճավոր սիմվոլիկ ձևերով<sup>4</sup>:

Շարժասանդուղքով իջնելիս առաջին կերպարը, որ երևում է, վիպական-առասպելական հերոս Ջոջ Մհերն է: Մհերը հայ բանահյուսության և գրականության մեջ, արվեստում ըմբոստ մաքառումների, ազգային ու սոցիալական փրկության երազանքը մարմնավորողի կերպար է: Մհերը պատռում է Սասուն տանող հացի ճանապարհը փակող մի մարդակեր առյուծի երախ: Այդ քայլից հետո նրան սասունցիները տվել են «Առյուծաձև Մհեր» կամ «Առյուծ Մհեր» պատվանունը: Կերպարին հավատարիմ մնալով՝ Արտաշես Հովսեփյանը ներկայացրել է գայրացած Ջոջ Մհերին առյուծի հետ: Մհերի ձեռքերը դեպի երկինք են պարզված, իսկ ձեռքերից դուրս եկող ճառագայթները կարծես շեշտում են քանդակագործի ասելիք բանալին: Մհերն ունի ուժեղ, ճառագայթների մեջ առնված կարող ձեռքեր, որ իրագործում է գլխում հղացվածը: Արտաշես Հովսեփյանի աշխատանքում էպոսի հերոսը, կարծես, կանգնած է հնարավորի ու անհնարի սահմանագծում: Դրանով է պայմանավորված նրա հերոս լինելը, քանի որ հերոսը նա է, ով կարողանում է անել այն, ինչը չի կարող ուրիշ ոչ ոք: Նրա գործողություններն անչափ կարևոր են, վճռական, ինչը շատ լավ արտացոլված է այս հարթաքանդակում: Հովսեփյանը պատկերել է ոչ թե անցորդին նայող, այլ հայացքը ցած՝ դեպի առյուծն ուղղված կերպար: Վարպետորեն քանդակելով Մհերի առնական մարմնակազ-

---

<sup>4</sup> Աղապյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 201:

մությունը՝ քանդակագործը ստեղծել է լուսաստվերների և հարթությունների հմուտ հարաբերություն, ինչը կարևոր նշանակություն ունի բարձրաքանդակը հեռվից դիտելու ժամանակ:

Հետաքրքիր է ներկայացված «Մանուկ Դավիթն ու Քուռկիկ Ջալալին»: Վերջինս հայոց հավատալիքներում լճերի մեջ ապրող առասպելական կենդանակերպ էակներ են, որոնք հաճախ դուրս են գալիս ջրից և նույն տեսակի այլ կենդանիների հետ խաչասերվում: Դրանցից ծնվում են ճեփ-ճերմակ անբիծ մտրուկներ<sup>5</sup>: Հրեղեն ձիերը ջրից դուրս են գալիս՝ կայծակնային արագությամբ հերոսին տեղափոխելով մի վայրից մյուսը, հասցնելով երկինք ու արևին: Հայ վիպական ավանդության մեջ հրեղեն է Քուռկիկ Ջալալին, որին «Սասնա ծռերի» ծովածին Սանասարը ձեռք է բերում ծովից<sup>6</sup>:

**Բարձրաքանդակի կառուցվածքում, երբ ուսումնասիրում ենք առանձին մանրամասնությունները, ակնհայտ երևում են քանդակագործի մասնագիտական վարպետությունը և էպոսի իմացությունը. պատկերված Քուռկիկ Ջալալու մագերից ամուր կառչած է անբաժան փոքրիկ Դավիթը: Մանկիկը, կարծես, ծուլված է ձիու մագերին, և ուշադիր դիտելու դեպքում նկատվում է, որ խորքից գալիս է դուրս՝ դեպի դիտողը՝ ասես բարձրաքանդակից դուրս գալով դիտողին ընդառաջ, հրավիրում է վերջինիս հաղորդակից դառնալու իրենց արկածներին: Քուռկիկ Ջալալին նախատեսված է Դավթի համար՝ որպես նրա անփոխարինելի օգնական կենդանի, և հանձին նրա՝ ինքն է ճանաչում իր տիրոջը, կապված է համակրական կապով: Հորինվածքում ձին սլանում է քամուն հանդիման. Քուռկիկ Ջալալու պոչի զարդաքանդակային ոլորագծերի վրա ազդում է քամուն դիմադրող սրընթաց վազքը: Քուռկիկ Ջալալին այնքան տարերային է պատկերված, որ թվում է, թե ճախրանքի մեջ է:**

Շարժասանդուղքով իջնելիս աջ կողմում պատկերված է ուժեղ, գեղեցիկ պատանի Դավիթը՝ հովվի տեսքով: Ըստ էպոսի՝ Ձենով Օհանը կնոջ բողոքներից հետո Դավթին դարձրեց հովիվ, իսկ մարդկանց բողոքներից հետո՝ նախրապան: Դավթի ուսերին հովվական փայտն է, հետնամասում՝ կլոր զարդանախշ, որը կարծես առանձնացնում, առաջ

<sup>5</sup> Աբեղյան Մ., Երկեր, հ. է, Երևան. 1975, էջ 83:

<sup>6</sup> «Սասունցի Դավիթ» հայկական ժողովրդական էպոս, Երևան, 1961, էջ 9:

է բերում Դավթին և ընդգծում նրա մարմնեղ կերպարը: Դավիթը գոհ է իր կատարած աշխատանքից. փակ աչքերը և ինքնավստահ կեցվածքն այդ ամենի վառ արտահայտումն են: Ի դեպ, զարդանախշի մեջ և ոտքերի տակ պատկերված են կենդանիներ, որոնք ամբողջացնում և շեշտում են Դավթի հովիվ լինելը: Առանցքային նշանակություն ունի զարդանախշային հորինվածքով գոտու պատկերումը Դավթի կերպարում: Բարդ զարդանախշային հորինվածքով գոտիները հիմնականում կրել են հասարակության մեջ ազդեցիկ դիրքով մարդիկ, ռազմի առաջնորդները: Գոտին համարվել է քաջության խորհրդանիշ, որը գալիս է նրա նախնական պաշտպանական նշանակությունից: Այս ամենը քաջ հայտնի էր Արտաշես Հովսեփյանին. դրանով է պայմանավորված հովիվ Դավթի և Մեծ Միերի կերպարներում ընդգծված գոտիների առկայությունը:

«Սասունցի Դավիթ» կայարանի կենտրոնական կերպարներից է «Փոքր Միեր» աշխատանքը: Փոքր Միերը «Սասնա ծռեր» էպոսի հերոսական սերնդի վերջին ներկայացուցիչն է, թերևս, հայկական էպոսի ամենաառեղծվածային կերպարներից մեկը: Ի տարբերություն էպոսի մյուս դյուցազունների՝ նրան բոլորովին այլ ճակատագիր է բաժին հասել: Դավթի մահից հետո հորը փոխարինած Փոքր Միերը պատերազմում է թշնամիների դեմ և հաղթում: Բայց կատարվում է հոր անեծքը. Միերը մնում է անժառանգ: Հայրենի հողը չափազանց թույլ ու փխրուն է դառնում Միերի ու նրա ձիու ոտքերի տակ: Սասնա վերջին քաջազունը փակվում է Ագռավաքար ժայռի մեջ իր հավատարիմ ընկերոջ՝ հրեղեն Քուռկիկ Ջալալու հետ: Արտաշես Հովսեփյանը ներկայացրել է քարի մեջ քարացած Միերին՝ պատկերված մահճում պառկած, իսկ ձախ կողմում Քուռկիկ Ջալալին է: Փոքր Միերի կյանքը ներթափանցված է ողբերգականությամբ: Քանդակագործը ներկայացրել է կյանքի արհավիրքներին դիմակայած ազգի վերջին դյուցազունին, ով համակերպվել և հնազանդվել է իր դժխես ճակատագրին՝ ներսում կրելով այդ խռովքը և փակվելով Ագռավաքարում՝ նա լիովին օտարված է, արտաքին աշխարհը դադարել է գոյություն ունենալ նրա համար: Վարպետորեն է ներկայացված Միերի լուռ բողոքը. նա ընդվզում է աշխարհակարգի դեմ, ավելին, այդ ընդվզման հիմքում միայն բողոքը չէ, նրանում կա նաև սպասում, նա դեռ անելիք ունի: Միերը

Քուռկիկ Զալալու և Թուր Կեծակիի հետ միասին հորիզոնական դիրքով, կամարի մեջ առնված, զարդանախշ ծածկոցով ծածկված սպասում է իր ժամին, դեկորատիվ միջավայրում՝ շրջապատված հասկերով, հավերժության նշանով: Փոքր Միերի կերպարում ուշագրավ է նաև լուսապսակի՝ լուսային ճառագայթներից կազմված թագի առկայությունը: Վերջինս օգտագործվել է տարբեր կրոնների սրբապատկերագրության մեջ՝ սրբերի կերպարներ պատկերելու համար, և որոշակի ժամանակաշրջանում եղել նաև ղեկավարների կամ հերոսների պատկերման ձևը: Այստեղ մանրակրկիտ մշակված են բոլոր դետալները՝ նախշերը, բույսերը: Ոճավորված կամարը կարծես իր հովանու տակ է վերցրել հերոսներին: Արտաշես Հովսեփյանը ներկայացնում է մարդկային դրամա, որի կրողը Փոքր Միերն է:

Ազգային էպոսի թեման միշտ էլ հատուկ հետաքրքրություն է ներկայացրել քանդակագործի համար: Դրա վառ ապացույցն է նաև Գաֆեսճյան արվեստի կենտրոնի «Սասունցի Դավիթ» սրահի բազմաֆիգուր ծավալուն ստեղծագործությունը: Քանդակագործը, պահպանելով Հակոբ Կոջոյանի ընտրած սյուժեների պատկերները, ստեղծում է «Սասունցի Դավիթ» հարթաքանդակը: Քանդակագործի խոսքով՝ 1980-ականներին, երբ Կասկադը դեռ կառուցման փուլում էր, ճարտարապետ Զիմ Թորոսյանը համալիրի սրահներից մեկը ձևավորելու առաջարկով դիմել է իրեն, և արվեստագետը չորս տարի շարունակ աշխատել է այն սրահում, որն այսօր կրում է «Սասունցի Դավիթ» անունը<sup>7</sup>: 1988 թվականի Սպիտակի ավերիչ երկրաշարժի, Խորհրդային Միության փլուզումից հետո տուֆակերտ որմնաքանդակն անավարտ է մնացել: Եվ միայն 2016 թվականի մայիսի 21-ին՝ Թանգարանային գիշեր ամենամյա միջոցառման շրջանակներում հանրության դատին է հանձնվում Սասունցի Դավիթ որմնաքանդակը: Արտաշես Հովսեփյանն աշխատել է ազգային էպոսին վերաբերող խոշորածավալ ռելիեֆի վրա՝ խնդիր ունենալով Հ. Կոջոյանի «Սասունցի Դավիթ» (Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հավաքածու, 1922, 47x59սմ) ջրանկարը մոտ 15 անգամ գերազանցող որմնաքանդակի

<sup>7</sup> Գաֆեսճյանում բացվեց Արտաշես Հովսեփյանի «Սասունցի Դավիթ» որմնաքանդակը, <https://armenpress.am/arm/news/847715/gafestcheanum-bacvec-artashes-hovsepyani-sasunci-davit.html>, 18.05.2016.

վերածել: Էպոսի 36 դրվագ-պատկերներն ամփոփված են մեկ ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ: Կենտրոնում ազգային էպոսի գլխավոր հերոսն է՝ Դավիթը՝ Քուտկիկ Զալալի վրա, Թուր Կեծակին ձեռքին՝ սրընթաց գրոհի ժամանակ: Այդ դրվագը շրջանակող մանր հատվածների մեջ հայոց դյուցազնի կյանքը լուսաբանող պատկերներ են՝ Սասունցի Դավթի ծնունդը, առաջին որսը, գառնարածությունը, Մարա Մելիքի հետ պայքարի պատկերներ (յուրաքանչյուր պատկեր ուղեկցված է էպոսից համապատասխան մեջբերումով): Հորինվածքը եզրագծող երկրորդ շարքում զարդամոտիվներ են, բնապատկերներ, ամրոցի պարիսպներ, Մարութա վանքը և այլն:

Արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանը, անդրադառնալով Գաֆեսճյան արվեստի կենտրոնի «Սասունցի Դավիթ» սրահի ստեղծագործությանը, նշում է, որ Արտաշես Հովսեփյանը հանդես է եկել ոչ թե սոսկ պասիվ նմանակողի, «թարգմանչի» դերում, այլ փորձ է արել գեղարվեստական արտահայտության նոր միջոցներով, քանդակի լեզվով ցույց տալ, վեր հանել Հակոբ Կոջոյանի նկարում թաքնված կոթողային ուժը<sup>8</sup>:

Այս աշխատանքում ելակետային է վիպերգական նյութի բուն բանահյուսական-դյուցազնական կողմը: Հովսեփյանին հաջողվել է Հակոբ Կոջոյանի հեղինակած փոքրածավալ ջրաներկ ստեղծագործությունը<sup>9</sup> փոխանցել տուֆի մեջ մոնումենտալ հնչեղությամբ:

### **Եզրակացություն**

<sup>8</sup> **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 201:

<sup>9</sup> Արվեստագիտության թեկնածու Վիլիելմ Մաթևոսյանը, խոսելով Հ. Կոջոյանի «Սասունցի Դավիթ» աշխատանքի մասին, գրել է. «Կոջոյանն առաջինն էր, որ իր «Սասունցի Դավիթը» կերտելիս ելակետ ընդունեց վիպերգական նյութի բուն բանահյուսական-դյուցազնական կողմը՝ միաժամանակ արտացոլելով դրա պատմական, կենցաղային ու դրամատիկական հոգեբանական մոտիվները: Այդ հավատամքը որդեգրելիս Կոջոյանը ևս ընտրեց դյուցազնավեպի երրորդ ճյուղը: Երեսունից ավելի ինքնուրույն դրվագներ ամփոփելով մեկ ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ՝ նա ստեղծեց չափով ու կատարման տեխնիկայով գրաֆիկական, բայց մտահղացման մասշտաբով «մոնումենտալ-որմնականկարային» մի պատկեր»: Տե՛ս **Մաթևոսյան Վ.**, Հակոբ Կոջոյան, Երևան, 1971, էջ 223:

Այսպիսով, էպոսի կերպարների քննությունն անսահման հնարավորություններ է ընձեռում ազգային հոգեկերտվածքի ուսումնասիրման տեսանկյունից: Արտաշես Հովսեփյանը, դառնալով այդ ուսումնասիրողներից մեկը, իր աշխատանքներում պահպանել է կերպարների անմիջական ներազդումը, շեշտել դրանց ամենաէական հատկանիշները՝ կերպավորելով համապատասխան նյութի և ձևի մեջ:

## ОБРАЗ ДАВИДА САСУНСКОГО В ИСКУССТВЕ АРТАШЕСА ОВСЕПЯНА

НАРЕ НАДАРЯН

Придерживаясь названия статьи, мы представили работы скульптора, Народного художника РА Арташеса Овсепяна (1931-2017), посвященные армянскому национальному эпосу «Давид Сасунский» и, в частности, центральной фигуре Давида Сасунского. Барельефы с изображением героя находятся в подземном фойе станции "Давид Сасунский" Ереванского метрополитена (туф, 1981 г.) и в Центре искусств Гафесчяна.

**Ключевые слова**– Арташес Овсепян, скульптор, народный эпос, Давид Сасунский, барельефы, станция, Гафесчян.

## SASUNTSI DAVIT IN ARTASHES HOVSEPYAN'S ART

NARE NADARYAN

In line with the title of the article, we present the works of the sculptor, People's Artist of the Republic of Armenia Artashes Hovsepyan (1931-2017), representing the heroic character Sasuntsi Davit from the eponymous folk epic.

The bas-reliefs with the figure of the hero are in the lobby of the "Sasuntsi David" station of the Yerevan Metro (tufa, 1981) and in the Cafesjian Center for the Arts.

**Key words**– Artashes Hovsepyan, sculptor, folk epic, Sasuntsi Davit, bas-reliefs, Station, Cafesjian.

## ՀՄԱՅԱԿ ՀԱԿՈՐՅԱՆԻ ԻՆՔՆԱԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

### ԱՐՄԻՆԵ ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ\*

Ինքնադիմանկարը, թերևս, կերպարվեստի ժանրերից ամենաբարդն է: Ինքնանկարն ինքնաարտահայտման միջոց է: Այստեղ նկարիչը պատկերում է իր անձը, իր աշխարհը, իր բնավորությունը, ինչպես նաև, կարծում ենք, դրանով ինչ-որ տեղ ինքնահաստատվում է: XIX դ. վերջի – XX դ. սկզբի հայ ռեալիստական դպրոցի նշանավոր ներկայացուցիչ, թիֆլիսահայ նկարիչ Հմայակ Հակոբյանի ինքնադիմանկարներն արված են բարձր տեխնիկայով, կատարյալ վարպետությամբ, ակադեմիական սկզբունքով: Այս գեղանկար ու գծանկար աշխատանքների միջոցով կարելի է բացահայտել նկարչի ստեղծագործական աշխարհը: Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ֆոնդերում պահվում է Հմ. Հակոբյանի վեց ինքնադիմանկար: Դրանցում հստակ երևում են նկարչի տրամադրությունը, ներաշխարհը, մտածելակերպը: Ինքնապատկերվելու միջոցով Հմ. Հակոբյանը փորձել է ինքն իրեն գտնել: Նրա ինքնադիմանկարների ֆոնդ դարչնագույն է՝ շագանակագույն երանգավորմամբ, որը հատուկ է դասական ռեալիստական գեղանկարչությանը: Հմայակ Հակոբյանի ինքնադիմանկարները նրա հոգու արտացոլումն են:

**Քանալի բառեր՝** Հմայակ Հակոբյան, ինքնադիմանկար, ինքնաարտահայտում, գծանկար, գեղանկար, դիմահայաց, կիսադեմ:

### Ներածություն

Ինքնադիմանկարը, թերևս, կերպարվեստի ժանրերից ամենաբարդն է: Ինքնանկարն ինքնաարտահայտման միջոց է, որտեղ նկարիչը պատկերում է իր անձը, իր աշխարհը, իր բնավորությունը, ինչպես նաև, կարծում ենք, դրանով ինչ-որ տեղ ինքնահաստատվում է: Իսկ եթե ստեղծագործողը նկարում է տարբեր տարիքներում, դա արդեն համեմատության համար է, թե ինչպես է տարիների ընթացքում նա փոխվում հոգեպես և ֆիզիկապես: Ինչ-որ տեղ նաև միտում կա արտաքին տեսքը սերունդների հիշողության մեջ թողնելու: Նկար-

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող, armine.pet21@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

րիչը պատկերում է ոչ միայն իր արտաքինը, այլ նաև ընդգծում է սեփական ներաշխարհի որոշ առանձնահատկություններ:

Ինքնադիմանկարին դիմել են բազմաթիվ նկարիչներ, ոմանք ստեղծել են մեծ քանակությամբ ինքնանկարներ, որոնց կերտման ընթացքում սովորաբար օգտագործվում է հայելի, քանի որ այն օգնում է ավելի մանրամասն արտացոլել նկարչի «հայտնի» և «անհայտ» աշխարհը:

Նկարչի համար ինքնանկարը միջոց է՝ իր կերպարը խորագնին վերլուծության ենթարկելու, հասկանալու, կերպարվեստի միջոցով ցույց տալու իր անհատականությունը, անգամ վերածվելու յուրօրինակ օրագրի՝ արտացոլելով մարդկային հոգեվիճակները, կյանքի փուլերը, նաև ներկայացնելով իր ապրած ժամանակաշրջանը:

Ինքնադիմանկարի ժանրի հետազոտող, արվեստաբան Գ.Լ. Վասիլևա-Շյապինան առանձնացնում է ինքնադիմանկարի երկու հիմնական տեսակներ՝ պրոֆեսիոնալ, որտեղ նկարիչը պատկերված է աշխատանքի ընթացքում, և անձնական, որտեղ բացահայտվում են նրա բարոյական և հոգեբանական հատկությունները: Արվեստաբանը նաև առաջարկում է ավելի մանրամասն դասակարգում.

1. տեղադրված ինքնանկար (вставной автопортрет). նկարիչը պատկերված է սյուժետային միջավայրում,

2. ներկայացուցչական կամ խորհրդանշական ինքնադիմանկար (представительский или символический автопортрет). Նկարիչն իրեն ներկայացնում է որպես պատմական անձ կամ կրոնական հերոս,

3. խմբային դիմանկար (групповой портрет). նկարիչը պատկերված է ընտանիքի անդամների կամ այլ իրական անձանց հետ,

4. առանձին կամ բնական ինքնանկար (отдельный или естественный автопортрет). նկարիչը ներկայացված է միայնակ:

Պրոֆեսիոնալ ինքնանկարում նկարիչն իրեն պատկերում է աշխատանքի ժամանակ, իսկ անձնական ինքնանկարը փոխանցում է հեղինակի հոգևոր կերպարը<sup>1</sup>:

Գլաձորի համալսարանի մանրանկարչության խոշորագույն ներկայացուցիչ, գրիչ, տաղասաց ու մանրանկարիչ Թորոս Տարոնացին

<sup>1</sup> Տե՛ս.: **Васильева Г.**, Суриков портретист, Автореф. дисс. кандидата искусствоведения, Л., 1989.



դեռևս 1318 թ. պատկերել է իր ինքնանկարը: Մանրանկարչի ձեռքը դիպչում է մագաղաթին, և բնությունը կենդանանում է, բազմագույն ու բազմաձև բույսերը ծաղկում են, թռչունները սկսում են երգել, կենդանիները զրուցում են:

Արվեստաբան Մ. Այվազյանի խոսքով՝ «Ինքնադիմանկարը հնարավորություն է ընձեռում ծանոթանալու տարբեր սերունդների հայ նկարիչների կերպարին՝ ճանաչելու նրանց արտաքնապես և հաղորդակից դառնալու նրանց ներաշխարհին, հասկանալու ստեղծագործական սկզբունքները, բարոյագիտական և գեղագիտական դիրքորոշումները... Ինքնադիմանկարի առանձնահատկությունն այն է, որ հանդիսատեսի հետ նա խոսում է առաջին դեմքով, և այդ մենախոսությունն անմիջականորեն արտահայտում է նկարչի ինքնագիտակցությունը, սեփական անձի արժևորումը... սակայն անկախ նրանից, թե ինչպիսին կլինի անձի իմաստավորման գործընթացը, ինքնադիմանկարի թեման անփոփոխ է՝ «Ժամանակի և իր մասին»<sup>2</sup>:

Ինքնադիմանկարներ ստեղծել են մեզ հայտնի բազմաթիվ նկարիչներ: Այս աստղաբույլի մեջ են Ջոտտո դի Բոնդոնեն, Մագաչչոն, Լեոնարդո դա Վինչին, Միքելանջելոն, Ռաֆայելը, Տիցիանը, Ռեմբրանդտը, Ալբրեխտ Դյուրերը, Վինսենտ վան Գոգը, Ֆրանցիսկո Գոյան, Ֆրիդա Կալոն, Էդգար Դեգան, Բորիս Կուստոդինը, Կազիմիր Մալևիչը, Իլյա Ռեպինը, Կարլ Բրյուլովը և այլք:

Հայ կերպարվեստում ուշագրավ են Հարություն Շամշինյանի, Ռաֆայել Շիշմանյանի, Ստեփան Աղաջանյանի, Հմայակ Արծաթպանյանի, Հովհաննես Այվազովսկու, Մարտիրոս Սարյանի, Լավինիա Բաժբետուկ-Մելիքյանի, Հմայակ Հակոբյանի և այլ նկարիչների ինքնադիմանկարները:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

Մեր նյութը նվիրված է XIX դ. վերջի – XX դ. սկզբի հայ ռեալիստական դպրոցի նշանավոր ներկայացուցիչ, թիֆլիսահայ նկարիչ Հմայակ Հակոբյանի ինքնադիմանկարների ուսումնասիրմանը: Հմայակ Ստեփանի Հակոբյանը (1871-1939) ծնվել է Տրապիզոնում՝ հարուստ

<sup>2</sup> Айвазян М., Автопортрет в армянской советской живописи. Четвертый международный симпозиум по армянскому искусству, Ереван, изд. АН Арм ССР, 1985, стр. 7.

վաճառականի ընտանիքում: 1886-1891 թթ. նկարիչը սովորել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում Հարություն Շամշինյանի արվեստանոցում, այնուհետև 1891-1894 թթ. մասնագիտական կրթություն է ստացել Մյունխենի գեղարվեստի ակադեմիայում:

Հմ. Հակոբյանը ստեղծագործել է բոլոր ժանրերով՝ յուրաքանչյուրի մեջ դրսևորելով իր արվեստի ներուժը, արտահայտչամիջոցները, գեղարվեստական մտածողությունը: Հատկանշական են դիմապատկերները, որոնք ներկայացնում են տվյալ ժամանակաշրջանի մարդու կերպարը՝ իր հույզերով, մտորումներով, զգացմունքներով: Բարձր տեխնիկայով և կատարյալ վարպետությամբ աչքի են ընկնում նկարչի՝ ակադեմիական սկզբունքով արված ինքնանկարները, որոնք շատ խոսուն են, և այս գեղանկար ու գծանկար աշխատանքների միջոցով կարելի է բացահայտել նկարչի ստեղծագործական աշխարհը:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի ֆոնդերում պահվում է Հմ. Հակոբյանի վեց ինքնադիմանկար: Դրանցում նշմարվում են նկարչի տրամադրությունը, ներաշխարհը, մտածելակերպը: Ինքնապատկերվելու միջոցով Հմ. Հակոբյանը փորձել է գտնել ինքն իրեն: Նրա ինքնադիմանկարների ֆոնդ դարչնագույն է՝ շագանակագույն երանգավորմամբ, որը հատուկ է դասական ռեալիստական գեղանկարչությանը: Հմ. Հակոբյանի ինքնադիմանկարները չափազանց մտածկոտ են, իսկ դիմագծերը և հատկապես հայացքը՝ խոր արտահայտությամբ: Նկարիչը տալիս է իր կերպարի հոգեբանական յուրովի վերլուծությունը: Ֆոնի երփնագիրն անքակտելիորեն կապված է դեմքի և հագուստի գույների հետ, որոնք իրենց նուրբ միաձուլմամբ ներդաշնակորեն համադրվում են սահուն վրձնահարվածների հետ, որտեղ բացակայում են լուսաստվերային կտրուկ հակադրությունները: Նրա ինքնադիմանկարները կրում են միայնության խոր դրոշմ: Արվեստագետի ինքնանկարները կարծես երկխոսություն են սեփական անձի հետ, մտածմունք կյանքում իր դերի մասին: Գունապնակը հանդես է գալիս մուգ նկարագրով՝ զուգորդված լուսաստվերային մոդելավորմամբ:

Վաղ շրջանի աշխատանքներից է 1896 թ. վրձնած ինքնադիմանկարը (նկ. 1), որտեղ 25-ամյա Հմայակ Հակոբյանը պատկերված է դիմահայաց, սպիտակ վերնաշապիկով և սև բաճկոնով: Այստեղ նա ներկայացել է մտավորականին վայել վեհ կերպարով, որը միաժա-

մանակ ավյունով լեցուն, վճռական տղամարդու տպավորություն է թողնում: Նրա կերպարը կարելի է համեմատել դասական գրականության հերոսի հետ, որը գեղեցիկ, վայելչագեղ, երիտասարդ տղամարդ է՝ բեղմնորուքով, խորաթափանց, փայլուն աչքերով. նա խոհուն, խորագնին հայացքով նայում է դիտողին: Զգացվում է, որ ապագա նկարիչը լի է վճռականությամբ և ներուժով: Գծանկարն աչքի է ընկնում դետալային, ճշգրիտ, հստակ ձևերով, արտահայտչականությամբ և մեծ վարպետությամբ: Կոլորիտում գերակշռում է սև ֆոնը, սակայն այդ մուգ երանգների միջից ասես լույս է ճառագում: Նկարիչը ստեղծել է սևի ու սպիտակի հիմնալի համադրություն:

1900-1910 թթ. ստեղծած ինքնանկարը (նկ. 2) տրված է կիսադեմով, հայացքն ուղղված է դեպի աջ: Աշխատանքը պատկանում է նկարչի ստեղծագործական վաղ շրջանին: Այստեղ արվեստագետը ներկայացված է աշխատանքային հագուստով և տեսքով: Գունային գամման կառուցված է սրճադարչնագույն, շագանակագույն երանգավորումներով: Արվեստագետն ինքն իրեն պատկերել է ծխելիս: Հետաքրքրական է, որ նկարում չի արտացոլել ձեռքերը: Տվյալ գեղանկարում իշխում է սրճագույնը: Նկատվում է ճեպանկարային մոտեցում՝ տվյալ պահի տրամադրությամբ, կարծես թե մի վրձնահարվածով նկարիչն ամբողջացրել է իր կերպարը: Նա մտորումների մեջ է՝ տոգորված նոր ստեղծագործություններ պատկերելու մղումով: Համեմատելով համաշխարհային արվեստի մեծագույն վարպետ Ռեմբրանտ վան Ռեյնի (1606-1669)՝ 1630 թ. ինքնադիմանկարի հետ՝ կարող ենք նկատել կոլորիտային և ռճային նմանություններ: Հմայակ Հակոբյանի ինքնանկարը կառուցված է կիսատոների միջոցով, շեշտադրված է ծխախոտի գլանակը: Հմ. Հակոբյանը նույն գուներանգների միջոցով կարողացել է երևան հանել իր կերպարի մտածկոտությունը և լուծությունը: Ռեմբրանտը ոչ միայն իր ժամանակաշրջանն է ներկայացրել, այլև ցուցադրել է իր դիրքը հասարակության մեջ:

Դիմագծերի լուսաստվերային մեղմ ու նուրբ անցումներով տպավորիչ է 1915 թ. պատկերած ինքնանկարը (նկ. 3), որը Հմ. Հակոբյանի միջին շրջանի աշխատանքներից է: Նկարիչը ներկայացված է ծխամորճով, և կտավի ձախ հատվածն ամբողջովին պատված է ծխի քուլաներով: Կոմպոզիցիոն կառուցվածքում նրա կիսադեմ պատկերն է,

արվեստագետի հայացքն ուղղված է դեպի ձախ, գերակշռում է շագանակագույն և դարչնագույն երանգավորումը: Նկարիչը կարողացել է ֆիքսել իր արտահայտիչ, խոր հայացքը: Հմ. Հակոբյանի գունապնակը շատ նման է 1632 թ. Ռեմբրանդտի վրձնած ինքնադիմանկարի երվնագրին: Հետաքրքիր է, որ երկու նկարիչներն էլ գունային նույն լուծումներն են գտել. Ռեմբրանդտի կտավում ընդգծված է սպիտակ, ճոխ դարձածալերով օծիքը, իսկ Հմայակ Հակոբյանը պատկերել է սպիտակ վերնաշապկի մի հատվածը: Երկուսն էլ բերետով են՝ այն տարբերությամբ, որ Ռեմբրանդտի հանդերձանքը ճոխ է և շքեղ: Մեր առջև հառնում են դիմապատկերներ, որոնք առինքնում են վեհաշուք տեսքով, կերպարային յուրօրինակ դրսևորմամբ: Հմ. Հակոբյանը կարևորում է դիմագծերի մանրամասն վերարտադրումը. հատկապես ռեալիստորեն են ընդգծված աչքերը, որոնք, անշուշտ, մարդու հոգու հայելին են: Ուշադրության է արժանի նաև այն հանգամանքը, որ Ռեմբրանդտի ինքնանկարում առկա է նաև ծեռքի պատկերը: Հմ. Հակոբյանը կարևորում է դիմագծերի ճշգրիտ փոխանցումը՝ շեշտադրելով աչքերի արտահայտչականությունը, բեղերը և մազերը:

Ռուս ռեժիսոր Ա. Էֆրոսը նշել է 2 տեսակի ինքնանկարների առկայությունը. «Մի տեղում նկարիչը զբաղված է իր արտաքին տեսքով, մյուսում՝ իր ներաշխարհով... Այնտեղ ինքնաարտացոլում է, այստեղ՝ ինքնամեկնաբանություն, մեկը հանգիստ հայտարարում է, մյուսը՝ հուզված խոստովանում»<sup>3</sup>: Այս պարագայում թե՛ Ռեմբրանդտ վան Ռեյնը, թե՛ Հմ. Հակոբյանը աշխատել են հավասարապես ի ցույց դնել իրենց արտաքին տեսքն ու ներաշխարհը:

Կերպարային յուրահատուկ մեկնաբանմամբ աչքի է ընկնում անթվակիր ինքնանկարը (նկ. 4), որը, կարծում ենք, վաղ շրջանի աշխատանքներից է: Հմ. Հակոբյանն իրեն վրձնել է թիֆլիսյան ֆեսով, կարմրամանուշակագույն կոլորիտով: Նկարիչը հավատարիմ է մնացել ռեալիստական ռճի սկզբունքներին. պատկերը տրված է կիսադեմով, հայացքն ուղղված է դեպի ձախ: Ուշագրավ է, որ այս ինքնանկարը ստորագրություն ունի, մինչդեռ մյուս գործերում այն բացակայում է:

<sup>3</sup> Крузе С., Автопортрет как форма самопознания личности художника, Ростов-на-Дону, 2004, стр. 16. Эфрос А., Автопортреты Пушкина, Мастера разных эпох, Москва, 1979, стр. 115.

Ինքնադիմանկարների այս շարքն ամբողջացնում է անթվակիր ևս մեկ ինքնադիմանկար (նկ. 5): Այն մատիտանկար է, կերպարը հանդես է գալիս ծխամորժով, պինդ սեղմած շուրթերով, և կարծես բեղերի մեջ թաքնված ծխամորժը տիպարին հաղորդել է խստություն: Կրկին տրված է կիսադեմով, խորաթափանց հայացքն ուղղված է դեպի ծախ: Ինքնանկարը հոգեբանական ճշմարիտ մարմնավորում ունի: Գծանկարն արված է ճշգրիտ, լակոնիկ, հստակ և ռեալիստական վարպետությամբ:

Կարծում ենք՝ նկարչի ինքնադիմանկարների շարքից է ուշ շրջանի այս անթվակիր կտավը (նկ. 6): Հմ. Հակոբյանն այն վրձնել է իրեն հատուկ կոլորիտով և ներդաշնակ լուսաստվերային անցումներով՝ շեշտադրելով ճակատի կնճիռները: Ասես կյանքի դժվարություններն ակոսված են նրա մտահոգ ու շփոթված դեմքին: Աչքերի մեջ կա մեծ տառապանք ու թախիծ:

Ընդհանրապես նրա կերպարում դրսևորվել են արվեստագետի հոգու վեհությունն ու ազնվությունը: Հետաքրքրական է, որ նկարիչը նախընտրել է իրեն պատկերել կիսադեմով, հազվադեպ են հանդիպում դիմահայաց օրինակներ: Հմ. Հակոբյանն օգտագործում է շագանակագույն (բացից մինչև մուգ երանգները), դարչնագույն, սրճագույն, մոխրագույն, կարմրամանուշակագույն, սև և սպիտակ գույները:

### **Եզրակացություն**

Արվեստագետի ստեղծագործական տարբեր շրջաններում ստեղծված ինքնադիմանկարների գունային լուծումներն անփոփոխ են, նկարիչը հարազատ է մնում կերպարվեստի իրապաշտական սկզբունքներին և իրեն հատուկ գունապնակին:

Հմայակ Հակոբյանի ինքնադիմանկարները նրա հոգու արտացոլումն են: Այս առումով արժե նշել լուսանկարչուհի Քեթի Լիի արտահայտած միտքը. «Ինքնանկարչության միջոցով մարդը կարողանում է բացահայտել իր իսկ հոգու խորքերը»<sup>4</sup>: Ինքնաճանաչումը շատ կարևոր է նկարչի համար: Դա մի քայլ է՝ նրան գնահատելու, ճանաչելու նրա գործունեությունը, ներաշխարհը, մարդկային բնութագիրը: Այս վեց ինքնադիմանկարների միջոցով Հմ. Հակոբյանը բացահայ-

---

<sup>4</sup><https://blognews.am/arm/news/142487/sqancheli-inqnankarner-lusankarich-qeti-lii-koxmic-24-photo.html> դիտում՝ 23.10.2022

տում է իր հոգու խորքում եղած ցավը, տառապանքը, մտահոգությունները: Մեր կարծիքով ինքնադիմանկարները առեղծվածներ են, որոնք պետք է բացահայտել:



Նկ. 1 Ինքնադիմանկար (1896), կտավ, յուղաներկ, 49x31,5 սմ



Նկ. 2 Ինքնանկար (1900-1910 թթ.), կտավ, յուղաներկ, 24x19,7 սմ



Նկ. 3 Ինքնանկար (1915), կտավ, յուղաներկ, 41x33 սմ



Նկ. 4 Ինքնանկար, կտավ, յուղաներկ, 42x31,5 սմ



Նկ. 5 ինքնանկար, թուղթ,  
մատիտ, 24x20 սմ



Նկ. 6 ինքնանկար, կտավ,  
յուղաներկ, 46x37,5 սմ

### АВТОПОРТРЕТЫ АМАЯКА АКОПЯНА

АРМИНЕ ПЕТРОСЯН

Автопортрет, пожалуй, самый сложный жанр изобразительного искусства. Это попытка самовыражения, отражения собственного «я», своего мира, своего характера, а также, на наш взгляд, своеобразного самоутверждения. Автопортреты известного представителя армянской реалистической школы конца XIX – начала XX вв. Амаяка Акопяна выполнены мастерски, в соответствии с принципами академической живописи. Работы художника в этом жанре являются отражением его тонкого творческого восприятия человека. В фондах Национальной галереи Армении хранится шесть автопортретов художника, каждый из которых являет собой попытку отражения мировосприятия творца, его настроения и характера. Автопортреты А. Акопяна – это поиск себя. Доминантой цвета в этих работах являются оттенки коричневого, столь характерного для классической реалистической живописи. Его полотна-автопортреты передают сложную гамму духовных пластов их создателя.

**Ключевые слова:** Амаяк Акопян, автопортрет, самовыражение, рисунок, картина, анфас, профиль.

**SELF-PORTRAITS OF HMayak HAKOBYAN**

ARMINE PETROSYAN

Self-portrait is, perhaps, the most complicated genre of fine art. It is an attempt of self-expression, reflection of one's own self, one's own world, own character, and, in our opinion, a kind of self-affirmation. Self-portraits of the famous representative of the Armenian realistic school of the late XIX – early XX centuries Hmayak Hakobyan are executed masterfully in accordance with the principles of academic painting. The artist's works in this genre reflect his fine artistic perception of man. The funds of the National Gallery of Armenia house six self-portraits of the artist, each of them being an attempt to reflect the worldview of their creator, his mood and character. H. Hakobyan's self-portraits are a search of one's self. Shades of brown, so characteristic of classical realistic painting, are dominant here. His self-portraits convey the complex range of their creator's spiritual layers.

**Key words:** Hmayak Hakobyan, self-portrait, self-expression, drawing, painting, full face, profile.



## ՍՐԲԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅԱՆ ԽՈՐՀՐԴԱՆՇԱԿԱՆ ՊԱՏԿԵՐՆԵՐԻ ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ ՀԱՅԿ ԱԶԱՐՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

ԳԱՅԱՆԵ ՊՈՂՈՍՅԱՆ\*

Հոդվածը նվիրված է Հայկ սարկավագ Ազարյանի սրբանկարչության ժամանակակից լուծումների վերլուծությանը: Հոդվածում դիտարկվում են Ազարյանի ձեռամբ կերտված սրբապատկերներում Տիրամոր պատկերագրության մերօրյա կերպավորումները, նոր շրջանի սրբանկարչության միտումները, ձևավորման հնագույն ակունքներն ու տարբերակիչ առանձնահատկությունները: Ուսումնասիրության շրջանակում քննության են առնվում Հայկ Ազարյանի սրբանկարչության մեջ բյուզանդական սրբապատկերներից, ինչպես նաև հայկական միջնադարյան արվեստից փոխառված ազդեցությունները:

**Քանալի բառեր՝** սրբանկարիչ Հայկ սարկավագ Ազարյան, ժամանակակից սրբապատկեր, պատկերագրություն, խորհրդաբանություն, տիպաբանություն:

### Ներածություն

Պատկերաստեղծումը եկեղեցական կերպարվեստի կարևորագույն խնդիրներից մեկն է: Քրիստոնեության ողջ պատմության ընթացքում սրբապատկերները ծառայել են որպես Աստծո հետ հոգևոր շփման և հավատքի խորհրդանիշ: Դարեր շարունակ սրբանկարչի արվեստը պահպանվել և սերնդեսերունդ փոխանցվել է վարպետ-ուսուցիչներից աշակերտներին: Ստեղծվել են սրբանկարչության տարբեր դպրոցներ և ուղղություններ իրենց հատուկ ավանդույթներով: Սրբապատկերը, առնչվելով կերպարվեստին և միաժամանակ հանդիսանալով աստվածաճանաչողական և պաշտամունքային երևույթ, մարմնավորում է տերունական խորհուրդները՝ դառնալով դրանց հետ հաղորդակցվելու միջոց<sup>1</sup>: Հայկական իրականության մեջ սրբապատկերները

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի կերպարվեստի բաժնի գիտաշխատող, Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս, Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, gayanepoghosyan8787@gmail.com, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

<sup>1</sup> Տե՛ս **Խաչատրեան Տ.**, Հոգետր պատկերը մթնոնդությի՞նը եւ կանոնի նշանա-

մեծ տարածում չեն գտել, միջնադարից ոչ մի նմուշ ցավոք մեզ չի հասել, թեև դրանց մասին կան հիշատակումներ Վրթանես Քերթոզի, Մովսես Կաղանկատվացու, Անանիա Սանահնեցու և այլոց մոտ: Ինչով է պայմանավորված սրբապատկերի ավանդույթի անկումը՝ դժվար է ասել, և դա ունի խոր վերլուծության կարիք: Որոշ տեսակետների համաձայն՝ սրբապատկերները հայոց մեջ չեն տարածվել, ըստ երևույթին, ժողովրդի մեջ խաչի պաշտամունքի տարածվածության պատճառով<sup>2</sup>: Չի բացառվում նաև պատկերամարտության տարիներին դրանց ոչնչացումը: Հնագույն սրբապատկերի մասին պահպանված եզակի տեղեկությունը վերաբերում է Վասպուրականի Անձնացյաց գավառի Հոգեաց վանքի Տիրամոր նկարին: Ավանդույթի համաձայն՝ Տիրամոր երկրային կյանքի օրոք ստեղծվել է Սբ. Հովհաննես ավետարանչի կողմից նոճու տախտակի վրա և Տիրամոր ննջումից հետո այն ձեռք է բերել բժշկող հատկություն<sup>3</sup>: Ըստ Մովսես Խորենացու՝ Բարդուղիմեոս առաքյալն այն իր հետ բերել էր Հայաստան և պահ տվել Վանա լճից հարավ-արևմուտք գտնվող Սբ. Աստվածածին եկեղեցում<sup>4</sup>:

Հետագայում մեր օրեր են հասել արդեն 17-18-րդ դարերից պահպանված Հովնաթանյանների դինաստիայի ներկայացուցիչների կտավները, որոնք, ըստ երևույթին, սրբեր ներկայացնող հաստոցային գեղարվեստական հորինվածքներ են և կրում են եվրոպական բարոկկոյի արվեստի շունչը՝ հեռանալով սրբապատկերին հատուկ կանոնիկ սկզբունքներից:

Թեմայի ուսումնասիրության արդիականությունն այն է, որ մեր օրերում արվեստաբանության մեջ քիչ են ուսումնասիրվում հոգևոր մշակույթի կարևոր տարր հանդիսացող սրբապատկերի հանդեպ ժամանակակից վերաբերմունքն ու այս բնագավառի մերօրյա վարպետ-

---

կույթինը եկեղեցական կերպարուեստում, «Գանձասար», Հայ Առաքելական եկեղեցու Արցախի թեմի Աստուածաբանական հանդես, հ. Գ, 1993, էջ 321:

<sup>2</sup> **Սահակյան Ա.**, Միջնադարյան պատկերապաշտության հայկական տարբերակը, «Պատմաբանասիրական հանդես», Երևան, 1987, հ. 2, էջ 152:

<sup>3</sup> Lexikon der christlichen iconographic, Band 3, Rom-Freiburg-Basel-Wien, 1971, s.160.

<sup>4</sup> **Ստեփանյան Ա.**, Աստվածամոր առաջին սրբանկարը և հայոց աշխարհը, «Հարք», 2006, հ.1, էջ 96-114:

ների ստեղծագործությունները: Կարևոր է հատկանշել, որ սրբանկարչությունը գեղանկարչության ուղղություն չէ, և այն ուսումնասիրելը պահանջում է լիովին այլ մոտեցում: Ուղղափառ եկեղեցին համարում է, որ սրբապատկեր կարող է ստեղծվել միայն այսպես ասած «մաքուր ձեռքերով», հոգևոր և բարոյական առումով մաքուր, արատավոր երևույթներից զերծ վարպետի կողմից<sup>5</sup>:

17-րդ դարից ի վեր հայկական կերպարվեստի զարգացմանը զուգահեռ նկարիչները սկսեցին անդրադառնալ նաև սրբազան կերպարների պատկերմանը: Բայց անհրաժեշտ է դիտարկել այն կարևոր փաստը, որ դրանք իրական սրբապատկեր-իկոնաներ չեն իրենց բուն էությամբ և վերաբերում են հաստոցային գեղանկարչության ժանրային ուղղվածությանը: Իրական սրբապատկերները զերծ են մարմնական ու աշխարհիկ ընկալումներից, դրանք, ի տարբերություն եվրոպական կրոնական գեղանկարչության, սրբեր պատկերող հաստոցային գեղանկարներ չեն: 20-րդ դարում Հայաստանի խորհրդայնացումից հետո, որոշ չափով մոռացության մատնվեց հոգևորն ընկալելու, աղոթքի հավատարիմ ուղեկից սրբապատկերի լեզուն հասկանալու, սրբազանի հետ հաղորդակցվելու հին վերաբերմունքը: Այս առումով մերօրյա սրբանկարիչ Հայկ սարկավազ Ազարյանի սրբանկարների վերլուծությունն անհրաժեշտ է իրականացնել կրոնի ու արվեստի հարաբերության համաշխարհային համատեքստում:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

Ի տարբերություն Ռուսաստանի և եվրոպական որոշ երկրների՝ Հայաստանում ներկայումս չկան սրբանկարչության կենտրոններ: Հայկ Ազարյանն իր նկարչական ուղու անդրանիկ քայլերը սկսել է դեռևս վաղ տարիքում հոր՝ նկարիչ Աբրահամ Ազարյանի արվեստանոցում, այնուհետև ուսանել Հակոբ Կոջոյանի անվան գեղարվեստի դպրոցում, Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում: Հետագայում՝ Վազգեն Ա կաթողիկոսի տնօրինությամբ Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում ուսումնառությունն ավարտելուց հետո, Ազարյանը մեկնել է Բուլղարիա և Ռումինիա՝ եկեղեցական նկարչության բնագավառում վարպետանալու նպատակով: Նա հեղինակել է Բուխարեստի Հայ առաքելական եկեղեցու առաջնորդարանի «Դեհի-

<sup>5</sup> St' u **Стоглав**, Сборник решений Стоглавого собора 1551 года, глава 43.

սիս» (հունարեն՝ δέσις, աղերսանք) որմնանկարը, Աբովյան քաղաքի Սբ. Հովհաննես եկեղեցին հարդարող որմնանկարները, Երևանի Սբ. Աննա եկեղեցու սրբապատկերները և այլն: Հատկանշական է այն կարևոր փաստը, որ մեր օրերում հայ իրականության մեջ սրբանկարիչ Ազարյանի կողմից ստեղծվել է ուրույն սրբանկարչական դպրոց, և նա իր գիտելիքներն ու վարպետությունը փոխանցում է նաև երիտասարդ սերնդի ներկայացուցիչներին:

Սույն հոդվածում քնության են դրվում Հայկ Ազարյանի վրձնած սրբապատկերների հորինվածքային լուծումները, ինչպես նաև դրանց հորինվածքում խորհրդապատկերների հեղինակի անհատական ընկալումներն ու մեկնաբանումը: Այս առիթով բավական հետաքրքրական է դիտարկել հատկապես Տիրամոր կերպարային տարբեր լուծումները: Հայկ Ազարյանի սրբանկարները հին սրբապատկերներից, հատկապես ուղղափառ ավանդույթից սերող խստաոճությունից և ասկետիզմից դուրս են, այնտեղ նոր կենդանի շունչ, կարելի է ասել նոր կյանք է ներմուծված սրբանկարի հին կանոնակարգում: Ազարյանի սրբանկարները գերում են համաչափությունների նրբաճաշակությամբ, գունային կոլորիտի համադրման դեկորատիվ հանդիսավորությամբ և հորինվածքային ներդաշնակությամբ: Ասվածի վառ ապացույցն է Երևանի Սբ. Աննա եկեղեցու խորանը հարդարող «Աստվածամայրը մանկան հետ» սրբանկարը, որը ներկայանում է գահին բազմած Տիրամոր «Պանախրանտա» (հունարեն՝ Πανάχραντα, ամենաողորմած) պատկերատիպով, որն իր պատկերագրական հատկանիշներով մոտենում է թերևս «Օդիգիտրիա» (հունարեն՝ Οδηγήτρια, ուղի ցույց տվող) տիպին: Սրբապատկերը ստեղծվել է 2014 թվականի ամռանը Ազարյանի՝ Բուխարեստի արվեստանոցում, այնուհետև աշնանը տեղափոխվել Երևան<sup>6</sup>: Սրբանկարում Մարիամը գործվանքով գրկել է օրհնող աջը բարձրացրած մանուկ Հիսուսին, որպես Երկնային ու Երկրային թագուհի բազմած է զուսպ դրվագագարդված գահին (նկ.1): Տիրամոր հանդերձն ավանդական կապույտ զգեստ-քիտոն է ու մուգ կարմիր թիկնոց-մաֆորիոն: Աստվածամոր եռակի կուսության խորհրդանիշն են թիկնոցի երեք ոսկեզօծ աստղերը: Թիկնոցի ծալա-

<sup>6</sup> **Սարգսյան Լ.**, Ռումինահայ սրբանկարիչ Հայկ սարկավագ Ազարյանի արվեստը, «Մշակույթ», 2015, էջ 86:

զարդումը՝ ոսկեթել երկրաչափական զարդանախշերով գործվածքի կիրառմամբ, ներդաշն համադրության մեջ է զգեստի փեշամասի հարթայնության հետ: Սրբանկարային հորինվածքը կատարված է թերթուկե հետնապատկերին՝ պահպանելով ընդհանուր առմամբ պատկերագրության ավանդական կանոնները: Տիրամոր դիմային հատկանիշներն այստեղ կարծես արտացոլում են Բարձրյալի խելքն ու բարոյական մաքրությունը: Սրբապատկերն իր գունային և լուսաստվերային որոշակի ժամանակակից լուծումներով հանդերձ պահպանում է հորինվածքային ավանդական սկզբունքները, որտեղ հատկանշական է լույսը, լույս, որ ճառագում է իր ներսից կերպարը՝ դարձնելով սրբանկարն առավել հուզական ու ներգործող: Ազարյանի սրբանկարում կիրառված Տիրամոր «Պանախրանտա» պատկերատիպի ուրվագծային հատկանիշների և մանկան հիերատիկ դիրքի ներկայացման մեջ որպես ոգեշնչման աղբյուր կարող է հանդիսացած լինել 989 թվականի «Էջմիածնի Ավետարանի» հնագույն հավելված մանրանկարում Տիրամոր և մանկան պատկերագրությունը: Թեև գիտական շրջանակներում դիտարկվում է վերոհիշյալ պատկերատիպի բյուզանդական ակունքը 11-12-րդ դարերում, սակայն հայկական մանրանկարը վկայությունն է 6-7-րդ դարերում միջնադարյան Հայաստանում դրա տարածման (Ն. Կոնդակովն իր աշխատության մեջ «Էջմիածնի Ավետարան»-ի հավելյալ մանրանկարագրող թերթերը հղում կատարելով Յ. Ստրժիգովսկուն, ով առաջինն էր ուսումնասիրել ձեռագիրը, համարում է սիրիական գործ<sup>7</sup>: Սակայն հետագա ուսումնասիրություններով ապացուցվել է, որ մանրանկարները կատարվել են հայ նկարիչների ձեռամբ 6-րդ դարի վերջում կամ 7-րդ դարի սկզբում<sup>8</sup>): Քննության առնելու համար Ազարյանի սրբանկարչության ժամանակակից մեթոդների տարբերակիչ հատկանիշները՝ հարկ է անդրադառնալ պատկերագրության ավանդույթների ձևավորման ակունքներին, խորհրդաբանությանը և դրանց նորագույն տարբերվող միտումներին: Մոր և մանկան պատկերագրական հնագույն կերպարը համաշխարհային կերպարվեստում

<sup>7</sup> Кондаков Н., Иконография Богоматери, Типография императорской академии наук, Томь 1, С-Петербург, 1914, стр. 193.

<sup>8</sup> Տեր-Ներսիսյան Ս., Հայ արվեստը միջնադարում, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, Երևան, 1975, էջ 58:

սկսել է ձևավորվել դեռևս ասորա-եգիպտական արվեստում, որտեղ ակնհայտ է Աստվածամոր գեղարվեստական կերպարի ձևաբանության ժառանգորդական կապը հին եգիպտական դիցարանի Իսիսի և մանուկ Գոռի համատեղ պատկերագրության հետ<sup>9</sup>: Որպես Աստվածամոր կերպարի «Օդիգիտորիա» տիպի վաղ քրիստոնեական պատկերատիպի ձևավորում կարելի է ընդունել Հռոմում գտնվող Պրիսկիլլայի կատակոմբի՝ մ. թ. 1-ին դարով թվագրվող որմնանկարչական հորինվածքը<sup>10</sup>: Տիրամայրն այնտեղ պատկերված է ավանդական դիրքում նստած, հոռմեացի կնոջ ավանդական հանդերձով, գլխաշորով, դեմքի համեստ և մտախոհ հայացքով: Ծնկներին մանուկն է՝ ուղղված դեպի դիտողը: Տիրամոր պատկերագրության տարածումը, ըստ երևույթին, սկիզբ է առել այն բանից հետո, երբ Քաղկեդոնի և Եփեսոսի ժողովի արդյունքում (Եփեսոսի ժողովում Ալեքսանդրիայի աստվածաբանների կողմից ընդունվեց Տիրամոր տիտղոսը) Աստվածամոր պաշտամունքը հաստատվեց Կոստանդնուպոլսում (458 թ. Երուսաղեմից բերվել էր Աստվածամոր մաֆորիոնը և տեղադրվել Վլախերնի տաճարում)<sup>11</sup>: Ազարյանի վերոհիշյալ սրբապատկերում կիրառված է «Օդիգիտորիա»-ի երեք ընդունված տարբերակներից երրորդը. Տիրամոր ձախ ոտքին է մանուկ Հիսուսը՝ մարմնի գլխավոր առանցքի ուղղությունը հավասարակշռության մեջ պահելով: Կոնդակովի ենթադրությամբ գոյություն է ունեցել «Օդիգիտորիա»-ի արևելյան հնագույն տիպ, որը հետզհետե միախառնվել է հետագայում հունա-բյուզանդական պատկերատիպին<sup>12</sup>: Այս պատկերատիպի առավել զարգացած օրինակները կարելի է գտնել ղպտական 6-7-րդ դարերի գործվածքների հարդարանքում: Ըստ Գ. Հովսեփյանի՝ Աստվածածնի «Օդիգիտորիա տիպի ակունքն ի

<sup>9</sup> **Лазарев Н.**, Византийская живопись, Москва, 1971, стр.277-278; **Кондаков Н.**, Иконография Богоматери, Томь 2, Петроградъ, Типографія императорской академии наукъ, 1915, стр. 250.

<sup>10</sup> **Покровский Н.**, Очерки памятников христианской иконографии и искусства, Второе дополненное издание, С-Петербургъ, Типография А.П. Лопухина, 1900, стр. 13.

<sup>11</sup> **Бобров Ю.**, Основы иконографии древнерусской живописи, Мифрил, Санкт-Петербург, 1995, стр. 208.

<sup>12</sup> **Кондаков Н.**, Иконография Богоматери, Томь 2, стр. 260.

հայտ է եկել հենց ասուրա-ղպտական արվեստում<sup>13</sup>: «Օդիգիդրիա» տիպը վաղ քրիստոնեական շրջանից հայկական կերպարվեստում մեզ հայտնի է առավելապես քանդակագործական հուշարձաններից, ինչպես օրինակ՝ Օծունի տաճարի մկրտման խորշի մեջ տեղադրված «Տիրամայրը մանկան հետ»<sup>14</sup> պատկերաքանդակը և այլն: «Օդիգիդրիա» պատկերատիպի առաջացման ակունքները թերևս կարելի է փնտրել նաև Հայաստանում<sup>15</sup>: Պատկերաստեղծման առիթով արևմտյան գիտակարգերում թերևս տեղ չեն գտել Աստվածածնի հնագույն պատկերի ստեղծման վերաբերյալ հայկական աղբյուրները<sup>16</sup>: Ձեռագրական արվեստում որպես վերոհիշյալ պատկերատիպի յուրօրինակ հնագույն նմուշներ կարելի է ընդունել «Էջմիածնի Ավետարան»-ի՝ 6-7-րդ դարերով թվագրվող փղոսկրյա կազմի և համաժամանակյա մանրանկարի՝ Տիրամոր կերպարները: Ինչ վերաբերում է սրբանկարների տիպաբանությանն ու անվանումներին, ապա հարկ է նշել, որ վաղ շրջանում սրբանկար-իկոնաները չեն ունեցել անվանում, պատկերամարտության ավարտից հետո սրբանկարների աստվածաբանական անվանումները ծագել են հաճախ այն եկեղեցու անվանումից, որտեղ գտնվել է նախօրինակը կամ սրբանկարին վերաբերող գործառույթից<sup>17</sup>:

Հայկ Ազարյանի սրբապատկերներում հորինվածքային ընդհանուր կանոնիկության համատեքստում Տիրամոր պատկերներն առանձնանում են չկրկնվող կենդանի դիմային հատկանիշներով: Քրիստոնեական ավանդույթը հնուց թույլատրել է Տիրամոր պատկերն օժտել կանացի գեղեցկության հատկանիշներով, և այդ հարցում որևէ գեղար-

<sup>13</sup> **Հովսեփյան Գ.**, Նյութեր և ուսումնասիրություններ հայ արվեստի պատմության, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ, հ.2, 1987, էջ 182-183:

<sup>14</sup> Քանդակի վերաբերյալ տե՛ս **Հակոբյան Զ.**, Հայկական վաղմիջնադարյան քանդակը (4-7 դդ.), Դասախոսություններ, Երևան, ԵՊՀ հրատարակչություն, 2016, էջ 50:

<sup>15</sup> Տե՛ս **Ավետիսյան Ք.**, Աստվածածնի պատկերագրությունը հայ միջնադարյան արվեստում, Երևան, Հեղինակային հրատարակչություն, 2015, էջ 11-12:

<sup>16</sup> **Эмин М.**, Сказание о представлении Богородицы и об ее образе, написанном евангелистом Иоанном, Москва, 1874, стр. 3.

<sup>17</sup> **Бельтинг Х.**, Образ и культ, История образа до эпохи искусства, Москва, Прогресс-Традиция, 2002, стр. 48.

վեստական պարտադրանք չի եղել նաև տիպային հատկանիշների ստեղծման հարցում<sup>18</sup>: Դա է հիմնական պատճառը, որ տարբեր դարերի և երկրների վարպետների կողմից ներկայացվել են Տիրամոր կերպարային տարբեր լուծումներ: Պետք է նշել այն կարևոր փաստը, որ թեև սրբապատկերները դարեր շարունակ կրկնօրինակման սկզբունքով են զարգացել, սակայն Ազարյանի ժամանակակից սրբապատկերները կույր կրկնօրինակումներ չեն այս կամ այն սրբանկարից, այլ հեղինակի կողմից մերօրյա մարդու հոգևոր ընկալումներով և սեփական ձեռագրով կերտված սրբազանի հետ հաղորդակցման երևույթ: Ազարյանի սրբապատկերներն առանձնանում են յուրօրինակ և հաճախ վառ գունային համադրումներով: Վարպետը մեծ ուշադրություն է դարձնում հանդերձների ծալազարդման գունային անցումներին և իր մշակումներում հիմնականում չի կիրառում ոսկեգիծ ընդգծում (ասսիստ): Ի տարբերություն բյուզանդական ուղղափառ սրբապատկերների՝ Ազարյանի սրբապատկերներին հատուկ է պատկերման առավել ազատ ու քնարական մեկնաբանումը, որը դիտողի մոտ ստեղծում է սրբապատկերի հետ հաղորդակցման անմիջականություն: Ինչ վերաբերում է կառուցվածքային հատկանիշներին, ապա պետք է նկատել, որ նկարիչը նախընտրում է կերպարները մշակել փափուկ ուրվագծմամբ և լուսաստվերային սահուն անցումներով: «Օրանտա» (հունարեն՝ Ουρανηα-աղոթող) անվանումը ստացած հաջորդ պատկերագրական տիպն Ազարյանի արվեստում հանդիպում է ՌԴ Արմավիր քաղաքի Սբ. Աստվածածնի Վերափոխումը հայկական եկեղեցու կամարների և թմբուկի միացման հատվածը հարդարող որմնանկարում (նկ.2)<sup>19</sup>: Այս պատկերատիպը ևս հնագույն պատկերագրական տիպ է: «Օրանտներ» հնում անվանում էին աղոթքի դիրքում մարդկային ֆիգուրները: Նմանօրինակ պատկերատիպը լայն տարածում է ստացել վաղ քրիստոնեության շրջանում դարձյալ կատակոմբային որմնանկարներում: Հետագայում իր կայուն տեղն է գրավել ոչ միայն որմնազարդման, այլ նաև մանրա-

<sup>18</sup> Кондаков Н., Иконография Богоматери, Томъ 1, стр. 2.

<sup>19</sup> Տե՛ս Մակարեան Ա., Ռուսաստանի Արմավիր քաղաքի հայկական եկեղեցիները և նորաստեղծ որմնանկարները, Սիոն, Կրոնական, գրական, բանասիրական պաշտոնաթերթ Երուսաղեմի Հայոց Պատրիարքութեան, 2018, 10-12, էջ 387:



նկարչական և սրբապատկերային հորինվածքներում: Վերոհիշյալ եկեղեցու որմնազարդերում Տիրամայրը և այլ սրբազան պատկերներ ներկայանում են իրենց ողջ հմայքով և ավանդական հոգևոր պատկերազրության հատկանիշներով: Ազարյանի գունապնակում գերիշխում են հագեցած գունային երանգները, որոնք, նոր շունչ հաղորդելով սրբազան կերպարներին, դուրս չեն գալիս ավանդական կանոնիկ պատկերաձևերից: Գծին նա տիրապետում է վարպետորեն, գիծը պատկերներում սահուն է, գրաֆիկորեն նուրբ, ենթարկվում է ռիթմի կատարյալ զգացողությանը և հատուկ նշանակություն է ձեռք բերում ֆիգուրների և առանձին հարթությունների ուրվագծերում: Վարպետորեն կիրառված գունանյութն (պիգմենտ) իր թեթևությամբ և թափանցիկությամբ հորինվածքներին հաղորդում է վառ ու հագեցած երանգայնություն, ինչպես նաև թույլ է տալիս ստանալ սրբանկարչությանը հատուկ հարթապատկերայնություն:

Եկեղեցու պատկերազարդումների վերլուծությամբ կարելի է հատկանշել, որ Ազարյանի որմնանկարչությունը սնված է ոչ միայն ուղղափառ և կաթոլիկ եկեղեցու, այլև հայկական արվեստի պատկերաստեղծման լավագույն ավանդույթներից: Սբ. Աստվածածնի Վերափոխումը եկեղեցու որմնազարդերում կիրառված է հայկական զարդարվեստին հատուկ գունային համակարգ և ինչ-որ չափով նաև ոգեշնչում Վ. Սուրենյանցի նկարազարդումներից (նկատի են առնվում Յալթայի հայկական եկեղեցու՝ Վ. Սուրենյանցի նկարազարդումները<sup>20</sup>):

Ազարյանի արվեստում հանդիպող սրբանկարչության մեկ այլ տիպ՝ «Ելեուսա» (հունարեն՝ Ελεούσα, գթասիրտ), որը ներկայացված է Երևանի Սբ. Աննա եկեղեցում տեղադրված Սբ. Աննան Աստվածամոր և մանկան հետ յուրօրինակ հորինվածքում, որի ավանդույթը հայ արվեստում բացակայում է (նկ. 3): Պատկերատիպը Վ. Լազարևի կարծիքով ձևավորվել է բյուզանդացի նկարիչների կողմից 11-րդ դարում, իսկ արևմուտք ներթափանցել է հենց Բյուզանդիայից<sup>21</sup>: Ազարյանի սրբանկարում կերպարային ազդեցություններ կարելի է գտնել Հեթում 2-րդ

<sup>20</sup> Տե՛ս Վարդգես Սուրենյանց, Հեղինակ և կազմող՝ Մ.Միքայելյան, Երևան, «Անահիտ», 2003, էջ 104-107:

<sup>21</sup> Лазарев В., Византийское и древнерусское искусство, Статьи и материалы, Москва, «Наука», 1978, стр. 22.

արքայի Աստվածաշնչի (1295 թ., Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. հ.180, թ.289 ա), ինչպես նաև 14-րդ դարի ծաղկող Ավագի վրձնած Ավետարանի Աստվածամայրը մանկան հետ հորինվածքների գեղարվեստական լուծումներից (1337-1340 թթ., Մաշտոցի անվան Մատենադարան, ձեռ. հ.212, թ.19 ա):

### **Եզրակացություն**

Ինչ վերաբերում է Ազարյանի սրբանկարչության ոճական առանձնահատկություններին, ապա անհրաժեշտ է դրանցում տեսնել ոչ միայն ուղղափառ սրբապատկերներին հատուկ որոշակի կանոնիկ ավանդույթի ազդեցություն, այլև տարածաշրջանի մշակույթից սերող ու փոխառված տարրերի կիրառություն: Սրբապատկերային արվեստում բյուզանդական և ուղղափառ խոր ազդեցությունների վերաբերյալ բազմիցս շահարկումները քրիստոնեական պատկերագրության առիթով թերևս չափազանցված են այն պարզ պատճառով, որ օրինակ՝ փայտի վրա կատարված իկոնա-սրբանկարները նախ Բյուզանդիայում տարածում չեն գտել քրիստոնեության վաղ շրջանում, իսկ անգամ հին Ռուսիայում, որը քրիստոնեությանը հարեց 10-րդ դարի վերջում միայն, սրբապատկերների օրինակների համար դիմում էին հունական արևելքի կամ Փոքր Ասիայի վարպետներին, քանի որ այնտեղ էր հնուց տարածված փայտի վրա արված սրբանկարչությունը: Այս առիթով անհրաժեշտ է նախ վերհիշել քրիստոնեական սրբանկարչության ձևավորման ակունքները հինարևելյան տիրույթում և ինչու ոչ՝ նաև Հայաստանում: Հայկ Ազարյանի սրբապատկերներում սրբազան կերպարների արտաքին լուծումները թեև նորարար են և ինչ-որ չափով հեղինակային, սակայն դրանցում նշանակալի տեղ է գտել ոգեշնչում արևելաքրիստոնեական սկզբնաղբյուրներից, ինչպես նաև հայկական մանրանկարչությունից: Դա հատկապես ակնառու է հագուստի ձևերի, դեմքի ու մարմնի մշակումներում: Եվ որպես վերջաբան թերևս իզուր չի լինի ազարյանական սրբանկարչության մեջ նկատել հայկականության շունչը՝ մեկնաբանված երկար ուղի անցած քրիստոնեական սրբանկարչության լավագույն դրսևորումներով:



Նկ.1 «Աստվածամայրը մանկան հետ», սրբապատկեր, Երևանի Սբ. Աննա եկեղեցի



Նկ.2 «Աստվածամայրը մանկան և Սուրբ Աննայի հետ», սրբապատկեր, Երևանի Սբ. Աննա եկեղեցի



Նկ.3 «Տիրամայր-Օրանտա», որմնանկար, Սուրբ Աստվածածնի վերափոխումը եկեղեցի, ՌԴ, Արմավիր

## СОВРЕМЕННЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СИМВОЛИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В ИКОНОПИСИ АЙКА АЗАРЯНА

ГАЯНЕ ПОГОСЯН

Статья посвящена анализу современных методов иконописи в искусстве дьякона Айка Азаряна. Рассматриваются проблемы современного художественного языка изображения Богоматери в созданных А. Азаряном иконах, а также тенденции в иконописи нового времени, истоки иконографии и их отличительные особенности. В рамках исследования прослеживается влияние византийского и армянского средневекового искусства.

**Ключевые слова:** иконописец, дьякон Айк Азарян, современная икона, иконография, символика, типология.

## MODERN TRENDS OF SYMBOLIC IMAGES IN HAIK AZARYAN'S ICON PAINTING

GAYANE POGHOSYAN

The article analyzes the modern methods of icon painting in the oeuvre of Deacon Haik Azaryan. The use of the modern artistic language in the representation of the Holy Virgin in H. Azaryan's icons, as well as the trends of modern time in icon painting, the origins of iconography and their distinctive features are examined. As part of the study, influences of both Byzantine and Armenian medieval art are discussed.

**Key words:** icon painter, Deacon Haik Azaryan, modern icon, iconography, symbolism, typology.

## ՌԵԱԼԻԶՄԸ ՌՈՒԲԵՆ ԱՐՈՒՏՉՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

ՀՌԻՓՍԻՄԵ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ\*

Հոդվածը ներկայացնում է հայ նկարիչ և ճարտարապետ Ռուբեն Արուտյանի (1947-2022) ստեղծագործական ուղին, մասնավորապես նկարչության բնագավառում: Նա սերում է Արուտյանների հայտնի տոհմից և, զարմանալի չէ, որ շարունակել է հորեղբոր՝ Միքայել Արուտյանի և հոր՝ Սերգեյ Արուտյանի ուղին: Ռուբեն Արուտյանն ապրել ու ստեղծագործել է Հայաստանում և նկարել, ինչպես ինքն է նշում, «հայերեն»:

**Բանալի բառեր՝** Ռուբեն Արուտյան, սերունդներ, ռեալիզմ, Հայաստան, հավատ, նկարչություն, ժառանգություն:

### Ներածություն

Անհատի, արվեստագետի դեպքում՝ առավել ևս, չափազանց կարևոր են միջավայրն ու շրջապատը, որտեղ ծնվել և ձևավորվել է նա: Ռուբեն Արուտյանը (1947-2022) ոչ միայն հայտնի տոհմի ներկայացուցիչն է, այլև նրա ավանդույթների ու արժեհամակարգի կրողը: Հանրահայտ տոհմի այս հարուստ պատմությունն սկսվել է Արցախի աշխարհի Շուշի քաղաքում: Այստեղ են ծնվել ու ստեղծագործել հայ անվանի քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանը, գեղանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանը: Ահա այս գեղարվեստամշակութային միջավայրում էին ապրում Արուտյանները և մանրահատիկներով կերտում իրենց՝ արուտյանական տոհմի ապագան: Միքայել Արուտյանը<sup>1</sup> Ռուբեն Արուտյանի հորեղբայրը, ծնվել էր Շուշիում, իսկ նրա կրտսեր եղբայրը՝ Սերգեյ

---

\* Երևանի պետական համալսարանի դասախոս, արվեստագիտության թեկնածու, ripsivardanyan@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

<sup>1</sup> Միքայել Արուտյանը (1897-1959) գեղարվեստական բազմաթիվ՝ հիմնականում եվրոպական և ռուս դասականների պիեսների ձևավորումից զատ, մեծ դեր է խաղացել հայկական գրքարվեստի զարգացման գործում, հանդես եկել նաև իբրև ծաղրանկարիչ, տե՛ս **Աղասյան Արարատ**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, 2009, էջ 89-116:

Արուստյանը<sup>2</sup>, հետագայում Բաքվից տեղափոխվելով Երևան, ակտիվորեն ստեղծագործեց թատերական և կինոյի նկարչության, քաղաքական պլակատի և ծաղրանկարի ասպարեզում<sup>3</sup>:

Արուստյանի ստեղծագործությունները ոչ միայն անհատի, այլև տոհմի պատմության, արժեհամակարգի կրողն են: Ընտանեկան մթնոլորտը, միջավայրը, ավանդույթներն իրենց շարունակությունն ունեցան Ռուբեն Արուստյանի արվեստում<sup>4</sup>:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

Ռուբեն Արուստյանի հետ մեր հանդիպումը տեղի ունեցավ 2021-ի հոկտեմբերին, մի քանի ամիս անց, ցավոք, նա հեռացավ կյանքից: Ուստի հետադարձ հայացք նետելով այդ հանդիպմանը, որի նպատակը նկարչի ստեղծագործության առավել խորքային ուսումնասիրությունն էր, այսօր այդ գրույցները, մտորումները, կարծիքների փոխանակումը գուցե առավել կենսական են թվում: Խոսակցության ժամանակ, հիշելով իրենց մեծ ընտանիքը, հորեղբորը, ծնողներին,

<sup>2</sup> Սերգեյ Արուստյանը (1912-1986) գեղարվեստական ձևավորումներ է կատարել հայկական թատրոնների՝ պատերազմական թեմաներ արծարծող ժամանակակից պիեսներում, նաև նպաստել հայ ծաղրանկարչության զարգացմանը՝ լինելով «Ոգնի» պատկերազարդ զավեշտահանդեսի գլխավոր խմբագիրը: Տե՛ս **Աղասյան Արարատ**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, էջ 112-119:

<sup>3</sup> Հարցազրույցներից մեկում Ռուբեն Արուստյանը նշել է, որ իր հայրը Շուշիի հարուստ արդյունաբերողի ընտանիքի իններորդ երեխան էր: Երեխաներից նկարիչներ դարձան առաջնեկը՝ Միքայել Արուստյանը, և իր հայրը՝ Սերգեյ Արուստյանը: Միքայելը հայկական բեմանկարչության հիմնադիրն էր, հիասքանչ նկարազարդող, ում ժամանակին հեղափոխական գործունեության համար հեռացրել էին Փարիզի հայտնի ակադեմիայից: Իսկ հայրիկից խոսելով, նա նշում էր. «Հայրս արտասովոր մարդ էր, բնատուր շնորհքով ամեն ինչում՝ բանաստեղծություններ էր գրում, նկարում էր...»: Տե՛ս **Оганиян Анаит**. Динстия, В темноте прожитых лет, как в фотоателье, проявлялись люди, “Урарту”, N 15, 1997.

<sup>4</sup> Ըստ նկարչի՝ «...Եթե ծնվել ես նկարչի ընտանիքում, անկարող ես նկարիչ չդառնալ, ուզես, թե ոչ՝ արվեստը գրավում է: Շփվելով լավագույն գլուխգործոցների հետ, մարդը փոխվում է, դառնում լավը, դադարում է նկատել բացասականը»: Տե՛ս **Гюльмисарян Рубен**. Галерея, “Пятница”, N 72, 23 июня, 2017.

արվեստագետը կարոտով էր պատմում մանկության ամեն մի հուշ<sup>5</sup>: Ռուբեն Արուստյանը մինչև կյանքի ավարտն ապրել և ստեղծագործել է հայերեն: Նա վստահ էր, որ հայկական արվեստն իր Հայրենիքում ապրող և արարող անհատի արվեստն է: «Հայ լինելու համար անպատճառ պե՞տք է մանրանկարչությունից էլեմենտներ մտցնել: Դա արքուրդ է: Արհեստական բաներ ես առհասարակ չեմ սիրում: Ապրում եմ այստեղ, իմ ուղնուծուծը, որջ մտածելակերպը հայկական են, հայերեն», - ասում է նա<sup>6</sup>:

«Հայկական մոտիվներ» վերնագրված երկերը նկարչի բառերի առարկայական վերարտադրությունն են՝ եկեղեցու բակը, խաչքարերը, եկեղեցու հնամենի կամարներից ներթափանցող Աստծո զորեղ, ամոքիչ լույսը և գավիթի Տիրամայրը Մանկան հետ: Հետաքրքիր է, որ եկեղեցին պատկերված է ոչ թե ամբողջապես, այլ մասնակի, սակայն այս դետալավորված սիմվոլիզմն անգամ ներծծված է հայ ժողովրդի բազմաշարժար պատմությամբ. այդ են վկայում կիսաթեք խաչքարերն ու եկեղեցու սյուները, իսկ հաստատուն-կանգուն, վեր խոյացող աննկուն խաչքարերը հայի լինելիության գաղափարի կրողն են: «Որպես հայ մարդ ինձ համար թանկ է Հայ եկեղեցին, - ասում է նկարիչը, - անգամ, երբ մեր պետականությունը հարվածի տակ էր, եկեղեցին հանդիսանում էր Հայի միասնականության միակ հանգրվանը: Եկեղեցուն ես վերաբերվում եմ որպես մեր պահապանի՝ դարերի խորքից այնտեղ էին դասավանդում, այնտեղ սովորում: Մենք միշտ ունեցել ենք Կաթողիկոսներ, միշտ, հազար յոթ հարյուրից ավելի տարիներ, անընդհատ... Նաև մի հարց է ինձ համար անհասկանալի՝ ինչպես է պահպանվել մեր լեզուն: Իմ լեզուն դա իմ երկիրն է...», - նշում է նկարիչը<sup>7</sup>:

<sup>5</sup> Հայրիկի գործուղումները (աշխատանք կինոյում, թատրոնում, հայրենիքից դուրս) զավակի համար շատ երկար ու դժվար էին թվում: Հարցազրույցներից մեկում Արուստյանն ասել է. «Գրեթե միշտ հիշում եմ հայրիկիս, ներկերի բույրը՝ դա իմ մանկության բույրն է, հայրիկիս բույրը: Ես երախտապարտ եմ նրան. նա միակն էր որջ ընտանիքից, որ տեղափոխվեց և մնաց ապրելու Երևանում»: St'a **Пашян Инна**. Немного солнца в холодной воде, "Новое время", N183, 4 октября, 1994, вторник.

<sup>6</sup> Նկարչի հետ մեր հանդիպումից:

<sup>7</sup> Հատված նկարչի հետ մեր զրույցից:

«Հայկական մոտիվներ» ստեղծագործություններն իմաստաձևաբանական արտահայտչալեզվով, ասելիքով ու տրամադրությամբ հեռահար աղերսներ ունեն Վ. Սուրենյանցի «Ուտնահարված սրբություն» կտավի հետ:

«Դեպի լույս» հորինվածքը պատկերում է հոգևորականներին եկեղեցու մուտքի՝ շեմի մոտ: Հեղինակն ասես փորձում է ընդգծել շեմի՝ խորհրդանշական իմաստն իբրև բնականի ու գերբնականի սահմանագիծ, հատման կետ: Տաճարի շեմը, սահմանագիծը, ասել է թե՛ աշխարհիկ և հոգևոր իրականություններն իրարից բաժանող ու միաժամանակ միավորող հատվածը հավատացյալին տեղափոխում է լինելիության մեկ հարթությունից դեպի մյուսը, որտեղ ժամանակն ու տարածությունն այլևս այլ չափումներում են գտնվում՝ ամենօրյա կենցաղի և մարդկային փոքր հոգսերի բեռից անդին: Հոգևորականների ձեռքերում վառված ճրագներ են՝ Աստծո առաջ ինքնամաքման, ինքնապայման խորհրդանշիչը: Մոմն ու պատրույգը մարդու հոգու և մարմնի փոխակերպումն են: Նկարչին բնորոշ զուսպ ներկապնակում և այն պարագայում անգամ, երբ դիմագծերը հատուկ ընդգծված չեն, առանձնանում են եկեղեցու ծառայողների կենտրոնացած, ասես դեպի ներաշխարհ ուղղված, ինքնազննման, ինքնաճանաչման հայացքները: Աստծո ծառաների գլխավերևում խոյանում է Տիրոջ դաստառակը՝ խորաթափանց, հեզաբարո հայացքով:

Արուտչյանը, ինչպես հայտնի է, ստացել է ոչ միայն նկարչական, այլև ճարտարապետական կրթություն<sup>8</sup>: Նրա կոմպոզիցիաներում ձևը, պատկերման ոճը ճարտարապետական ձևերի, գծի գրաֆիկական նրբագեղության կրողն են: «Հիմնական ձև» կտավում առավել ընդգծված են վերոնշյալ արտահայտչաձևերը՝ եկեղեցու պատրանք-արտացոլանքը ստեղծում-պատկերում է մի քանի խաչ՝ մուտքի, գավիթի, գմբեթի կրկնակի-քառակի պատկերմամբ: Միաժամանակ ողջ ստեղծագործությունը բարակ, լուսավոր, ճերմակ գծով բաժանված է չորս մասի՝ այլաբանական խաչի: Ընդգծված գիծը, լուսաստվերի նրբագույն

<sup>8</sup> Ռ. Արուտչյանի անցած ճարտարապետական ճանապարհի մասին առավել մանրամասն տե՛ս Успех молодых архитекторов, “Коммунист”, 1 мая, 1971. ՀՀԳ, Մրցանակներ երիտասարդ ճարտարապետներին, «Երեկոյան Երևան», 4 մայիսի, 1971 նն:



անցումներն Արուսեյանի կտավները դարձնում են գրաֆիկական: Իսկ տեխնիկան, նկարչի խոստովանությամբ, ինքն իրեն է ծնվում, և բնավ պարտադիր չէ, որ սկսված գործը նույն տեխնիկայով էլ ավարտվի<sup>9</sup>:

Ստեղծագործողի մոտ սպիտակ կտավը, թուղթն առաջացնում են շատ գրավիչ ու միաժամանակ նաև անսպասելի բացահայտումներ: Նրա յուրաքանչյուր գործ բովանդակ է: Արուսեյանն առարկայական արվեստի սիրահար է, նրան հուզում է մարդն իր կերպարով, սովորույթներով: Հավանաբար դա է պատճառը, որ Արուսեյանը նախապատվությունն առավել տալիս է դիմանկարին, բացահայտում մարդկային ներաշխարհը, հոգեբանական ենթաշերտերը: Մարդու, անհատի ճակատագիրը, դրաման հետաքրքրել են նրան դեռ մանկուց: Պատահական չէ, որ մամուլում բազմիցս անդրադարձել են նրա՝ տարբեր տարիներին ստեղծված գործերին, թե՛ որպես նկարիչ և թե՛ որպես ճարտարապետ: Բազմաթիվ հաղթանակներից թերևս առանձնանում է ութ տարեկանում Դելլիի մանկական մրցույթում շահած դիպլոմը<sup>10</sup>: Մեկ այլ աղբյուրում՝ 1956-ի «Сталинец» թերթում տպագրված հոդվածում, կարդում ենք. «Տեսանելի տեղում Հայաստանի ամենից պատանի ներկայացուցիչներից մեկի՝ ութամյա Ռուբեն Արուսեյանի «Իմ քույր Լենոչկան» ջրանկարն է: Փոքրիկ աղջիկը, դաշնամուրի առաջ նստած, մատներով ստեղներին է հարվածում»<sup>11</sup>: Արուսեյանի խոստովանությամբ, պաշտում է, երբ իր երկերի հերոսներն անցյալից են, ովքեր իր հետ կյանք են անցկացրել: Նա չի կարող նկարել մարդու, ում չի հավանում: Անկախ այն բանից, նա իր ժամանակակիցն է, թե՛ անցյալ դարերից<sup>12</sup>: Արվեստագետը պատկերել է Սայաթ-Նովային, Կո-

---

<sup>9</sup> «Մոտ վեց-յոթ տարի առաջ սկսեցի նկարել ակրիլով, մինչ այդ յուղաներկով էի աշխատում, հիմա ակրիլի բոլոր գաղտնիքներին տիրապետում եմ. այն առավել արագ աշխատելու հնարավորություն է տալիս, դրանով էլ հետաքրքիր է, շուտ է չորանում», - մեզ հետ զրույցում նշեց նկարիչը:

<sup>10</sup> **Егизарян К.** История с продолжением и без, “Республика Армения”, N 221 (1981), 21 ноября 1998, суббота.

<sup>11</sup> **Фолуменов С.** Юные дарования Армении, “Сталинец”, N 34, 18 марта, 1956, воскресенье.

<sup>12</sup> **Джангиров Павел** Рубен Арутюнян: Мои друзья – Рембрандт и Пикассо, “Пятница”, N 4(40), 5 февраля, 2016.

միտասին, Ռեմբրանդտին և Պիկասսոյին:

Կոմիտասին պատկերող երկու ստեղծագործությունները (2006, 2014) Մեծ երգահանին, կոմպոզիտորին ներկայացնում են ազգի վիշտն ու տառապանքն աչքերում: Առաջին կտավում (2006) գորշ ու անելանելի մթի միջից առանձնանում է Վարդապետի լուսարձակող, սակայն անսահման դալուկ դեմքը: Անդրադառնալով այս ստեղծագործությանը՝ Արարատ Աղասյանը նկատում է. «...ստվերային կտրուկ բախումների ու գունային շեշտադրումների շնորհիվ արվեստագետն ստեղծել է դրամատիկ թանձր, հուզական, լարված մթնոլորտ՝ բացահայտելով կերպարի ներքին՝ հոգեցունց ապրումները»<sup>13</sup>: Կոմպոզիտորի՝ 2014-ին արված կտավում Կոմիտասը խաչափայտն ուսին է, դեպի հեռուն հառած անհույս հայացքով, ուսերին կրելով մի ողջ ժողովրդի պատմության ծանր կնիքը: Նկարչի նախընտրելի արտահայտչաձևն է անդրադառնալ պատմական դեպքերին անհատների միջոցով:

«Երդվյալները» խմբակային դիմանկարում «Նեմեսիս» կազմակերպության՝ իրենց մեջ ժողովրդի վիշտն ու ցավը և վրեժխնդիր լինելու արժանապատվությունը կրող հիանալի հայ երիտասարդների կերպարներն են: Հերոսների ներաշխարհին առավել ծանոթանալու և այն ճշգրիտ փոխանցելու համար նկարիչը ջանասիրաբար հավաքել է բոլոր տեղեկություններն ու նյութերը, որոնք որևէ կերպ առնչվում են նրանց կենսագրություններին<sup>14</sup>:

Արուտչյանի արվեստում յուրովի մեկնաբանություն է գտել Տիրոջ՝ խաչափայտին գամված ստեղծագործությունը: Սպիտակի ու հողագույն դարչնամոխրագույնի երանգների անցումներով պատկերված են Քրիստոսի արյունոտ գլուխը, կիսադեմն ու մարմինը մեջքից: Մարդկության սխալներն իր ուսերին կրող Միածինը ներքև ուղղված հայացքով է: Ինչո՞ւ է Քրիստոսը պատկերվել այս դիրքով: «Քրիստոսը, մեր հավատքը շուտ են եկել մեզանից, կամ, ո՛չ, մենք ենք շուտ եկել հավատքից,

<sup>13</sup> Տե՛ս **Աղասյան Արարատ**, Կոմիտասը հայ նկարիչների և քանդակագործների աչքերով, Երևան, 2019, էջ 16:

<sup>14</sup> Տե՛ս **Мнацаканян Рубен**. История одной работы, “Новое время”, 17 июля, 2010, суббота.

ինչո՞ւ պետք է Քրիստոսը շրջվի: Մենք ենք հակառակ, ամեն ինչին մեջքից նայում», - ասում է Արուտչյանը<sup>15</sup>:

Արուտչյանն ունի մոտ քսանից ավելի ինքնանկարներ, իր իսկ խոսքով՝ որևէ մեկի այդքան լավ չի ճանաչում, որքան ինքն իրեն: Արվեստագետի համար դա իր անձը մեկնաբանելու, նաև քննել-գննելու, կյանքի՝ իրեն պարզևած փոփոխությունները բացահայտելու փորձեր են: Դրանք ոչ թե զուտ արտաքինը հավաստի պատկերելու միջոց են, այլ տվյալ պահի կամ տևական ապրումների արտահայտություն: Ռեմբրանդտը, իր «Փորձերում» մեկնաբանելով ինքնանկարները, նշում է. «Ես չեմ նկարում ինքս ինձ, ես փոխանցում եմ իմ վիճակները (passages)»<sup>16</sup>: Կոմպոզիցիոն հետաքրքիր մեկնաբանություն ունի «Ինքնանկար»-ը մոլբերտի մոտ: Այն յուրովի խաչափայտ է, որին սերտաճած է հեղինակը. դա նաև անհատի, ստեղծագործողի՝ իր իսկ խաչը կրելու գաղափարն է արտահայտում<sup>17</sup>:

Արուտչյանի դիմանկարների հերոսները հիմնականում անհատներ են որոշակի իրավիճակներում, իրենց ճակատագրերով ու պատմությամբ<sup>18</sup>: Երևակայական հերոսները հաճախ միջավայրի կամ գուցե որոշակի մտածմունք-իրավիճակի կերպարում են («Ժպիտ», «Կիթառահարուի», «Մելամաղձություն», «Նամակ», «Երեկո», «Միայնակություն»): «Միայնակություն» ստեղծագործության մեջ ներաշխարհը փոխանցող նուրբ երանգներով արտահայտված են անձի մենությունը, հուսահատությունը, անելանելի վիճակը: Ծնկները ձեռքերի մեջ առած

<sup>15</sup> Հատված նկարչի հետ մեր զրույցից:

<sup>16</sup> Տե՛ս **Алпатов М.**, Очерки по истории портрета, Москва, 1937, стр. 34:

<sup>17</sup> Ըստ նկարչի՝ արվեստը բոլորի համար չէ, այն ցուցահանդեսներ և թանգարաններ այցելող, արվեստը հասկացող, ընկալող մարդկանց համար է: Եվ եթե խելագար, չարացած ու թվայնացած մեր աշխարհում նկարիչը դեռ մոտենում է մոլբերտին ու ինչ-որ բան ստեղծում, ուրեմն արվեստը, իր արվեստը որևէ մեկին պետք է: «Եթե տասը հոգու իմ արվեստը հետաքրքիր է, ես կաշխատեմ», - մեր հանդիպման ժամանակ ընդգծեց Արուտչյանը:

<sup>18</sup> Դիմանկարում արժարժվող բնավորության, հոգեվիճակի մասին առավել մանրամասն տե՛ս **Кон И.** В поисках себя, Москва, 1984, стр. 38: Աշխատության հեղինակը նշում է, որ դիմանկարի առաջացումը կապված է նախ և առաջ, մարդկային անհատականության, նրա բնավորության, մարդ-անհատի հանդեպ հետաքրքրության հետ:

կնոջ կլորացած մարմինն ասես փորձում է պաշտպանվել, թաքնվել ողջ աշխարհից: Մութ խավարում հազիվ նշմարվող մարմինն իր ցավն ու հույզերը պարփակել է գնդված մարմնում:

Անկախ նկարելաոճից ու մատուցելաձևից՝ Արուտչյանին հոգեմոտ է ռեալիզմը: «Ես ռեալիստ եմ, այսինքն իմ ձևի մեջ ռեալիստ, առարկայական եմ: Պիկասսոն արստրակցիոնիստ չէ, ռեալիստ է, գուցե իր ձևով դեֆորմիստ է, ձևախեղում է, բայց արտացոլում է առարկան, վրձնով հենց այնպես չի հարվածում», - ասում է նկարիչը<sup>19</sup>:

Միանգամայն բնական է, որ մասնագիտությունը կենսաձև դարձրած նկարիչը մշտապես քայլում էր ոչ միայն ժամանակին համընթաց, այլև կանխազգում էր այն: Համավարակի ժամանակ ստեղծվեցին նկարչի «Աշխարհն առանց մեզ» խորագիրը կրող աշխատանքները: Հետո նա անցավ սև-սպիտակ գրաֆիկայի, իր մեկնաբանությամբ, նրան սկսեց գրավել գիծը<sup>20</sup>:

### **Եզրակացություն**

Արուտչյանն իր հետագա անելիքը տեսնում էր գրքարվեստում, աշխատում էր վերջերս մահկանացուն կնքած քրոջ՝ Կարինա Մուսաելյան Արուտչեանի «Полководец Соня, или В поисках земли Обетованной» վեպի նկարազարդումների վրա: «Դա մեր էպոխայի ավարտն է, Մուսաելյան-Արուտչյան, ինձ անչափ հետաքրքրեցին գաղափարը ու դրա հիման վրա արվելիք սև ու սպիտակ նկարազարդումները: Գրքում իմ պապիկն ու տատիկն են: Տատիկս Սարուխան-Բեկերի տոհմից էր՝ Մարգարիտա Նիկոլաննան»<sup>21</sup>, - նշում էր արվեստագետը: Այս գրքի նկարազարդումը որոշակի առումով տոհմի, սերնդի ինքնակենսագրականը պետք է լիներ: Ուստիև միանգամայն արդարացված էր այն թրթիռը, որով նա մոտենում էր աշխատանքին: Գրքի, վեպի նկարազարդումը հնարավորություն էր ստեղծագործողի համար կրկին և կրկին առնչվելու իր իսկ սեփական պատմության հետ, նորովի նայելու ինքն իրեն, նորից վերապրելու արդեն վերապրածը: Այս աշխատանքը, ինչպես և Ռուբեն Արուտչյանի ուղու մեկնարկը, սկիզբ էր առնում

<sup>19</sup> Հատված նկարչի հետ մեր զրույցից:

<sup>20</sup> Ռ. Արուտչյանը շատ է զբաղվել գրաֆիկայով, նաև՝ տպագրական: 2021թ. ցուցադրվել է գրաֆիկական սև ու սպիտակ աշխատանքների մի բաժինը:

<sup>21</sup> Հատված նկարչի հետ մեր զրույցից:

Արուտչյանների տոհմի ընտանեկան հաստատուն արժեքներից:



Ռուբեն Արուտչյան, «Հայկական մոտիվներ»



Ռուբեն Արուտչյան, «Հայկական մոտիվներ»



Ռուբեն Արուտչյան, «Կոմիտաս»

## РЕАЛИЗМ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ РУБЕНА АРУТЧЬЯНА

РИПСИМЕ ВАРДАНЯН

В статье представлен творческий путь армянского художника и архитектора Рубена Арутчьяна (1947-2022). Рассматривается, в частности, его живопись. Он происходил из династии известных художников Арутчьянов и, что неудивительно, пошел по стопам дяди Микаела Арутчьяна и отца Сергея Аручьяна. Рубен Арутчьян жил и творил в Армении и писал, как он сам отмечал, «по-армянски».

**Ключевые слова:** Рубен Арутчьян, реализм, поколения, Армения, вера, живопись, наследие.

## REALISM IN THE CREATIONS OF RUBEN ARUTCHYAN

HRIPSIME VARDANYAN

The article presents the creative path of the Armenian artist and architect Ruben Arutchyan (1947-2022), in particular, in the field of painting. He comes from the family of famous artists Arutchyans and, not surprisingly, followed the footsteps of his uncle Mikael Arutchyan and father Sergey Arutchyan. Ruben Arutchyan lived and created in Armenia and painted, as he himself put it, "in Armenian".

**Key words:** Ruben Arutchyan, generations, realism, Armenia, faith, painting, heritage.

## ԷԴԳԱՐ ՇԱՀԻՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ «ԱՆԱՀԻՏԻ» ԷՋԵՐՈՒՄ (1898-1911)\*

ՄԱՐԳԱՐԻՏԱ ՔԱՄԱԼՅԱՆ\*

Մեծ է 1898-1911 և 1929-1949 թվականներին Փարիզում ընդմիջումներով հրատարակվող «Անահիտ» գրական-գեղարվեստական հանդեսի կարևորությունը հայ ազգի և մշակույթի համար: Այս լուսավորչական հանդեսի հիմնադիր-խմբագրի՝ ականավոր գրող, քննադատ, թարգմանիչ և հասարակական գործիչ Արշակ Չոպանյանի նպատակն էր նպաստել հայ ազգի մտավոր ու բարոյական զարգացմանը, ազգային ինքնաճանաչմանը: Պատահական չէ, որ շնորհաշատ ֆրանսահայ նկարիչ և գրաֆիկ Էդգար Շահինի ստեղծագործությունը ներկայացնող և վերլուծող հայ և օտարազգի հեղինակների հոդվածները «Անահիտի» էջերում գտան իրենց պատվավոր տեղը:

Սույն հոդվածում առաջին անգամ է քննվում Է. Շահինի ստեղծագործությունը «Անահիտ» հանդեսի հրապարակման առաջին շրջանի (1898-1911 թթ.) համարներում: Այդ ուսումնասիրություններն ունեն կարևոր նշանակություն մասնագետների համար մինչ օրս՝ ինչպես արվեստաբանական վերլուծության, այնպես էլ աղբյուրագիտական առումներով: Միևնույն ժամանակ արդիական է նաև դրանց հանրայնացումը՝ ազգային-լուսավորչական նպատակով:

**Բանալի բառեր՝** «Անահիտ», Փարիզ, Արշակ Չոպանյան, Էդգար Շահին, գեղանկարիչ, գրաֆիկ, գեղարվեստական քննադատություն:

### Ներածություն

Անկարելի է թերագնահատել 1898-1911 և 1929-1949 (ընդմիջումով) թվականներին Փարիզում հրատարակվող «Անահիտ» գրական-գեղարվեստական հանդեսի և նրա հիմնադիր-խմբագիր, գրող, քննա-

---

\* Հետազոտությունն իրականացվել է ՀՀ գիտության կոմիտեի ֆինանսական աջակցությամբ՝ 21T-6E077 ծածկագրով գիտական թեմայի շրջանակներում:

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, սիյուռքահայ արվեստի և միջազգային կապերի բաժնի ավագ գիտաշխատող, Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, արվեստագիտության թեկնածու, mkamalyan@inbox.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

դատ, թարգմանիչ, հասարակական գործիչ, «Պատվո լեգեոնի» շքանշանակիր Արշակ Չոպանյանի<sup>1</sup> գործունեության կարևորությունը հայ ազգի և մշակույթի համար: Մեծատառով հայորդին իր առջև նպատակ էր դրել նպաստել հայ ազգի մտավոր ու բարոյական զարգացմանը, ազգային ինքնաճանաչմանը և ինքնարժևորմանը, ազգային ինքնության պահպանմանը: «Զարգացնել ինքնաճանաչությունը..., զգացնել թե փրկութեան մեծագոյն լծակը բարոյական կրթութիւնն է՝ զոր լուրջ հիմերու վրա հաստատուած Դպրոցը և անկեղծութեամբ, ուսումնասիրութեամբ ու խանդով շինուած Գրականութիւնը միայն կրնան տալ մեզի, հարստացնել հայ միտքը մաքուր, կենսալիք, գեղեցիկ տարրերով... ջանալ վերջապէս, որ ամբողջ ազգը հակառակ ամէն պատուարի եւ անջրպետի ամուր կապերով եղբայրանայ եւ ներդաշնակովի մեծ ազնիւ գաղափարի մը շուրջը, այն է կամքը մարդկութեան մէջ գեղեցկութիւն ու կեանք ծնուցանող տարր մը ըլլալու, - ահաւասիկ ինչ որ կը նկատենք նուիրական պարտքը մեր այսօրուան մտաւորական դասին, եւ այդ պիտի ըլլայ գործը, որուն ԱՆԱՀԻՏ պիտի ձգտի նպաստել», - գրում է խմբագիրը անդրանիկ համարի ներածականում: Մեծ և կարևոր առաքելություն, որն արդիական է նաև այսօր:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

Լուսավորչական հանդեսի տիտղոսաթերթը, երրորդ համարից սկսած, զարդարեց հայ նկարիչ, «Պատվո լեգեոն» շքանշանի ասպետ Էդգար Շահինի ձևավորած ճակատանկարը: Այն ուղեկցվում էր ֆրանսիացի գրող և պատմաբան Ժյուլ Միշլեի խոսքերով՝ ««Խոսք» և «Լույս» երկու համանման բառեր են նախնական սրբազան լեզուին մէջ: Եւ առանց պատճառի չէ այդ: Լոյսը կերպով մը բնութեան խոսքն է: Եւ խոսքն ալ մտքին լոյսն է: Տիեզերքը մտիկ կ'ընէ եւ կը պատասխանէ: Յափտենական խոսակցութիւն մը կ'անցնի բնութեան և հոգիին միջեւ: Եթէ հոգին չթարգմանէր, չլուսաւորէր ինչ որ միւսը կ'ըսէ, այդ չհասկ-

<sup>1</sup> Տե՛ս **Չոպանյան Արշակ**, Երկեր: Առաջաբանը՝ Կարլեն Դալլաքյանի, Երևան, «Սովետական գրող», 1988, էջ 3-22:

<sup>2</sup> **Անահիտ**: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1898, նոյեմբեր, թիվ 1, էջ 5-6:



ցուած մթին բնութիւնը չեղածի պէս պիտի ըլլար»<sup>3</sup>: Եվ Է. Շահինի՝ միջնադարյան ձեռագրերի խորանների նմանությամբ ձևավորված ճակատանկարն ասես ընդգծում էր հանդեսի սրբազնական առաքելությունը: 1899 թվականի երրորդ համարից տեղեկանում ենք, որ այս ճակատանկարը հրատարակվել է Լառուս բառարանում («Revue encyclopédique Larousse») և «Ըվոլը դ'արտ» («Oeuvre d'art») գեղարվեստական հանդեսում՝ «Անահիտի» մասին հոդվածներով<sup>4</sup>:

Ա. Չոպանյանը բարձր էր գնահատում Է. Շահինի նկարչական տաղանդը, ուրույն աշխարհագրացողությունը և մարդկային որակները: Պատահական չէ, որ «Անահիտի» էջերում կերպարվեստին նվիրված հոդվածների թվում թերևս ամենամեծ տեղը վերապահված է Է. Շահինի ստեղծագործությանը: Վերլուծական և տեղեկատվական բնույթի հետաքրքիր հոդվածներ ենք գտնում 1899, 1900, 1901, 1902, 1904, 1905 և 1911 թվականների համարներում: Հոդվածները հաճախ ուղեկցվում են նկարչի աշխատանքների վերատպություններով: Հետաքրքիր են ժամանակի ֆրանսիացի քննադատների՝ Ռոժե Մարքսի, Քլեման Ժանենի, Գաբրիել Մուրեի, Գյուստավ Սուլիեի՝ Է. Շահինի արվեստին նվիրված ծավալուն վերլուծական հոդվածների թարգմանությունները: Նպատակը հասկանալի էր՝ ներկայացնել մեր հայրենակցի արվեստն օտարի աչքերով: «Փարիզի պես առաջացյալ ու դժվարահաճ միջավայրի մը մեջ, - և իր (Է.Շահինի - Մ.Ք.) վրա գրող մը մեծ քննադատներ միշտ հիշած են անոր հայ ըլլալը, - հրճվանքի ու հպարտության աղբյուր մըն է ամեն ազգասեր հայու համար», - գրում է Ա. Չոպանյանը<sup>5</sup>:

Է. Շահինի ստեղծագործությանը նվիրված առաջին վերլուծական ակնարկը «Անահիտ» հանդեսի էջերում տպագրվեց 1899-ին. դա «Լ'էստամպ Է Լ'աֆիշ» («L'estampe et l'affiche») գեղարվեստական հանդեսում լույս տեսած ֆրանսիացի քննադատ Քլեման-Ժանենի հոդվածի

<sup>3</sup> **Անահիտ**: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1899, հունվար, թիվ 3, տիտղոսաթերթ (ոչ էջակալած):

<sup>4</sup> Տե՛ս «Անահիտ»ը Բարիզեան մամլոյն մէջ, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1899, հունվար, թիվ 3, էջ 116:

<sup>5</sup> **Չոպանյան Արշակ**, Երկեր, էջ 806:

թարգմանությունն էր<sup>6</sup>: Հոդվածագիրը ներկայացնում էր Է. Շահինին որպես «օժտեալ նկարիչ... ու խղճամիտ, խուզարկու եւ դիրաւ չգոհացող գծագրիչ մը»<sup>7</sup>: Ծագումով հայը, ուսանելով Իտալիայում, ըստ արվեստաբանի, վենետիկցիներից վերցրել է հուզմունքով ստեղծագործելը, իսկ Ֆրանսիայում գրավվել է թշվառների պատկերներով, թեև այդ թեմային տվել է անհատական և յուրօրինակ մեկնաբանություն:

Հաջորդ անդրադարձը Է. Շահինի ստեղծագործությանը 1899 թվականի նոյեմբեր-դեկտեմբերյան համարներում է, որտեղ անանուն հեղինակը (գուցե Ա. Չոպանյանը) կարևորում է արվեստագետի անհատականության դրոշմը «թե՛ իր դիտողութեան շրջանակին, թե՛ կեանքը ըմբռնելու և թարգմանելու իր եղանակին և թե՛ իր աշխատութեան մեթոտին մեջ»<sup>8</sup>: Հոդվածում հաջորդիվ ներկայացվում է «Լա ռեվյու դ'արտ»-ի («La Revue d'Art») դրվատական կարծիքը սկսնակ օֆորտիստի մասին, և հրապարակվում են ֆրանսիական այդ հանդեսում գետնից երկու օֆորտների՝ «Թափառաշրջիկը» և «Շատո Ռուփ», վերատպությունները:

«Անահիտ» հանդեսի 1900 թվականի փետրվար-մարտ ամսվա 4-5 համարներում Ա. Չոպանյանն ընթերցողին է ներկայացնում «Քարիզի գեղարուեստական քննադատութեան ամենէն հեղինակաւոր վարպետներէն մէկը» Ռոժե Մարքսի՝ «Գազետ դե Բոգ-առ» («Gazette des Beaux-Arts») հանդեսում տպագրված հոդվածը<sup>9</sup>: Հեղինակը, հպանցիկ նշելով նկարչի ուսուցիչներին՝ Վենետիկում Անտոնիո Պաոլետտին, իսկ Փարիզում Ժան-Պոլ Լորանսին և Բենժամեն Կոնստանին, առանձնացնում է Է. Շահինի սերը դեպի ճշմարտությունը: Նա կարևորում է արվեստագետի խորհրդածող ու զգայուն որակները, այն

<sup>6</sup> **Քլեման-Ժանէն**, Էտկար Շահին, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1899, սեպտեմբեր, թիվ 11, էջ 355-356:

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 356:

<sup>8</sup> **Էտկար Շահին**, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1899, նոյեմբեր-դեկտեմբեր, թիվ 1-2, էջ 25:

<sup>9</sup> **Ռոժե Մարքս**, Էտկար Շահին, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1900, փետրվար-մարտ, թիվ 4-5, էջ 111-112:

«խանդաղատագին գթութիւն»-ը, որը ճառագում է Շանգելիզեի սալոններում ցուցադրված «Ողորմելի կյանքը» ընդհանուր տիտղոսով ցուցահանդեսի նկարներից: Միևնույն ժամանակ ֆրանսիացի քննադատը շեշտում է Շահին-օֆորտիստի մեծ ներուժը՝ նկատելով, որ «...փորագրութեան մէջ է, որ Պ. Շահին գտած է արտայայտութեան ձեւ մը իր միջոցներուն յարմար եւ իր գործադրողի կարողութեանց ու վերլուծողի սրատեսութեան լիակատար չափը տալու ատակ»<sup>10</sup>: Հոգվածագիրը մասնավորապես հիշատակում է «Շատո Ռուփ»-ը, «Երկաթուղու աշխատողը», «Բարձով կինը», ինչպես նաև մտավորականներ, արվեստագետ, վիպասան Պասկալ Ֆորտյունիի, գրող Ժյուլ Կորնելիի, բելգիացի նկարիչ Ալֆրեդ Ստեվենսի դիմանկարները:

«Անահիտի» 1902 թվականի հունվարյան և փետրվարյան երկու համարներում Ա. Չոպանյանը զետեղում է ֆրանսիացի քննադատ Գաբրիել Մուրեի «Հայ փորագրիչ մը Պ. Էդգար Շահին» խորագրով ծավալուն հոդվածը՝ նկարչի վեց ստեղծագործությունների վերատպություններով («Իտալուիին», «Անատոլ Ֆրանս», «Մուրացկանուիի», «Ալֆրեդ Ստեվենս» և այլն), որը հրատարակվել էր 1901 թվականի դեկտեմբերին «Ստուդիո» («The Studio») անգլո-ֆրանսիական ամսաթերթում<sup>11</sup>: Օտարազգի հեղինակը բացատրում է է. Շահինի ստեղծագործությունը պարուրող մելամաղձոտության ակունքը հայ ազգին բաժին հասած դժվար ճակատագրով: «Ներկայ գտնուեցա՞ւ արդեոք այն ջարդերուն որ կարմիր Սուլթանին հրամանով կատարուեցան, այն վայրագ կոտորումներուն որ իր երկիրը բզբտեցին, չեմ գիտեր: Բայց արձագանքը իրեն բերաւ... իր մորթուած քոյրերուն աղաղակները... հասկանալի է որ ատկից իր հոգւոյն մէջ անվանելի մելամաղձոտութիւն մը պահած ըլլայ», - գրում է Գ. Մուրեն<sup>12</sup>: Հիացմունք արտահայտելով

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 111:

<sup>11</sup> **Կապրիել Մուրե**, Հայ փորագրիչ մը *պ. էրկար Շահին*, Անահիտ: Հանդես Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1902, հունվարի, թիվ 1, էջ 6-7: **Կապրիել Մուրե**, Հայ փորագրիչ մը *պ. էրկար Շահին*, Անահիտ: Հանդես Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1902, փետրվար, թիվ 2, էջ 26-27:

<sup>12</sup> **Կապրիել Մուրե**, Հայ փորագրիչ մը *պ. էրկար Շահին*, Անահիտ: Հանդես Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1902, հունվար,

օֆորտի տեխնիկային կարճ ժամանակաշրջանում կատարելության աստիճանի տիրապետելու նկարչի ձիրքի վերաբերյալ՝ հեղինակը կարևորում է նաև նրան բնահատուկ այլ կարևոր հատկանիշներ: «Դիտողության սուր ձիրքեր, էջին կարգաւորման կատարեալ հմտութիւն մը, արժեցումներու թանկագին արուեստ մը, բոլորովին մասնայատուկ բնորոշման կամք մը, անոր մէջ ի յայտ կը բերէին առաջին կարգի արուեստագետ մը»<sup>13</sup>: Այնուհետև վերլուծելով Է. Շահինի՝ թշվառներին նվիրված պատկերաշարը՝ Գ. Մուրեն հանգում է այն եզրակացության, որ խղճուկ կեցվածքների և հոգնատանջ դիմագծերի հետևում նկարիչը կարողանում է գուշակել մարդկային հոգին և բնութագրում է Է. Շահինին որպես դիմանկարչի՝ «...կարող ըմբռնելու եւ սեւեռելու մարդկութիւնը՝ իր ամենէն այլազան երեւոյթներուն տակ եւ իր ամենէն տարբեր յայտնաբերութեանց մէջ»<sup>14</sup>:

1905 թվականի մարտի և ապրիլի 3-րդ և 4-րդ համարներում Ա. Չոպանյանն ընթերցողներին ծանոթացնում է Գյուստավ Սուլիեի «Լ'առ դեկորատիֆ» («L'Art Decoratif») գեղարվեստական ամսագրում տպագրված ծավալուն հոդվածին<sup>15</sup>: Հեղինակը մանրամասն քննում է Է. Շահինի՝ Փարիզի սալոններում ցուցադրված ստեղծագործությունները և դրանց առանձնահատկությունները, ներկայացնում կենսագրական թարմ տեղեկություն, ինչպիսին էր 1903 թվականի Վենետիկի միջազգային գեղարվեստական ստուգատեսում նրան շնորհված ոսկե մեդալը, հիշատակում է նաև նկարչի նկարազարդումները Անատոլ Ֆրանսի «Կատակերգական պատմություն» գրքի համար: Բարձր գնահատելով Է. Շահինի գրաֆիկական ձիրքը՝ հեղինակն արժևորում է նաև նրա գեղանկարչական շնորհը՝ հույս հայտնելով, որ «...օր մը այս արուեստագէտը, որ իր ճերմակ ու սեւերով այնքան գունաճոխ եւ հզոր է արդէն, վրձինը նորէն ձեռք պիտի առնէ՝ դարձեալ կեանք նկարելու

թիվ 1, էջ 6:

<sup>13</sup> Նույն տեղում:

<sup>14</sup> Նույն տեղում, էջ 8:

<sup>15</sup> **Կիիսթավ Սուլիե**, Էտկար ՇԱՀԻՆ, Անահիտ: Հանդես Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1905, մարտ, թիվ 3, էջ 55-60: Կիիսթավ Սուլիե, Էտկար ՇԱՀԻՆ, Անահիտ: Հանդես Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1905, ապրիլ, թիվ 4, էջ 74-79:

համար»<sup>16</sup>: Հոգվածն ուղեկցվում էր Է. Շահինի ստեղծագործությունների տասնյակի հասնող վերատպություններով:

1900 թվականի հունիսի 19-ին Ա. Չոպանյանը երեկոյթ է կազմակերպում, որի նպատակն էր քաջալերել արվեստագետ Էդգար Շահինին և գիտնական Երվանդ Մանվելյանին: «...Տարրական պարտականություն մը կատարած կ'ըլլանք եզական մեծարանքի հարկ մը մատուցանելով Մանուէլեանի եւ Շահինի պէս դէմքերու, որոնց նմանը մեր ցեղը, - նոյն իսկ որեւէ ցեղ, - յաճախ չ'արտադրեր, եւ որոնք, այն պահուն ուր կը կկորսնցնենք Անդրէաս Արծրունին եւ Այվազովսքին, կուգան ապացուցանել յարանորոգ կենսականութիւնը հայ հանճարին»<sup>17</sup>: Իր «Մանուէլեան եւ Շահին» հոդվածում Ա. Չոպանյանը գիտնականին հատուկ օբյեկտիվ հիմնավորումներով և մեծ մարդուն հատուկ մաքուր սրտով ու կամեցողությամբ լեցուն նուրբ և բարի բնութագրերով հոգվածագիրը խորհում է արվեստագետի՝ նրա շնորհի, մարդկային տեսակի, կրթության, ներշնչանքի աղբյուրների, նպատակների և հաջողությունների մասին<sup>18</sup>:

1902 թվականի մայիսի 29-ին Է. Շահինը մասնակցում է Ա. Չոպանյանի կազմակերպած «Հայ արվեստի երեկոյթին»՝ ձևավորելով միջոցառման ծրագիրը: Այն «...պճնուած էր հայկական ոճով գունաւոր սիրուն զարդանկարով մը զոր Էտկար Շահին փորագրած էր Բարիզի ազգային մատենադարանին մէջ գտնուած հին նկարատր ձեռագրի մը հետետողությամբ»<sup>19</sup>: Բարեգործական երեկոյթի հասույթը տրամադրվեց Կիպրոսի հայկական մանկատանը:

«Անահիտը» իր տեղեկատվական բաժնում պարբերաբար թարմացնում էր նաև Է. Շահինի ստեղծագործական կյանքի և հաջողությունների մասին տեղեկությունները: Այսպես, 1899 թվականի թիվ

---

<sup>16</sup> **Կիիսթավ Սուլիէ**, Էտկար ՇԱՀԻՆ, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1905, ապրիլ, թիվ 4, էջ 75:

<sup>17</sup> **Չոպանեան Արշակ**, Մանուէլեան եւ Շահին, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1900, ապրիլ, մայիս, հունիս, թիվ 6-8, էջ 154:

<sup>18</sup> Նույն տեղում:

<sup>19</sup> Հայկական արուեստի երեկոյթը, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1902, հունիս, թիվ 6, էջ 134:

7 համարում կարդում ենք Է. Շահինի, Զ. Զաքարյանի և Ա. Շաբանյանի համատեղ ցուցահանդեսի մասին<sup>20</sup>: 1904 թ. ապրիլ-մայիսյան համարների բաժանորդագիրը տեղեկանում է, որ Լյուքսեմբուրգի թանգարանի համար ֆրանսիական կառավարությունը Է. Շահինից Փարիզի Մարսյան դաշտի Սալոնում (Salon du Champ de Mars) ցուցադրված ստեղծագործությունն է գնել: Թանգարանի վարչությունը խնդրել է արվեստագետին, որ «հաճի նուիրել իր փորագրութեանց ամբողջական հաւաքածուն»<sup>21</sup>: «Անահիտի»՝ 1911 թվականի 9-12 համարներում խոսվում է Է. Շահինի նոր գրաֆիկական աշխատանքների ցուցադրության մասին Ժորժ Պոտի պատկերասրահում: Ներկայացվում է նաև այն փաստը, որ ցուցադրված ստեղծագործություններին անվանի քննադատ Գյուստավ Կանի նվիրված հոդվածը լույս կտեսնի առաջիկայում «Լ'առ է լեզ արտիստ» («L'Art et les Artistes») ամսագրում<sup>22</sup>:

### Եզրակացություն

Ամփոփելով նշենք, որ «Անահիտի» էջերում Է. Շահինի ստեղծագործությանը նվիրված հոդվածներն ունեն կարևոր նշանակություն նեղ մասնագետների համար նաև այսօր՝ ինչպես վերլուծական, այնպես էլ աղբյուրագիտական առումներով: Միևնույն ժամանակ արդիական է նաև դրանց հանրայնացումը՝ ազգային և լուսավորչական կենսական նպատակով:

Ավարտենք մեր հոդվածը հանդեսի հիմնադիր-խմբագրի և մեծ մտավորականի խոսքերով. «...մեր ժողովրդին արդի շփոթ ու ցաւագին կացութեանը մէջ, ես փափաքեցայ հիմնել եղբայրական մեծ ժամադրավայր մը, ուր... աշխարհիս չորս անկիւնէն՝ հայ մտքեր, - անոնք որ, հին կամ նոր, գեղեցկասէր կամ օգտապաշտ, գործնական կամ

<sup>20</sup> «Այս տարուան Քարիզի նկարչական Սալօնին, մեր հայրենակիցներէն մասնակցած են Պ. Պ. Շահին, Զաքարեան, Տրիանտեան և Շաբանեան», Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1899, մայիս, թիվ 7, էջ 219:

<sup>21</sup> **Անահիտ:** Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1904, ապրիլ-մայիս, թիվ 4-5, էջ 96:

<sup>22</sup> Էտկար Շահինի նոր գործերը, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1911, սեպտեմբեր-դեկտեմբեր, թիվ 9-12, էջ 225:

գաղափարական, Յեղին ուժը կը ներկայացնեն..., որպեսզի... մեր ամբողջ ցրուած, տառապող, շուարած ժողովրդին ներշնչեն հաւատք՝ ապագային, ու ստեղծեն Լոյսը, գիտակից ու վճիտ մտաւոր լոյսը, որ անհրաժեշտ է որպէսզի այդ ապագան իրականանայ»<sup>23</sup>:

## ТВОРЧЕСТВО ЭДГАРА ШАИНА НА СТРАНИЦАХ ЖУРНАЛА «АНАИТ»

МАРГАРИТА КАМАЛЯН

Большое значение для культуры армянского народа имеет литературно-художественный журнал «Анаит», публиковавшийся в Париже с перерывами в 1898-1911 и 1929-1949 годах. Целью основателя-редактора этого просветительского журнала – выдающегося писателя, критика, переводчика и общественного деятеля Аршака Чопаняна было стимулировать интеллектуальное и моральное развитие армянского народа, способствовать национальному самопознанию. Не случайно статьи армянских и иностранных авторов, посвященные творчеству одаренного французского художника и графика армянского происхождения Эдгара Шаина, нашли свое почетное место на страницах журнала «Анаит».

В данной статье творчество Э. Шаина впервые рассмотрено на основе публикаций в «Анаит» периода 1898-1911гг. Исследование представляет интерес как для специалистов в области искусствоведения и источниковедения, так и для широких слоев населения в качестве дополнительной информации о художнике.

**Ключевые слова:** «Анаит», Париж, Аршак Чопанян, Эдгар Шаин, художник, график, художественная критика.

## THE OEUVRE OF EDGAR CHAHIN ON THE PAGES OF THE JOURNAL «ANAHIT»

MARGARITA KAMALYAN

Of great importance for Armenian culture is the literary-artistic journal «Anahit», which came out in Paris intermittently in 1898-1911 and 1929-1949. The purpose of the founder-editor of this educational journal, the eminent writer, critic, translator and public figure Arshag Chobanian was to promote intellectual and moral development of the Armenian people and encourage national self-

---

<sup>23</sup> **Զօպանեան Արշակ**, Անահիտի դերը, Անահիտ: Հանդէս Ամսեայ: Ազգային, գրական, գեղարուեստական: Փարիզ, 1899, հոկտեմբեր, թիվ 12-, էջ 389:

knowledge. Not surprisingly, the articles by Armenian and foreign authors, dedicated to the oeuvre of the gifted French painter and graphic artist of Armenian origin Edgar Chahine, found their honorary place on the pages of «Anahit».

In the article, E. Chahine's oeuvre is for the first time considered based on the issues of the first period of publication of «Anahit» (1898-1911). The paper is of interest for specialists in the field of art criticism and source study, as well as for a broader audience to enhance their knowledge about the artist's oeuvre.

**Key words:** «Anahit», Paris, Archag Chobanian, Edgar Chahine, painter, graphic, art criticism.



**Ս. ՀՌԻՓՍԻՄԵ ՏԱՃԱՐԻ ՎԱՂՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔԻ  
ՎԵՐԱԿԱԶՄՈՒԹՅՈՒՆԸ**

**ԱՐԵԳ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ\***

Վաղ միջնադարում ճարտարապետությունը Հայաստանում բուռն զարգացում է ապրում: Ստեղծվում են եկեղեցական շենքերի մի շարք ինքնատիպ հորինվածքներ, որոնցից են հռիփսիմեատիպ եկեղեցիները: Այս տիպի եկեղեցիներ կառուցվել են ոչ միայն Հայաստանի և Արցախի տարածքում, այլ նաև Վրաստանում: Սբ. Հռիփսիմե եկեղեցին գտնվում է Վաղարշապատ քաղաքի հյուսիսարևելյան հատվածում՝ բարձունքի վրա՝ Հռիփսիմյան կույսերի նահատակության վայրում: Ըստ շինարարության ժամանակակից Սեբեոս եպիսկոպոսի՝ տաճարը կառուցվել է Խոսրով Աբրեուզի կառավարման 28-րդ տարում՝ 618թ.: Շինարարության մասին արձանագրությունները երկուսն են, որոնք հիշատակում են Կոմիտաս Աղցեցու անունը, որը տաճարի կառուցողն է:

Տաճարն ունեցել է բազմաթիվ վերակառուցման և վերանորոգման փուլեր՝

1. 1653 թ.՝ Փիլիպոս կաթողիկոսի օրոք, վերանորոգվել է ծածկը, երեսպատման սալերի զգալի մասը, մուտքերը, բեմը, ավանդատները, արևելյան ճակատին կից կառուցվել է գավիթ:
2. 1790 թ.՝ Ղուկաս կաթողիկոսի օրոք, գավթի վրա կառուցվել է զանգակատուն:
3. 1898 թ.՝ Խրիմյան կաթողիկոսի օրոք վերանորոգվել են պատերը, երեսպատումը, հատակը, ցոկոլը:

Այն արտաքուստ հատակագծում արևելք-արևմուտք ուղղությամբ ձգված ուղղանկյուն է՝ 22.55 մ - 17.72 մ չափերով:

Մեր կողմից փորձ է արվել, օգտագործելով ժամանակակից համակարգչային տեխնոլոգիաները, վերստեղծել Սբ. Հռիփսիմե տաճարի սկզբնա-

---

\* ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժնի ավագ գիտաշխատող, ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս, ճարտարապետության թեկնածու, դոցենտ, areghasratyan@mail.ru, հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

կան հորինվածքը: Իրականացվել է ճակատների չափագրում ֆոտոգրամմետրիկ եղանակով, որի հիման վրա ստեղծվել է եռաչափ տեսքը: Տաճարի գմբեթի տեսական վերակազմության համար ընդհանուր առմամբ հիմք են ընդունվել Ն. Տոկարսկու և Ա. Երեմյանի կողմից իրականացված 1946 թ., իսկ շքամուտքերի համար Ա. Երեմյանի կողմից արված 1955 թ. վերակազմությունները: Սակայն մեր իրականացրած վերակազմությունում կան որոշակի տարբերություններ: Ներկայիս արևելյան և հյուսիսային ճակատների արսիդներն արտաքուստ և խորշերը, ըստ Ա. Երեմյանի, հետագա վերակառուցման արդյունք են: Սակայն սա ընդամենը հեղինակի ենթադրությունն է, և որևէ համոզիչ հիմնավորում չի ներկայացվել: Իսկ գմբեթը, որն իրականացված է ութանիստ և ութ լուսամուտներով, չունի իր նախադեպը, քանի որ Հայաստանում վաղ միջնադարում կառուցված ութանիստ գմբեթներն ունեցել են չորս պատուհան: Ըստ մեր տարբերակի՝ տաճարի ներկայիս բոլոր արսիդները կառուցվել են եկեղեցու հիմնական ծավալի հետ միաժամանակ, և որևէ վերակառուցման ակնհայտ հետքեր չեն նկատվում: Գմբեթն իրականացված է ութանիստ թմբուկով և չորս պատուհաններով: Վեղարը, ի տարբերություն վերը նշված վերակազմության, իրականացված է ոչ թե կղմինդրածածկ, այլ բրգաձև և քարե սալերով ծածկված, ինչպես Օծունի, Ոսկեպարի և Լմբատավանքի գմբեթների վեղարներն են: Վերակազմվել են նաև տանիքների թեքությունները, որոնք բազմաթիվ վերակառուցումների ժամանակ փոխվել էին և աղավաղում էին տաճարի նախնական հորինվածքը: Փոփոխություններից գերծ չեն մնացել նաև պատերի խարիսխները՝ երեսպատվելով տրամատավորված քարե նոր երեսպատման շերտով: Արխիվային լուսանկարների հիման վրա վերակազմվել է նաև տաճարի եռաստիճան ստիլբատը: Ընդհանուր առմամբ վերացվել են նաև բոլոր շինարարական միջամտությունների հետքերը՝ տաճարին վերադարձնելով երբեմնի սլացիկ և նրբագեղ հորինվածքը:

**Բանալի բառեր՝** Աբ. Հռիփսիմե, տաճար, վերակազմություն, գմբեթ, Էջմիածին, վաղմիջնադարյան, դամբարան:

### Ներածություն

Վաղ միջնադարում ճարտարապետությունը Հայաստանում բուռն զարգացում է ապրում: Ստեղծվում են եկեղեցական շենքերի մի շարք ինքնատիպ հորինվածքներ, որոնցից են հռիփսիմետատիպ եկեղեցիները: Այս տիպի եկեղեցիներ կառուցվել են ոչ միայն Հայաստանի և Արցախի տարածքում, այլ նաև Վրաստանում: Դրանց թվին են պատկանում Արցախի Մոխրենիս գ. Օխտը դռնի վանքի եկեղեցին (V-VI դդ.), Զորադիրի Ս. Էջմիածին (VI դ.), Այգեշատի Թարգմանչաց վանքի (VII դ.), Ավանի Ս. Հովհաննես (VI դ.), Արամուսի Ս. Նշան (VI դ.

2-րդ կես), Էջմիածնի Ս. Հռիփսիմեի տաճարը, Գառնահովիտի Ս. Գևորգ (VI-VII դդ.), Արծվաբերի Ս. Աստվածածին, Սիսիանի Ս. Գրիգոր, Արծվանիստի Ս. Աստվածածին (բոլորը VII դ.): Հռիփսիմեատիպ եկեղեցիներ կառուցվել են ոչ միայն վաղ, այլ նաև զարգացած միջնադարում՝ Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցի (X դ.): Այս հորինվածքի լավագույն օրինակը Սբ. Հռիփսիմե տաճարն է, որը նաև չափերով ամենամեծն է:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

Սբ. Հռիփսիմե տաճարի շինարարության մասին փաստում են համարյա բոլոր վաղմիջնադարյան պատմիչները: Ըստ շինարարության ժամանակակից Սեբեոս եպիսկոպոսի՝ տաճարը կառուցվել է Խոսրով Աբրեուզի կառավարման 28-րդ տարում՝ 618 թ.: Կոմիտաս կաթողիկոսը քանդել է մինչ այդ Սբ. Սահակ կաթողիկոսի կառուցած Սբ. Հռիփսիմեի դամբարանը և տեղում կառուցել ներկայիս տաճարը<sup>1</sup>:

Շինարարության մասին արձանագրությունները երկուսն են: Դրանցից առաջինը գտնվում է արևմտյան ճակատի կենտրոնական պատուհանից վերև, որը ներկայումս ծածկում է զանգակատունը և ներքևից չի երևում<sup>2</sup>: Այդ քառատող արձանագրության համաձայն վաճառատնի առաջնորդ Կոմիտասը տաճարը կառուցել է ի պատիվ Քրիստոսի սուրբ վկա Հռիփսիմեի<sup>3</sup>: Երկրորդ արձանագրությունը գտնվում է տաճարի ներսում՝ զմբեթարդի կենտրոնում, այն բացվել է 1898 թ. Խրիմյան Հայրիկի կողմից իրականացված վերանորոգման աշխատանքների ժամանակ: Այս եռատող արձանագրությունում կրկին հիշատակվում է Կոմիտաս Աղցեցու անունը, որը տաճարի կառուցողն է<sup>4</sup>:

Տաճարն ունեցել է բազմաթիվ վերակառուցման և վերանորոգման փուլեր՝

1. 1653 թ.՝ Փիլիպոս կաթողիկոսի օրոք, վերանորոգվել է ծածկը, երեսպատման սալերի զգալի մասը, մուտքերը, բեմը, ավանդատները, արևելյան ճակատին կից կառուցվել է գավիթ:

---

<sup>1</sup> Еремян А., Храм Рипсимэ, Ереван, 1955, стр. 23.

<sup>2</sup> Նույն տեղում, էջ 25:

<sup>3</sup> Հարությունյան Ա. Ս. Հռիփսիմե վանքը, Ս. Էջմիածին, 2018, էջ 23:

<sup>4</sup> Նույն տեղում, էջ 26:

2. 1790 թ.՝ Ղուկաս կաթողիկոսի օրոք, գավթի վրա կառուցվել է զանգակատուն:

3. 1898 թ.՝ Խրիմյան կաթողիկոսի օրոք՝ վերանորոգվել է պատերի երեսպատումը, հատակը, ցուկը<sup>5</sup>:

Ար. Հռիփսիմե եկեղեցին գտնվում է Վաղարշապատ քաղաքի հյուսիսարևելյան հատվածում՝ բարձունքի վրա՝ Հռիփսիմյան կույսերի նահատակության վայրում:

Այն արտաքուստ հատակագծում արևելք-արևմուտք ուղղությամբ ձգված ուղղանկյուն է՝ 22.55 մ-17.72 մ չափերով: Հուշարձանի բոլոր ճակատներին առկա են զույգ, հիմքում սեղանաձև խորշեր, որոնք թեթևացնում են խորանների և ավանդատների միջև ընկած պատերի հոծ զանգվածը և ճակատներին հաղորդում են գեղարվեստական արտահայտչականություն: Հյուսիսային և արևելյան արքիդներն արտաքուստ պատի հարթությունից դուրս են ցցված մոտ 15-30 սանտիմետր:

Աղոթասրահը հիմքում խաչաձև, քառախորան միասնական տարածություն է, առանց առանձին կանգնած կրող տարրերի: Ինտերիերը թե՛ լայնական, թե՛ երկայնական առանցքի նկատմամբ սիմետրիկ է՝ արևելք-արևմուտք ուղղությամբ որոշակի ձգվածությամբ: Այս հորինվածքի բնորոշ առանձնահատկությունն են աղոթասրահի և ավանդատների միջև գտնվող հիմքում  $\frac{3}{4}$  շրջանաձև թվով չորս խորշերը, որոնք վերնում ավարտվում են կիսագնդաձև գմբեթադրով: Ավանդատները չորսն են և ներգծված են եկեղեցու ընդհանուր ուղղանկյուն ծավալի մեջ: Իրենց հորինվածքով բնորոշ են Հայաստանի VI-VII դդ. ավանդատներին: Վերջիններս հատակագծում մոտավորապես 4 մ կողմով քառակուսի են կազմում: Արևմտյան ավանդատների ծածկերն իրականացված են խաչվող թաղերով, իսկ արևելյաններինը՝ անկյուններում չորս տրոմպներով, որոնք կենտրոնում իրար են միանում նույնպես խաչվող թաղերով: Բոլոր ավանդատներն արևելյան պատին ունեն ոչ խոր արքիդներ, որոնք ներգծված են պատի հաստության մեջ: Լուսավորությունն իրականացված է երկու պատուհաններով: Արևելյան ավանդատների արևելյան պատուհանները բացվում են վերը նշված

<sup>5</sup> Еремян А., Храм Рипсимэ, стр. 66.

արսիդների միջով: Ավանդատների վերևում կան թաղածածկ թաքստոցներ:

Մուտքերը երկուսն են՝ արևմուտքից և հարավից, վերջիններս ունեցել են պատի հարթությունից առաջ եկած կիսասյունիկներով երկթեք ծածկով շքամուտքեր, որոնք չեն պահպանվել, սակայն հարավային պատին պարզորոշ երևում են երկթեք ճակտոնի հետքերը, իսկ արևմտյան շքամուտքի տեղում հետագայում կառուցվել է զանգակատունը: Արևմտյան պատին՝ զանգակատնից հյուսիս և հարավ, պարզորոշ երևում են ևս երկու մուտքերի հետքեր, որոնք բացվում են դեպի արևմտյան երկու ավանդատները: Մուտքերը ծածկված են բարավորի ուղղանկյուն սալով, որոնց վերևում գտնվում են ավանդատների նույն լայնությամբ պատուհանները: Վերջիններս հետագա վերակառուցումների ժամանակ փակվել են քարե շարվածքով: Նման մուտք կա նաև մեկ այլ հռիփսիմեստիպ եկեղեցու՝ Ավանի Կաթողիկեի արևմտյան պատին, սակայն այս դեպքում մեկն է և բացվում է դեպի հարավ-արևմտյան ավանդատուն, վերջինս նույնպես հետագայում փակվել է քարե շարվածքով:

Ավագ խորանը լուսավորվել է երեք պատուհաններով, որոնցից երկուսը հետագայում փակվել են: Ավագ խորանի տակ է գտնվում Սբ. Հռիփսիմեի դամբարանը, որի մուտքը հյուսիսարևելյան ավանդատնից է: Այն հատակագծում ուղղանկյուն 2.03մ-3.33մ չափերով թաղակապ սենյակ է, արևելյան պատին կա կիսաշրջան խորան, իսկ արևմտյան պատին՝ խորշ: Կա տեսակետ, ըստ որի՝ դամբարանի մուտքը եղել է անմիջապես բեմի առջևից, և հետագա վերակառուցման արդյունքում այն տեղափոխվել է ավանդատուն: Տեսակետը հիմնավորվում է դամբարանի արևմտյան պատին խորշի և բեմի առջև քարե սալի առկայությամբ, սակայն ուսումնասիրության ժամանակ տաճարի պատերը ներքուստ սվաղված են եղել, որը հետագայում հեռացվել է: Սվաղի տակից բացված քարի շարվածքը միատարր է, առանց վերակառուցման հետքերի, հետևաբար՝ կարելի է ենթադրել, որ Սբ. Հռիփսիմեի դամբարանի մուտքը ի սկզբանե եղել է հյուսիսարևելյան ավանդատան միջով, իսկ վերոնշյալ խորշը եղել է երդիկ դամբարանի լուսավորության և օդափոխության համար, որը հետագայում փակվել է քարե սալով:

Աբ. Հռիփսիմե տաճարի գմբեթն արտաքուստ տասնվեցնիս-տանի է, որին չորս կողմից հպված են գլանաձև ծավալով և կոնաձև վեղարով փոքր աշտարակներ: Դրանք հավանաբար ծառայել են որ-պես թաքստոցներ: Վերջիններիս մուտքը գմբեթի ներսի ողջ պարա-գծով ձգվող պատշգամբից է: Գմբեթը ներքուստ գլանաձև է, որը ձևա-վորված է տասնվեց կիսաշրջան խորշերով, այն լուսավորվում է տաս-ներկու պատուհաններով: Գմբեթատակ քառակուսուց անցումը գմբե-թին իրականացված է իրար հաջորդող երկու շարք տրոմպներով, առաջին շարքում՝ ութական մեծ, երկրորդում՝ տասնվեցական փոքր չափի, որոնք համատեղված են առագաստային անցման հետ և վե-րևում գոտևորվում են հատակագծում կորագիծ քիվով: Արտաքուստ գմբեթն ակնհայտորեն ավելի մեծ է, քան գմբեթատակ քառակուսին և տեղաշարժված է դեպի արևելք, որի հետևանքով հարավային նիստի պատուհանը սիմետրիկ է եկեղեցու ընդհանուր ծավալի առանցքի նկատմամբ, սակայն տվյալ նիստի առանցքից շեղված է դեպի արև-մուտք: Գմբեթի հյուսիսային և հարավային նիստերը 15-20 սանտի-մետր դուրս են ցցված գմբեթատակ քառակուսու հարթությունից:

Աբ. Հռիփսիմե տաճարը հայկական վաղմիջնադարյան ճարտա-րապետության համար առանցքային նշանակություն ունի, հետևաբար՝ այն միշտ եղել է ճարտարապետության ուսումնասիրությամբ զբաղվող ոչ միայն հայ, այլ նաև օտարազգի մասնագետների հետազոտության առարկա:

Շվեյցարացի ճանապարհորդ Դյուբուա դը Մոնպերեն 1839 թվականին Կովկաս այցելության ժամանակ եղել է նաև Էջմիածնում և իրականացրել է Աբ. Հռիփսիմե տաճարի առաջին չափագրումները: Տաճարի ուսումնասիրությամբ զբաղվել են նաև Շախատունյանցը, Բրոսսեն, Շնաազեն, Գրիմը, Կոնդակովը, Ալիշանը, Մառը, Ստրժիգով-սկին, Օրբելին, Ռիվոիոան, Բոունովը, Չուբինաշվիլին, Տոկարսկին և այլք:

1931 թ. Թորոս Թորամանյանն ուսումնասիրել և չափագրել է հուշարձանը, հայտնաբերել է որոշ ձևափոխություններ և իրատա-րակել:

Սբ. Հռիփսիմե տաճարը հանգամանալից ուսումնասիրել է Ալեքսանդրա Երեմյանը, որի արդյունքում 1955 թվականին հրատարակել է «Храм Рипсиме» ծավալուն աշխատությունը:

Թեև տաճարի ուսումնասիրողների մեծամասնությունը գմբեթի կառուցման վերաբերյալ որևէ հստակ տեսակետ չի հայտնել, այնուամենայնիվ կան նաև հակասական տեսակետներ: Մասնագիտական գրականության մեջ առավելապես գերակշռում է այն տեսակետը, որ ներկայիս գմբեթը պատկանում է VII դ. և կառուցվել է տաճարի հիմնական ծավալի հետ միաժամանակ: Սակայն, հակառակ դրան, գմբեթի վերակառուցված լինելուն դեռ ավելի վաղ անդրադարձել է Դյուբուա դը Մոնպերեն՝ 1839 թ. ներկայացնելով տաճարի գմբեթի սեփական վերակազմությունը՝ ութանիստ գմբեթով, դեպի աշխարհի չորս կողմերն ուղղված չորս պատուհաններով, սա թերևս մեզ հայտնի առաջին վերակազմության փորձն է: Գմբեթի վերակառուցված լինելուն անդրադարձել է նաև Ն. Տոկարսկին: Նա գրել է. «Ողջ վերին մասը վերակառուցված է զգալիորեն ավելի ուշ, և նախնական տեսքի մասին կարելի է միայն ենթադրել հարևան Այգեշատի հուշարձանի հետ համադրելով»: Գմբեթի նախնական տեսքի մասին նա նաև գրել է. «Ի սկզբանե թմբուկը հավանաբար ութանիստ է եղել, նորմալ բարձրությամբ, և ողջ եկեղեցին ունեցել է սլացիկ բավականին նրբագեղ տեսք»<sup>6</sup>: Ն. Տոկարսկին և Ա. Երեմյանը նաև իրականացրել են Սբ. Հռիփսիմե տաճարի՝ ինչպես հեղինակներն են նշում, սխեմատիկ վերակազմությունը, որտեղ գմբեթն ութանիստ է, բոլոր նիստերին առկա են պատուհաններ, սակայն բացակայում են շքամուտքերը, իսկ ավագ խորանը լուսավորվում է մեկ պատուհանով<sup>7</sup>: Ըստ Ն. Տոկարսկու և Ա. Երեմյանի՝ այն հետագա վերակառուցումների արդյունք է: 1955 թ. Ա. Երեմյանը «Храм Рипсиме» աշխատության մեջ ներկայացնում է տաճարի վերակազմության ևս երկու տարբերակ, առաջինում գմբեթն իրականացված է ութանիստ՝ Գառնահովտի եկեղեցու, իսկ երկրորդը՝ տասներկուստանի՝ Սիսիանի եկեղեցու գմբեթի օրինակով: Երկու դեպքում էլ վեղարը ծածկված է եղել կղմինդրով: Գմբեթի՝ հետագայում վերակառուցված լինելու մասին վկայում են որոշ հանգա-

<sup>6</sup> Токарский Н., Архитектура древней Армении, Ереван, 1946, стр. 87.

<sup>7</sup> Նույն տեղում, էջ 88:

մանքներ: Նախ կառուցվածքային առումով, ինչպես արդեն նշվեց, գմբեթն ավելի մեծ է, քան գմբեթատակ քառակուսին, մի հանգամանք, որն իր նախադեպը չունի: Ինտերիերում առկա են բավական հզոր գմբեթակիր կամարներ, սակայն գմբեթի ծանրությունը չի փոխանցվում վերջիններիս վրա, փոխարենը գմբեթը հենվում է արևելյան և արևմտյան թաղերի, ինչպես նաև հյուսիսային և հարավային գմբեթարդների վրա, իսկ արտաքուստ գմբեթի հյուսիսային և հարավային նիստերը, որոնք դուրս են ցցված գմբեթատակ քառակուսուց, կրում են վերակառուցման ժամանակ հատուկ այդ նպատակի համար իրականացված կամարները: Հորինվածքային առումով գմբեթի թմբուկն անհամաչափ է, թմբուկի բոլոր նիստերն անհավասարաչափ են, պատուհանները չեն գտնվում նիստերի կենտրոններում: Գմբեթն իր հորինվածքով նույնպես բնորոշ չէ VI -VII դդ. հայկական ճարտարապետության ստեղծած օրինակներին, որոնց գմբեթներն ունեցել են վեց, ութ և տասներկու հավասարաչափ նիստեր, բացառություն է միայն Զվարթնոցի տաճարը՝ տասնվեցնիստանի գմբեթով, որը կառուցվել է ավելի ուշ: Իսկ անկյունային աշտարակները նույնպես բնորոշ չեն վաղ միջնադարին: Գլանաձև թմբուկով և կոնաձև վեղարով գմբեթներ կառուցվել են միայն զարգացած միջնադարում՝ IX դարից սկսած: Հետևաբար՝ կարելի է ենթադրել, որ գմբեթը հետագա վերակառուցման արդյունք է: Ըստ Ա. Երեմյանի՝ գմբեթի փլուզման պատճառ կարող էր լինել IX դ. երկրաշարժը: Համաձայն պատմիչների՝ տվյալ ժամանակաշրջանում ամենաուժեղ երկրաշարժը տեղի է ունեցել 893-894 թթ., որի հետևանքով ավերվել է Դվին քաղաքը<sup>8</sup>: Նա նաև ներկայիս գմբեթի վերակառուցման հնարավոր ժամանակաշրջան է համարում X դ., քանի որ այն իր ճարտարապետական հորինվածքով նման է X դ. կառուցված Աղթամարի Ս. Խաչ եկեղեցու գմբեթին<sup>9</sup>:

### **Եզրակացություն**

Մեր կողմից փորձ է արվել, օգտագործելով ժամանակակից համակարգչային տեխնոլոգիաները, վերստեղծել Սբ. Հռիփսիմե տաճարի սկզբնական հորինվածքը: Իրականացվել է ճակատների չափագրում ֆոտոգրամմետրիկ եղանակով, որի հիման վրա ստեղծվել է եռաչափ

<sup>8</sup> Еремян А., Храм Рипсимэ, стр. 55.

<sup>9</sup> Նույն տեղում, էջ 56:



տեսքը: Տաճարի գմբեթի տեսական վերակազմության համար ընդհանուր առմամբ հիմք են ընդունվել Ն. Տոկարսկու և Ա. Երեմյանի կողմից իրականացված 1946 թ., իսկ շքամուտքերի համար Ա. Երեմյանի կողմից արված 1955 թ. վերակազմությունները: Սակայն մեր իրականացրած վերակազմությունում կան որոշակի տարբերություններ: Ներկայիս արևելյան և հյուսիսային ճակատների արքիդներն արտաքուստ և խորշերն ըստ Ա. Երեմյանի, հետագա վերակառուցման արդյունք են<sup>10</sup>: Սակայն սա ընդամենը հեղինակի ենթադրությունն է, և որևէ համոզիչ հիմնավորում չի ներկայացվել: Իսկ գմբեթը, որն իրականացված է ութանիստ և ութ լուսամուտներով, չունի իր նախադեպը, քանի որ Հայաստանում վաղ միջնադարում կառուցված ութանիստ գմբեթներն ունեցել են չորս պատուհան: Ըստ մեր տարբերակի՝ տաճարի ներկայիս բոլոր արքիդները կառուցվել են եկեղեցու հիմնական ծավալի հետ միաժամանակ, և որևէ վերակառուցման ակնհայտ հետքեր չեն նկատվում: Գմբեթն իրականացված է ութանիստ թմբուկով և չորս պատուհաններով: Վեղարը, ի տարբերություն վերը նշված վերակազմության, իրականացված է ոչ թե կղմինդրաձածկ, այլ բրգաձև և քարե սալերով ծածկված, ինչպես Օծունի, Ոսկեպարի և Լմբատավանքի գմբեթների վեղարներն են: Վերակազմվել են նաև տանիքների թեքությունները, որոնք բազմաթիվ վերակառուցումների ժամանակ փոխվել էին և աղավաղում էին տաճարի նախնական հորինվածքը: Փոփոխություններից զերծ չեն մնացել նաև պատերի խարիսխները՝ երեսպատվելով տրամատավորված քարե նոր երեսպատման շերտով: Արխիվային լուսանկարների հիման վրա վերակազմվել է նաև տաճարի եռաստիճան ստիլոբատը: Ընդհանուր առմամբ վերացվել են նաև բոլոր շինարարական միջամտությունների հետքերը՝ տաճարին վերադարձնելով երբեմնի սլացիկ և նրբագեղ հորինվածքը:

<sup>10</sup> Նույն տեղում, էջ 39-40:



Ար. Հռիփսիմէ տաճարը  
հարավ-արևելքից  
(վերակազմություն)



Ար. Հռիփսիմէ տաճարը  
հյուսիս - արևմուտքից  
(վերակազմություն)

### РЕКОНСТРУКЦИЯ РАННЕСРЕДНЕВЕКОВОЙ КОМПОЗИЦИИ ЦЕРКВИ СВ. РИПСИМЕ

ԱՐԵԳ ԱՏՐԱԿՅԱՆ

В раннем средневековье архитектура в Армении переживала бурное развитие. Был возведен ряд церковных зданий оригинальных конструкций. Храмы типа церкви Св. Рипсиме строились не только в Армении и Арцахе, но и в Грузии. Церковь Святой Рипсиме расположена в северо-восточной части города Вагаршапат, на холме, на месте мученической смерти Рипсиме и других дев-христианок. По словам современника постройки, епископа Себеоса, храм был построен в 618 году, на 28-м году правления Хосрова II Парвеза. О строительстве есть две надписи, в которых упоминается имя Католикоса Комитаса Ахцеци как строителя храма.

Храм претерпел много этапов реконструкции и обновления.

1. В 1653 г. при Католикосе Филиппе I были отремонтированы кровля, большая часть облицовочных панелей, входы, алтарь, своды, к восточному фасаду пристроен притвор.

2. В 1790 г. при Католикосе Гукасе I на притворе была построена колокольня.

3. В 1898 г. при Католикосе Мкртиче I Хримяне были отремонтированы облицовка стен, пол, цоколь.

В плане строение представляет собой прямоугольник размерами 22,55x17,72 м., ориентированный по оси восток-запад.

Мы постарались воссоздать первоначальный проект Храма Св. Рипсиме с использованием современных компьютерных технологий. Обмер фасадов производился фотограмметрическим методом, на основании чего создавался трехмерный вид. Теоретическая реконструкция купола храма в целом базировалась на реконструкции Н. Токарского и А. Еремяна 1946 года, а реконструкция порталов – на реконструкции А. Еремяна 1955 года. В реконструкции, проведенной нами, есть определенные отличия. Апсиды и ниши современных восточного и северного фасадов являются результатом дальнейшей реконструкции А. Еремяна. Однако это лишь предположение автора, убедительного обоснования которому представлено не было. Восьмиугольный купол с восемью окнами не имеет прецедента, так как восьмиугольные купола в раннесредневековых постройках Армении имели четыре окна. По нашей версии, ввиду того, что явные следы реконструкции отсутствуют, все нынешние апсиды собора были построены одновременно с основным объемом храма. Купол опирается на восьмиугольный барабан с четырьмя окнами. В отличие от вышеупомянутой реконструкции, крыша покрыта каменными плитами, как крыши куполов Одзуна, Воскепара и Лмбатаванка. Были реконструированы и скаты крыш, изменившиеся в ходе многих перестроек и искажившие первоначальную композицию храма. Не избежали изменений и анкеры стен: вместо черепичной облицовки, они покрыты слоем терракотового камня. Трехъярусный стилобат храма также реконструирован по архивным фотографиям. Все следы строительных вмешательств устранены. Храму возвращена его некогда стройная и изящная композиция.

**Ключевые слова:** Св. Рипсиме, храм, реконструкция, купол, Эчмиадзин, раннее средневековье, гробница.

## RECONSTRUCTION OF THE EARLY MEDIEVAL COMPOSITION OF SAINT HRIPSIME CHURCH

AREG HASRATYAN

In the Early Middle Ages, architecture in Armenia experienced rapid development. A number of original constructions of church buildings were erected. Temples of the type of St. Hripsime Church were built not only in Armenia and Artsakh, but also in Georgia. St. Hripsime Church is located in the north-eastern part of the city of Vagharshapat, on the hill, where Hripsime and other Christian virgins were martyred. According to Bishop Sebeos, a contemporary to the construction, the temple was built in 618, in the 28<sup>th</sup> year of the

reign of Khosrov II Parvez. There are two inscriptions about the construction with the name of Catholicos Komitas Aghtsetsi as the builder of the temple.

The temple has undergone several stages of reconstruction and renovation.

1. In 1653, in the days of Catholicos Philip I, the roof, most of the cladding panels, the entrances, the altar and the vaults were repaired, and a porch was built adhering to the eastern facade.

2. In 1790, in the days of Catholicos Ghukas I, a bell tower was built on the porch.

3. In 1898, in the days of Catholicos Mkrtych I Khrimyan, the wall cladding, floor and the plinth were repaired.

The building is an east-west oriented rectangle measuring 22.55 x 17.72 m.

We used modern computer technologies to recreate the original design of St. Hripsime Church. Measurement of the facades was carried out by photogrammetric method, based on which a three-dimensional view was created. The theoretical reconstruction of the dome of the temple was based on the reconstruction of N. Tokarsky and A. Yeremyan, made in 1946, and the reconstruction of the porches – on A. Yeremyan's reconstruction, made in 1955. There are certain differences in the reconstruction that we have done. The apses and niches of the present eastern and northern facades are the result of Yeremyan's further reconstruction. However, this is only the author's assumption, as no convincing grounds are provided. The octagonal dome with eight windows has no precedent, since the octagonal domes in Early Medieval Armenian buildings had four windows. According to our version, given that there are no obvious traces of any reconstruction, all the current apses of the cathedral were built concurrently with the main volume of the church. The dome rests on an octagonal drum with four windows. Unlike the above-mentioned reconstruction, the roof is covered with stone slabs, like the roofs of domes of Odzun, Voskepar and Lmbatavank churches. The slopes of the roofs, which had changed during the many reconstructions and distorted the original composition of the temple, were also reconstructed. The anchors of the walls underwent some alterations, in particular, instead of tiles, they were faced with a layer of terracotta stone. The three-tiered stylobate of the temple is reconstructed based on the archival photographs. All the traces of constructional interventions are removed, and the temple regained its once slender and graceful composition.

**Key words:** St. Hripsime, temple, reconstruction, dome, Ejmiatzin, early medieval, tomb.

**ԿԱՐՍԻ ՇՐՋԱՆԻ ԿԱՐՄԻՐ ՎԱՆՔԻ ԿԱԹՈՂԻԿԵ ԵԿԵՂԵՑՈՒ  
ՃԱՐՏԱՐԱԴԵՏԱԿԱՆ ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՆ ՈՒ  
ՇԵՐՏԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ**  
**ԴԱՎԻԹ ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ\***

Հուշարձանն ըստ էության ընդհանուր ճարտարապետական ուսումնասիրության չի ենթարկվել, ուստի, բացի շերտագրական հետազոտություններ իրականացնելուց, ներկայացվում են նաև ընդհանուր ճարտարապետական ուսումնասիրություններն ու վերլուծությունները: Հետազոտություններն իրականացվել են տարածաչափական, հատակագծային, ծավալատարածական և դեկորատիվ հարդարանքային բաղադրիչներով: Առաջարկվում են եկեղեցու ճարտարապետական շերտագրական ուսումնասիրություններն ու իրականացված վերակառուցումների նյութական արտացոլումները: Պարզաբանվում և հստակեցվում են կառույցի հիմնական չորս շերտագրական շերտերը՝ ա) Ժ-ԺԱ, բ) ԺԲ դարի վերջ - ԺԳ դարի առաջին քառորդ, գ) 1887 թ., մինչև 1920-ական թթ., դ) 1920-ական թթ. մինչև մեր օրերը:

**Բանալի բառեր՝** Կարսի մարզ, Կարմիր վանքի Կաթողիկե եկեղեցի, ճարտարապետական ուսումնասիրություններ, վերակառուցումներ, նորոգումներ, շերտագրական վերլուծություններ:

**Ներածություն**

Կարմիր վանքը գտնվում է Արևելյան Հայաստանի Կարս նահանգի համանուն գյուղում: Բնակավայրը գտնվում է Անիից շուրջ 15 կմ հյուսիս՝ Օղուզլուից 6 կմ արևելք՝ Ախուրյանի աջակողմյան վտակի մոտ: 1893 թ. դրությամբ գյուղն ուներ 191, 1907 թ.՝ 253, իսկ 1913 թ. 352 հայ բնակչություն, որոնք զբաղվում էին հիմնականում հողագործությամբ ու անասնապահությամբ: Հարևանությամբ են գտնվել նաև

---

\* Ճարտարապետության և շինարարության Հայաստանի ազգային համալսարանի դասախոս, ՀՀ ԳԱԱ Շիրակի հայագիտական հետազոտությունների կենտրոնի գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու, [davit.nahatayan@gmail.com](mailto:davit.nahatayan@gmail.com), հոդվածի ներկայացնելու օրը՝ 01.02.2023, գրախոսելու օրը՝ 10.03.2023, տպագրության ընդունելու օրը՝ 10.05.2023:

նախկին հայաբնակ, այժմ՝ քրդաբնակ այլ բնակավայրեր<sup>1</sup>:

Այժմ կանգուն մնացած եկեղեցին կոչվում է «Քըզըլվենք քիլիսե», որը թուրքերենից թարգմանաբար նշանակում է «Կարմիրվանք եկեղեցի», ինչպես նկատում ենք, պահպանվել է հայերեն «վենք» կամ «վանք» բառը: Այսպիսի երևույթ պահպանվել է նաև պատմական Հայքի այլ նահանգներում, ինչպես օրինակ՝ Տայք նահանգի նշանավոր Օշկվանք (Աշոնք) գյուղի տեղական «Օշկենք» տարբերակը<sup>2</sup>:

### **Հիմնական նյութի շարադրանք**

Ընդհանուր առմամբ Անիի մոտակայքում առկա են մի քանի Կարմրավանքեր, որոնցով էլ բացատրվում է աղբյուրների որոշակի խառնաշփոթը: Անիի ավերակներից ոչ հեռու՝ Ախուրյան գետի ափին է գտնվում մյուս Կարմիր վանքը, հաջորդն էլ գտնվում է ՀՀ Շիրակի մարզի Սառնաղբյուր գյուղի մոտ՝ Հոգեվանք-Կարմիրվանքը, ևս մեկը՝ Հայկաձորի Կարմիրվանք-Ղոշեվանքն է ՀՀ Շիրակի մարզի սահմանին՝ չեզոք գոտում, որը Անիից 5-6 կմ է հեռու, Հոռոմոսի վանքից՝ 1-2 կմ<sup>3</sup>:

Այս վանական համալիրը որոշ աղբյուրներում հայտնի է նաև Դպրեվանք անունով, այդպես է անվանվում նաև Անիի մոտ գտնվող Կարմիր վանքը, սակայն, ըստ մեր կատարած աղբյուրագիտական հետազոտությունների, այդպիսի պնդման համար համոզիչ աղբյուրներ չկան, դրա համար չենք կարող պնդել, որ մեր հետազոտության առարկա Կարմիր վանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցին պետք է նույնականացնել հայտնի Դպրեվանքի հետ:

Բնակավայրում պահպանվել է համանուն եկեղեցին, որի միջնադարյան անվանումն անհայտ է, սակայն արևմտյան մուտքի բարավորին առկա 1887 թ. արված ընդարձակ արձանագրության մեջ կարդում ենք, որ քահանա Սաղաթիել Տեր-Դավիթեանցը վերանորոգել է

<sup>1</sup> **Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ստ., Բարսեղյան Հ.,** Հայաստանի և հարակից շրջանների տեղանունների բառարան, հատոր 3, ցուցակ 1, Երևան, 1988, էջ 56:

<sup>2</sup> **Մարության Տ.,** Հայ ճարտարապետության հուշարձաններ, Խորագույն Հայք, Երևան, 1978, էջ 104:

<sup>3</sup> **Տե՛ս Հակոբյան Թ., Մելիք-Բախշյան Ստ., Բարսեղյան Հ.,** Նշվ. աշխ., էջ 57-58:

Նշանավոր Կարմիրվանքի Կաթողիկեն: Եկեղեցու ավանդատներից մեկի մուտքի բարավորի վրա առկա է 1218 թ.-ով թվագրվող արձանագրությունը, որում նշված է Թալիտա անունով մի կնոջ նվիրատվության մասին: Եկեղեցում առկա են նաև տարբեր դարերի և ձեռագրերով իրականացված վիմագիր արձանագրություններ, որոնք առանձին ուսումնասիրության կարիք ունեն: Եկեղեցին, ըստ երևույթին, տուժել է 19-րդ դարի վերջին, հավանաբար 1877 թ. ռուս-թուրքական պատերազմից: Ըստ երևույթին՝ բնակավայրը մնացել է հայկական մինչև 1920 թվականը, երբ բնակիչները ստիպված են եղել լքել իրենց տները և գաղթել Խորհրդային Հայաստան: Եկեղեցին դեռ բավականին լավ վիճակում է և ներկայումս քուրդ բնակչության կողմից օգտագործվում է որպես պահեստ-անասնազու:

Եկեղեցին կանգնեցված է ցածր բլրի վրա և շրջապատված է մեկհարկանի փոքր գյուղական տներով: Տարածաչափական լուծումներով եկեղեցին իշխող ծավալ է և տեսանելի է շատ հեռվից՝ որպես փարոս բնակավայրին մոտեցողների համար: Այդ լուծումը բավականին տարածված է հայկական ճարտարապետությունում, ինչպես օրինակ՝ Օղուզլուն, Եղեգնամորը, Օձունը, Օշկվանքը և այլն:

Եկեղեցին շուրջ 10x12 մ չափերով, ներքուստ՝ խաչաձև, արտաքինից՝ ուղղանկյան մեջ վերցված կենտրոնագմբեթ տիպի միջին չափերի եկեղեցի է: Հատակագծային լուծումներով առաջացել են չորս ավանդատներ, որոնք ունեն դեպի արևելք ուղղված ավանդատներ: Արևելյան խաչթևն ավարտվում է կիսաշրջան խորանով, իսկ արևմրտյան խաչթևը գրեթե երկու անգամ երկար է կողքայիններից: Ավանդատների խորանները մեկ աստիճան բարձր են իրականացված: Կառույցը, բացի արևմտյան ճակատից, մնացյալ ճակատներում ունի հատակագծում եռանկյունի, կրկնակի անցմամբ ոչ խոր հայկական խորշեր: Արևմտյան ճակատի խորշերի բացակայությունը բացատրվում է նրանով, որ հավանաբար չեն իրականացրել՝ հետագայում գավիթ կցելու նպատակով: Հին լուսանկարում երևում են ցածր, հավանաբար ուշ շրջանի կցակառույցի որմերը, որից պահպանվել են միայն արևմրտյան ճակատի երկու խոռոչները (նկ.1): Եկեղեցու հարավային խաչթևից հավանաբար ուշ շրջանում բացվել է երկրորդ մուտքը:

Ծավալատարածական լուծումներով Կարմրավանքի Կաթողիկեն

աչքի է ընկնում իր դասական Ժ-ԺԴ դդ. համաչափությամբ ու լուծումներով: Քանի որ տեղանքը հիմնականում հարթ է, դրա համար կառույցը պարուրող հիմնախարիսխը, որը համահավասարեցնում է կառույցի հատակը, իրականացված է արևելքից երեք աստիճանի վրա, իսկ արևմուտքից՝ մեկից երկու: Ավելի ստույգ միայն պեղումները ցույց կտան:

Եկեղեցու անցումը գմբեթատակ քառակուսուց դեպի գլանաձև թմբուկին իրականացված է առագաստների օգնությամբ: Գլանաձև թմբուկն ունի չորս պատուհաններ՝ ուղղված աշխարհի չորս կողմերը, որոնք այժմ շարված և փակված են: Գմբեթակիր որմնամույթերը նաև չորս ավանդատների անկյունային մասերն են: Գմբեթակի կամարներն իրականացված են երկաստիճան:

Որմերն իրականացված են հայկական ավանդական միդիս շարվածքով<sup>4</sup>: Քարերը շարված են այսպես կոչված «շախմատաձև» սկզբունքով՝ կարմրավուն և սևամոխրագույն քարերի հաջորդականությամբ: Քարերը հիմնականում փոքր չափերի են և քառակուսիանման: Այս ոճի շարվածքը հատկապես բնորոշ է Ջաքարյանների շրջանին, երբ համատարած կիրառություն է ունեցել այս դարերում: Ծածկասալերն իրականացված են հարթ, առանց վալիկների: Վեղարի վրա առկա են ութ ճառագայթով վերևից ներքև իջնող վալիկներ, որոնք տեղադրվել են ծածկասալերը շարելուց հետո՝ առկա կարանները ծածկելու համար: «Շախմատաձև» սկզբունքով են իրականացված նաև 19-րդ դ. ծածկասալերը, որտեղ վեցական իրար հաջորդող կարմրավուն և սևամոխրագույն քարերի հորիզոնական հաջորդականությամբ շարքերով են իրականացված: Վեղարը գագաթի հատվածում սեղմված է, որի պատճառով «լիարժեք» կոնաձև չի ստացվել: Ինչպես երևում է արխիվային լուսանկարից, հարթ, առանց վալիկների ծածկասալերով էլ իրականացված է եղել նաև եկեղեցու ողջ տանիքը, որը հավանաբար նույնպես քահանա Դավիթեանցի վերանորոգման արդյունքներից է:

Հարդարանքային լուծումներում Կարմրավանքի Կաթողիկեն պահպանել է հայկական միջնադարյան ճարտարապետության հիմ-

<sup>4</sup> Տե՛ս Թորամանյան Թ., Շինանյութը և նրանց գործածությունը հին Հայաստանում, Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության, հատոր 1, Երևան, 1942, էջ 134-141:



նական մոտեցումները, երբ ուշադրություն է դարձվել շքամուտքին, պատուհաններին և արտաքին ու ներքին քիվերին: Շքամուտքը վերակառուցվել է, սակայն պահպանվել են կրկնակի դեկորատիվ որմնասյուները և նրանցից ներս՝ շթաքարային հորինվածքով փորագրությունը: Ինչպես նաև պահպանվել է մի պատառիկ բարավորի հյուսվածքով հարդարանքից, որն ամենայն հավանականությամբ արդեն վնասված է եղել, իսկ 1887 թ. իրականացված վերանորոգման արձանագրությամբ բարավորի քարի տեղադրման և հարմարեցման պատճառով վնասվել է:

Պատուհանները նույնպես իրականացված են ԺԲ-ԺԴ դդ. ոճով: Արևելյան լուսամուտը, արևմտյան և հարավային պատուհանները վերցված են ուղղանկյուն շրջանակի մեջ, որոնք հարդարված են հյուսքով և վերցված են այսպես կոչված փակ տիպի շրջանակով: Այս տիպի շրջանակավոր պատուհանները շատ տարածված էին զարգացած միջնադարում, հատկապես Անի-Շիրակի հայկական ճարտարապետական դպրոցում՝ սկսած Ժ դարի վերջերից, սակայն սկիզբ են առել Տայք-Գուգարքի հայկական ճարտարապետական դպրոցում՝ Ժ դարի երրորդ քառորդից<sup>5</sup>: Արևմտյան պատուհանի խոռոչը խաչաձև է, իսկ անմիջապես վերևը երկու քարի շարվածքի բարձրությամբ խաչքար է տեղադրված, որի վերևի անկյուններում էլ մեկ շարի մակարդակով ևս մեկական խաչքար է տեղադրված: Հավանաբար ևս մեկ խաչքար էլ կենտրոնում է եղել տեղադրված: Արևելյան ճակատի լուսամուտին նույնպես հատուկ ուշադրություն է դարձված, որտեղ ուղղանկյուն շրջանակի վերնամասում իրականացված է հավասարաթև խաչ, որը շրջանի մեջ է վերցված, իսկ նրա երկու կողքերում առկա են նույն ու խաղողը: Հյուսիսային ճակատի, ավանդատների, ինչպես նաև թմբուկի չորս պատուհանները վերցված են կամարունքերի տակ:

Կարմրավանքի Կաթողիկեի քիվերը համեմատաբար ավելի պարզ են իրականացված: Որմերին արտաքինից եզերող քիվեր, ներքուստ՝ խորանից դեպի գմբեթադր անցնող քիվը բաղկացած է մի քանի պրոֆիլներից: Որոշակի տարբերություն ունի թմբուկի տակի հավա-

<sup>5</sup> **Наатакян Д.** О примерах в декоративном оформлении окон в храмах X века в Тайке и Гугарке, Известия Союза строителей Армении, Ереван, 2013, т. 3-4 (187-188), стр. 73-78.

քող քիվը, որը պարանձն՝ երկու հյուսվող գծերով է իրականացված: Արտաքին պատերը հավաքող քիվի ստորին մասում իրականացված է կիսաշրջանաձև «դրամներով» գոտի:

Հատակագծային վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ այս տիպը բավականին տարածված է եղել հայկական զարգացած միջնադարի ճարտարապետության մեջ: Շուրջ երեք տասնյակից ավելի կառույցներ կան, որոնք սփռված են Հայկական լեռնաշխարհի տարբեր նահանգներում և կիրառվել են հայկական ճարտարապետական բոլոր դպրոցներում: Ինչպես օրինակ՝ Սանահինի, Գանձասարի, Ամբերդի, Հավուց Թառի, Մարմաշենի, Նեղուցի վանքի, Գեղարդավանքի, Սաղմոսավանքի, Խորակերտի, Ամաղու Նորավանքի, Թանադեի, Դադիվանքի, Արդվիի և այլ համալիրների կամ բնակավայրերի եկեղեցիներում (գծ.1,2):

Հատակագծային նմանություններ կան նաև Անիից ոչ հեռու գտնվող կամ Կարսի շրջանի այլ եկեղեցիների հետ, ինչպես օրինակ՝ Անիի Աղջկաբերդի Ս Հովհաննես, Օղուզլուի եկեղեցու, Չանգլիի Եղեգնամոր եկեղեցու և այլն: Կարմիրվանքի Կաթողիկեի հատակագծային լուծումների համեմատական վերլուծությունները ցույց են տալիս, որ այն սերում է վաղ քրիստոնեական հայկական ճարտարապետությունից, ինչպիսիք են Կոշի, Սասունիկի, Հնեվանքի փոքր և այլ խաչաձև կենտրոնագմբեթ կառույցները, որոնք արևելյան հատվածում ունեն ավանդատներ<sup>6</sup>:

Ծավալատարածական հորինվածքների համաչափական վերլուծությունների արդյունքում, գմբեթային հատվածի և ընդհանուր ծավալի հետ Կարմիրվանքի եկեղեցում ունենք շուրջ 1:1,2-1:1,3 հարաբերություն, այն համընկնում է Կարսի Առաքելոցի, Անիի Աբուղամրենցի, Հայկաձորի Կարմիրվանքի և մի շարք այլ պաշտամունքային կառույցների հետ: Նույն պատկերն ենք տեսնում նաև երկթեք տանիքների թեքությունների վերլուծություններում: Կարմիրվանքի Ս. Աստվածածին եկեղեցում կենտրոնական ճակտոնների երկթեքությունները կազմում

<sup>6</sup> Տե՛ս Նահատական Դ., Ակոպով Ա., Գրիգորյան Ա., Եղեգնամոր (Չանգլի) եկեղեցին IX-XI դդ. Տայք-Գուգարքի միջնադարյան հայկական ճարտարապետական դպրոցի համատեքստում, «Գիտական աշխատություններ», Գյումրի, 2022, N 1 (25), էջ 208-216:

են գրեթե 45°, սակայն արևմտյան և արևելյան կողքային նավերի ծածկերի թեքություններն այդքան էլ սուր չեն: Եղեգնամոր տաճարում այն կազմում է գրեթե 45°, ապա Նորաշենում, Դոլխխանայում, Խանձթավանքի գլխավոր եկեղեցում, Խախում, Իշխանում՝ 37-40°: Նույնանման պատկեր ունենք նաև Անիի շրջակայքի եկեղեցիներում:

Դեկորատիվ հարդարանքային վերլուծություններն անմիջապես նմանություններ են բերում ԺԲ-ԺԴ դդ. Ջաքարյանների շրջանի ճարտարապետության, հատկապես Անիի երկրորդ ծաղկման շրջանի կառույցների հետ: Վերջին մասը խիստ արտահայտվում է հատկապես խորանի հյուսիսային հատվածի խորշի հարդարանքից, փակ տիպի հարդարված պատուհաններից, ինչպես նաև հայկական խորշերի վերնամասի կարմիր և սպիտակ գույնով իրականացված ճառագայթաձև հարդարանքից:

Խնդիրներ են ի հայտ գալիս, երբ մեր հետազոտության նյութի հատակագծային լուծումներն ավելի շատ ցույց են տալիս Ժ-ԺԱ դդ., չնայած այդպիսի հատակագծով մեծ քանակությամբ եկեղեցիներ հանդիպում ենք նաև ավելի ուշ շրջանում, ապա ծավալատարածական, կառուցվածքային և համաչափական վերլուծությունները ցույց են տալիս մեր խնդրո առարկա կառույցի ավելի շատ ԺԲ-ԺԴ դդ. թվագրումը, վերջին թվագրմանն են տանում նաև դեկորատիվ հարդարանքային և խորհրդանշանային լուծումները: ԺԳ դարը հաստատում է նաև եկեղեցու ներսում 1218 թ. թվագրված արձանագրությունը: Այսպիսով, անհրաժեշտություն է առաջանում որոշակի պարզաբանումներ մտցնելու և կարգավորելու այս հարցերը:

### **Եզրակացություն**

Մեր կողմից 2022 թ. ամռանն իրականացված դաշտային հետազոտական աշխատանքների ընթացքում տեղում մանրամասն դիտարկումների արդյունքում առաջարկում ենք հետևյալ շերտագրական տարբերակները, որոնք բնականաբար ավելի կճշգրտվեն և կլրացվեն հետագայում՝ հնագիտական պեղումներից հետո (սխ.1).

ա) Ժ-ԺԱ դդ.: Այսպիսով, բոլոր ճակատների ինչպես արտաքին, այնպես էլ ներքին որմնաշարերը մանրամասն դիտարկելիս հստակ երևան է գալիս առաջին շերտի որմնաշարը, որը նախ և առաջ շարված չէ «շախմատաձև», այլ ավելի շատ կիրառվել են միագույն

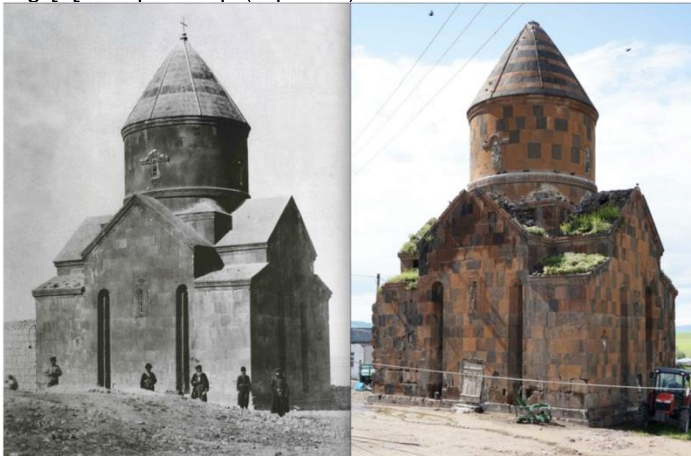
կարմրավուն քարեր, որոնք, ի դեպ, ոչ թե քառակուսիանման են, այլ ավելի շատ ուղղանկյունանման: Այս ստորին շարքի շարվածքի քարերի տաշվածքն ավելի լավ է իրականացված, նրանք ավելի շատ են հարթեցված, այնպես որ դժվարությամբ են երևում վերջնական հարթեցնող մետաղական գործիքի հետքերը, մինչդեռ հիմնական ծավալի շարվածքի քարերում հստակ երևում են գործիքի հետքերը: Հայկական ավանդական միդիս շարվածքում հաճախ նկատվում է մի երևույթ, երբ քարերի շուրթերը մի քանի միլիմետր շրջանակաձև հատվում են, որպեսզի շարելու ընթացքում քարերի եզրերը չկոտրվեն: Այս պարագայում առաջին շերտի շուրթերն ավելի բարակ են շարված և բավական հավասար, մինչդեռ նրանից վերևի քարերի շուրթերը մոտ մեկից երկու միլիմետր ավելի հաստ են տաշված և աննշան անհավասար: Վերոնշյալ բոլոր հատկությունները համեմատելով շրջանի Ժ-ԺԱ դդ. ճարտարապետական մնացորդների հետ՝ գալիս ենք այն եզրակացության, որ կառույցի հիմնականում որմնախարիսխը և առաջին մեկից երկու շարք շարվածքը (ոչ ամբողջությամբ) պահպանվել են Ժ-ԺԱ դդ.: Այսինքն, կարելի է ասել, որ այս դարից պահպանվել է լոկ հատակագիծը:

բ) ԺԲ-ԺԳ դդ.: Այս շերտին են պատկանում հիմնական ծավալները, դեկորատիվ լուծումներն ու գրեթե ակնառու ամեն ինչը: Այսինքն, Անիի երկրորդ ծաղկման շրջանում եկեղեցին գրեթե հիմնահատակ վերակառուցվել է և ստացել այն ծավալը, որը հասել է մեզ: Շարվածքը, քարերի տաշվածքը, համաչափությունը, հարդարանքը հստակ բնորոշում են ԺԲ դարի վերջը-ԺԳ դարի առաջին քառորդը: Մեր դաշտային աշխատանքի արդյունքում հայտնաբերել ենք թվով չորս վարպետի նշաններ, որոնք առկա են այս շերտում, ինչպես արտաքին ու ներքին որմերի վրա, այնպես էլ՝ թմբուկի վրա: Վարպետի նշաններն իրականացված են մակերեսային և փոքր չափերով, ինչով էլ հստակ թվագրվում են այս շերտին համապատասխան:

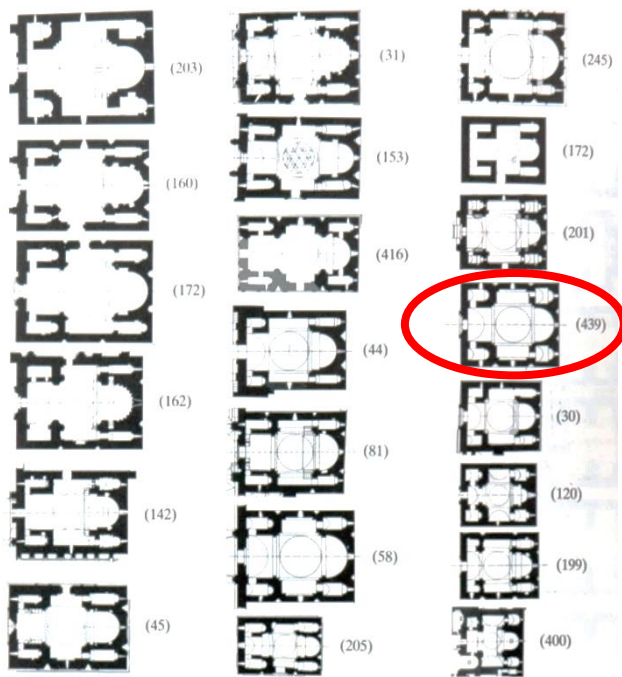
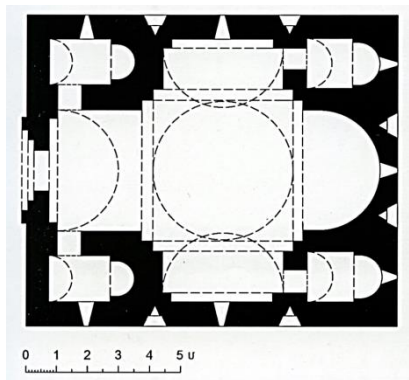
գ) 1887 թ. մինչև 1920-ական թթ.: Երրորդ շերտը վերաբերում է ուշ շրջանին, որտեղ, բացի վիմագրական տվյալներից, առկա են նաև շերտագրական փաստեր: Նախ եկեղեցու վերին հատվածների՝ հիմնականում քիվերի և նրանցից ներքև գտնվող որոշ քարերի վերաշարում և/կամ փոխարինում նորով: Այսինքն, երբ հնարավոր է եղել

տեղադրել հինը, այդպես է արվել, իսկ եթե հնարավորություն չի եղել, ապա նորերով են փոխարինվել: Վերաշարված քիվերը թեք են տեղադրվել, և այդ հատվածներում առաջացրել են քիվի գոտու ալիքներ, որը բացառվում է, որ ԺԲ-ԺԴ դարերում այդպես իրականացնեին: Նոր տաշված քիվերը և որմի քարերը հստակ տարբերակվում են՝ ավելի ցածր որակի իրականացված լինելով: Արևմտյան ճակատի շքամուտքից քիչ ձախ և վերև առկա է նոր քարերի լրացում, որտեղ, ըստ մեր նախնական ընթերցման, առկա է 1911 թ. թվագրությունը: Այս շերտի հիմնական մասը կազմում է եկեղեցու հիմնական ծածկի և վեղարի ծածկասալերի իրականացումը: Վերանորոգվել է գլխավոր մուտքը, որտեղի բարավորի քարին էլ առկա է հայտնի արձանագրությունը: Նորոգվել է թմբուկի արևմտյան պատուհանը, որի վերնամաս հանդիսացող հավանաբար կամարունքով քարի բացակայությունը լրացվել է նորով (նկ. 3, 4):

դ) 1920-ական թթ. մինչև մեր օրերը: Այս շրջանում նախ քայքայվել և թափվել են եկեղեցու՝ ուշ շրջանում իրականացված ծածկասալերը՝ խնամքի բացակայության պատճառով: Շարվել ու փակվել են բոլոր պատուհանները, ինչպես նաև հարավային խաչթևից քանդվել ու բացվել է նոր մուտք (նկ. 1, 2):



Նկ. 1, 2. ըստ՝ <https://www.vanker.org/fiche/monuments/karmir-vank-sainte-mere-de-dieu/#photos>



Գծ. 1, 2. ըստ՝ Paolo Cuneo, Architettura armena dal quarto al diciannovesimo secolo, Roma, 1988, p. 728



Նկ 3, 4. Ճարտարապետական մանրամասներ՝ շերտագրության համար:



Սխ.1. Կազմված շերտագրական սխեման:

## АРХИТЕКТУРНЫЕ ИССЛЕДОВАНИЯ И СТРАТИГРАФИЯ ЦЕРКВИ КАТОГИКЕ КРАСНОГО МОНАСТЫРЯ ОБЛАСТИ КАРС

ДАВИД НААТАКЯН

Общего архитектурного изучения памятника по сути не проводилось, ввиду чего, помимо стратиграфических исследований, представляются также общие архитектурные исследования и анализы. Исследования проводились с пространственно-измерительными, планировочными, объемно-пространственными и декоративными компонентами. Предлагаются архитектурные стратиграфические исследования церкви и материальные отражения осуществленных реконструкций. Уточняются и подчеркиваются четыре основных стратиграфических слоя структуры: а) X – XI века, б) конец XII – первая четверть XIII века, в) 1887 – 1920-е годы, г) с 1920-х гг. до наших дней.

**Ключевые слова.** Область Карс, Церковь Катогике Красного монастыря, архитектурные исследования, реконструкция, перестройка, стратиграфический анализ.

## ARCHITECTURAL STUDIES AND STRATIGRAPHY OF KATOGHIKE CHURCH OF KARMIR MONASTERY IN THE KARS REGION

DAVIT NAHATAKYAN

As far as no general architectural study of the monument has ever been conducted, in addition to the stratigraphic, general architectural studies and analyses are also presented. The research was carried out with spatial-measuring, planning, volume-spatial and decorative components. The architectural stratigraphic studies of the church and material reflections of the implemented reconstructions are proposed. The four main stratigraphic layers of the structure are specified and emphasized: a) X – XI centuries, b) end of the XII – first quarter of the XIII century, c) 1887 – 1920s, d) from the 1920s up to the present.

**Key words:** Kars Region, Katoghike Church, Karmir Monastery, architectural research, reconstruction, restructuring, stratigraphic analysis.



## ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

### ԿԵՐՊԱՐՎԵՍՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

|                                                                                                                                             |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ԱՐՐԱՀԱՄՅԱՆ Մարի</b> – Ստեփան Աղաջանյանի հոր և մոր դիմանկարները .....                                                                     | 5   |
| <b>ԶՈՀՐԱՔՅԱՆ Շուշանիկ</b> – «Պապյե-մաշե» ստեղծագործությունները<br>Բաֆֆի Սարկիսյանի արվեստում .....                                          | 18  |
| <b>ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ Մերի</b> – Կերպարվեստի հարցերը 1950 թվականի<br>«Գեղունի» հանդեսի էջերում .....                                                | 28  |
| <b>ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ Մարտին</b> – Դիզայնի զարգացումը Սենտ Էտիենում .....                                                                        | 45  |
| <b>ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ Անի</b> – Ամերիկահայ նկարիչ Հովսեփ Փուշմանի ստեղծագործությունը չինական առարկաներով արևմտյան նատյուրմորտների համատեքստում ..... | 56  |
| <b>ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ Ռուզաննա</b> – Հայաստանի կինոթատրոնների ինտերիեր դիզայնը 1960-1970 թթ.-ին .....                                               | 94  |
| <b>ՄԿՐՏՉՅԱՆ Մանե</b> – «Լուսաբաց» գրական-գեղարվեստական ժողովածուի նկարչական բաժինը .....                                                    | 105 |
| <b>ՄՈՒՐԱԴՅԱՆ Շուշանիկ</b> – Դիմանկարը Արա Բեքարյանի արվեստում .....                                                                         | 115 |
| <b>ՆԱԴԱՐՅԱՆ Նարե</b> – Սասունցի Դավթի կերպարը Արտաշես Հովսեփյանի արվեստում .....                                                            | 123 |
| <b>ՊԵՏՐՈՍՅԱՆ Արմինե</b> – Հմայակ Հակոբյանի ինքնադիմանկարները .....                                                                          | 131 |
| <b>ՊՈՂՈՍՅԱՆ Գայանե</b> – Սրբանկարչության խորհրդանշական պատկերների ժամանակակից միտումները Հայկ Ազարյանի արվեստում .....                      | 141 |
| <b>ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ Հռիփսիմե</b> – Ռեալիզմը Ռուբեն Արուսեյանի ստեղծագործություններում .....                                                        | 153 |
| <b>ՔԱՄԱԼՅԱՆ Մարգարիտա</b> – Էդգար Շահինի ստեղծագործությունը «Անահիտի» էջերում (1898-1911) .....                                             | 163 |

### ՃԱՐՏԱՐԱՊԵՏԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

|                                                                                                                                      |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ Արեգ</b> – Ս. Հռիփսիմե տաճարի վաղմիջնադարյան հորինվածքի վերակազմությունը .....                                          | 173 |
| <b>ՆԱՀԱՏԱԿՅԱՆ Դավիթ</b> – Կարսի շրջանի Կարմիր վանքի Կաթողիկե եկեղեցու ճարտարապետական ուսումնասիրություններն ու շերտագրությունը ..... | 185 |

## СОДЕРЖАНИЕ

### ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ

|                                                                                                                                                         |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>АБРААМЯН Мари</b> – Портреты отца и матери Степана Агаджаняна ...                                                                                    | 5   |
| <b>ЗОГРАБЯН Шушаник</b> – Произведения в технике папье-маше в искусстве Раффи Саркисяна .....                                                           | 18  |
| <b>КИРАКОСЯН Мэри</b> – Вопросы изобразительного искусства на страницах журнала “Гегуни” 1950 года .....                                                | 28  |
| <b>АРУТЮНЯН Мартин</b> – Развитие дизайна в Сент-Этьене .....                                                                                           | 45  |
| <b>МАРГАРЯН Ани</b> – Творчество армяно-американского художника Овсепя Пушмана в контексте западных натюрмортов с предметами китайского искусства ..... | 56  |
| <b>МИКАЕЛЯН Рузанна</b> – Дизайн интерьера кинотеатров Армении в 1960-е годы .....                                                                      | 94  |
| <b>МКРТЧЯН Манэ</b> – Раздел живописи литературно-художественного сборника «Лусабац» .....                                                              | 105 |
| <b>МУРАДЯН Шушаник</b> – Портрет в искусстве Ара Бекаряна .....                                                                                         | 115 |
| <b>НАДАРЯН Наре</b> – Образ Давида Сасунского в искусстве Арташеса Овсепяна .....                                                                       | 123 |
| <b>ПЕТРОСЯН Армине</b> – Автопортреты Амаяка Акопяна .....                                                                                              | 131 |
| <b>ПОГОСЯН Гаяне</b> – Современные тенденции символических образов в иконописи Айка Азаряна .....                                                       | 141 |
| <b>ВАРДАНЯН Рипсима</b> – Реализм в произведениях Рубена Арутчяна ...                                                                                   | 153 |
| <b>КАМАЛЯН Маргарита</b> – Творчество Эдгара Шайна на страницах журнала «Анаит» (1898-1911) .....                                                       | 163 |

### АРХИТЕКТУРОВЕДЕНИЕ

|                                                                                                                         |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>АСРАТЯН Арег</b> – Реконструкция раннесредневековой композиции церкви св. Рипсима .....                              | 173 |
| <b>НААТАКЯН Давид</b> – Архитектурные исследования и стратиграфия церкви Катогике Красного монастыря области Карс ..... | 185 |

## CONTENTS

### ART STUDIES

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>ABRAHAMYAN Mari</b> – Portraits of Stepan Aghajanyan's father and mother .....                                                                         | 5   |
| <b>ZOHRABYAN Shushanik</b> – Papier-mâché artworks in the art of Raffy Sarkissian .....                                                                   | 18  |
| <b>KIRAKOSYAN Mary</b> – Issues of fine arts on the pages of the journal "Geghuni" of 1950 .....                                                          | 28  |
| <b>HARUTYUNYAN Martin</b> – Design development in Saint-Étienne .....                                                                                     | 45  |
| <b>MARGARYAN Ani</b> – The oeuvre of the Armenian American artist Hovsep Pushman within the context of western still lifes with Chinese art objects ..... | 56  |
| <b>MIQAYELYAN Ruzanna</b> – Interior design of Armenian cinema theaters in the 1960-1970s .....                                                           | 94  |
| <b>MKRTCHYAN Mane</b> – Painting section in the literary-artistic collection "Lusabats" .....                                                             | 105 |
| <b>MURADYAN Shushanik</b> – Portraiture in the art of Ara Bekaryan .....                                                                                  | 115 |
| <b>NADARYAN Nare</b> – Sasuntsi Davit in Artashes Hovsepyan's Art .....                                                                                   | 123 |
| <b>PETROSYAN Armine</b> – Self-portraits of Hmayak Hakobyan .....                                                                                         | 131 |
| <b>POGHOSYAN Gayane</b> – Modern trends of symbolic images in Haik Azaryan's icon painting .....                                                          | 141 |
| <b>YARDANYAN Hripsime</b> – Realism in the creations of Ruben Arutchyan ....                                                                              | 153 |
| <b>KAMALYAN Margarita</b> – The oeuvre of Edgar Chahin on the pages of the journal "Anahit" (1898-1811) .....                                             | 163 |

### ARCHITECTURAL STUDIES

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <b>HASRATYAN Areg</b> – Reconstruction of the early medieval composition of Saint Hripsime Church .....                           | 173 |
| <b>NAHATAKYAN Davit</b> – Architectural studies and stratigraphy of Katoghike Church of Karmir Monastery in the Kars Region ..... | 185 |

Հայերեն բաժնի խմբագիր՝ **Ազատուհի ՍԱՀԱԿՅԱՆ**  
Ռուսերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**  
Անգլերեն բաժնի խմբագիր՝ **Սվետլանա ՄԱՐԴԱՆՅԱՆ**

Редактор армянского отдела – **Азатуи СААКЯН**  
Редактор русского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**  
Редактор английского отдела – **Светлана МАРДАНЯН**

Editor of Armenian Section – **Azatuhi SAHAKYAN**  
Editor of Russian Section – **Svetlana MARDANYAN**  
Editor of English Section – **Svetlana MARDANYAN**

Համակարգչային ձևավորումը և էջադրումը՝ **Վերա ՊԱՊՅԱՆ**  
Компьютерный дизайн и пагинация – **Веры ПАПЯН**  
Computer design and paginatioan – **Vera PAPYAN**

Շապկի ձևավորումը՝ **Մարտին ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ**  
Оформление обложки – **Мартина АРУТЮНЯНА**  
Cover design – **Martin HARUTYUNYAN**

Խմբագրության հասցեն՝ Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24/4  
հեռ. 58-18-51, հեռապատճեն՝ 58-11-09  
Адрес редакции: Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24/4  
тел. 58-18-51, факс 58-11-09  
Editorial Office: 24/4 Marshal Baghramian Ave., Yerevan, 0019 Armenia  
tel. 58-18-51, fax 58-11-09

Էլ. փոստ՝ [instart@sci.am](mailto:instart@sci.am)  
Эл. почта: [instart@sci.am](mailto:instart@sci.am)  
E-mail: [instart@sci.am](mailto:instart@sci.am)

Պաշտոնական կայքէջը՝ <http://arts.sci.am/>  
Официальный сайт: <http://arts.sci.am/>  
Website: <http://arts.sci.am/>

Հրատ. պատվեր № 1260  
Ստորագրված է տպագրության՝ 28.08.2023  
Չափսը՝ 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 12.5 տպագր. մամուլ  
Տպաքանակը՝ 120 օրինակ  
ՀՀ ԳԱԱ տպարան  
Երևան 0019, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24

Заказ № 1260  
Подписано к печати 28.08.2023  
Формат 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 12.5 печ. л.  
Тираж – 120 экз.  
Типография НАН РА  
Ереван 0019, пр. Маршала Баграмяна 24

Order # 1260  
Signed for printing 28.08.2023  
Format 60 x 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>, 12.5 print. sheets  
Print run – 120 copies  
NAS RA  
24 Marshal Baghramyan Ave., 0019 Yerevan