

ՌՈՍԼԻՆ

ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՆԴԵՍ #1 (15) 2025

ISSN 3045-3135



ԵՒԶԵԱԴԱՆԳՈՂԱՅՍՄԱՏԵ

ԶՊԱՐՈՆՀԵՐՈՒՄՀԱՄԲՈՒՆ

ՐԻ: ՄԵՆՐԴԻՆԱԼԵԻՈՆ

ՄԴՈՅՀԵՐՄՈՄԵԸԱՐԲԱՅ

ՊԱՀԵԱԿԵՆԱԻԲՅԵՐԿԱ

ԻՐԸՆՈՂԱԻԲՆԵԻԱՅԼԶԱ

ԵԻԲՈՎԱՌՄԴՀԱՅՐԵՆԻ

ՂՈՐԴՈՐՆԵՍԱԼԲԵՑԼԵ





3



16



34



58



90

ԹՈՐՈՍ ՌՈՍԼԻՆ ՈՒ
ԿԻԼԻԿՅԱՆ ՆՇԱՆԱՎՈՐ
ՄԱՆՐԱՆԿԱՐԻՉՆԵՐԸ

3

ՀԱՄԱՌՈՏ ԱՎՆԱՐԿ ՄԻ
ՀՈՅԱԿԱՊ ՇԱՐԱԴՐԱՆՔԻ
ՄԱՍԻՆ

12

ՀԱՅՐԵՆԻՔԻՅ ՀԵՌՈՒ,
ՀԱՅՐԵՆԻՔԻ ՀԵՏ...
ԼԵՎՈՆ ԿՈՒՐԵՂԵԱՆ

16

ПОРТРЕТИСТ
СТЕПАН АГАДЖАНЫ

34

Лео Ава де Ширака
ХУДОЖНИК,
РИСУЮЩИЙ СВОИ МЕЧТЫ...

46

Հովհաննես Մինասյան

ՄԵՐԳԵԼՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏԻ
ՄՈԶԱԻԿԱՆ XX ԴԱՐԻ
ԱՐՎԵՍՏԻ ՄԱՐԳԱՐԻՏ

52

ԴԻՄԱՆԿԱՐՆԵՐՆ
ԱՇՈՏ ՄԵԼՔՈՆՅԱՆԻ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐՈՒՄ

58

ԼԵՎՈՆ ԼԱՃԻԿՅԱՆԻ
ՄՏՔԻ ՈՒ ՍՐՏԻ
ԵՌԱՊԱՏՈՒՄԸ

66

Արթուր Մանուկյան
ՀԱՎԵՐԺՈՒԹՅԱՆ ԽՈՐՀՈՒՐԴԸ
ՌԻԹՄԻԿ ՀՈՐԻՆՎԱԾՔՆԵՐՈՒՄ

72

ԵՌԱԶԱՓ ԽՈՍՏՈՎԱՆԱՆՔ
Խաչիկ Աբրահամյան
Ի ՎԵՐՈՒՍՏ ՍԱՀՄԱՆՎԱԾ
ԿՈՉՈՒՄ

80

ԶՈՐԱՎԱՐԻ
ԱՆՀՐԱԶԵՆ ԶԻՆՎՈՐԸ

90

ՊԱՏԱՌԻԿՆԵՐ
ՀԱՅ ԵՐԳՉԱԽՄԲԱՅԻՆ
ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԷԶԵՐԻՅ

96

ՌՈՍԼԻՆՅԱՆ ՀԵՏԳՐՈՑ
ՀԵՏԱՅՍՈՒ
ՆՈՐ ԿԱՐԳԱՎԻՃԱԿՈՎ

109

Բոլորի մասին

Ռոսլին արվեստի հանդես
թիվ 1 (15), 2025

Roslin Art Magazine
1 (15), 2025

Հրատարակման 5-րդ տարի (2021)

Լրատվական գործունեություն իրականացնող,
հիմնադիր-խմբագիր՝

Վրեժ Առաքելյան

ք. Երևան, Շիրազի 26 շ., բն 72

Համարի թողարկման պատասխանատու,
խմբագիր՝

Մարտին Հուրիխանյան

Պատասխանատու քարտուղար՝
արվեստաբան

Սիլվիա Մանուչարյան

Գեղարվեստական խմբագիր՝

Արամ Ուռուտյան

Արվեստի բաժնի խմբագիր՝
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն,
արվեստագիտության դոկտոր

Աննա Ասատրյան

Տարածվում է անվճար:

Հասցե՝ Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 Գ
Էլ. հասցեն՝ roslinartmagazine@mail.ru
Հաշվառման համարը՝ 211.200.00967

Լրատվական գործընկեր՝ **հրապրես.am**

Տպագրվել է  **Գրքային մեծ տպագրություն** հրատարակչատանը

Ի գիտություն

Հոդվածները խմբագրելիս ձգտում ենք
հնարավորինս հարապատ մնալ
հեղինակների ոճին և մտածողությանը:
Հեղինակները պատասխանատու են նյութերի
փաստական հավաստիության համար:
Խմբագրություն

Արտատպելիս հղումը

ՌՈՍԼԻՆ արվեստի հանդեսին պարտադիր է:

Հանձնվել է տպագրության՝ 25.04.2025թ.
Ծավալը՝ 7.25 տպ. մամ.
Տպաքանակը՝ 300

Կարդացե՛ք հանդեսը՝
<https://www.facebook.com/profile.php?id=100085501191010&mibextid=ZbWKwL>

ISSN 3045-3135

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ



Հրատարակվում է
**Գրիգոր Մովսիսյան և
Նաիրա Կարապետյան**
ամուսինների մեկենասությամբ





Սաթենիկ Չուգասյան

արվեստագիտության թեկնածու,
դոցենտ

Թորոս Ռոսլին ու կիլիկյան նշանավոր մանրանկարիչները



Լիլիկիան գտնվում էր ոչ միայն առևտրային, այլև մշակութային ճանապարհների խաչմերուկում: Լինելով քրիստոնեական (Բյուզանդիա, քրիստոնեական Արևմուտք ու Արևելք), մուսուլմանական (արաբներ ու սելջուկներ), ինչպես նաև հեռավորարևելյան (մոնղոլներ) մշակույթների խաչուղիներում՝ այն դառնում է արվեստի մի յուրօրինակ բնօրրան, և դա իր վառ արտացոլումն է գտնում մասնավորապես ձեռագիր գրքի նկարազարդման մեջ:

Հենվելով 12-րդ դարի հայկական արվեստի խորքային շերտերի վրա՝ ծաղկողները ստեղծում են հայկական մանրանկարչության կիլիկյան դպրոցի անգուցական մատյաններ: Հայտնի է, որ Հայաստանի տարածքից ոչ միայն գրիչներ ու մանրանկարիչներ են տեղափոխվել Կիլիկիա, մի շարք ձեռագրեր են բերվել և պատկանել անվանի ազնվականների կամ հոգևորականների: Հոգևոր և աշխարհիկ բարձրաստիճան ազնվականությունը պատվիրում է շքեղ ծաղկազարդված ձեռագրեր: Կիլիկյան մատյանների համար կիրառվում են լավագույն նյութերը՝ բարակ սպիտակ մագաղաթ, վառ հնչեղ ներկեր, հատկապես առատորեն է գործածվում ոսկին: Այդ ձեռագ-

րերը բաղկացած են մեծադիր (հիմնականում էջով մեկ, էջի մի մասը կամ լուսանցքները զբաղեցնող) մանրանկարներից, ութ խորաններից, անվանաթերթերից, լուսանցազարդերից:

Հայաստանում ստեղծված հատորները նախօրինակ են ծառայել կիլիկյան վաղ շրջանում ստեղծված մատյանների համար: Վերջիններիս չափերը հետզհետե փոքրանում են, և այդ գրքերն ավելի հարմարավետ են դառնում օգտագործման համար: Այս փոփոխությունն ազդում է նաև ներկայացվող պատկերների ոճի վրա, որը հեռանում է որմնանկարչության առանձնահատկություններից՝ մասնավորապես մեղմ գույների ընտրության հետ կապված, վաղ շրջանի կոթողային ներկայացման ոճից՝ փոխարինվելով վառ, թանձր գույների համադրությամբ:

Չնայած կիլիկյան մանրանկարչությանը բնորոշ ոճական ընդհանրությանը՝ մասնագետներն առանձնացնում են մի քանի դպրոցներ, որոնք իրար հետ սերտ կապեր ունենալով հանդերձ՝ օժտված են ուրույն հատկանիշներով: Կիլիկիայում կառուցված վանական բազմաթիվ համալիրները (Հռոմկլա, Դրազարկ, Սկևռա, Ակներ և այլն) մշակութային ու գիտական կարևորագույն կենտրոններ էին ուսումնական



Նկար 1. Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» աղոթագիրքը ներկայացնող 1173թ. ձեռագիրը (ՄՄ. 1568), ծնրադիր Գրիգոր Նարեկացին և տիտղոսաթերթը

հաստատություններով և գրչատներով: Այստեղ ստեղծված ձեռագրերն ունեն հրաշագեղ և հարուստ նախշարվեստ ցուցադրող անվանաթերթեր, լուսանցազարդեր, ավետարանիչների դիմանկարներ և ամբողջ էջը կամ լուսանցքը զրավող Հին ու Նոր Կտակարանների դրվագները լուսաբանող պատկերներ: Այդ բազմազանությունը ներկայացնում է կիլիկյան մանրանկարչության գեղարվեստական արտակարգ որակը, ինչպես նաև վկայում է հայտնի և անանուն մանրանկարիչների ստեղծագործական օժտվածության, մասնագիտական հմտության ու ընտիր ճաշակի մասին:

12-րդ դարի առաջին քառորդում Դրազարկում նկարազարդված ձեռագրերը ներկայացնում են կիլիկյան մանրանկարչության վաղ շրջանը, երբ դեռ չէին ձևավորվել այս կենտրոնին բնորոշ առանձնահատկությունները: Դրազարկի մատյանների նկարազարդումների հնավանդ ձևերի շնորհիվ նաև բուն հայկական մանրանկարչության արվեստի ավանդույթները փոխանցվեցին Կիլիկիայի գրչության օջախներին՝ կայուն հիմք լինելով գրքարվեստի հետագա բուռն զարգացման համար: 12-րդ դարի առաջին կեսից մեզ հասած ձեռագրերը հավանաբար ստեղծվել են Մեծ Հայքում կրթություն ստացած և Կիլիկիա գաղթած ման-

րանկարիչների կողմից: Ըստ Սիրարփի Տեր-Ներսիսյանի՝ Դրազարկի առաջին հայտնի ամենահին նկարազարդ ձեռագրի՝ 1113թ. Տյուրքնգեղի համալսարանի գրադարանում գտնվող մատյանի ծաղկողն այդ ճանապարհին է անցել: Նույնը կարելի է ասել նաև ՄՄ. 7737 Ավետարանի նկարչի մասին:

Ամենակարևոր մշակութային կենտրոնների շարքում հարկ է նշել Լամբրոնի բերդի կիրճում գտնվող Սկևռայի վանքը, որը կառուցվել է 12-րդ դարի կեսերին Լամբրոնի իշխան Օշինի կողմից՝ որպես տոհմական վանք: Հետագայում այն նվիրվել է Տաքսոնի արքեպիսկոպոս Ներսես Լամբրոնացուն: Վերջինիս օրոք այստեղ են նկարազարդվել 12-րդ դարի լավագույն մատյաններից մի քանիսը: Գրչակենտրոնի անվանի մանրանկարիչ **Գրիգոր Սկևռացին** իր շուրջն է հավաքել լավագույն գրիչներին ու ծաղկողներին: Մշակութային կարևոր կենտրոն է եղել նաև Հոռմկլան, որտեղ կաթողիկոսներ են ընտրվել հայտնի Պահլավունիների տոհմի անդամները: Այս տոհմից սերել են բազմաթիվ զորահրամանատարներ, գիտնականներ, եկեղեցական հայրեր, որոնց թվում է նաև Ներսես Շնորհալի: 12-րդ դարի երկրորդ կեսին Ներսես Շնորհալի և Գրիգոր Տղա կաթողիկոսների օրոք Հոռմկ-



Նկար 2. Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» աղոթագիրքը ներկայացնող 1173թ. ձեռագիրը (ՄՄ. 1568), Գրիգոր Փիլիսոփան և տիտղոսաթերթը

լայում ծաղկել է գրքարվեստը, բայց այդ շրջանից մեզ հասած ձեռագրերը շատ սակավաթիվ են:

Կիրիկիայում նկարագարվում էին ոչ միայն Ավետարաններ, այլև Աստվածաշնչներ, Մաշտոցներ, Ճաշոցներ: Այս շրջանում ստեղծված նկարագարող հատորների թվում իր բովանդակությամբ առանձնանում է Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգությունը» ներկայացնող 1173թ. ձեռագիրը (ՄՄ. 1568), որի ծաղկողն է **Գրիգոր Միճեցին** (²), իսկ ստացողը՝ Ներսես Լամբրոնացին: Խնդրո առարկա Նարեկը (տես նկ. 1) այդ պոեմի մեզ հասած ամենահին օրինակն է: Չափերով փոքրիկ այս մատյանը (15,2x11,5 սմ) բացվում է խորանաձև էջերով (տես նկ. 2): Մատյանի յուրաքանչյուր «Բան» (գլուխ) բացվում է կ-աձև կիսախորանով, իսկ հետո ոսկետառ առաջին տողեր են: Ինքնատիպ է և հայ գրքարվեստում իր նմանը չունեցող անվանաթերթերից մեկում Չ սկզբնատառի ձևավորումը: Այն կազմված է կտուցում ձուկ պահած ձկնկուլից և ավարտվում է խաչ բռնած մարդկային ձեռքով (տես նկ. 2): Նմանատիպ խաչերով ձեռքերը՝ խաչբուռները, հայտնվում են մասն 11-12-րդ դարերի խաչարերում և տապանաքարերում: Վերջիններիս վրա դրանք սովորաբար պատկերվում են

կենտրոնական մեծ խաչի ներքևում սիմետրիկ ձևով՝ մեկական ամեն կողմից:

Այս մատյանում պահպանվել են ոսկե խորքի վրա ներկայացված Նարեկացու չորս դիմանկարները՝ դրանցից երեքն ունեն մակագրություն՝ «Գրիգոր Հսկող», «Գրիգոր Ճգնավոր» և մստած ավետարանչի կերպարանքով ներկայացված «Գրիգոր Փիլիսոփայ» տարբերակը (տես նկ. 1, 2): Վերջիններս համարվում են Նարեկացու պահպանված ամենավաղ դիմանկարները: «Գրիգոր Հսկող» խորագիրը կրող պատկերում բանաստեղծը կանգնած է աղոթողի դիրքով (ձեռքերը մեկնած՝ երկնքի հատվածից նայող Քրիստոսին) (տես նկ. 3), իսկ «Գրիգոր Ճգնավոր» մակագրությունն ունեցող դիմանկարում նա դիմահայաց կանգնած արքի տեսքով է: Չորրորդ պատկերում Նարեկացին պատկերված է ծնրադիր, գահակալ Քրիստոսի առջև գրեթե պառկած՝ իր գիրքը նրան մեկնելիս (տես նկ. 1): Նմանատիպ ծնրադիր դիրքն առկա է բյուզանդական արվեստի գործերում և կոչվում է proskynesis, հանդիպում է քրիստոնեության ընդունումից հետո ստեղծված հուշարձաններում: Ճգնավորի պատկերում Նարեկացին ամբողջ հասակով է, սև սքեմն՝ ուսերին, մի ձեռքին՝ ոսկեգոծ կազմով գիրք, մյուս ձեռքին՝ խաչ: Ըստ Ս. Տեր-Ներսեսյանի,





ԵՒԶԵԱՆԱՆԳՈՂԱՅՍՄԱՏԵՆԻ
ԶՊԱՐՈՆՀԵՐՈՒՄ ՀԱՄԲԱԿԻ
ՐԻ: ՄԵՈՐԴԻ ՆԱԼԵԻՈՆԻ:
ՄԴՈՅՀԵՐՄՈՄԵՆԱՐԲԱՅԻ:
ՊԱՀԵԱԿԵՆԱԻԲ ՅԵՐԿԱՐԵԼԻ
ԻԻՐԾՆՈՂԱԻԲՆԵԻԱՅԼԶԱՐՄԻ
ԵԻԲՈՎԱՌՍԴՀԱՅՐԵՆԻ: ՀԱ
ՂՈՐԴՍԸՆԳԱԼԲԵԶԿՐԴՆԱԿԻ: ԱՄԵ

այս ստեղծագործությունն իր ոճով և մագաղաթի խտությամբ տարբերվում է մյուս դիմանկարներից և այլ վարպետի ավելի ուշ կատարած աշխատանք է: Վանական բանաստեղծի կերպարի դիմանկարային մարմնավորումը նոր երևույթ է հայ արվեստում և արձագանքում է 12-րդ դարի վերջին - 13-րդ դարի սկզբին բյուզանդական գեղանկարչության մեջ հայտնվող մամաօրինակ դրսևորումներին:

Կիլիկյան գրքարվեստի յուրահատուկ շքեղ ոճի առաջին օրինակներ են 12-րդ դարի Սկևռայի դպրոցի ներկայացուցիչներ **Կոստանդինի** և **Գրիգոր Մլիճեցու** մատյանները: 1197-1198թթ. Սկևռայում, ապա մոտակա Մլիճի վանքում Ստեփանոս քահանայի պատվերով Գրիգոր Մլիճեցին ստեղծում է Սկևռայի Ավետարանը: Գլխավոր հիշատակարանում նշվում է, որ Ստեփանոս քահանան Կիպրոսից «նյութ»՝ մագաղաթ է բերել և հանձնարարել «մեծահռչակ գովված գրչի, որ բոլորից վեր էր և անհասանելի մեր ազգի մեջ ոչ միայն գրչությամբ, այլև երանգների և գույների նկարագարող վայելչությամբ»: Մի շարք հետազոտողներ ենթադրում են, որ սա այն արքայական Ավետարանն է, որի վրա Լևոն Մեծագործը երգվել է թագադրվելիս:

Այս մատյանը մինչև 1941 թվականը պահվում էր Լվովի հայկական կաթոլիկական արքեպիսկոպոսարանում, ապա Երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո երկար տարիներ կորած էր համարվում, և միայն 1997թ. գերմանացի բյուզանդագետ Գ. Պրինցիգն այն հայտնաբերեց Լեհաստանի Գնեզնո քաղաքի արքեպիսկոպոսական գրադարանում: Ներկայումս պահպանվում է Վարշավայի ազգային գրադարանում:

Սկևռայի Ավետարանում խորանների ճակատագրողի և սյուների բարձրությունները գրեթե հավասար են, տիտղոսաթերթերում առկա են հարուստ ձևավորված ծաղկագրեր, իրական և առասպելական կենդանիներ, Աստծո գառը (Agnus Dei), մեղալիոններում Քրիստոսի նախահայրերի պատկերներն են ու այլ կարևոր մանրամասներ, որոնք հետագայում զարգացում են ապրում Հռոմկլայի գրչության կենտրոնում: Մատյանի ձևավորումների գեղեցկությունը լրացնում են չորս ավետարանիչների վարպետորեն կատարված դիմանկարները, նրանց անվանաթերթերը, լուսանցքների թեմատիկ, բուսական ու երկրաչափական զարդերը:



Նկար 3. Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» արդթագիրքը ներկայացնող 1173թ. ձեռագիրը (ՄՄ. 1568), «Գրիգոր Հսկողը»

Այս ժամանակաշրջանի կիլիկյան ընտիր նկարագարոված հատորներից է **Կոստանդին մանրանկարչի** ծաղկած 1193թ. Ավետարանը, որը մինչև 14-րդ դարը գտնվել է Այասում, ապա 1851թ. առաջ՝ Կ. Պոլսում, իսկ հետո Նիկողոս Հովունյանն Ավետարանը նվիրել է Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության մատենադարանին (թիվ 1635/125): Այս Ավետարանն ընդօրինակվել է Ներսես Լամբրոնացու պատվերով՝ նրա տված նախօրինակից: Մատյանի երկու տերունական մանրանկարները («Սկրտություն», «Խաչելություն») Քրիստոսի կյանքի դրվագներ ցուցադրող եզակի պատկերներ են կիլիկյան գրքարվեստում: Այս ձեռագրում կան նաև ութ խորաններ, չորս անվանաթերթեր (ավետարանիչների դիմանկարները չեն պահպանվել): Ուշագրավ է, որ

խորաններում հանդիպում են Եվսեբիոսի և Կարախանոսի դիմանկարները: Այստեղ առաջին անգամ հայտնվում են նաև խոյակների հատվածում վառվող մոմեր ձեռքում բռնած, նստած մարդկանց, ավետարանիչների խորհրդանշաններ, միահյուսված պոչերով զույգ կատվազգիներ և այլն: Սկևռայի 1193թ. Ավետարանի խորանի ճակատագարողի վերին լուսանցքում հայտնվում է Զրիստոս Էմմանուելի պատկերը, որը խորհրդանշում է «փառքի առաջաստի» ընդունելու գաղափարը: Անվանաթերթերում ոչ միայն սկզբնատառն է ընդգծված մեծ չափերով, այլև աջ լուսանցքում գետեղված հյուսածո ծառը: Այսպիսով՝ Սկևռայի կենտրոնի այս մատյանում արդեն անվանաթերթի ավարտում տեսքն է ներկայացվում:

13-րդ դարի սկզբին ստեղծված մատյանների շարքում իր գեղարվեստական բարձր որակով աչքի է ընկնում **Գրիգոր Սկևռացու՝** 1215թ. վերջինիս անավարտ թողած Ավետա-

րանը (Նոր Զուղայի Ամենափրկիչ վանքի թանգարան, թիվ 546/25):

Կիլիկյան մանրանկարչության գոհարների մի խումբ կապված էր Հռոմկլայի հետ: Թեև կաթողիկոսարանը Կիլիկիա տեղափոխվել էր 1151թ., սակայն միայն Կոստանդին Ա Բարձրաբերդցու օրոք (1221-1267) Հռոմկլան ծաղ-



Նկար 5. Վերագրվում է Թորոս Ռոսլինին: Լևոն արքայազնի դիմանկարով (հետագայում՝ Լևոն Բ արքա) ձեռագրի պատահիկը, (մոտավորապես 1250թ.)

կում ապրեց իբրև մանրանկարչական դպրոց և անգամ առաջնությունը խլեց Սկևռայից: Սկևռայի և Հռոմկլայի մշակութային կենտրոնների միջև գոյություն են ունեցել սերտ կապեր. ձեռագրեր են տեղափոխվել, մինչև անգամ վարպետներ են հրավիրվել Հռոմկլայից Սկևռա աշխատելու և ընդհակառակը:

Կոստանդին Ա-ն սովորում է Մլիճի վանքում և Հռոմկլայում: 1243թ. կաթողիկոսը մայրաքաղաք Սիսում ժողով է գումարում, որը պարտավորեցնում էր Սուրբ գրքերը գրել: Այդ կանոնին առաջինը հենց ինքն է հետևում, ապա նաև արքայական տան անդամները (Կոստանդին Պայրը, Հեթում Ա-ի ավագ եղբայր Սմբատ Գունդստաբլը, Հեթում Բ-ն և



Նկար 4. Թորոս Ռոսլինի ծաղկած 1256թ. «Զեթունի Ավետարան» (ՄՄ. 10450), Մատթեոս ավետարանչի դիմանկարը

այլը): Կաթողիկոսը Հռոմկա է հրավիրում ժամանակի լավագույն գրիչներին ու ծաղկողներին, որոնց թվում էր նաև **Թորոս Ռոսլինը**: Ինքը՝ Կոստանդին Ա-ն, վերջինիս նկարագրած մատյանների գլխավոր պատվիրատուն էր: Նրա պատվերով Հռոմկայի դպրոցի ամենահայտնի վարպետների՝ **Կիրակոսի** ծաղկած Ավետարանների (1235թ., Վիեննայի Մխիթարեան Միաբանության հավաքածու, ձեռ. 1244թ., Վենետիկի Մխիթարյան Միաբանության հավաքածու, ձեռ. 69/151, 1248թ. Բարձրաբերդի Ավետարանը՝ Անթիլիաս, Կիլիկիայի կաթողիկոսարանի հավաքածու, ձեռ. 8, 1249թ., ՄՄ. 7690) և **Հովհաննեսի**՝ 1253թ. Ավետարանի (Վաշինգտոնի Ֆրիք պատկերասրահ, ձեռ. 44.17) մանրանկարները պայմանավորել են այդ դպրոցի զարթոնքը և մեծապես նպաստել Թորոս Ռոսլինի արվեստի ձևավորմանը:

Կիլիկյան ամենահայտնի և բացառիկ տաղանդի տեր մանրանկարիչներից է Թ. Ռոսլինը: Նրա մասին կենսագրական շատ մանրամասներ հայտնի չեն: Իբրև իր ուսուցիչ՝ նա հիշատակվում է «զնաղագեղ գրիչն **Կիրակոս**»: Կիրակոսը որոշ ժամանակ աշխատել է Դրագարկի գրչատանը և այստեղ 1239թ. ծաղկել է Վիեննայի Մխիթարյան միաբանությունում պահվող Ճաշոցը (թիվ 53) ու նաև այլ ձեռագրեր, որոնց մասին արդեն հիշատակվեց: Իսկ Թ. Ռոսլինի հավանորեն մյուս ուսուցիչը՝ Հովհաննեսը, ստեղծել է 1253թ. մատյանը (Վաշինգտոնի Ֆրիք պատկերասրահ, թիվ 44.17), որտեղ Հռոմկայի դպրոցում ստեղծված ձեռագրերի շարքում առաջին անգամ են հանդիպում Եվսեփոսի ու Կարալիանոսի դիմանկարները:

Թ. Ռոսլինին հովանավորել և ձեռագրեր են պատվիրել Կիլիկիայի Հեթում Ա և Լևոն Բ թագավորները, Կոստանդին Լամբրոնացու դուստրը՝ տիկին Կեռանը, Կոստանդին Ա Բարձրբերդցի կաթողիկոսը և ուրիշներ: Ռոսլինն իր ծաղկած Ավետարանների՝ 1256թ. «Ձեյթունի Ավետարան» (ՄՄ. 10450) (տես նկ. 4), 1262թ. Սերաստիայի Ավետարանը (Բալթիմորի Ուոլթերս թանգարան, ձեռ. 539), Երուսաղեմի Ս. Հակոբյանց վանքի հավաքածուում պահվող 1260թ. (ձեռ. 251), 1262թ. Ավետարանը (ձեռ. 2660), 1265թ. (ձեռ. 1956), 1266թ. Մաշտոցի (ձեռ. 2027) և 1268թ. Մալաթիայի Ավետարանի (ՄՄ.10675) մանրանկարներում վերածնել է հին թեմաները, ներմուծել գիրքը նկարազարդելու նոր եղանակներ, զարգացրել

բազմապատկեր, պատմողական նկարչությունը: Վերը հիշատակված Ավետարաններից զատ նրան վերագրվում են մոտավորապես 1250թ. Լևոն արքայազնի (հետագայում՝ Լևոն Բ արքա) դիմանկարով ձեռագրի պատառիկը (Տես նկ. 5), Հեթում Ա արքայի 1266թ. Ավետարանի (ՄՄ. 8321, 5458) պատառիկ էջերը և 13-րդ դ. 70-ական թթ. «Վասակ Իշխանի Ավե-



Նկար 6 . Թորոս Ռոսլինի ծաղկած 1268թ. Մալաթիայի Ավետարանի (ՄՄ.10675) «Ահեղ դատաստանի» տեսարանը

տարանի» (Վաշինգտոնի Ֆրիք պատկերասրահ, ձեռ. 32.18) մի քանի հարյուրի հասնող մանրանկարները, որոնք եզակի երևույթ են ժամանակի քրիստոնեական արվեստի պատմության մեջ և գաղափար են տալիս հայկական մանրանկարչության ռոսլինյան ինքնուրույն դպրոցի մասին:

Պահպանելով Հռոմկայում ընդունված նկարազարդման համակարգը՝ Ռոսլինն այն լրացնում է ամբողջ էջը գրավող, տեքստային կամ լուսանցային բազմաթիվ թեմատիկ մանրանկարներով, նկարազարդում է գրեթե ամբողջ Նոր Կտակարանային տեսարանները և հավելում նաև Հին Կտակարանի դրվագներ:

Հետաքրքիր է, որ Ռոսլինի ծաղկած մատյաններից ոչ մեկը չի կրկնում նախորդի նկարագարողությունները. տարբեր են և՛ ցուցադրված մանրանկարների քանակը, և՛ ընտրված թեմաները (օրինակ՝ 1266թ. Ավետարանում մոռացված թեմաներից Հովնան մարգարեի պատմության ձևավորումները կամ հայ արվեստում առաջին անգամ պատկերվող և նույն մատյանում զետեղված «Հովհաննես ավետարանչի նիցը» մանրանկարը), և՛ տվյալ տեսարանների ներկայացման ձևն ու բնագրի հետ համադրությունը: Քաջածանոթ լինելով Աստվածաշնչին և մեկնողական գրականությանը՝ Ռոսլինը երբեմն զուգահեռ ներկայացնում է Հին և Նոր կտակարանային տեսարանները: Ուշագրավ է, որ, ի տարբերություն բյուզանդական ավանդույթի, Ռոսլինի տերուհական պատկերներն իրար չեն հաջորդում ժամանակագրական կարգով, այլ տեղադրված են գրական բնագրին համապատասխան հատվածներում:

Ռոսլինի նորամուծություններից է նաև խորանների ձևավորման մեջ մարգարեների պատկերների տեղադրումը: Այս ձևը, ինչպես նաև տերուհական պատկերներին կից մարգարեներին ներկայացնելը բխում են Հին ու Նոր Կտակարանների տեքստերի գաղափարների ու պատկերների տիպաբանական կապակցվածությունից:

Ռոսլինի առավել նշանակալից նորություններից է մարդկային դեմքերի անհատականացումն ու զգացմունքային, հուզական լարվածության պատկերումը: Զգացմունքային շերտերի խտացում ենք տեսնում նրա մեզ հայտնի առաջին իսկ նկարագրող մատյանի մանրանկարներում: Այս տաղանդաշատ արվեստագետը դրսևորում է կառուցվածքային ռիթմի արտակարգ զգացողություն, որը շեշտվում էր գույների և գծերի միջոցով ստեղծված թաքնված երկրաչափականությամբ:

Պահպանվել է նրա վրձնով ստեղծված Լևոն Բ թագավորի 2 դիմանկար. մեկը՝ պատանեկան տարիքում (1250թ. պատառիկը) (տես նկ. 5), մյուսը՝ տիկնոջ՝ Կեռանի հետ (Երուսաղեմում պահվող 1262թ. Ավետարանում): Երկրորդ մանրանկարում Կեռանի դեմքը շատ լավ է պահպանվել, իսկ Լևոնինը, ցավոք, եղծված է: Կամարի վերևում՝ երկու հրեշտակների հարևանությամբ, պատկերված է ձեռքերը դեպի ամուսինները մեկնած Քրիստոսը:

Ռոսլինի արվեստում մեծ տեղ է գրավում Բարեխոսության թեման, որը ներկայացված է

Ձեյթունի, Սեբաստիայի և Մալաթիայի Ավետարաններում (տես նկ. 6) և ամեն անգամ՝ նորովի: Վերջին երկուսը «Ահեղ դատաստանի» տեսարանի մաս են կազմում:

Հայ արվեստում առաջին անգամ ներկայացված թեմաներից ուշագրավ է «Հակոբի սանդուղքը» տեսարանը Ռոսլինի՝ «Վասակ Իշխանի առաջին Ավետարանի» (Ֆրիդ պատկերասրահ, 32.18)՝ Հովհաննեսի անվանաբերի սկզբնատառի հորինվածքում:

13-րդ դարի երկրորդ կեսից կիլիկյան ավետարանական մանրանկարչության մեջ նկատվում է յուրաքանչյուր դրվագը նկարագրելու միտում, որի դրսևորումներն են տեսանելի Թ. Ռոսլինի ծաղկած Վասակ իշխանի վերոհիշյալ Ավետարանում, նաև «Ութ մանրանկարիչների Ավետարանում»:

Ռոսլինի զարդագրերը նրբագեղ են և ճոխ, մասնավորապես «Ձեյթունի Ավետարանում» կան ոչ միայն առանձին զարդագրեր, այլև մարդագիր «Ե»-ն միավորվում է դիմացի էջի լուսանցանկարի հետ և մի ամբողջություն կազմելով՝ ներկայացնում «Ավետումը»: Զարդագրերի այս ձևը նորություն էր հայ գրքարվեստում:

Իր գեղարվեստական նվաճումներով Թ. Ռոսլինը համաքայլ է ընթացել ընդհանուր ժամանակի լավագույն գեղանկարիչների, վարպետների հետ: Նուրբ քնարական, երբեմն հերոսական, ողբերգական պաթոսով ռոսլինյան ստեղծագործությունները խոր ազդեցություն են թողել կիլիկյան մանրանկարչության հետագա ընթացքի վրա:

13-րդ դարի երկրորդ կեսը եղել է Կիլիկիայի հայոց թագավորության մշակութային բացառիկ վերելքի և միաժամանակ քաղաքական ցնցումների ու զանգվածային ողբերգությունների շրջան: Վերջինս նշանավորվում է Արևելքի և Արևմուտքի երկրների հետ Կիլիկիայի պետության կապերի ամրացումով, Թորոս Ռոսլինի ու նրա ուսուցիչների, գործընկերների և հետևորդների հայ մանրանկարչությունը հարստացրած գեղարվեստական երևույթների հայտնությամբ, Կիլիկյան թագավորական միջավայրում և բարձրաստիճան ազնվականության հովանավորությամբ ստեղծված, հատուկ խումբ կազմող, շքեղ ծաղկված մատյանների ստեղծումով: 1270թ. հետո Կիլիկիայում ստեղծվել են հայ արվեստի գլուխգործոց հանդիսացող մի շարք ձեռագրեր, որոնց ծաղկողների անուններն անհայտ են:



Հակոբ արքեպիսկոպոս Գլխյան
Ուրուգվայի հայոց թեմի առաջնորդ

Երեսըդ ծածկի՛ր համեստ շղարշով,
Տե՛ս, ո՞վ է գալիս, եւ դո՛ւ, հո՛ւր արեւ.
Գլուխդ ակեւոր, քաջածի՛ն Մասիս,
Դու էլ խոնարհի՛ր, Վահագն է գալիս:

Հովհ. Հովհաննիսյան

Համառոտ ակնարկ մի հոյակապ շարադրանքի մասին



ուրջ խորհրդածության տեղիք է տալիս Գրիգոր Մովսիսյանի երախայրիքը համարվող «ՎԱՀԱԳՆԻ ԾՆՈՒՆԴԷ կամ ՄԵՐ ՏԵՐ ՀԻՍՈՒՍ ՔՐԻՍՏՈՍԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԱԼՈՒՍԵԸ» խորագրով աշխատությունը (հրատարակվել է Հայաստանյայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու կանադահայոց թեմի կողմից, 2016թ.) որը վկայում է հեղինակի ունեցած մեծ հավատի, հոգեկան աշխարհի խորության, բարեպաշտության եւ աստվածատուր իմաստության մասին:

Այն, որ հեղինակը մասնագիտությամբ ֆինանսիստ է եւ ոչ՝ եկեղեցական, աստվածաբան կամ արձակագիր, մեզ ուղղակի զարմացնում է՝ իր ունեցած սուրբգրային հմտությամբ, հոգեշունչ արտահայտություններով, հայոց հազարազանձ լեզվի հիանալի իմացությամբ, ինչպես նաեւ իր սեփական անձի ընդգծված համեստությամբ, որը վայել է միայն իսկական մեծություններին: Եվ մեր ազ-



գը արդարորեն կարիք ունի նրա նման անբասիր, իմաստուն եւ բարեգործ մարդկանց խորհուրդներին եւ առաջնորդությանը, որպեսզի կարողանա անշեղորեն շարունակել իր հերոսական ընթացքը դարերից դար, հաղթանակից հաղթանակ, այլապես մենք չենք կարող ակնկալել վաղվա «վարդահեղեղ արշալույսների» հրաշափառ լուսավորությունը:

Աշխատությունը, ինչպես նշվել է հենց սկզբում, գրվել է միայն ու միայն «ի փառս մեր Տեր Հիսուս Քրիստոսի»։ Այլ կերպ չէր էլ կարող լինել, քանզի բարեպաշտ հեղինակը իր իմացական կարողությանը ոչինչ չի վերագրում, այլ զգում է, որ Տերն է իրեն օժտում իմաստությամբ, «*հանում իր կուրացած մորքի անբափանց հայերը եւ ցույց տալիս թաքնված գանձը*» (Գ. Մ., էջ 16), իսկ ինքը, որպեսզի քանքարաթաքույց չլինի, իր ստացածը մատուցում է հանրությանը՝ նպատակ ունենալով տարածել փառքը մեծին Աստծո, սակայն ինքը մնալով խոնարհագույն ծառա այդ անկապուտ փառաց։

Այնուհետեւ, Գրիգոր Մովսիսյանը, Աստծուց ներշնչված հայտնատեսությամբ, գտնում է, որ պատմահայր Մովսես Խորենացու կողմից մեզ ավանդված եւ հայոց հնագույն բանահյուսության գոհարը համարվող «Վահագնի ծնունդը» բանաստեղծությունը, իր անգուգական շքեղությամբ ու բովանդակությամբ, «*հայրնությունն է մեր Տիրոջ երկրորդ գալստյան, նրա արդար դարաստանի իրականացման եւ նրա լուսեղենն նկարագրի*» (Գ. Մ. էջ 16)։ Հեղինակն իր այս տեսակետը հիմնավորում է սուրբգրային վկայություններով, ուր հայտնի են դառնում ակնբախ նմանություններ «Վահագնի ծնունդը» բանաստեղծության եւ մեր Տիրոջ երկրորդ

գալստյան նշանների ու հանգամանքների միջեւ, մի բան, որ նշանավորվում է նրանով, թե հայ ժողովուրդը ի սկզբանե եղել է այն առանձնաշնորհյալ ժողովուրդը, որին Աստված հաղորդակից է դարձրել իր մեծահրաշխորհուրդներին։ Այդ նույն ժողովուրդն է, որ «Վահագնի ծննդի» փոքրիկ, բայց հրաշագեղ բանաստեղծությամբ «*հնչեցնում է Տիրոջ երկրորդ գալստյան եւ նրա արդար դարաստանի իրականացման ահագանգը*» (Գ. Մ., էջ 53)։

Այստեղ հարկ է վեր հանել այն կարեւոր հանգամանքը, որին քչերն են վերահասու, թե մարդկային զանգվածների կրոնական մախնական հավատալիքներն ու դիցաբանական գրույցները այն պարարտ հողն են պատրաստել՝ հետագայում ընդունելու ճշմարիտ Աստծուն եւ ընկալելու Նրա Խոսքի (Բանի) մարմնացումը՝ ի խնդիր մարդկանց հոգեւոր վերանորոգման, փրկության եւ երջանկության։ «*Աստված բազում չեւերով եւ բազում օրինակներով խոսեց մեր հայրերի հետ*» (Եբր. Ա 1)։

Այս հանգամանքի ընկալումն ու գնահատումը խոսում են Գրիգոր Մովսիսյանի աշխարհայացքի զարմանալի եւ գովելի նրբազգացողութեան մասին, ում համար մեր ժողովրդի հնագույն բանահյուսությունն ու էպոսները իրենց խորքում ունեն անժամանցելի եւ խորը ճշմարտություններ թե՛ գեղագիտական եւ թե՛ խորհրդապաշտական առումներով, որոնց արժեւորումը մեծապես անհրաժեշտ է ցանկացած զարգացած մարդու համար, ի մասնավորի Աստծուն հավատացողի համար։ Այս առումով է, որ մենք մեծապես գնահատում ենք հեղինակի սուր միտքը, որ լավապես ընկալել ու մեկնաբանել է մեր մշակույթի ակունքները, մի բան, որն իր ժամանակին նույնպես արել է գերմանացի հռչակավոր գրող, բանաստեղծ եւ գիտնական Վոլֆգանգ Գյոթեն (1749-1832), երբ ուսումնասիրել է իր ազգի անտիկ գրականությունը եւ եզրակացրել, որ «*Խելացի մարդը գրեթե ամեն ինչ համարում է ծիծաղելի, մինչդեռ իմաստունը՝ ոչինչ չի համարում իբրեւ այդպիսին*» (Johann Wolfgang von Goethe, *Mximas y Reflexiones, Barcelona 2021, էջ 23*)։

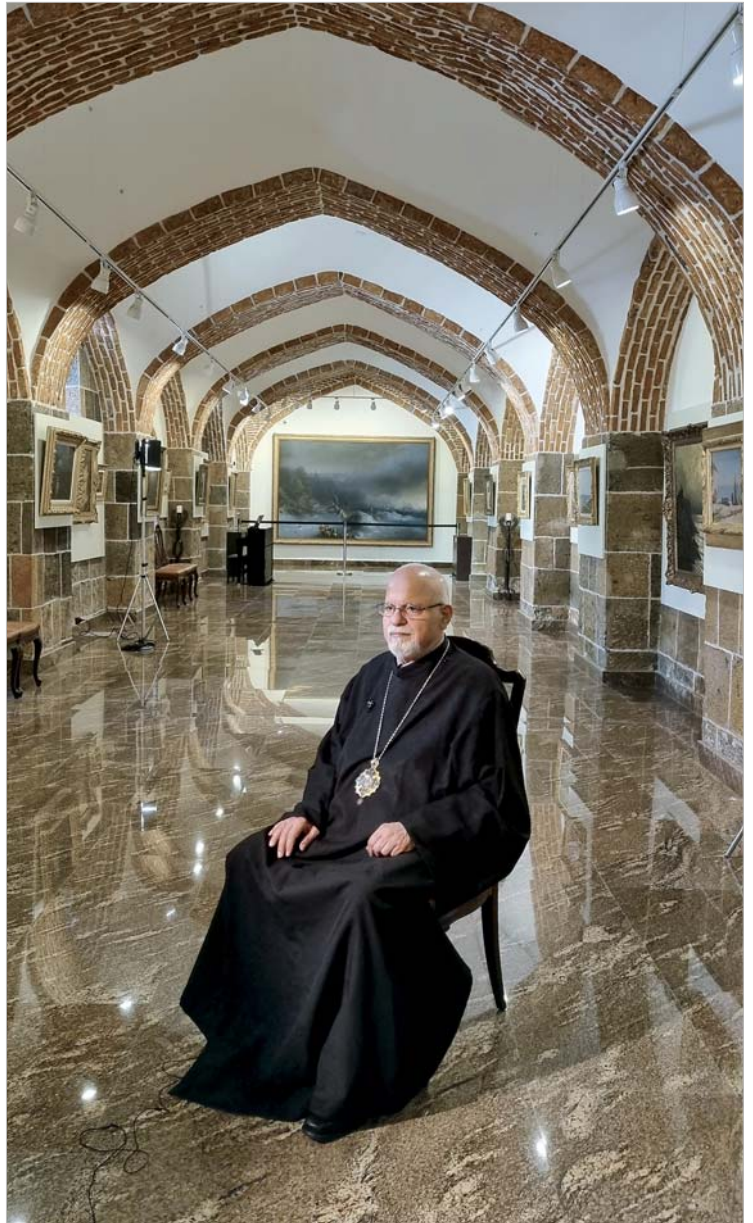
«ՎԱՀԱԳՆԻ ԾՆՈՒՆԴԸ կամ ՄԵՐ ՏԵՐ ՀԻՍՈՒՍ ՔՐԻՍՏՈՍԻ ԵՐԿՐՈՐԴ ԳԱԼՈՒՍԸ» աշխատությունը ընթերցելիս սխալ կլինի այնտեղ փնտրել մարդաբանական կամ պատմական նույնություն մեր Տիրոջ սրբազան կերպարի հետ, - քանզի Հիսուսի՝ վասն մեր փրկության եղած մարդեղության խորհուրդը եզա-



կի է եւ անկրկնելի,- այլ այնտեղ նկատի առնվող նույնությունը պետք է ընկալել ավելի ձեւաբանական (մորֆոլոգիական) իմաստով, քան կեցաբանական (օնտոլոգիական), թեւեւ Գրիգոր Մովսիսյանի մտքում այս վերջին առումով է ընկալվում այդ նույնությունը: Այս մեկն էլ ընդունելի է այն պարագայում, երբ նկատի ունենանք, թե Հիսուսի աստվածային էությունը, երկրորդ գալուստն ու արդարադատությունը գերազանցում են աշխարհին ու ժամանակը: Մեկ խոսքով՝ Հիսուս Քրիստոս մեզ համար հավիտենական Փրկիչ է եւ դատաւոր, Հոր Աստծո հավիտենական եւ անքնին ծնունդ, նրա կենդանի խօսքն ու իմաստությունը:

Այս տեսանկյունից դիտած՝ մեր Փրկիչը վեր է մարմնական կամ նյութական սահմանափակումներից: Ինչպես նկատում ենք՝ Գրիգոր Մովսիսյանը հենց այս առումով է նույնացնում Վահագնի ծննդյան հրաշագեղ նկարագրությունը Հիսուսի երկրորդ գալստյան խորհրդի հետ:

Հեղինակը, լավագույնս յուրացնելով հազարավոր տարիների խորքից մեզ հասած «Վահագնի ծնունդը» հրաշապատում քերթուածը եւ շաղկապելով այն Հիսուս Քրիստոսի երկրորդ գալստյան հետ, թողնում է վախճանաբանական մի կարեւոր պատգամ՝ ուղղում համայն հայ ժողովրդին. հոգեպես մաքրագործվելու, վերականգնվելու տիղմից եւ ապականությունից, որպեսզի արժանի լինենք ճակատաբաց դիմավորելու մեր Տիրոջ հրաշափառ եւ ահեղ գործքամբ վերադարձը դեպի երկիր, երբ պիտի գալարվեն երկինքն ու երկիրը եւ հրդեհվեն ծովերը ծիրանի: Այդժամ, ո՛վ Տեր, քո ահեղ դատաստանին, արդարությամբ մեզ մի՛ դատիր, այլ գթությամբ դու մեզ փրկիր:





Վահագնի ծնունդը

(Գրաբար)



Երկնէր երկին, երկնէր երկիր,
Երկնէր եւ ծովն ծիրանի,
Երկն ի ծովուն ունէր եւ գլարմբիկն եղեգնիկ.

Ընդ եղեգան փող ծուխ ելանէր,
Ընդ եղեգան փող բոց ելանէր,
Եւ ի բոցոյն վազէր խարտեաշ պատանեկիկ.

Նա հուր հեր ունէր,
(Ապա թէ) Բոց ունէր մորուս,
Եւ աչկունքն էին արեգակունք:

(«Հայոց պատմութիւն»
Մովսէս Խորենացի)

ՆԱԽԱԲԱՆ

«Վահագնի ծնունդը երգող նշանաւոր
«երկնէր երկիր եւ երկինք»ը
բացառիկ երեւոյթ մը ըլլալու է
տիեզերական գրականութեան մէջ
եւ ատոր նմանը չեմ ճանչնար»:

Ֆրեդերիկ Ֆեյդի



Երկար ժամանակ էր ինձ հանգիստ չէր
տալիս այն միտքը, որ մի՞թե
«Վահագնի ծնունդը»՝ այդ հրաշք
բանաստեղծութիւնը, բանաստեղծական
արվեստի մարգարիտը, որն արտասանելիս
շուրթերիցդ ասես աղոթք է բարձրանում առ
Աստված, նվիրված է Հեթանոսութեան աստ-
ծուն: Ծննդնորութեան բացահայտման
անհանգստութիւնս փարատելու համար

ընտրեցի միակ ճշմարիտ ուղին՝ խնդրել
Աստծուց, փնտրել և բախել, քանզի Տերն
ասում է. «Խնդրեցէ՛ք Աստծուց, եւ Նա կը
տայ ձեզ, փնտռեցէ՛ք եւ կը գտնէք, բախե-
ցէ՛ք, եւ կը բացուի ձեր առաջ. որովհետեւ,
ով որ ուզի, ստանում է, ով որ փնտռի,
գտնում է, եւ ով որ բախի, նրա առաջ կը
բացուի: Ձեզնից ո՞վ է այն մարդը, որից իր
որդին եթէ հաց ուզի, միթէ քա՞ր կը տայ
նրան. եւ կամ եթէ ձուկ ուզի, միթէ օ՞ճ կը
տայ նրան: Արդ, եթէ դուք, որ չարէք, գի-
տէք ձեր որդիներին բարի պարգեւներ տալ,
որքա՞ն եւս առաւել ձեր Հայրը, որ երկն-
քում է, բարիքներ կը տայ նրանց, որ
Նրանից ուզում են»¹:

Եվ ահա մոտենում էր Մեծ Պահքի
հերթական, միշտ սպասված շրջանը, որի ըն-
թացքում պահեցողութեանը զուգահեռ վե-
րընթերցում եմ աստվածաշնչյան սուրբ
գրվածքները՝ ցանկանալով ոչ միայն ազատ-
վել մարմնիս ավելորդ կիրառամտերից, այլև
առավելապես նվազեցնել Հոգուս անընդհատ
ավելացող մեղքերի ծանրութիւնը՝ փորձելով
հոգեկորոզվել և հաղորդակից լինել մեր
Տիրոջ մարմնին ու արյանը՝ վայելելով Նրա
հրաշափառ հարստութեան տիեզերախինդ ավե-
տիսի բերկրանքը: Այդ ընթացքում էր, որ
Տերը հանեց մեղավորիս կուրացած մտքի²
անթափանց հատերը^{3,4} և ցույց տվեց թաքն-
ված գանձը, որը գտնող ցանկացած ոք
կրկին կթաքցնի այն և ուրախութեամբ վա-
ճառելով իր ողջ ունեցվածքը՝ ձեռք կբերի
գանձը պարառող⁵ արտը⁶: Տեսածս նախ
ապշեցրեց ինձ իրականութիւնից կտրվելու
աստիճան և այնուհետև համակեց ամբողջ
էութիւնս, փնտրածն անսպասելիորեն

գտնողի ուրախության զգացումի հաճելի թմբիրով: Քանզի «Վահագնի ծնունդը» բանաստեղծությունը ոչ միայն չի առնչվում հեթանոսությունը, այլև խտապատկերն է աստվածաշնչյան ողջ խորհրդի և հայտնությունն է մեր Տիրոջ երկրորդ գալստյան, Նրա արդար դատաստանի իրականացման և Նրա լուսեղեն նկարագրի:

Բայց մի՞թե, Տե՛ր, իրականությունը, որն այդքա՛ն պարզ է թվում այժմ, որը դարեր շարունակ սաղմոսի նման հնչել է մեր ժողովրդի շուրթերից, անդադար լսել ենք, բայց չենք հասկացել, շարունակ նայել ենք, բայց չենք տեսել⁷:

Եվ ես՝ անհնազանդս, որ արժանի եմ աղէ արձան դառնալու⁸,

ես՝ անպտուղ ծառս, որ արժանի եմ կաց-նահարվելու և կրակը գցվելու⁹,

ես՝ հարդս, որ արժանի եմ գատվելու ցորենից և այրվելու անչեջ կրակով¹⁰,

ես՝ չարամիտս, որ արժանի եմ ողջ-ողջ երկրի երախը նետվելու¹¹,

ես՝ չարագործս, որ արժանի եմ «երբեք չեմ ճանաչել» սարսափազդու խոսքիդ¹²,

ես՝ անհամ աղս, որ արժանի եմ դուրս թափվելու և մարդկանց ոտքի կոխան լինե-լու¹³,

ես՝ խաղողս, որ արժանի եմ գցվելու բարկությունդ մեծ հնձանի մեջ և կոխոտվե-լու արյունաքամվելու աստիճան¹⁴,

ես՝ սահմանազանցս, որ արժանի եմ մշտնջենական կապանքներով պահվելու խավարի մեջ, մինչև արդար դատաստանիդ ահեղ օրը¹⁵,

ես՝ կեղծավորս, որ տեսնում եմ եղբորս աչքի մեջ եղած չյուղը, առանց անդրադառ-նալու իմ աչքի միջի գերանին¹⁶,

ես՝ անպիտան ծառաս, որ ներված լինե-լով բազում պարտքերիցս, խեղդում եմ ծա-ռայակցիս՝ ինձ ունեցած չնչին պարտքի համար¹⁷,

ես, որ կյանքս հաճույքներով և զվար-ճություններով եմ անցկացնում երկրի վրա ու պարարտանում մորթվելու օրվան պատ-րաստվող անասունների նման¹⁸, մի՞թե, Տե՛ր, արժանանում եմ կուրացած մտքիս տեսո-ղություն վերականգնմանն ու թաքնված

զանձը՝ մարգարիտը տեսնելուն: Այն մար-գարիտը, որի ձեռք բերման համար մարգա-րիտ որոնող յուրաքանչյուր վաճառական պատրաստ է վաճառելու իր ամբողջ ունե-ցածը և գնելու այն¹⁹:

Մի՞թե, Տե՛ր, Ռաֆայելը²⁰ կամ շուրջ գտնվող յոթ սուրբ հրեշտակներից²¹ որևէ մեկը վեր են հանել մեղքերի մահճին գամ-վածիս²² ապականված հոգուց բխած աղոթք-ները երերկոտ:

Տե՛ր, Դու, որ քննում ես երիկամներն ու սրտերը մեր²³.

մի՞թե խոնարհ գտնվեցի Քո առջև, որ խնդրածս լսելի դարձավ²⁴,

մի՞թե հաճելի եղա Քո առջև, որ շնորհե-ցիր ճրագն այս²⁵,

մի՞թե մանկան պարզություն ու համես-տություն ունեցա Քո առջև, ինչպես որ աղոթքով դիմելով մեր Տիրոջը՝ ասում ես. «Գոհություն Քեզ, Հա՛յր, Տե՛ր երկնքի եւ երկրի, որ ծածկեցիր այս բանը իմաստուն-ներից ու գիտուններից եւ յայտնեցիր մա-նուկներին. այո՛, Հա՛յր, որովհետեւ այսպէս հաճելի եղաւ Քեզ»²⁶:

Անշուշտ գիտակցում եմ, Տե՛ր, որ ոչ թե ես եմ խոնարհ կամ հաճելի, կամ ունեմ ման-կան պարզություն ու համեստություն, այլ Քո սերն է անսահման, գթությունդ՝ անբավ և ողորմությունդ՝ անհատնում, որոնք անձ-րևի նման առատորեն թափում ես արդար-ների և մեղավորների վրա²⁷:

Հետևաբար, եթե տեսածս խաբկանք և ցնորված երևակայության արդյունք չէ, և եթե կամքն է Ամենազոր Աստծուդ, որպես-զի վառեմ և աշտանակի վրա դնեմ ճրագն այս²⁸, խնդրում եմ Տե՛ր, լցրո՛ւ անարժանիս գիտություն, հանճարի և իմաստնություն աստվածային ոգով Քո²⁹, ինչպես որ սրբա-զան պարագաների պատրաստման համար լցրեցիր Ուրիի որդի Բեսելիէլին՝ առավելա-գույնս շահեցնելու վստահված քանքարը և իբրև Աստծու բազմատեսակ պարգևների իսկական տնտես³⁰՝ ուրիշներին փոխանցելու ստացած շահը՝ հոգուս խորքում ունենալով «Ապրե՛ս, բարի՛ եւ հաւատարի՛մ ծառայ» կենսառաք խոսքերիդ արժանանալու փա-փազը³¹: Եվ լավ իմանալով մարգարեական

1. Մատթեոս 7.7-11, Դուկաս 11.9-13
2. Դուկաս 24.45
3. Տոմիթ 11.8
4. Գորշ-սպիտակագույն կամ սպիտակ Ձիծ աչքի թափանցիկ եղջերաթաղանթի վրայ: Ստեփան Մալխասեանց, Դայե-րեն Զագատրական Զառարան, Երեւան, 1944, հ. 3, էջ 63:
5. Բովանդակել, պարու-նակել: Ստեփան Մալ-խասեանց, Դայերեն Զագատրական Զառարան, Երեւան, 1945, հ. 4, էջ 79:
6. Մատթեոս 13.44
7. Եսայի 6.9, Մատթեոս 13.14, Մարկոս 4.12, Դուկաս 8.9-10
8. Ծննդոց 19.15-26
9. Մատթեոս 3.10, Դուկաս 3.9
10. Մատթեոս 3.12, Դուկաս 3.17
11. Թուր 16.31-35, Սաղմոս 105.16-18
12. Մատթեոս 7.23, Դուկաս 13.27
13. Մատթեոս 5.13, Դուկաս 14.34-35
14. 3այտնութիւն 14.19-20
15. Յուդա 1.6
16. Մատթեոս 7.3-5, Դուկաս 6.41-42
17. Մատթեոս 18.23-35
18. Դակոնոս 5.5
19. Մատթեոս 13.45-46
20. Տոմիթ 12.15
21. 3այտնութիւն 4.5
22. Մատթեոս 9.1-8, Մարկոս 2.1-12, Դուկաս 5.17-26
23. Սաղմոս 7.10, Երեմիա 11.20, 3այտնութիւն 2.23
24. Սիրաք 21.6
25. Ժողովող 2.26
26. Դուկաս 10.21
27. Մատթեոս 5.44-45
28. Մարկոս 4.21-22
29. Ելք 31.1-5
30. Ա Պետրոս 4.10-11
31. Մատթեոս 25.14-30, Դուկաս 19.11-28
32. 3այտնութիւն 22.18-19

գրվածքների վրա ավելացնելու կամ այդ գրվածքներից պակասեցնելու համար Արարչիդ կողմից սահմանված ահազարհուր պատիժներն անխուսափելի⁷³, խնդրում եմ նաև, Տե՛ր, թո՛ւյլ տուր մտքով տկարիս, տեսածս շարադրելու և մեր հավատավոր ժողովրդին փոխանցելու համար, խղճուկ և խիստ սահմանափակ բառամթերքիս անբովանդակ բառերի գործածման փոխարեն առատապես օգտվել կենաց խոսքիդ շտեմարանից՝ Աստվածաշնչից:

Աստծով՝

Գրիգոր Մովսիսյան
21 օգոստոսի, 2012 թ.

ՊԱՏԱՀԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ, ԹԵ՛ ԿԱՄՔԼ ԱՄԵՆԱԶՈՐ ԱՍՏԾՈՒ



րբ Տերը բացեց մեղավորիս միտքը և ցույց տվեց «Վահագնի ծնունդը» բանաստեղծության իրական խորհուրդը, հաջորդ օրն աշխատանքից անմիջապես հետո բարձրացա վերնատուն՝ մեծագույն նկարիչ Մայիս Մխիթարյանի արվեստանոց: Նկարիչը, Մարտիրոս Սարյանի, Գևորգ Բաշինջաղյանի, Երվանդ Քոչարի և մեր ժողովրդի այլ մեծերի նման թողնելով իր ծննդավայրը, ընտանիքի հետ մշտական բնակություն հաստատելու նպատակով տեղափոխվել էր հայրենիք՝ իր ժողովրդի հետ անցկացնելու հայրենիքի անկախության հերթական հաստատումից հետո երիտասարդ հանրապետության կայացման դժվարին տարիները: Սուրբ Հովհաննես Մկրտչի «Մարդն իրենից որեւէ բան անել չի կարող, եթէ նրան ի վերուստ՝ երկնքից այդ տրուած չէ» խոսքերի գիտակցումով է ստեղծագործում վարպետը՝ ծնված յուրաքանչյուր կտավի վրա գրելով «Աստծու փառքի համար» բառերը: Վարպետի արվեստանոցում հաճախակի ենք հանդիպում և նրա «Խորհրդավոր ընթերիք» տիեզերախորհուրդ կտավի առաջ զրուցում տարբեր՝ որպես կանոն աստվածաշնչյան

թեմաների շուրջ: Եվ երբ նրան ներկայացրի բանաստեղծության իմ տեսած խորհուրդը՝ բառերը, որ դուրս թռան նրա շուրթերից, սրանք էին. «Փառքդ շատ, Տե՛ր Աստված»:

- ❖ Օրեր առաջ, ժամեր շարունակ նկարելուց հետո, սկսեցի ճեմել արվեստանոցում՝ փորձելով անցկացնել հոգնածությունս և ավարտին հասցնել կտավը: Ճեմելու ընթացքում աչքերիս առջև մի տեսարան եկավ, որն անպայման ցանկանում եմ կտավին փոխանցել:
- ❖ Ի՞նչ տեսարան,՝ զարմացած հետաքրքրությամբ հարցրի վարպետին:
- ❖ Հիսուսի երկրորդ գալուստը,՝ պատասխանեց նա:
- ❖ Փառքդ շատ, Տե՛ր Աստված,՝ ապշահար արձագանքեցի ես:

Նրանք, ովքեր չեն հավատում, որ աշխարհի արարչագործության սկզբում Տերն է կանգնած՝ թերևս ասվածը կհամարեն պատահականություն, իսկ նրանք, ովքեր իբրև անառարկելի ճշմարտություն ընդունում են, որ աշխարհի արարչագործության սկզբում Տերն է կանգնած, որ Նա է կանգնեցրել երկինքն ինչպես կամար, ձգել ինչպես վարագույր և հիմնել երկիրը՝ նրա մեջ բնակվելու համար⁷³, և որ Տիրոջ խոսքի գործությամբ է պահվում տիեզերքը բովանդակ⁷⁴, ասվածը կհամարեն կամքն Ամենագոր Աստծո:

Սարսափելով Բարձրալի առջև հաշվետու լինելու մտքից և լավ իմանալով, որ ունեցողին պիտի տրվի և պիտի ավելացվի, իսկ չունեցողից պիտի վերցվի ունեցածն էլ⁷⁵, ահա այս փոքրիկ գրքույկի տեսքով, իբրև շահույթով գործադրված քանքար, ներկայացվում է «Վահագնի ծնունդը» բանաստեղծության մեջ պարառված մեր Տեր Հիսուս Քրիստոսի երկրորդ գալստյան խորհուրդը՝ պատկերազարդված, վարպետին տեսիլքով տրված «Հիսուսի երկրորդ գալուստը» կտավով:

Շնորհակալ ենք Տե՛ր, աննշաններիս՝ մանանեխի հատիկներիս վստահված քանքարների համար⁷⁶:

73. Եսայի 40.22

74. Թուղթ Եբրայեցիներին 1.3

75. Մատթեոս 13.12, 25.29, Դուկաս 19.26

76. Մատթեոս 25.14-30, Դուկաս 19.11-28



Աշոտ Հալկապուն Գրիգորյան

Ճարտարապետության դոկտոր,
պրոֆեսոր, ՃՀՀԱՀ



Հայրենիքից հեռու, հայրենիքի հետ

Պատմությունն չունեցող հաւաքականություններ կընմանին ուսկից գալը եւ ուր երթալը չգիտցող ճամբորդներու, որոնք անխտիր կը կորսվին ժամանակ կոչող անհունութեան մէջ: Ժամանակը ամենաքանդիչ է. միայն չի կրնար քանդել արձանագրուված պատմությունը, որը կը ներկայանայ յետագայ սերունդներուն՝ առանց սպասելու անոնց հրաւերին:

Սարգիս Գ. Փաշաճեան



րտերկրի հարյուրավոր հայ ճարտարապետների շարքում իր առանձին տեղն ունի Իտալիայում բնակություն հաստատած **Ատոն Կուրեղեանը**՝ ճարտարապետ, ում անունն ու գործունեությունը նոր են մտնում հայ ճարտարվեստի գանձարան: Ինչո՞ւ, ի՞նչն է պատճառը: Կենսագիրների, պատմաբանների անփութություն, վրիպում, անտարբերություն թե՛ պարզապես անտեղյակություն: Այս դեպքում, ցավոք, ավելի շուտ վերջինը: Մի կողմից 20-րդ դարասկզբի հայոց մեծ ողբերգությամբ աշխարհասփյուռ դարձած հայ ժողովրդի դաժան ճակատագիրը, մյուս կողմից այդ անտեղյակությունը պայմանավորված էր քաղաքակիրթ աշխարհից առանձնացնող Խորհրդային Միության երկաթյա վարագույրով:

Լևոն Կուրեղեանն իր կոստանդնուպոլսյան արվեստանոցում 1907թ.

Կատարվածն, անշուշտ, համամարդկային ողբերգություն էր, սակայն աշխարհի շատ երկրների և պետությունների կողմից ժամանակին այդպես էլ չճանաչված ու չդատապարտված, ինչը Կուրեղեանի համար դարձավ կյանքի խնդիր, նպատակ՝ իր արվեստով ու աշխատանքով դառնալ ճանաչելի, հայտնի, որպես ստեղծագործ ու կենսունակ մի ամբողջ ժողովրդից պոկված անգին բեկոր ու մասունք:

Խոսել արտերկրի հայ ճարտարապետների մասին, այն էլ Հայաստանից, դյուրին գործ չէ: Հարկ է, որ յուրաքանչյուր անհատ ճարտարապետի հետ փորձես անցնել նրա կյանքի հազար ու մի խաչմերուկներով, միասին հաղթահարես արգելքները, որոնք ավելի շատ են եղել, քան «կանաչ» ուղիները, վերջապես փորձես նրա նման ապրել և հաղթահարել նրա կյանքի առավել տխուր և ոչ այնքան ուրախ օրերի անակնկալները, ուրախանալ նման դժ-

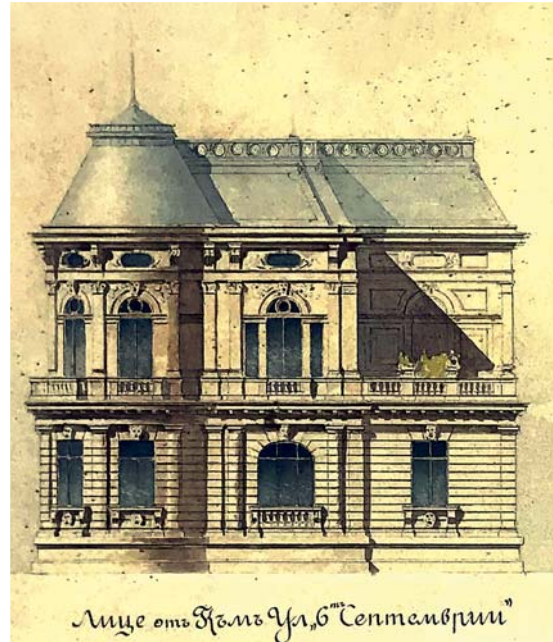


Լևոն Կուրեղեան 1907

վարություններով ունեցած ձեռքբերումներով, մշտապես զգալ չմարող կարոտն այն երանելի երկիր-ծննդավայրիդ հանդեպ, ուր շատերին այդպես էլ չհաջողվեց վերադառնալ, իսկ մյուսների՝ անգամ տեսնել...

Խոսել հայ ճարտարապետի մասին և չանդրադառնալ նրա ապրած ժամանակին

նույնպես անհնար է: Ինչ վերաբերում է Լ. Կուրեղեանի կյանքի հարուստ ժառանգությանը, ապա այս դեպքում նշանակում է անդրադառնալ առնվազն վերջին 100-150 տարիների հայտնի պատմությանը (այդ թվում հայ սփյուռքի պատմությանը), խոսել հայ ստեղծագործական մտքի անսահման հզոր ներուժի մասին, ինչպիսին ուներ նա:



Բնակելի տների նախագծեր, Սոֆիա, 1897

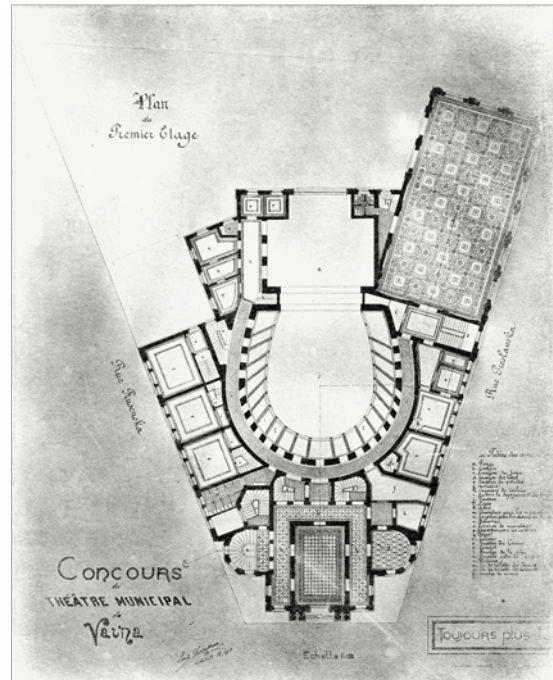
Դժվար է գատել ճարտարապետ Լ. Կուրեղեանին հայրենիքի ճակատագրով մտահոգ, հայրենասեր, քաղաքացի Կուրեղեանից: Նա առաջիններից մեկն էր, ով զգացել էր իր ժողովրդի գլխին կախված վտանգը: Այդ վտանգը հետագայում ակնհայտ ու խիստ իրական է դառնում նրա կյանքի առանձնապես երեք դրվագներում՝ անջնջելի հետք թողնելով թե՛ կյանքի, և թե՛ մասնագիտական գործունեության ընթացքի վրա: Ողբերգական իրադարձություններով լեցուն նրա ուղին անցել է հայրենիքի, ծննդավայրի, հարազատների անդառնալի կորուստներով՝ ստիպված է եղել հրաժարվել սիրած մասնագիտությունից, քանի որ առավել կարևոր առաքելություն էր ստանձնել. նվիրվել «Հայոց հարցի» լուծման պայքարին, ջանք ու եռանդ չխնայել աշխարհի դատին ներկայացնելու անհերքելի ապացույցներ, որոնք փաստում են մեր ժողովրդի նկատմամբ կիրառած անմարդկային բարբարոսությունն իր ողջ դաժանությամբ, իսկ որպես ճարտարապետ, որպես իր նախորդների

արժանի հետևորդ ուսումնասիրել ու կոնկրետ փաստարկներով ցույց տալ հայկական միջնադարյան ճարտարապետության ուղղակի ազդեցությունը ռոմանական ճարտարապետության վրա: Չնայած բազմաթիվ հիասթափություններին, կյանքի արհավիրքների հարվածներից առաջացած հուսալքումներին, ծննդավայրի ու հարազատների կեղեքող կարոտանքին՝ նա հավատում էր Հայաստանի լավ ապագային, որը նրան ներշնչում էր մշտապես գլխավերևում կախված Անդրանիկ Ջորավարի դիմանկարը:

Եվ, այնուամենայնիվ, ճարտարապետ Լ. Կուրեղեանի կյանքում 1896-1929 թվականները, ճիշտ է, ընդհատումներով, եղան ստեղծագործական վերելքով լի տարիներ: Հիշենք, որ հենց այդ տասնամյակները հայ ժողովրդի կյանքում առանձնանում են եղեռնակործան իրադարձություններով՝ բռնի տեղահանություններ, ջարդեր, կոտորածներ: Ընդամենը 10-15 տարում Կուրեղեանը հասցրեց նախագծել և կառուցել բազմաթիվ շենքեր Բուլղարիայում, Թուրքիայում, Իտալիայում: Լավագույնս տիրապետելով քարի, փայտի ճարտարապետությանը՝ կառուցել մենատներ, պալատներ, թատրոն, մատուռ, հասարակական շենքեր, եկեղեցիներ, դպրոց, հիվանդանոց և բազմապիսի այլ շինություններ: Մեծանուն նախորդներին բնորոշ իր փայլուն իմացություններով ու վար-

պետությամբ կատարել է մատիտանկարներ ու ջրաներկով աշխատանքներ, որոնց կարելի է հանդիպել իր տասնյակ նախագծերում: Տեխնիկական անթերի կատարումներով նա թղթին է հանձնել տարբեր հորինվածքային մանրամասներ, զարդարիկ տարրեր, կահույք, դուռ, լուսամուտ, ջահ, մարդկանց, բնանկարներ և այլն:

Մտավորական Լ. Կուրեղեանն իրեն անկրկնելիորեն է դրսևորել ոչ միայն ճարտա-



Վառնայի թատրոնի ճակատների, հատակագծերի, կտրվածքների և մանրամասների գծագրերը



Վառնա քաղաքի թատրոնի համար հայտարարված միջազգային մրցույթին Լևոն Կուրեղեանի ներկայացրած և առաջին մրցանակն ստացած նախագիծը, Վառնա, 1898



Մեծ վեզիր Յալիլ Ռիֆաթ փաշայի պալատը,
Կոստանդնուպոլիս - Նիշան թաշի, 1899

րապետական նախագծերում, այլև հանդես է եկել որպես հետազոտող և տեսաբան: Նրա գրչին են պատկանում «Քապորեստոյի պարտությունից հետո», «Հայաստանը իտալական հոգիին մեջ», «Ճառախոսություն Հայաստանի անկախության արդիվ», «Վիրգիլյան երկհազարամյակը», «Ճառախոսություն Մուրադ Ռափաելյան վարժարանի 100-ամյակի առթիվ», «Կարս և Արդահան, պատմական

հավաստիք և հայրենավանդ իրավունք», «Ուսումնասիրության չորս տեսքեր» և այլ տպագիր նյութեր ու ձեռագրեր: Նրա բեղմնավոր վրձնին են պատկանում ինչպես հարուստ ջրաներկ աշխատանքների հավաքածուն, հարյուրավոր լուսանկարները (եղել է նաև հմուտ լուսանկարիչ), այնպես էլ բազմաթիվ չափագրություններ և տարաբնույթ այլ նյութեր:

Ճարտարապետ Լ. Կուրեղեանի մասին մեզ հետաքրքրող տեղեկությունների հավաքման, ուսումնասիրության, դրանց աներկբա հավաստիության և ներկայացման համար պարտական ենք նրա թոռ, ճարտարապետ Արմեն Կուրեղեանին:

Լևոն Կուրեղեանը Հովհաննես և Բրաբիոն Երեմյանների վերջին զավակն էր: Ծնվել էր 1871 թվականի ապրիլի 26-ին, Կոստանդնուպոլսում: Ընտանիքը բնիկ Տրապիզոնից էր, սևծովյան նավահանգստային քաղաքից՝ ուր և բնակվում էր՝ զբաղվելով Միջին Արևելքի և Եվրոպայի, հատկապես Մարսելի միջև առևտրական կապերով:

Արմատացած ավանդության համաձայն, «լուսավորյալ» (և հարուստ) հայ ընտանիքներն իրենց զավակներին ուսման էին ուղարկում Եվրոպա: Տրապիզոնի Մխիթարյան վարդապետների դպրոցում տարրական ուսումն ավարտելուց հետո Լևոնին ևս ուղար-



Զավիթ Բեյի
ամառային նստավայրի
գլխավոր ճակատը,
Կոստանդնուպոլիս,
1898

կում են Իտալիա, Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան վարժարան: Ուսումն ավարտելով՝ Տրապիզոն է վերադառնում 1888 թվականին: Հաջորդ տարի մեկնում է Հռոմ և ընդունվում Գեղարվեստի թագավորական ինստիտուտ: 1895 թվականի դեկտեմբերի 15-ին Հռոմի թագավորական ինժեներական դպրոցում ստանում է ճարտարապետական գծագրության դասախոսի, իսկ նույն թվականի դեկտեմբերի 20-ին՝ ճարտարապետի վկայական:

1896թ. վերադառնում է Թուրքիա, սակայն հարկադրված է լինում անմիջապես ապաստան որոնել Բուլղարիայում: Այնտեղ բազմաթիվ շինություններ է կառուցում և, ի մասնավորի, 1898թ. մասնակցում է Վառնայի քաղաքային թատրոնի կառուցման համար հայտարարված միջազգային մրցույթին, ճանաչվում հաղթող:

1898 թվականին վերադառնում է Թուրքիա, Կոստանդնուպոլիս, որտեղ ծրագրում և քաղաքում ու իշխանաց կղզիներում կառուցում է հասարակական բազմաթիվ շենքեր ու առանձնատներ: Կոստանդնուպոլսում 1901 թվականի դեկտեմբերի 15-ին ամուսնանում է Մարիամիկ Ազարեանի հետ, իսկ 1902 թվականի օգոստոսի 24-ին ծնվում է նրանց միակ որդին՝ Հովհաննեսը:

1907 թվականին տեղափոխվում է Իտալիա, բնակություն հաստատում Հռոմում: Մի քանի տարի անց, 1915 թվականի ապրիլի 24-ին սկիզբ առած ցեղասպանության ժամանակ, թուրքերը Տրապիզոնում¹ բնակվող նրա բոլոր ազգականներին կոտորում են:

1911 թվականին Իտալիայի Տորինո քաղաքում կազմակերպված միջազգային ցուցահանդեսի ժամանակ ծրագրում և իրականացնում է օսմանյան տաղավարը:

1910-1913 թվականներին բազմաթիվ ուղևորություններ է ունենում Ռավեննա, Ակուիլեյա, Իստրիա, Դալմատիա և հատկապես Բրիանցա, որոնց ընթացքում փաստագրում է բյուզանդական ու ռոմանական դարաշրջանի հուշարձանները՝ նպատակ ունենալով ուսումնասիրել հայկական ազդեցությունները ռոմանական ճարտարապետության վրա:

1912 թվականին իտալերեն լեզվով հրատարակում է մի խիստ քննադատություն² ընդդեմ Վատիկանի անպատեհ միջամտությունների՝ Կոստանդնուպոլսի Հայ Կաթոլիկ Պատրիարքի ընտրության գործում³: Հարկավոր է հիշել, որ Պատրիարքը, Հայոց հոգևոր առաջնորդը լինե-

լուց բացի, նաև նրանց քաղաքական առաջնորդն էր և կապող օղակն էր Բարձր Դռան և հայ համայնքի միջև:

Իգնատիոս Կուրեղեան արքեպիսկոպոսը՝ Լևոնի հորեղբայրը, Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության արքահայրն էր: Նրա օրոք էր միաբանությունը գնել Ազոլոյի «Վիլա Կոնտարինի» և Սան Ջենոնե Դելլի Էժձելինիի «Վիլա Ալբրիցցի» տիրույթները, որոնցից առաջինը Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան Վարժարա-



Սուստաֆա Բեյի ամառանոցը, Պրինկիպո, 1900

նի սաների, իսկ երկրորդը՝ միաբանության վանքի ու նոր ընծայարանի ամառային կեցության համար: Հորեղբոր և հայ համայնքի ներկայությունը, իսկ հետո նաև իր որդին՝ Հովհաննեսը, որ սովորում էր Վենետիկի հայկական վարժարանում, նրան դրդում են թողնել Հռոմը և մեկընդմիշտ բնակություն հաստատել Ազոլոյում:

Այստեղ Լ. Կուրեղեանը շարունակում է իր քաղաքական գործունեությունը՝ նպատակ

ունենալով հետևել «Հայկական հարցի» լուծմանը, որը եվրոպական տերությունները շարունակում էին անտեսել, քանի որ հետաքրքրված էին միմիայն «Արևելյան հարցով», իրենց տնտեսական գերիշխանությունն այնտեղ հաստատելու և հարուստ նավթահորերի տիրանալու համար: Ծանոթանում է Լուիջի Լուծձատտիին⁴ և շահում է նրա համակրանքը, ում համարում է Հայ դատի ամենաազնիվ բաղկամբ:

Առաջին համաշխարհայինի բռնկման օրերին նա Ազոլյում էր, ուր և փաստացի մնում է մինչև պատերազմի ավարտը: 1916 թվականին Լ. Կուրեղեանը Պադովայում կազմակերպում է Հայ ուսանողների միությունը: 1918-ի վերջերին գնում է Հռոմ, ուր Ջ. Գորրինին⁵ նրանից խնդրում է մի «հուշագիր» պատրաստել Հայոց հարցի և դրա հետագա լուծման վերաբերյալ, որպեսզի այդ հարցերը քննարկվեին Վերսալի համաժողովի ժամանակ:

1919թ. մեկնում է Փարիզ⁶, մասնակցում Հայաստանի Հանրապետությանը⁷ տրվելիք տարածքների որոշման քննարկումներին՝ հանդիսանալով իբրև Պողոս Նուբարի⁸ առաջ-

նորդած հայ պատվիրակության անդամ: Փարիզում էլ հրատարակում է «Le Responsable» աշխատությունը, որը գրել էր 1916-1918թթ. Ազոլյում, պատերազմի տարիներին գերտերությունների պատասխանատվությունների մասին⁹:

Ազոլյում եղած ժամանակ¹⁰ և հիմնականում թուրքական զորքերի կողմից Ջմյուռնիան¹¹, Անատոլիան և Կոստանդնուպոլիսը գրավելուց հետո հասկանում է, որ նպատակը, որի համար միշտ պայքարել էր, այսինքն՝ Հայաստանի Հանրապետության լիակատար անկախության իրագործումը, ձախողված էր¹²: Դրանից հետո Լ. Կուրեղեանը որոշում է վերջնականորեն հաստատվել Իտալիայում, կոնկրետ՝ Ազոլյում: 1924 թվականին կառուցում է իր տունը, որը խորհրդանշական կերպով անվանում է «Վիլլա Արարատ»: Ամբողջովին թողնում է ճարտարապետությունը, զբաղվում է իր գյուղատնտեսական ընկերությամբ և խաղողի այգիներով, գրում և մասամբ նաև հրատարակում է քաղաքական ու լեզվաբանական աշխատությունների մի շարք, մինչև 1949 թվականը:

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի տարիներին նրա «Վիլլա Արարատ» հիմնակետը երբեմն նաև ապաստան է դառնում պատերազմի պատճառով Ազոլյոյի վարժարանում փակված հայ երիտասարդների, իսկ պատերազմի ավարտին նաև սովետական բանակի հայազգի զինվորների համար, որոնք գերմանացիների կողմից գերեվարվելով՝ բանտարկվել էին Կրեսայինյազայում, Ազոլյոյից ոչ հեռու:

Լևոն Կուրեղեանը մահացել է 1950 թվականի սեպտեմբերի 2-ին, Ազոլյում:

Արդ անդրադառնալով նրա ճարտարապետական, գիտատեսական և հասարակական գործունեությանը: Լ. Կուրեղեանի ճարտարապետական և գիտատեսական գործունեությունը կարելի է բաժանել մի քանի փուլերի՝ համալսարանական ուսումնառության տարիներ Հռոմում, թուրքական, բուլղարական, իտալական շրջաններ, հեռացում ճարտարապետությունից, վերադարձ ճարտարապետության պատմատեսական խնդիրների ուսումնասիրության ասպարեզ, Հայ դատի և հայ մշակույթի և պատմության ուսումնասիրության, հրատարակության և հանրահռչակման գործառնություններ և այլն:

Նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ իրենց կարևոր տեղն ունեն ճարտարապետական նախագծերն ու իրականացումները, ինչպես նաև գեղագիտական բարձր որակով արված տասնյակ ջրաներկ աշխատանքները:



Յովսեփ Ազոլյանի հարկաբաժիններով բնակելի տան՝ «Կիմիսույու Փալաս»-ի ընդհանուր տեսքը և մանրամասները, Կոստանդնուպոլիս, Այաս Փաշա, 1903

Առանձնակի արժեք են ներկայացնում ճարտարապետի հրատարակած գրքերն ու հոդվածները: Միմյանց լրացնելով՝ այս ամենն ամբողջացնում են նրա, որպես մտավորականի, տաղանդաշատ ճարտարապետի, նրբագաց նկարչի, ազգային և հասարակական գործչի, գրող-հրապարակախոսի, հմուտ գյուղատնտեսի և, իհարկե, ազնիվ քաղաքացու կերպարը:

կան և ռոմանական ճարտարապետական ոճերի մեջ: Կուրեղեանը կարողացավ այս ոճերի մեջ ներմուծել նաև արևելյան ճարտարապետությանը բնորոշ որոշ տարրեր, հատկապես կոստանդնուպոլսյան շրջանի իր գործերում: Նրան հեշտ էր տրվում աշխատելն ինչպես փայտի, այնպես էլ քարի, մետաղի և ապակու հետ, որպես կիրառության համար ժամանակին տարածված շինանյութեր:



Ջիլմի Պեյ-Վիլլա,
Կոստանդնուպոլիս,
Բեքեք, 1899

Լ. Կուրեղեանի աշխատելաոճը հայ մտավորականի խորաթափանց և հետևողական պրպտողի, անխոնջ քաղաքացու, իր ազգային տեսակի պաշտպանի, հպարտ հայորդու իսկական դրսևորում է: Իրավ է, որ նա թե տարրական, թե վարժարանական և առավել ևս Հոռմի գեղարվեստի ակադեմիայում սովորելու տարիներին հագիվ թե հիմնավոր ուսանած լինելու հայոց պատմությունը, հայ մշակույթն ու ճարտարապետությունը: Սակայն քաղաքական և այլ պատճառները նրան ստիպել են ինքնակրթությամբ լրացնել այդ բացը: Ավելին, նա այնքան է խորացել հայ միջնադարյան ճարտարապետական մտքի առանձնահատկություններն ուսումնասիրելու գործում, որ փորձ է արել, դրանց արդյունքներից ելնելով, համեմատական շերտեր գտնել բյուզանդա-

Նրան օտար չէր նաև «արվեստը և արհեստը» (1880-1910-ականներ) համադրելու աշխատելաոճը, քանզի գործնականում կարևորում էր վարպետ-շինարարների փորձառության կիրառումն իր նախագծերում և կառույցներում: Սակայն նրա համար կարծես առավել գերադասելի էր «մոդեռնը» կամ նույնիսկ «ԱրՆուվոն» (նոր արվեստը). այս ոճերը կարծես համադրեցին նախորդ բոլոր ոճերը՝ հնարավորություն ընձեռելով ճարտարապետներին ստեղծագործել ավելի ազատ և անկաշկանդ:

Ընդհանրապես հասարակության սոցիալ-տնտեսական անցումային փուլում սրանք ձևավորեցին ճարտարապետության որոշակի ուղղվածություն և այս տեսակետից կարևոր դեր կատարեցին XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի եվրոպական և համաշխարհային ճար-

տարապետության զարգացման գործում: Բնականաբար այս ոճն իր տեղը պիտի գտներ ինչպես Թուրքիայի (մասնավորապես՝ Կոստանդնուպոլսի), այնպես էլ Բուլղարիայի (մասնավորապես՝ Վառնայի) ճարտարապետական միջավայրում, որտեղ ճակատագրի բերումով առիթ ունեցավ ստեղծագործել: Սակայն «Էկլեկտիկան» ու «մոդեռնը» ժամանակակիցների գնահատմամբ չկարողացան ճարտարապետության միջոցով արտահայտել ժամանակի տնտեսական, ճարտարագիտական և գեղարվեստական առանձնահատկությունները, որը և մղեց նոր որոնումների, ինչի արդյունքում ծնվեց «նեոկլասիցիզմ» անվանումն ստացած ոճական ուղղությունը: Ահա այսպես ի հայտ եկավ մի ընդհանուր առանձնահատկություն, որում առկա էին դասական ճարտարապետությանը բնորոշ ձևերն ու արտահայտչամիջոցները¹³:



Վենետիկյան ծովածոցն ու գոնդոլան, 1907

Պատահական չէ, որ նշված շրջանի բոլոր հայ ճարտարապետները ներմուծված օտար ու իշխող ոճերի (էկլեկտիզմի, մոդեռնի և նեոկլասիցիզմի) օգտագործմանը զուգահեռ նախագծել ու կառուցել են հայկական ավանդական ճարտարապետության ոգով հագեցած բազմաթիվ շենքեր, իսկ նշված նորամուտ ոճերը վերամշակել ու մատուցել են հայկական ազգային ճարտարապետության ստեղծագործական սկզբունքներով¹⁴:

Ընդհանրապես XIX և XX դարերի ընթացքում ճարտարապետության և շինարարության բնագավառում արևելահայերը սովորել են երկու կրթօջախներում՝ Սանկտ Պետերբուրգի կայսերական ակադեմիայի գեղանկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության բարձրագույն ուսումնարանում և Սանկտ Պետերբուրգի Նիկոլայ Առաջին կայսեր քաղաքացիական ճարտարապետների ինստիտուտում, որը պատրաստում էր ճարտարապետ-ինժեներներ¹⁵: Ինչ վերաբերում է Օսմանյան կայսրության, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրների հայկական գաղթօջախների, Պարսկաստանի հայ երիտասարդների ուսման գործընթացին, ապա նրանք ճարտարապետական ուսում հիմնականում ստանում էին եվրոպական երկրներում՝ Ֆրանսիայում, Անգլիայում, Իտալիայում: Նրանցից մեկն էլ Լ. Կուրեղեանն էր:

Հայ ճարտարապետների ստեղծագործական գործընթացում չէր կարող անտեսվել և իր ազդեցությունը չունենալ նրանց հայեցի աշխարհաճանաչողությունը, աշխարհընկալումը, մտածելակերպը, որի յուրահատուկ դրսևորման առանձնահատկություններն են մարդասիրությունն ու խաղաղասիրությունը, համամարդկային արժեքներին զինվորագրյալ լինելը, դրանց կրողը հանդիսանալը, որին զուգահեռ մնում են իրենց արմատներին կառչած, դրանցից մշտապես և առատորեն սնվող:

Դարի ոգով արարելու ձգտումն առանձնապես հատուկ էր Եվրոպայի, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրների, Օսմանյան կայսրության, Ռուսաստանի տարածքներում ստեղծագործող հայ ճարտարապետներին (Լևոն Նաֆիլյան՝ Ֆրանսիա, Լևոն Կուրեղեան՝ Թուրքիա, Բուլղարիա, Իտալիա, Մարտիրոս Ալթունյան և Փասկալ Փափուճեան՝ Լիբանան և այլն): Հիշենք, որ հենց նրանց ստեղծագործական ծաղկուն շրջանում սկիզբ էին առել ճարտարապետական բազմաթիվ ոճեր և ուղղություններ:

Կլասիցիզմին հաջորդած էկլեկտիկան, մոդերնը, ապա նաև նեոկլասիցիզմը և նույնիսկ գոթական ոճերը Թիֆլիսում և Բաքվում թե հրավիրված և թե արդեն ձևավորված տեղական (հայկական) ճարտարապետների ստեղծագործություններում նույնպես որոշակի ազդեցություններ ունեցան¹⁶։ Հետաքրքրական է, որ արևմուտքում Ստամբուլի օրինակով, արևելքում (Անդրկովկասում) Թիֆլիսի և Բաքվի օրինակներով, հայ ճարտարապետները կարողացան նախագծել և կառուցել տարատեսակ այնպիսի շենքեր և շինություններ, առանց որոնց դժվար է պատկերացնել այդ ժամանակաշրջանի և նույնիսկ այսօրվա նշված քաղաքների (ինչու չէ՝ նաև երկրների) ճարտարապետական դիմագծերը։ Օրինակ, Բաքվի հասարակական հավաքույթի ամառային ակումբը (ճարտարապետ՝ Գաբրիել Տեր-Միքայելյան, 1910-1912) Թիֆլիսում կլասիցիզմի մոտ հայացքով նախագծված Արամյանցի «Մաժեստիկ» հյուրանոցը, Միլյանի առանձնատունը (երկուսն էլ ճարտարապետ՝ Գաբրիել Տեր-Միքայելյան, 1910-1914), Մանթաշյանի պալատը (ճարտարապետ՝ Գուրգեն Տեր-Սարգսյան, 1909), «Քաղաքային խմբակի», հետագայում՝ Փոքր թատրոնը (ճարտարապետ՝ Դավիթ Չիսլյան, 1916) և այլն։ Իր հայրենակից ճարտարապետների պես Լ. Կուրեղեանը ևս նախագծեց և կառուցեց նախ Բուլղարիայում, ապա Թուրքիայում և Իտալիայում։

Լ. Կուրեղեանի բուլղարական շրջանն ընդգրկում է 1896-1898 թվականները։ Ինչպես արդեն ասացինք, նա Բուլղարիա է տեղափոխվել ոչ իր կամքով։ Այդ շրջանի գործունեության մասին խոսելուց առաջ կարևոր ենք համարում անդրադառնալ մի հետաքրքիր միջադեպի, որ տեղի է ունեցել Բուլղարիայի սահմանագլխին։ Հայ ճարտարապետության երկու խոշոր ներկայացուցիչներ ճակատագրի բերումով իրար են հանդիպել Բուլղարիա մեկնելիս։ Այս մասին իր հուշերում գրել է Լ. Կուրեղեանը, որը տպագրվել է նաև Բուլղարիայի «Երևան» թերթում։

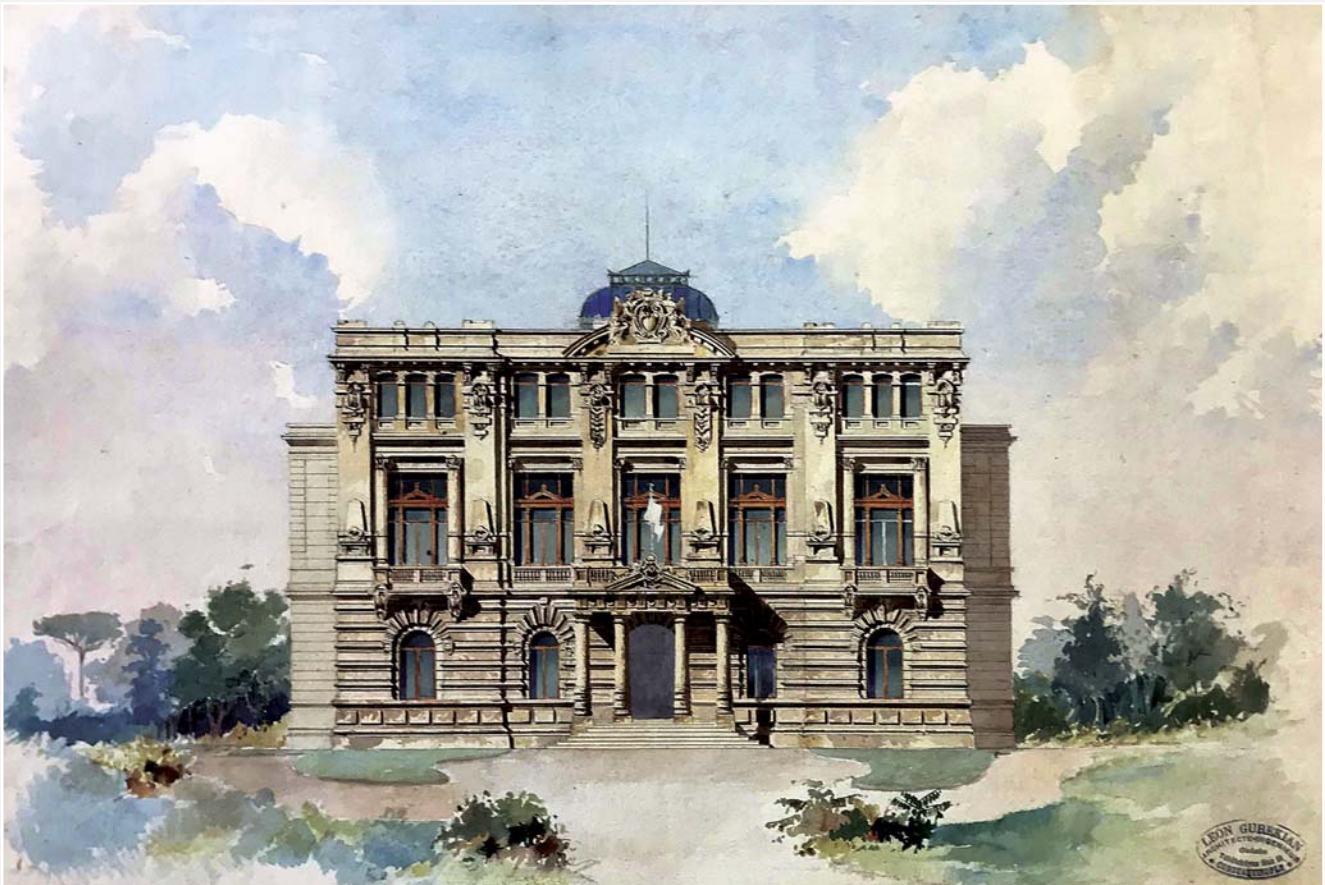
«Այսպես հավիտյան ջարդերեն փախած ու զանազան ուղղություններով ցրված չորս հայերս ալ կրկին հավաքվեցանք Բուլղարիո սահմանազուխը։ Թերոս սահմանապահը մեր անունները հարցուց ու հայտնվեցավ, որ չորսերես երեքը Լևոն կոչվինք, իսկ մեկը՝ Թորոս, բայց այդ Թորոսը իր հաղթական զանվածքով Լևոններս ալ իր ուսերու վրա կոնար դնել»¹⁷,–

սա փաստորեն Լևոն Կուրեղեանի առաջին հանդիպումն էր Թորոս Թորամանյանի հետ, ում մասին լսել էր, բայց ծանոթ չէին եղել։

Ճակատագրի խաղ էր սա, որ երկու հայրենամկեր ճարտարապետներ գաղթի ճանապարհին պիտի հանդիպեին, հետո ճակատագիրը նրանց պիտի բաժաներ, մեկին տանելով՝ Մայր Հայաստան, մյուսին՝ Իտալիա։ Սակայն երկուսն էլ գիտեին իրենց անելիքները. Թ. Թորամանյանը պիտի ուսումնասիրեր հայ միջնադարյան ճարտարապետությունը և դառնար դրա գիտական ուսումնասիրության հիմնադիրը, իսկ Լևոնը պիտի ապացուցեր հայ միջնադարյան ճարտարապետության ազդեցությունը եվրոպական (հատկապես Հյուսիսային Իտալիայի) ռոմանական ճարտարապետության վրա, դառնար հայ դատի ազատամարտիկներից մեկը, պատմությանը թողներ ճարտարապետների մի հրաշալի գերդաստան։



Շիշլի թաղամասի հետագա կառուցապատման արդյունքում Մաքսուտ Շահբազի բնակելի տունը «սեղմվել» է երկու կողմից, սակայն չի կորցրել իր նախնական գեղագիտական գրավչությունը



Պատրիարքարանի գլխավոր ճակատի նախագիծը

Շատ հետաքրքրական է, գուցե և երկուստեք ճակատագրական, նրանց հանդիպումը Բուլղարիայի սահմանային անցակետում: Հանդիպումն այս կարևոր էր նաև նրանով, որ երկուսն էլ հնարավորություն են ստանում, թեկուզ կարճ ժամանակում, ապրել, նախագծել և կառուցել Բուլղարիայում: Նախագծելու թույլտվություն ստանալու նպատակով նրանք այցելում են պետական մարմիններ. «Թորոս, եզուր ներկայանանք կրթական նախարարություն, քաղաքներն մեր վիճակը, թե ջարթեն փախած հայ ճարտարապետներ ենք, կնայիս հարմար գործ մը կուրան:

– Երթանք, – ըսավ՝ ծովն իսկ ներվող մարդու պարտապահմունքյամբ:

Գրագետը նախարարը մեզ օժտեց ժամանակավոր հրամանագրով մը, մինչև որ մեր վկայականները ներկայացնենք ու թույլ տրվալ, որ ճարտարներ: Այդ օրեն սկսանք մեր եռանդուն աշխատանքը: Ես ու Թորոսը չեռք-չեռքի տրված Սոֆիայի «Թրգովսկա» փողոցը կերպարանափոխեցինք նոր ու գեղեցիկ շենքերով: Բեդուն գործունեությամբ չորս տարիներ բոլորելեն հետո, օր մը իրարմեն հրաժեշտ

արինք, ինք մեկնեցավ Հայաստան, իսկ ես՝ Պոլիս»¹⁸:

Ցավոք նրանք այլևս իրար չեն հանդիպել...

Ահա թե ինչ է գրում Ներսես Գասպարյանը Լ. Կուրեղեանի բուլղարական շրջանի գործունեության մասին.

– Գալով Լեոն Կուրեղեանի, նույնպես ընտիր ճարտարապետ մը եղած է: Վառնայի քաղաքապետության կողմն հայտարարված քաղաքային նոր թափրոնի մը հատակագծի մրցման մասնակցելով, 1899-ին օտար քաղմաթիվ ճարտարապետական գործերու մեջեն իր ներկայացուցածը առաջին մրցանակի և 1000 ֆրանկ պարգևի արժանացած է: Իր ներկայացուցած թափրոնի շենքի նախագիծ-նկարը, որ լույս տեսած է Վենետիկի «Որբունի»-ի մեջ (18 հուլիս, 1900), հոյակապ շինության մը տպավորությունը կշգե դիրողի վրա: Երեսունչորս տարիներ հետո կառուցված Վառնայի քաղաքային թափրոնի շենքը իր արտաքին տեսքով ունի զգալի տարբերություններ Կուրեղեանի ծրագրածեն¹⁹:

Հիմնականում պահպանվել է Վառնայի թատրոնի քաղաքաշինական լուծման կուրե-

ղեանական մոտեցումը. այն է՝ երկու փողոցների միջնամասում ներփակված ծավալ անկյունային շէտոված գլխավոր ճակատով, ինչպես նաև ընդհանուր ոճային և ծավալային նմանություններով:

Այսինքն, Լ. Կուրեղեանը հաղթում է մրցույթում, բայց չի կարողանում իրականացնել իր նախագիծը, «Այսօրվան Վառնայի ազգային թատրոնի և Ռուսիի հին քաղաքապետարանի շենքերու ճարտարապետն է պրոֆեսոր Լևոն Կուրեղեանը, որու մասին կիտսրանամ հարմար առիթով ավելի ընդարձակորեն գրել»²⁰:

Հաջորդ ծավալուն գործունեությունն իրականացրել է Սոֆիայի Թրգովսկա փողոցում: Այստեղ նրան հաջողվում է մի շարք մենատներ նախագծել և կառուցել, սակայն նորից

յանական շենքերը, արդյունքում Լևոն Կուրեղեանի բուլղարական շրջանը ներկայացնող աշխատանքների մասին միայն պահպանված նախագծերից կարող ենք եզրակացություններ կատարել, որոնցից պարզ է դառնում, որ կուրեղեանական կառույցները նախագծված են եղել ժամանակի ոճերին հարազատ մոտեցումներով, պրոֆեսիոնալ բարձր մակարդակով, ինչպես ինքն է նշում, դրանք նոր էին և գեղեցիկ:

«Ես ու Թորոսը ձեռք ձեռքի տված Սոֆիայի «Թրգովսկա» փողոցը կերպարանափոխեցինք նոր ու գեղեցիկ շենքերով»²²:

Լ. Կուրեղեանի ստեղծագործության ստամբուլյան կամ բուրքական շրջանն ընդգրկում է 1898-1907 թվականները: Թուրքիայում



ճակատագիրն իր չար գործն է կատարում. «Իսկ գալով Սոֆիայի «Թրգովսկա» փողոցին, ան կգրնվեր քաղաքին կենտրոնը, որ վերջին ոմբակոծություններեն ավերվեցավ, այժմ հոն կկանգնի բարձր ու աստղանիշ կառավարական շենքը»²¹:

Փաստորեն Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ժամանակ ոմբակոծությունից ավերվում են այս փողոցի վրա գտնվող կուրեղ-

նախագծած և իրականացված շենքերն ու շինությունները բազմաթիվ են, սակայն դրանց մասին վկայող նյութերը՝ խիստ սակավ: Ահա քե ինչ է գրում այս առիթով Արմեն Կուրեղեանը. «Օրգանապես տարբերակել և շարադրել Լևոն Կուրեղեանի ճարտարապետական աշխատությունը գործնականում անհնար է, քանզի մեզ են հասել նրա մասնագիտական արխիվի միայն մասնատրված հատվածներ:

Աշտարակը և
Տորիչեկան,
Ագուլ, 1911

{...} Կինը՝ Մարիամիկը, 1926-1927 թվականների ժամանակահատվածում կարողացել է մասնակի ազատել ընտանիքի առգրաված սեփականությունը և հնարավոր ամեն բան ուղարկել Ազոլո, ստիպված լինելով գործել արագ և առանց որոշակի պլանավորման²³: Իսկ աշխատանքների ճանաչման և դրանց թվագրության ճշրման գործում (որ որոշ

տվյալների բացակայության պարագայում փորձնականորեն սահմանվել են ըստ համանմանությունների), բացի մի քանի նկարներից ու լուսանկարներից, օգնության են գալիս թե՛ Լևոնի և թե՛ Մարիամիկի տարբեր նամակները, նշումները, օրագրությունները և այլն»:

Նույնքան դժվար է բացատրել, թե ինչպես է Լևոնին հաջողվել այդքան կարճ ժամանակահատվածում (ինը տարի) իր համար մեծ թարձր մակարդակի միջավայր ստեղծել: Իհարկե, ազգակցական կապ ստեղծելն Ազարեան²⁴ ընտանիքի՝ Կոստանդնուպոլսում առավել նշանավոր ընտանիքներից մեկի հետ, նպաստել է, բայց բավարար չէ այն բացատրելու համար: Թերևս Հռոմում համալսարանական վկայական ստանալը մույնպես նպաստել է նրա աշխատանքի մեծ ընդգրկվածությանը, եթե հաշվի առնենք նաև իտալացի մի քանի ճարտարապետների ներկայությունը (D'Aronco, Rigotti, Semprini և այլն): Իր նամակներից²⁵ մեկում նա այս առիթով մույնիսկ արտահայտվում է այն դժվարությունների մասին, որ կրել է եվրոպացի ճարտարապետների հետ կատաղի մրցակցության արդյունքում, ովքեր «ամրապնդվել էին իրենց դեսպանատների աջակցությամբ»: Հավանաբար կարող է որոշիչ եղած լինել նաև կապը Պալանների ընտանիքի հետ:



Տուրինյի միջազգային ցուցահանդեսի օսմանյան տաղավարը, 1911



Տուրինյի միջազգային ցուցահանդեսի օսմանյան տաղավարի նախագիծը, 1911

Ավելի ճշգրտորեն կարելի է նշել Լ. Կուրեղեանի ստեղծագործական թուրքական ժամանակահատվածը, որն իր հերթին կարելի է բաժանել երկու փուլի՝

- ա) նրա աշխատանքն ի սկզբանե պարփակված է եղել հիմնականում օսմանյան կառավարության համար շենք-շինությունների նախագծման շրջանակով,
- բ) ամուսնությունից հետո զբաղվել է բացառապես հասարակության վերին խավի համար մասնավոր տների նախագծմամբ:

Այս շրջանի նախագծերից առավել հետաքրքրական են հատկապես Կոստանդնուպոլսում նախագծած և իրականացված բնակելի և հասարակական շենքերը: Բացի Կոստանդնուպոլսից Լ. Կուրեղեանը հասցրել է նախագծել տարաբնույթ կառույցներ Տրապիզոնի, Սամսունի, Իզմիրի և այլ բնակավայրերի համար: Կոստանդնուպոլսյան նախագծերից իրենց գեղարվեստական գրավչությամբ առանձնանում են **Ջավիդ Բեյի ամառանոցի, Մեծ վեզիր Հալիլ Ռիֆաթ փաշայի պալատի, Քերիմ Բեյի չորսհարկանի տան, Մուստաֆա Բեյի մենատան, Մաքսուտ Շահբազի սեփական տան նախագծերը:** Նա նախագծել և կառուցել է նաև հայ համայնքի երևելիների համար: Այդ գործերի շարքում առանձնանում են **Պետրոս և Յովսեփ Ազարեանների բազմահարկ շենքերի, Մարթին Ակոբեանի ամառանոցի նախագծերը:**

Կուրեղեանի նախագծերի ուսումնասիրությունից պարզ է դառնում, որ նրա համար շատ կարևոր է եղել հարկերը միացնող աստիճանավանդակների նախագծումը: Դրանք շեշտադրելով՝ նրան հաջողվել է կառույցի ընդհանուր հորինվածքի գեղագիտական կենտրոնը «հավաքել» աստիճանների հորինվածքների շուրջ: Ճարտարապետը ջանք չի խնայել իր նախագծերում մանրամասն անդրադառնալ կառույցների թե արտաքին և թե ներքին հարդարանքի տարրերին, դրանց գեղագիտական լուծումներին, ընդհանուր հարդարանքին: Հետաքրքրական է, որ կառույցի հատակագիծը մշակելիս չի մոռացել հիմնական գործառնական տարածքներում ցույց տալ նաև ներքին կահավորանքն ու սարքավորումները, ինչպես նաև հատակի ձևավորման սխեմատիկ պատկերը, ճակատներում և ծալեղմահարկի որոշ հատվածներում փայտե դեկորատիվ զարդամոտիվների կիրա-

ռումը, ինչը շենքի վերնամասին հաղորդում էր եթերային թեթևություն և գեղագիտական ընկալելի հանգստություն:

Լ. Կուրեղեանի իտալական շրջանն ընդգրկում է 1907-1950-ական թվականները: Թեև երկար բնակվեց Իտալիայում, սակայն ստեղծագործելու առումով նրա մատիտը այնքան էլ բեղմնավոր չեղավ՝ համեմատաբար քիչ նախագծեց և, բնականաբար, քիչ էլ կառուցեց (քանզի, ինչպես նշվեց, արդեն որոշել էր թողնել ճարտարապետությունը):

Իտալական շրջանի նրա լավագույն նախագծերից է **Տուրինյի տաղավարը:**

Տուրինյի 1911 թվականի միջազգային ցուցահանդեսում Թուրքիայի տաղավարի Լ. Կուրեղեանի նախագիծը ինքնին յուրահատուկ երևույթ էր նախ նրանով, որ հենց իրեն են վստահել պետական նշանակության այդ կարևոր աշխատանքը և, երկրորդ, որ Լևոնը դեռևս միամտորեն հույս էր փայփայում, որ թուրքական կառավարությունը կփոխի վերաբերմունքը հայերի նկատմամբ: Ինչևիցե, այս նախագծով նա կառուցել է մի գողտրիկ «մենատուն», որով Թուրքիան պիտի ներկայանար միջազգային հեղինակավոր այդ միջոցառմանը և այլ երկրների շարքում ցուցադրեր իր ձեռքբերումները: Տուրինյի տաղավարը նրան միջազգային ճանաչում է բերում: Այն առիթ է հանդիսանում, որ Գուստավո Ջիովաննոն առանց վարանելու առաջարկի Լևոնին, որպես Օսմանյան կայսրության պաշտոնական պատվիրակ, մասնակցել առաջիկա ճարտարապետական միջազգային համաժողովին: Հռոմում Օսմանյան կայսրության հյուպատոս Սեֆետտին Պելլը սիրով ընդունում է այդ առաջարկը: Բացի հիշյալ տաղավարից Իտալիայում նախագծում և կառուցում է իր առանձնատունը՝ «Վիլլա Արարատը», ինչպես նաև հայկական միջնադարյան ճարտարապետական ոճով գողտրիկ մատուռ-դամբարանը:

Կուրեղեանի իտալական շրջանն առավել բեղմնավոր եղավ գիտատեսական և գրահրատարակչական գործունեության առումով, որի վկայությունը դրանց վերաբերյալ պահպանված հարուստ նյութերն են, որոնք վկայում են ճարտարապետի առանձնահատուկ վերաբերմունքը հայկական հարցի նկատմամբ: Վերջինիս վերաբերյալ Լ. Կուրեղեանի համառ հետևողականության ու հետամուտ լինելու մեջ անշուշտ մեծ դեր է ունեցել նաև նրա հորեղբայրը՝ Սուրբ Դազարի Միաբանության ար-

բաժնի Իգնատիոս Եպիսկոպոս Կուրեղեանը, ով հատուկ դիրքորոշում է ունեցել Հայկական հարցի վերաբերյալ: Ահա թե ինչ է գրում այդ մասին Ավետիք Իսահակյանը. «Ռուսական եկեղեցու սինոդի մեծը՝ Պոքեղոնոսցիը (սինոդի օպեր-պրոկուրորը), միաբանների հետ սուրճ խմելիս, միտք է հայրնում, թե «Ռուսիայում էլ հայերը ոչ ուս ժողովուրդների հետ դատապարտված են շուր կամ ուշ չուլվելու»: Արքեպիսկոպոսը հանդարտությամբ պատասխանում է. – «Հայ ժողովուրդը շար ավելի ահեղ ժամանակներ ու բռնություններ է տեսել, նվազել է թվով, բայց մնացել է ոգով կայուն և անվրա: Մեր հույսը Աստուծո վրա է, մեր ժողովրդի փրկությունն և պարմության անմահական ընթացքի վրա»²⁶:

կան թեմաներով նրա գործունեությունը, որը կարող է բնորոշ լինել միայն ազգի ճակատագրի հանդեպ պարտավորվածության, կորուսյալ հայրենիքի համար պահանջատիրության և ազգային երազանքին հասնելու համար քաջագործության, ինքնագոհության պատրաստ առաջամարտիկին: Օրինակ, ինչպե՞ս չտեսնել ու չզգալ այն անսահման վրդովմունքը, որ նա արտահայտում է Երկրորդ համաշխարհայինից հետո խորհրդային երկրի հայտարարությունների վերաբերյալ, որոնցով վերջինս պահանջներ էր ներկայացնում Թուրքիային: Չայրույթի բռնկման պատճառն, իհարկե, բոլորովին էլ պահանջատիրությունը չէր, այլ այն, որ պահանջվող Կարսի և Արդահանի նահանգները ԽՍՀՄ-ում ընկալվում էին որպես



«Վիլլա Արարատի»
ընդհանուր տեսքը,
Ազուլո - Թրևիզո,
1923

Լ. Կուրեղեանն էլ ահա այդպիսի «կայուն» ոգով նվիրվել է Հայկական հարցի լուծման կարևոր գործին՝ իր ծաղկուն գրչով թղթին հանձնելով միլիոնավոր հայորդիների արդար պահանջը, օտարների ծանոթացրել հայոց պատմությանը և մշակույթին: Նրա ձեռագրերի մեծ մասը ժամանակին տպագրվել է: Դրանք այսօր էլ չեն կորցրել իրենց կարևորությունն ու արդիականությունը: Այս առումով առանձնապես նշանակալի է հայրենասիրա-

Խորհրդային Վրաստանի անբաժանելի մաս, Վրաստանի պատմական բնօրրանի հատված:

Վրդովմունքով ու խորը մտախոգությամբ են գրված Լ. Կուրեղեանի այդ շրջանի մի շարք հոդվածներ, որոնք նա հրապարակում է նախ զանգվածային լրատվամիջոցներում, ապա որոշում է տպագրել առաձին գրքով: Այդ հրապարակումները շարունակվող անարդարության հանդեպ մի մտավորականի սովորական զգացմունքային բռնկումներ չէին պարզապես,

այլ պատմական փաստերի և իրադարձությունների խորքային վերլուծություններ ու ապացույցներով ամրագրված աշխատանքներ: Նա իրականացրեց պատմատեսական շատ կարևոր հետազոտություն՝ հնարավորինս ուսումնասիրելով իրեն հասանելի բոլոր այն նյութերը, որոնք ուղղակի թե անուղղակի վերաբերում էին խնդրո առարկա թեմային: Անհերքելի փաստարկումներով նա կարողացավ ապացուցել, որ պատմական աղբյուրներում

«Կարս և Արդահան պատմական հավաստիք և հայրենավանդ իրավունք» գրքում, որը մինչ օրս չի կորցրել իր կարևորությունը:

Փաստորեն, Ղևոնդ Ալիշանի նման Լ. Կուրեղեանը ևս, չլիներով Հայաստանում, սակայն հայոց պատմության, հայ մշակույթի ու ճարտարապետության մասին նրա իմացությունները չեն մնացել լոկ հետաքրքրությունների սահմաններում: Չեռքի տակ եղած և իրեն հասու նյութերը հիմնավոր ուսումնասիրելով՝



Արարատը՝
Էջմիածնից, 1947

Կարսի և Արդահանի տարածաշրջաններում վրացիների գոյության վերաբերյալ որևէ վկայություն գոյություն չունի. «Մենք այլևս ինքզինքնիս հասած կրնանք համարիլ առաջադրված նպատակին, որ կը կայանար վրացիներուն ծագումն ու անոնց մշակույթին որորանը պէտք չէ փնտրել Կարսի, Արդահանի կամ անոնց մոտակա երկիրներուն մէջ, այլ ավելի ինչ որ պէտք էր ապացուցանել Հուրկանեան ծովին հարավարևելեան կողմնաշխարհին մէջ, ուր արեւոք Կրուզ, Դապեր և Հուրկան ժողովուրդները ապրեցան, և ուր Չանդիկ, Հուրվարեշ և Պահլավ լեզուները ծաղկեցան: Այն, ինչ որ Վրացին այժմ ունի և անցեալին մէջ գրաված է, արտագաղթի և պարմական դեպքերու հետևանքով է»²⁷: Այս ուսումնասիրությունները նա ամփոփել է

նա ձգտել է առավելագույնս ճանաչել և մեկնաբանել հատկապես հայ միջնադարյան ճարտարապետությունը: Կուրեղեանը, բացի պաշտամունքային կառույցների նկարագրությունները տալուց, աշխատել է բնութագրել դրանց ճարտարապետական առանձնահատկությունները՝ ի լրումն կազմելով նաև ճարտարապետական տերմինների բառարան:

Նրան մշտապես հետաքրքրել են հայ ճարտարապետության պատմության խնդիրները, ուստի ջանացել է մախ ուսումնասիրել, ճանաչել, ներկայացնել հանրությանը և ապա փորձել որոշել հայ ճարտարապետության դերն ու տեղը համամարդկային ճարտարվեստում: Նրան հատկապես հետաքրքրել է հայ միջնադարյան ճարտարապետության ոսկե դարը և առանձնապես Շիրակի դպրոցի ճարտարա-

պետությունը. «Պեքը է պարբերաբար հավաքելու ինչ որ առնչություն կրնայի ունենալ մեր այդ ոսկեդարին և ծաղկումին հեք»²⁸: Եվ, իսկապես, նախ ձեռքի տակ ունենալով Հայր Դևոնդ Ալիշանի և այլոց աշխատությունները հավաքում է այն, ինչ հնարավոր է եղել: Ուսումնասիրում է հավաքված նյութերը, փորձում կազմել ճարտարապետական տերմինների բառարան. «Բավական բառ հավաքած եմ, սակայն բավական չեն տրակալին, որ այս ուսումնասիրության առթիվ, հայերեն լեզուով նշանակեմ այս մատենին ընթերցումին տրակալությունները»: Ցավոք այս աշխատանքը Լ. Կուրեղեանը չհասցրեց ավարտել: Ահա թե ինչ է գրել այս առթիվ իր օրագրում. «Անոնց (հայ վարպետների՝ Ա. Գ.) գործերը, թեպետ կործան, ինչպես... Հռոմայացվոց տաճարներն ու բաղնիքները, այլ կը բավեն զմեռ ուղղելու, որպեսզի հայությունը չի ջնջուած, գեղարուեստական կամառին ոսկի մատենին մեջ ինքն ալ առաջնակարգ տեղ մը հասնի գրավելու»:

Նա համոզված էր, որ միջազգային գիտական հանրությունը վերջ ի վերջո ընդունելու է հայ միջնադարյան ճարտարապետության ինքնատիպությունը և ըստ արժանվույն գնահատելու է այն²⁸: Դեռևս Հռոմում ապրած տարիներին նա ծանոթանում է անգլիացի արևելագետ Ֆրեդերիկ Կոնայիրիի և ապա բյուզանդական մշակույթի գիտակ Ռիվորիայի²⁹ հետ, ով այդ ժամանակ իր ուսումնասիրությունների երկրորդ հատորն էր հրատարակել: Ռիվորիայի հետ նրանք երկար զրույցներ են ունեցել ճարտարապետության և մասնավորապես հայ ճարտարապետության մասին. «Շատ հետաքրքրուէցաւ, այնքան, որ երրորդ հրատարակութեան մը մեջ հաւելուաց մը պիտի դնե հայ ճարտարապետութեան մասին: Անգամ եւ, սառաւ, կիրք ու յուսազացաւ ազգերը պիտի իրաւեն տեղեկանաւ, որ Փոքր Ասիոյ, բարբարոսաց արշավանքի դրան վրայ, մի քանի միլիոն ժողովուրդ մը կըրցաւ դարմանիլ...»³⁰:

Ուսումնասիրությունների ընթացքում Լևոն Կուրեղեանը հաճախ ինքն իրեն, հավանաբար ճշտելու և ավելի համոզվելու համար իր դիրքորոշման կարևորության մեջ, հարց է տվել՝ «Արդե՞ք օրարամո՞ւր տեղք է նկատուի այդ գեղարուեստական հոգին ու տեղական ծաղկումը, յեղաշրջումը»³¹: Եվ, անշուշտ, եկել համոզման, որ հայ միջնադարյան ճարտարապետությունը ոչ միայն ինքնուրույն ոճերի կի-

րառման արդյունք է, այլ ինքն էլ իր հերթին ազդեցություն է ունեցել եվրոպական և, ի մասնավորի, ռոմանական ճարտարապետության վրա: Այս տեսակետը ապացուցելու համար նա տարիներ շարունակ ուսումնասիրել է Հյուսիսային Իտալիայի ռոմանական ճարտարապետական հուշարձանները՝ դրանք ամփոփելով իր «**Չորս տետրերում**»: Ինչպես գրում է Արմեն Կուրեղեանը. «Ուսումնասիրության չորս տետրերին նախորդել է «*Mon Baedeker*» անվամբ մի աշխատություն, որը մի գրքի ծրագրային փաստաթուղթ է աշխատանքի վերաբերյալ, և որը տեղք է արվել ավելի ուշ (այն թվագրված է 1910 թվական, հուլիսի 24-ով)»:

Մանրատառ ձեռագրերը, երբեմն դժվար ընթերցելի, ակնարկում են, որ դրանք Կուրեղեանի «հուշերն» են և հասցեագրված չեն ապագա ընթերցողին: Դրանք դիտարկումներ են ճ. Թ. Ռիվորիայի հետ իր ունեցած համդիպման (Ֆ. Կ. Կոնիպիրի կողմից հորդորված, որին ճանաչել էր Հռոմում) և նրա «**Լոմբարդական ճարտարապետության սկզբնավորումը**» հրապարակման մասին: Այս աշխատության մեջ Կուրեղեանը մտադիր էր ներկայացնել հայկական ճարտարապետության ազդեցությունը Ռոմանիքի վրա, ի տարբերություն Ռիվորիայի առաջ քաշած փաստարկների: Աշխատությունն, այսպիսով, պարունակում է գրքի քննադատական ընթերցանություն, որն ավարտվել է 1910 թվականի օգոստոսի 2-ին:

Ուսումնասիրությունների «Չորս տետրերը» 22x14 սմ ձևաչափն ունեն, դրանցից առաջինը սկսվում է 1910 թվականի սեպտեմբերի 4-ի, վերջինն ավարտվում 1913 թվականի օգոստոսի 7-ի թվագրությամբ: Տետրերում մեջբերված են երեք գործողությունների ընթացքում կատարված ուսումնասիրությունները, որոնք ուղեկցվում են բազում լուսանկարչական և չափագրական նյութերով: Հետաքրքրականն այն է, որ այդ բոլոր ճանապարհորդությունների ժամանակ Լևոնին ուղեկցել է կինը՝ Մարիամիկ Ազարեանը, ով օգնել է ուսումնասիրությունների և լուսանկարների հաշվառման գործում: Երկրորդ ուղևորության ժամանակ նրանց ուղեկիցն է եղել նաև Հայր Սիմոն Երեմյանը³²: Լևոնի զարմիկը:

Փաստորեն Լ. Կուրեղեանը 1910-1913 թվականներին ուսումնասիրել է Հյուսիսային Իտալիայի, Իստիա, Գրոսցիա ու Դալմաթիա շրջանների ռոմանական ճարտարապետական հուշարձանները՝ փորձելով դրանցում

գտնել հայ ճարտարապետության ազդեցություններ: Այս ուսումնասիրության նյութերն ամփոփվել են 676 էջերում: Հյուսիսային Իտալիայի «Ռոմանական» շրջանի ճարտարապետությանը նվիրված իր ուսումնասիրությունների ժամանակ նա այցելել է ավելի քան 193 բնակավայր, չափագրել, լուսանկարել և նոթագրել է շուրջ 437 հուշարձան (այդ թվում՝ մայր եկեղեցի, տաճար, եկեղեցի, մատուռ, զանգակատուն, դամբարան, մկրտարան, կապելլա, գերեզմանատներ, աշտարակներ, դարպասներ և այլ հնագիտական հուշարձաններ), այդ թվում **Ռիմինի Օսպիցիո դեյի Արմենի (Ս. Ջիրո Լամո) հայկական եկեղեցին:**

Առանձին հետազոտության կարիք ունի նաև Կուրեղեանների դիվանում պահվող Լ. Կուրեղեանի կողմից կատարած Հռոմի հայկական գերեզմանատան հայատառ տապանաքարերի ուսումնասիրությունը, որոնց չափագրումները ժամանակին կատարել էր:

Կուրեղեանը մասն էր իտալահայ ճարտարապետների խմբի, իսկ այդպիսի խմբեր կային բոլոր այն երկրներում (Հունաստան, Ֆրանսիա, Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրներ, Պարսկաստան, Ամերիկայի Միացյալ

Նահանգներ և այլն), ուր հանգրվանել էին հայ ճարտարապետները և որտեղ գոյություն ունեցող հայկական համայնքների ներկայացուցիչներից շատերն, ովքեր իրեց ապագան չէին պատկերացնում առանց ճարտարապետության ու ճարտարվեստի:

Անշուշտ սրանով չի ավարտվում իտալահայ ճարտարապետների մասին տեղեկատվությունը, քանզի առանձին ներկայացման կարիք ունեն այնպիսի շնորհաշատ ճարտարապետներ, ինչպիսիք են Հայկ Ուլուհոջեանը, Հովհաննես Կուրեղեանը (Լ. Կուրեղեանի որդին), Ռոբերտ Բզդիկեանը և այլք: Հարկ է նշել, որ հայ ընթերցողն արդեն ծանոթ է ականավոր ճարտարապետ Արմեն Ջարյանի իտալական շրջանի, ինչպես նաև իտալաբնակ Արա Ջարյանի հայաստանյան գործունեությանը:

Լևոն Կուրեղեանի ստեղծագործական ուղու ուսումնասիրությունը փաստում է, որ նա իր ստեղծագործություններով, գիտատեսական հետազոտություններով, հրատարակած գրքերով և հայրենամյվեր հասարակական գործունեությամբ մնալուն հետք է թողել ինչպես հայ մշակույթում, այնպես էլ հայ ճարտարվեստում:

Ծանոթագրություններ

- 1 Իր «Պատերազմի օրագրությունում» 1940թ. Լևոն Կուրեղեանը գրում է. «...Սահմանափակվեմ միայն ասելով, որ իմ ծննդավայր Տրապիզոնում բնակվող 16 հազար հայերից հազիվ տասը հայ է մնացել, և սրանք էլ՝ հրաշքով...», իսկ այդ նույն օրագրության 1940 թվականի ապրիլի 24-ին. «Այս տխուր ու ցավալի օրը 1915 թվականին Հայոց տեղահանության, կոտորածի ու բնաջնջման հիշատակի օրն է: Ուստի, ազգային սուգ է Հայ Ազգի համար: Ամեն ոք ողբում է իրեններին: Իմ ազգականներս, թվով 54 հոգի, տրապիզոնաբնակ Կուրեղեանների բազմամարդ տոհմից: Առաջին հերթին մայրս, ով 78 տարեկան հասակում տեղահանվեց ու սպանվեց ճանապարհին, Ջեղանա լեռներից ոչ հեռու...»:
- 2 Léon Gurekian, Il Concilio Cattolico Armeno di Roma - Considerazioni di un Patriotta Armeno (Հայ Կաթոլիկ Ժողով – Հայ հայրենասերի նկատառումներ), Conti & Gadolfi, Sanremo, 1912
- 3 «... Այսպիսով, ուրեմն, ո՞վ Գերհարգելիներ, ... ձեր գործելաճոճով համապատասխանեցիք սուրբան Համիդի սկզբունքին, ով հանձինս ձեզ իրական գործակից գտավ Հայ Ազգի ցանկալի կործանման համար...»:
- 4 Լուիջի Լուծձատտի (1841, Վենետիկ - 1927, Հռոմ): Նախարար է եղել Իտալիայի տարբեր կառավարությունների օրոք (Ռուրինի, Ջիուլիտտի, Սոննինո), Նախարարների խորհրդի նախագահ 1910-ին, Սենատոր է նշանակվել 1921-ին:
- 5 Ջիաքոմո Գորրինի (1859, Մոլինո տեի Տորտի - 1950 հոկտ. 31, Հռոմ): Հայկական երեք մահանգների Իտալիայի ընդհանուր հյուպատոս, նստավայրը՝ Տրապիզոն, ուր ականատես և վկան է դառնում հայերի տեղահանության ու կոտորածի: Ամբաստանությամբ հանդես եկավ թուրքական կառավարության ոճիրների դեմ («Իլ Մեսսաջջերո», Հռոմ, 25 օգոստոս, 1915), գործի է լծվում հայ ժողովրդի գոյապահպանման համար և ամեն կերպ օգնում է Իտալիայում ապաստանած գաղթականներին:
- 6 1919 թ. հունիսի 1-ին Փարիզից առաքված մի նամակում գրում է. «Մեր Փարիզ ժամանման հաջորդ օրը (ապրիլի 6-ին), Ն.Գ. Նուբար Պողոսին մի նամակ տանելով պրն. Գորրինիից, կարողացա ներկա գտնվել Հայ պատվիրակության նորընտիր ղեկավար մարմնի առաջին նիստին»:
- 7 Հայաստանի Հանրապետությունը, որը ողբերգական իրավիճակում հռչակվել էր 1918 թվականի մայիսի 28-ին Երևանում, ռուսական, բայց դեռ ոչ սովետական տարածքներում, հանդիսանում էր - տեսականորեն - աշխարհասփյուռ հայերի միակ օրինական ներկայացուցիչը: Ազգերի Լիգան Ռուսոմին տալիս է Հայաստանի սահմանները որոշելու մանդատը: Այդ սահմանները որոշվեցին Սևրի պայմանագրով 1920 թվականի օգոստոսի 10-ին, որի ներքո ստորագրել են Ֆրանսիան, Մեծ Բրիտանիան, Իտալիան, Ճապոնիան, Հայաստանը,

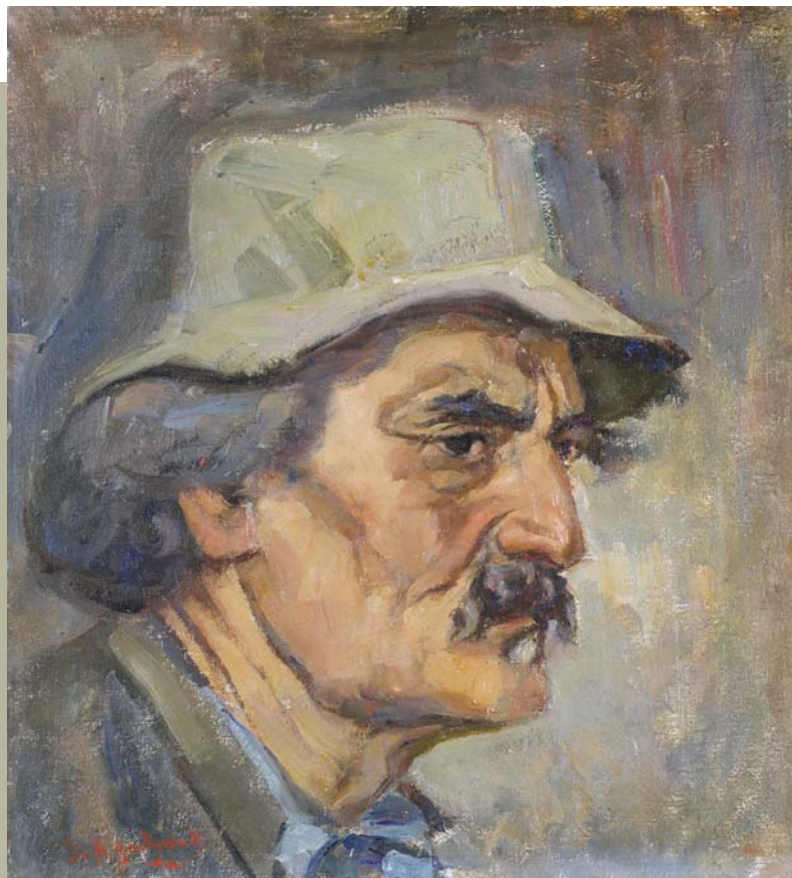
- Բելգիան, Հունաստանը, Հիջազը, Լեհաստանը, Պորտուգալիան, Ռումինիան, Հարավսլավիան, Չեխոսլովակիան:
- 8 Պողոս Նուբար Փաշա (1851, Ադեքսանդրիա - 1930, Փարիզ): Բարերար: Եգիպտոսի վարչապետ Նուբար Փաշայի որդին: 1906 թվականին համահիմնադիրը և մինչև 1928 թվականը նախագահն է եղել ՀԲԸՄ-ի (Հայ բարեգործական ընդհանուր միություն): 1919թ. նախագահն է եղել Հայ ազգային ժողովի:
 - 9 Շատ ավելի ուշ, 1927 թվականին, Ազգերի Լիգայի վարչության բարձր հանձնակատար Ֆրիտյոֆ Նանսենը գրելու էր. «Եվրոպայի ժողովուրդները, պետական այրերը հոգնել են այս հավիտենական խնդրից: Դա բնական է: Մինչև օրս միայն գլխացավանք է տվել բոլորին: «Հայաստան» անունն անգամ նրանց թմբած խղճերի մեջ արթնացնում է հիշատակը մի շարք չիրականացրած խոստումների, որոնք իրենք երբեք լրջորեն չուզեցին իրականացնել: Արդարև, խոսքը վերաբերվում էր սոսկ մի փոքրիկ, արյունաքամ և աշխատասեր ժողովրդի, որը սակայն չուներ ո՛չ նավթահորեր, ո՛չ էլ ոսկու հանքեր:

Հայ ժողովրդի դժբախտությունն է եղել այն, որ խառնվել է եվրոպական քաղաքականությանը: Նրա համար շատ ավելի լավ կլիներ, եթե իր անունը երբեք արտասանված չլիներ եվրոպացի քաղաքագետների կողմից: Բայց հայ ժողովուրդը երբեք չի հուսահատվել և մինչ գործի է լծվել կորոպով ու համառորեն, սպասել է, սպասել է շատ երկար: Դեռ սպասում է»: (Fridtjof Nansen, L'Arménie et le Proche Orient, Imp. Massis, Paris 1928):
 - 10 Հունաստանի և Միջդաշնակից ուժերի կողմից Կոստանդնուպոլսի գրավման ժամանակ, 1921 թվականի մայիսի 19-ից մինչև հուլիսի 23-ը, Իտալիայի արտաքին գործոց նախարարության հատուկ անձնագրով, որպես Իտալիայի կողմից պաշտպանված անձ, ուր հստակ ընդգծված էր հայկական ազդությունը:
 - 11 1922 թվականի սեպտեմբերին, հունական և հայկական բաղամասերի աղետալի հրկիզումով, հայ բնակչության կոտորածով և փրկվածների փախուստով դեպի Հունաստան, հունական և մի քանի իտալական ու ճապոնական նավերի օգնությամբ:
 - 12 Քենալ Փաշան Սուլթանին գահընկեց էր արել Կոստանդնուպոլսում 1921 թվականի հունվարի 21-ին: Անկարայի կառավարությունն իրեն հռչակում է Թուրքիայի միակ կառավարությունը և հետևաբար անվավեր է ճանաչում Սևրի պայմանագիրը: Դաշնակիցները խաղաղության մոր պայմանագիր են ստորագրում Թուրքիայի հետ 1923 թվականի հուլիսի 24-ին Լոզանում, ստորագրողների ցանկից ջնջելով Հայաստանի Հանրապետությունը, որով վերջնականորեն փակվում է «Հայկական Հարցը»:
 - 13 Տիգրանյան Է.Ա., Հայ ճարտարապետների գործունեությունը Անդրկովկասում. XIX դարի վերջ – XX դարի սկիզբ. - Երևան, Ոսկան Երևանցի, 2003, 264 էջ, նկ., էջ 23:
 - 14 Նույն տեղում, էջ 13:
 - 15 Նույն տեղում, էջ 11:
 - 16 Նույն տեղում էջ 24:
 - 17 Ժամանակակիցները Թորոս Թորամանյանի մասին պատ. խմբ. Մ. Հասարթյան, առաջ. և ծանոթ. Ն. Պապուխյանի, Եր., Լուսակն, 2005, 464 էջ, էջ 41, «Գեղարվեստասեր», Թ. Թորամանյանը Բուլղարիո մեջ:
 - 18 Նույն տեղում էջ 43-44:
 - 19 Գասպարյան Ներսես, Լուսանցքի նոթեր Բ., ճարտարապետ Թ. Թորամանյանի մասին, էջ 46-47:
 - 20 Տե՛ս, Ն. Գասպարյանի «Լուսանցքի նոթեր» աշխատության 5-րդ ծանոթագրությունը:
 - 21 «Երևան» շաբաթաթերթ 12.06.1964 թ., N24, հոդված պրոֆ. Լ. Կուրեղեանի հուշերու մասին «Գեղարվեստասեր» ստորագրությամբ:
 - 22 Նույն տեղը, տես նաև - Հաճույան Հայկ, Գ., նյութեր ճարտարապետ Թ. Թորամանյանի Բուլղարիո մեջ ունեցած գործունեության մասին, էջ 50-55: Ինչ վերաբերում է արտերկրի հայ ճարտարապետների գործունեությանը, ապա դրան անդրադարձել է Ա. Հայկազուն Գրիգորյանը իր հրատարակած «Հայոց ազգին պարտեզի գանձերը, Պալլաններ», «Հայ ճարտարապետները՝ Ստամբուլին Պալլաններից առաջ և հետո», «Իմ տունը բնության մասնիկն է» գրքերում:
 - 23 Մարիամիկի սեփական օրագրից, 28 ապրիլ, 1927: «...Ես արկղներ եմ պատրաստել տվել և ուղարկել եմ Լևոնի հայրիկի գրքերը, նկարներն ու կահույքը որ կարողացել եմ հրաշքով փրկել...»
 - 24 Ամուսնանում է Մարիամիկ Ազարեանի հետ 15 դեկտեմբեր, 1901թ.:
 - 25 Նամակ էքրեմ Բեյին, 7 ապրիլ 1924:
 - 26 Ավետիք Իսահակյան, Ղևոնդ Ալիշան, Ղևոնդ Ալիշանի «Միսական» գրքի վերահրատարակություն, Երևան, «Հայագիտակ», 2009, էջ 4-6:
 - 27 Կիրեղեան Լեւոն, Կարս և Արտահան պատմական հավաստիք և հայրենավանդ իրավունք, Վենետիկ, Ս.Ղազար, 1949, 168 էջ, էջ 167-168:
 - 28 Հարկ է նշել, որ հայ ժողովրդի պատմությունը և հայկական ճարտարապետությունը հիմք են հանդիսացել մի շարք նշանավոր գիտնականների համար (Ն. Մառ, Հ. Ստրժիգովսկի, Ն. Տոկարսկի, Զ. Տրևեր, Ա. Յակոբսոն և ուրիշներ) գրելու հայկական ճարտարապետության արևմտաեվրոպական ճարտարապետության զարգացման ընթացքի վրա ազդեցության մասին:
 - 29 Ֆրեդերիկ Կոռնավալլիս Կոնալիի (Կուլսոն 1856 - Լոնդոն 1924), անգլիացի արևելագետ, Ջիան Տերեզիո Ռիվորիա (Մանտա 1849 - Հռոմ 1919) իտալացի պատմաբան:
 - 30 Ճ. Տ. Ռիվորիա, Լոմբարդական ճարտարապետության սկբնավորումը, Ուրիքո Հուլի, Միլան, 1908:
 - 31 Տե՛ս ուսումնասիրությունների երրորդ ճամփորդության (30,05,1913) տեղը:
 - 32 Սիմոն Երեմյան, (Տրապիզոն 1871-Միլան 1938), Միսիարյան քահանա, հանրագիտակ, գրող, գրականագետ:



Арарат Агасян

научный руководитель Института искусств
НАН РА, член-корреспондент НАН РА,
доктор искусствоведения, профессор



Автопортрет, 1926

Портретист Степан Агаджанян

Профессиональная творческая деятельность одного из крупнейших армянских портретистов XX века Степана Агаджаняна (1863-1940) началась довольно поздно, в 1900 году, когда ему было уже 37 лет. Художник родился в Шуши и был старшим ребенком в многодетной семье портного Меликсета, который пользовался уважением в ремесленной среде города, слыл человеком живого нрава и острого ума. Мудрый и любознательный от природы, он не жалел средств на то, чтобы дать своим детям приличное образование. Степан сначала учился в армянской церковно-приходской школе (1872-1881), а затем – в только что открытом в городе русском реальном училище (1881-1884), где и проявились его незаурядные творческие способности. «Когда попадались мне в руки деньги, – признавался впоследствии художник, – покупал я на них карандаши и бумагу, на коих рисовал различные картинки»¹.

Шуши, 1906 - магазинный ряд и часть большой армянской площади

После этого в течение двух лет он жил и работал в Баку, где помогал своему дяде по матери в его торговых делах. С различного рода деловыми поручениями он бывал не только в городах Закавказья, но даже в Средней Азии. Привезенные им оттуда знаменитые бухарские ковры Степан продавал в Тифлисе, где ему довелось увидеть некоторые из ранних пейзажей тогда еще молодого, но уже известного в городе армянского художника-реалиста, выпускника петербургской Академии художеств Геворга Башинджагяна. Картины эти произвели на Агаджаняна сильное впечатление и укрепили его в мысли о необходимости получения профессионального художественного образования.

По счастливому стечению обстоятельств вскоре его вызывает к себе другой дядя — Аслан Кочарян, который также по торговым делам находился тогда в крупном портовом городе Франции Марселе. Взяв на себя заботу о племяннике и желая дать ему высшее техническое образование, он устраивает его в один из частных пансионов, с тем чтобы тот освоил французский язык и получил надлежащее общее образование. Вскоре учитель рисования советует Аслану определить юношу в местную Художественную студию. Поначалу не вняв этому совету и думая научить Степана более “полезной” специальности, дядя отдает его в Техническое училище Марселя. Но Агаджанян договаривается с ним, что параллельно с этим будет посещать и городскую Художественную студию. А спустя еще какое-то время он прекращает свою учебу в Техническом училище и целиком посвящает себя живописи.

В стенах Художественной студии Марселя Агаджанян провел несколько лет (1886-1890), а в 1897 году, несмотря на тяжелые материальные условия, в которых он оказался после того, как его дядя покинул Марсель и вернулся на родину, заручившись согласием и поддержкой родителей, продолжил учебу в одном из самых доступных и популярных художественных заведений Европы

— в частной Академии Родольфа Жюлиана в Париже, в классах исторической живописи и портретного жанра, которыми руководили профессора Жан-Поль Лоран и Жан-Жозеф Бенжамен-Констан. Здесь он получил основательное профессиональное образование, постоянно шлифуя свое мастерство в богатых музейных собраниях Парижа, главным образом в Лувре и Люксембургском музее, где усердно изучал и копировал произведения старых и новых европейских мастеров, в частности — портреты Рубенса, Веласкеса, Рембрандта, Делакруа и Курбе, искусство которых оказало серьезное влияние на становление его творчества. Посещал он и выставки современного французского искусства, в том числе и выставки импрессионистов, но большого впечатления на него они, судя по всему, не произвели. В эти годы обнаружился еще один природный дар армянского живописца — его интерес к музыке и незаурядные вокальные способности: он посещал концерты и музыкальные вечера, во время работы напевал арии из различных опер.

Сохранилось лишь небольшое число студенческих, академических работ Агаджаняна, в основном датированных 1897-1899 годами, среди которых имеются как написанные маслом, так и выполненные карандашом или углем живописные и графические произведения, среди которых преобладают этюды или эскизы представленных в различных позах и ракурсах обнаженных натурщиков и натурщиц. В собрании Ростовского областного музея изобразительных искусств хранится **“Натурщик”**, созданный Агаджаняном еще во время учебы в Париже и показанный им в 1918 году на выставке только что образованного Ростово-Нахичеванского Союза художников живописи, ваяния и зодчества. Выдержанная в холодных голубовато-серых тонах, работа эта выполнена твердой и энергичной рукой, с убедительной передачей объема и пластики человеческого тела. Вместе с тем, чувствуется, что автор стремится преодолеть условности академической манеры,

увидеть в модели живого, реального человека. В том же году на очередной весенней выставке Ростово-Нахичеванского на Дону общества изящных искусств Степан Агаджанян показал еще один академический этюд натурщика под названием “Голова мужчины”, о котором с похвалой отзывался находившийся тогда в Ростове-на-Дону знаменитый русский художник Константин Коровин².

В годы учебы в Париже, помимо натурных штудий и академических этюдов, Агаджанян писал и небольшие живописные портреты, среди которых выделяются **“Портрет старой бретонки”** и особенно — **“Молодая бретонка с сережкой”**. Во время летних каникул он едет в Бретань и Булонь, где пишет несколько живописных этюдов с лесными пейзажами и прибрежными видами: **“Берег моря. Бретань”** (1898), **“Булонский лес”** (1899) и другие. В этих картинах художник ограничивает свою палитру одним основным, чаще всего красновато-коричневым, желтовато-охристым или золотистым тоном, примешивая к нему два или три родственных оттенка. Особенно удаются ему более темные, затененные части изображения³, которое строится на резких контрастах света и тени. Известно также, что в годы учебы в Академии Родольфа Жюлиана Агаджанян удостоился первой премии за работу **“Обнаженная натурщица”**⁴.

В 1900 году, в связи со смертью брата, болезнью отца и трудным материальным положением семьи художник вынужден был вернуться в Шуши. В патриархальной и глубоко мещанской, проникнутой мелкобуржуазной психологией потребительства и личной наживы, атмосфере небольшого провинциального города только что вернувшемуся из художественной столицы Европы живописцу трудно было найти должное понимание и признание. Оказавшись практически не у дел — без денег и без заказов, он некоторое время вынужденно занимается непривычной ему оформительской работой: пишет эскизы декораций и внутреннего убранства для единственного в городе, построенного в 1891 году на

средства местного купца, известного благотворителя и общественного деятеля Никиты Хандамирова (Мкртыча Хандамиряна) театра, в вестибюле которого вывешивает для привлечения зрителей



Портрет Меликсета, отца художника, 1900

некоторые из своих картин⁵, расписывает дома состоятельных горожан, ретуширует фотографии. Однако, не имея не только постоянного заработка, но и достойных условий для полноценного творчества, Агаджанян вскоре принимает решение покинуть Шуши и возвратиться в Париж. Но обстоятельства сложились так, что около полутора лет, до 1903 года, художник прожил в Баку. Поступив в мастерскую местного художника-оформителя и рамочных дел мастера Андреаса Мусаилова (Мусаэляна), он вынужден был заниматься халтурой: рисовать цветочные узоры, писать разного рода вывески для магазинов и погребков,

выполнять унижительную для него работу красильщика⁶.

Конечно, нельзя утверждать, что несколько лет, проведенных Агаджаняном в шушинский и бакинский среде, были периодом полного творческого простоя художника. В эти годы, несмотря на отмеченные выше трудности, он создал несколько замечательных живописных работ, наиболее удачными из которых являются написанные в 1900 году парные портреты отца Меликсета и матери (а точнее — мачехи) Мины в традиционных для армян Карабаха национальных кос-



Портрет Мины, мачехи художника, 1900

тюмах, с четками в руках, на фоне карабахских ковров. Образ пожилого, но еще физически крепкого отца, сохраняя характерные индивидуальные черты модели, вместе с тем являет собой и обобщенный, собирательный образ карабахца, типичного представителя ремесленного сословия Шуши. Погруженного в собственные мысли Меликсета он

изобразил в сидячей позе, с четками в руке, с отведенным в сторону и несколько хмурым взглядом. Будучи известным и уважаемым в городе ремесленником, он исполнен чувства собственного достоинства. Его можно охарактеризовать как степенного — строгого, трезвомыслящего и властного человека, надежного главу патриархального семейства. Композиция картины тщательно продумана и проработана, рисунок крепок и тверд, преобладают теплые, хотя и несколько темноватые оттенки коричневого цвета. Все внимание художника сосредоточено на освещенном боку лице отца и на кистях его рук, благодаря выражению и жестам которых и раскрываются особенности его характера, образа мыслей и душевного склада.

Скромным, благопристойным и добросердечным кажется образ матери художника. Ее он изобразил в нарядном костюме шушинской женщины среднего сословия, сидящей у стола, с четками в руке. Если портрет отца представлен на гладком темно-коричневом фоне, то портрет матери написан на фоне висящего на стене карабахского ковра. Как и в первом портрете, здесь также отлично переданы лицо и руки модели. Картина решена в более светлых тонах, осязаемо и подробно переданы формы и фактура предметов.

В портретах отца и матери, как и в созданных им позже портретах, Степан Агаджанян продолжает и по-своему развивает заложенные Акопом Овнатаняном традиции национального портретного искусства XIX века. Однако, как пишет скульптор Сурен Степанян, *“не самодовлеющая красота линий и форм, но живописная характеристика действительности становится новой задачей художника”*⁷.

В Шуши и окрестностях города Агаджанян написал и несколько свежих по живописи пейзажных картин и этюдов, лучшим из которых является **“Карабахский пейзаж”** (“Вид Карабаха”, **“Шушинский пейзаж”**, 1900). Обращаясь к этой работе, Рубен Драмбян замечает: *“Пейзажи Агаджаняна не напоминают никаких*

работ армянских мастеров кисти. Можно даже полагать, что в них в большей степени, чем в портретах, сказывается близость художника к французской живописи середины XIX века... “Карабахский пейзаж” исполнен в присущем ему темном колорите и интенсивными по цвету красками. С большой материальностью передан домик на переднем плане, одинокое дерево и виднеющиеся вдали стены и крыши домов, а на самом заднем плане — окружающие горы”⁸. По словам того же автора, “насыщенная, благородная гамма красок в “Карабахском пейзаже” напоминает лучшие пейзажи барбизонской школы”⁹.

В 1904 году Степан Агаджанян вновь решает вернуться в Париж, однако на пути в Москву тяжело заболевает его жена Анна, и они временно останавливаются в Ростове-на-Дону, где по воле судьбы задерживаются на долгие 17 лет. Здесь их поначалу подстерегали серьезные трудности и лишения. Не хватало денег на лечение Анны, здоровье которой с каждым годом все ухудшалось, что в итоге привело к трагический развязке: весной 1908 года она скончалась. Един-

ственным смыслом жизни и средством существования для Степана Агаджаняна стала его неустанная педагогическая и творческая деятельность. Вскоре по приезде в Ростов-на-Дону, благодаря стараниям его друзей — местных армянских художников Акима Аванесова (Аваг Ованесян) и выпускника Московского училища живописи, ваяния и зодчества Амаяка Арцатпаняна Степан Агаджанян становится преподавателем рисунка и чистописания в школе при армянской церкви Святого Федора (Сурб Торос) и в армянской женской гимназии, основанной на средства, которые завещал купец 2-й гильдии Никита Гогоев (Мкртич Гогоян). Через некоторое время они же помогли ему устроиться преподавателем рисунка в школе Ростово-Нахичеванского общества изящных искусств, где сами тогда работали. После того как в 1919 году в Новой Нахичевани стараниями младшей сестры известной писательницы Мариэтты Шагинян, скульптора Магдалины Шагинян открывается Художественная школа имени Михаила Врубеля, Агаджанян ведет там уроки



Карабахский пейзаж,
1900



Портрет
художника-архитектора
Хачатура Гусикянца,
1908

живописи¹⁰. “Как передовой педагог своего времени, — пишет Валерий Рязанов, — Агаджанян бытовавшие до него в практике преподавания уроки копирования рисунков заменяет на работу с натуры с учетом разработки таких факторов, как пространство и световоздушная среда”¹¹.

Наряду с педагогической деятельностью он проявляет и творческую активность: создает целый ряд мужских и женских портретов (в том числе — заказных), лучшие из которых отличаются высоким художественным мастерством и глубиной психологического рисунка. Эти работы он демонстрирует на ежегодных весенних выставках Ростово-Нахичеванского общества изящных искусств и Ростово-Нахичеванского Союза художников живописи, ваяния и зодчества.

Как утверждает Рубен Драмбян, “тщетно было бы искать в дореволюционном наследии Агаджаняна портреты деятелей армянской культуры, кого-либо из армянских писателей, музыкантов, ученых”¹². Следует, однако, заметить, что среди портретов художника тех лет, хоть и редко, но все же встречаются несколько выразительных образов отдельных представителей армянской творческой и научной интеллигенции. В частности, имеем в виду портреты художника-архи-

тектора Хачатура Гусикянца (1908), живописца Амаяка Арцатпаняна (1909), писательницы Мариэтты Шагинян (1916 и 1919) и ее мужа — литературоведа и переводчика Якова (Акопа) Хачатрянца (1907 и 1919).

Особенно интересен второй портрет Хачатрянца. По сравнению с портретом 1907 года он выделяется еще более острым физическим сходством и глубиной психологического раскрытия образа. Обращаясь к этой картине и перечисляя ее художественные достоинства, Егише



Портрет Акопа Хачатрянца, 1919

Мартикян пишет: “Агаджанян уверенными, безошибочными мазками проработал портрет, особенно лицо модели, доведя его до степени узнаваемости... С помощью распределенных с совершенным чувством меры отношений света, глубоких теней и полутеней художник настолько четко передал объемность черт лица, что формы напоминают лепную скульптуру. Заметные мазки неразжиженной краски сообщают портрету натуральную живость. Облику модели придана естественная и спокойная, привычная ей в обычной жизни задумчивая поза”¹³.



Портрет Вардитер Гаспарян, племянницы художника, 1907

Но в работах, выполненных до переезда в Армению, Агаджанян действительно предпочитал обращаться к образам простых людей из трудового народа (*“Ростовский столяр”*, 1910, *“Рабочий”*, 1910, *“Таганрогский рыбак”*, 1912), а также родных и близких ему людей (*“Портрет Вардитер Гаспарян, племянницы художника”*, 1907). Не в пример упомянутым выше портретам отца и матери — это, в основном, небольшие по размерам, взятые крупным планом фронтальные или профильные, чаще всего — поясные портреты, в которых модели обычно предстают перед зрителем на темном или гладком нейтральном фоне.

Среди картин, написанных Степаном Агаджаняном в Новой Нахичевани, особый интерес вызывает *“Автопортрет”* 1907 года, который является первым

опытом собственного изображения в творчестве мастера. Рассматривая эту работу, Егише Мартикян замечает: *“Картина была создана в не совсем благоприятных для него обстоятельствах, в минуту его душевного смятения, при которых он не видел никаких радужных перспектив, был в угнетенном состоянии духа, в расстроенных чувствах...”* Она представляет образ прошедшего через горнило тяжелой жизни, но обладающего стойкой, выносливой и мужественной натурой человека. Гордая посадка головы художника еще более подчеркивает его непреклонную волю”¹⁴. На едином дыхании, за один сеанс был исполнен второй *“Автопортрет”* (1909) Агаджаняна, написанный им на том же холсте, на котором за год до этого собирался написать портрет своей тяжело больной, умирающей жены. Видимо, именно этим обстоятельством следует объяснить глубоко взволнованное, печальное выражение его лица и то сильное эмоциональное впечатле-



Портрет Софьи Экмекчян, 1908

ние, которое картина производит на зрителя. Не случайно Рубен Драмбян считал ее лучшим из всех когда-либо созданных автопортретов художника¹⁵.

Воспроизводя особенности типажа и раскрывая характер портретируемых, Агаджанян обращает внимание не только на выражения их лиц, но и на положения их рук, их жесты и позы. В этом отношении показательны не только рассмотренные нами выше портреты отца и мачехи, но и некоторые другие, более поздние картины художника, например — **“Портрет Софьи Экмекчян”** (1908)¹⁶.

Подчеркивая индивидуальные черты и конкретные психологические состояния моделей, Степан Агаджанян иногда достигал и широких образных обобщений. Свидетельством тому является одно из его наиболее удачных и сложных по замыслу произведений — картина

своей новой женой — новонахичеванской армянкой, выпускницей Ростовского медицинского института Варсеник Айвазян¹⁸, жил в Крепостном переулке. К одной из их близких соседок часто заходила племянница, которую звали Леля (Елена). Познакомившись с ней, художник предложил девушке позировать ему. Так, с ее согласия, и был написан этот портрет, который позже обрел свое второе название — **“Думы”**.

Молодая женщина представлена в интерьере полутемной комнаты. Она сидит в кресле у стола, подперев голову рукой, увлеченная своими мыслями. Падающий из окна свет освещает левую половину ее лица, оставляя в тени другую. Мирная, погруженная в полную тишину обстановка комнаты вполне соответствует задумчивому и мечтательному душевному настроению героини картины.



Думы
(Портрет Елены
Суходей), 1914

“Думы” (**“Портрет Елены Суходей”**, 1914), проникнутая “несвойственной художнику лиричностью”¹⁷ и светлым поэтическим настроением.

Интересны обстоятельства создания этого портрета. Известно, что в Ростове-на-Дону Степан Агаджанян вместе со

В ряду женских портретов Степана Агаджаняна 1910-х годов выделяется и **“Портрет госпожи Хачатрянц”**¹⁹. Картина была показана на весенней выставке Ростово-Нахичеванского на Дону общества изящных искусств 1916 года и дала повод Мариэтте Шагинян в еженедельной ли-

тературной и общественно-политический газете “Кавказский телеграф” (Баку) от 16 мая 1916 года дать следующую оценку Степану Агаджаняну как художнику: *“На ростовской художественной выставке был выставлен портрет госпожи Хачатрянц работы С.М. Агаджаняна. Портрет этот явление настолько выдающееся, что его нельзя было не заметить, а заметив — не говорить о нем. И вот о портрете заговорили все местные газеты. Художественная сосредоточенность и глубокое мастерство — два главных свойства, привлекающих к Агаджаняну... Агаджанян в наше время (по смерти Серова), почти не насчитывающее хороших портретистов, представляет собою отрадное и редкостное явление... На работе его — отпечаток длительного, мудрого, трепетного, проникновенного свыкания с натурой”*²⁰.

В портретах Степана Агаджаняна, как уже было сказано, заметно воздействие французской реалистической школы XIX века и, в частности, живописи Гюстава Курбе, что выдает себя как в строгой объемной лепке, четкой светотеневой моделировке форм, так и в несколько сдержанной и приглушенной колористической гамме. Первым на эти живописные качества и особенности творчества Агаджаняна обратил внимание известный армянский художник Габриэл Гюрджян, который писал: *“Рассматривая его портреты, мы часто получаем такое впечатление, что они вылеплены красками, скульптурны, благодаря удачно найденным соотношениям и контрастным сопоставлениям света и теней”*²¹.

Среди работ художника 1910-х годов, помимо мужских и женских портретов, нередко встречаются и трогательные детские образы (*“Мальчик в шапке”*, 1913, *“Портрет мальчика”*, 1914, *“Портрет девочки”*, 1915), интерес к своеобраз-

ному духовному, внутреннему миру которых не иссякает и позже, уже в советское время. Темный коричневатый колорит со временем уступает место другим цветам и оттенкам. Палитра Агаджаняна становится более светлой и яркой, особенно в его редких пейзажах, таких как *“Крыши. Новая Нахичевань”* (1915) или *“Река Дон в окрестностях Ростова”* (1916).



Крыши. Новая Нахичевань, 1915

В конце 1910-х годов, в годы иностранной интервенции и гражданской войны на Дону, Степан Агаджанян наряду с живописью занимался и доселе несвойственной его творческому призванию областью изобразительного искусства — прикладной, наглядно-агитационной и

политической графикой, создавая злободневные лозунги и плакаты. Известно, что до переезда в Армению художник несколько раз отлучался из Ростова-на-Дону и наезжал в Шуши, что как первая, так и вторая его жены были родом из Карабаха, однако не сохранилось ни одной картины, созданной им в эти годы на родине.

Творческое наследие Степана Агаджаняна дореволюционного времени немногочисленно. Такая малая продуктивность во многом была обусловлена отсутствием заказов и тяжелыми бытовыми, жизненными условиями художника. Еще одной причиной этого был метод его кропотливой, длительной работы над своими картинами. В течение года Агаджанян в лучшем случае успевал написать лишь несколько портретов и пейзажных этюдов: *“Начав писать картину, он серьезно, иногда даже месяцами погружался в работу, упорно преодолевал всяческие трудности, пока не достигал своей цели”*²². Художник предпочитал работать методом многослойной живописи, с обилием лессировок, тщательно продумывая и точно расставляя светотеневые и красочные акценты, пластически насыщая фактуру произведений, выверяя каждую деталь композиции.

В 1921 году, с переездом в Советскую Армению, открылся последний — наиболее продолжительный и плодотворный период деятельности Степана Агаджаняна. Он принимал активное участие в учреждении в 1923 году в столице республики Товарищества работников изобразительного искусства Армении, долгие годы вел уроки живописного мастерства в основанной в Ереване в 1921 году Государственной художественно-технической школе (ныне — Ереванский государственный художественный колледж имени Фаноса Терлемезяна), участвовал во многих республиканских и всесоюзных выставках, был удостоен почетных званий Заслуженного деятеля искусств (1927) и Народного художника Армянской ССР (1938). Последняя персональная выставка мастера прошла незадолго до его смер-

ти, в 1939 году. А спустя почти двадцать лет, в 1958 году, в Кировакане (ныне — Ванадзор) открылась художественная школа имени Степана Агаджаняна.

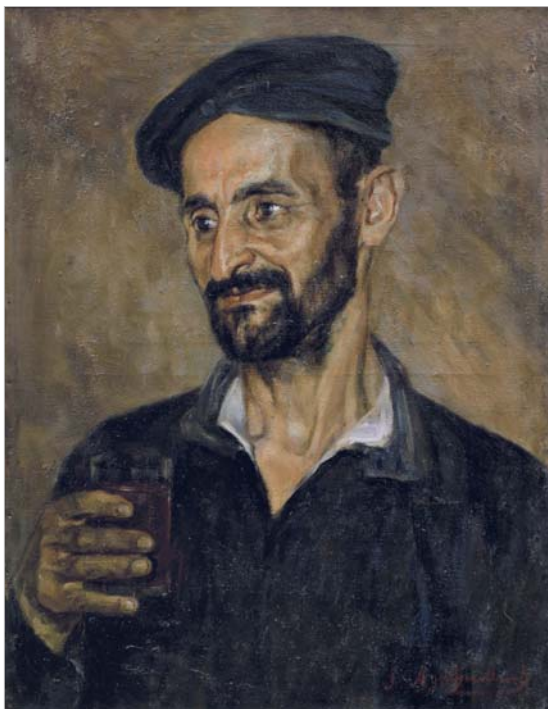
Переезд художника в Армению способствовал тому, что колорит его произведений, особенно его пейзажей, стал еще более светлым и красочным, чему благоприятствовала сама природа Армении, ее теплый, солнечный климат. О новом живописном качестве произведений Агаджаняна свидетельствуют такие его пейзажи, как *“Старый Ереван. Зима”* (1922), *“Весенний пейзаж”* (1923), *“Ереван на фоне Арарата”* (1923), *“Пейзаж с деревьями”* (1928), *“Мой двор”* (1930), *“Арарат и Араратская долина”* (1934) и некоторые другие. Обращаясь к картине *“Арарат и Араратская долина”*, Гарегин Котанджян замечает, что в этой омытой светом картине *“Агаджанян вплотную подошел к решению задач, свойственных пленэрной живописи”*²³. О том же, с некоторыми оговорками, писал еще при жизни художника и Габриэл Гюрджян: *“Последние работы Степана Агаджаняна приближаются к импрессионистической красочности. Тем не менее, он подает материал безукоризненно верно. У него крепкая, далекая от зыбкой импрессионистической трактовки форма и чрезвычайно богатый, с нежными оттенками, колорит”*²⁴.

В отличие от импрессионистов, Агаджанян фиксирует свое внимание не на преходящих состояниях природы и мимолетных зрительных впечатлениях, а на материальной, осязаемой красоте бытующих в реальном пространстве, вполне устойчивых и конкретных природных форм.

В Ереване галерея портретов художника пополняется рядом выразительных реалистических образов — от людей недовольных, обиженных новой, советской властью (*“Дядя Седрак”*, 1927), от беспризорного подростка (*“Беспризорный”*, 1928) и недалекого, хитроватого сторожавыпивохи (*“Васил”*, 1928) до представителей интеллигенции — известных врачей, писателей, музыкантов, артистов: *“Портрет композитора Анушавана Тер-Гевондяна”* (1928), *“Портрет композитора*

Спиридона Меликяна” (1933), “Портрет педиатора Овнана Каприэляна” (1934), “Портрет драматурга Эмина Тер-Григоряна” (1935), “Портрет певицы Елены Баронкиной” (1935) и другие. В ряду созданных в эти годы полотен Степана Агаджаняна нашли свое место и портреты с элементами бытового, жанрового характера: “Портрет Варсеник Айвазян, жены художника” (1926), “Женщина из Карабаха”, 1928, “Женщина за вязкой чулок”, 1930, “Софик за чтением”, 1930). Эти портреты, как и написанные маслом автопортреты Агаджаняна, показанные в

плеяды одаренных мастеров нового поколения и оказала заметное влияние на характер и особенности развития портретного жанра в армянской живописи²⁶.



Васил, 1928

три четверти оборота (1925)²⁵ и в профиль (1926), отличаются глубиной психологического постижения образа, пластически убедительными, полнокровными формами, гармоничными сочетаниями бархатистых тонов с преобладанием золотых и серебристых оттенков.

Степан Агаджанян был не только замечательным художником, но и мудрым наставником и учителем. Его неутомимая педагогическая деятельность в стенах ереванской Государственной художественно-технической школы сыграла большую роль в деле воспитания целой



Портрет Варсеник Айвазян, жены художника, 1926

Портрет певицы Елены Баронкиной, 1935



Примечания

- 1 Художник Степан Агаджанян. Жизнь и искусство. Ереван, 1927, с. 8 (на арм. яз.).
- 2 См.: Валерий Рязанов. От первого приюта до наших дней. Из истории изобразительного искусства Нахичевани-на-Дону. Ростов-на-Дону, 2011, с. 34. После посещения этой выставки Константин Коровин выразил желание лично познакомиться с армянским художником и даже организовал в его честь вечерний ужин, во время которого они имели длительную дружескую беседу (см.: Гарегин Котанджян. Живопись Степана Агаджаняна /Нагорно-Карабахская республика: прошлое, настоящее и будущее. Международная конференция. Ереван, 2007, с. 501, на арм. яз.).
- 3 Говоря об этой особенности своих не только студенческих, но и многих более поздних, зрелых произведений, Степан Агаджанян как-то заметил: «Самое трудное в живописи – изображение тени. Именно это должно стать одним из критериев творческих способностей художника. Не всякому художнику это под силу» (см.: Егише Мартикян. История армянского изобразительного искусства. Книга третья: первая четверть 20-го века. Ереван, 1983, с. 42, на арм. яз.).
- 4 Эта написанная маслом на холсте, недатированная картина ныне хранится в собрании Национальной галереи Армении. Там же находятся и три графических рисунка с изображением обнаженной натурщицы, которые, судя по всему, также выполнены в годы учебы художника в Париже.
- 5 См.: Егише Мартикян. История армянского изобразительного искусства..., с. 36.
- 6 См.: Художник Степан Агаджанян..., с. 17; Каталог выставки произведений Заслуженного деятеля искусств Степана Агаджаняна. К сорокалетию творчества (с предисловием художника Эдуарда Саргсяна). Ереван, 1938, с. 33.
- 7 Очерки по истории искусства Армении. Москва-Ленинград, 1939, с. 67.
- 8 Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979, с. 141.
- 9 Рубен Драмбян. Государственная картинная галерея Армении. Москва, 1982, с. 39.
- 10 В той же школе до 1921 года преподавал и уроженец Новой Нахичевани Мартирос Сарьян.
- 11 Валерий Рязанов. От первого приюта до наших дней..., с. 33.
- 12 Очерки по истории армянского изобразительного искусства..., с. 141.
- 13 Егише Мартикян. История армянского изобразительного искусства..., сс. 49-50.
- 14 Там же, с. 40.
- 15 См.: Очерки по истории армянского изобразительного искусства..., с. 141.
- 16 В литературе, посвященной жизни и творчеству Степана Агаджаняна, в каталогах его персональных выставок и в сводных каталогах Национальной галереи Армении, где и хранится данный портрет, отсутствуют сведения о личности портретируемой, а вместо ее полного имени стоит лишь инициал – начальная буква «С». Как нам удалось выяснить, на картине изображена Соня Экмекчиева (она же – Софья Экмекчян), супруга известного в Новой Нахичевани торговца Ивана Ильича Экмекчиева (Ованеса Егияевича Экмекчяна) – владельца посудной лавки на Базарной площади города.
- 17 Очерки по истории армянского изобразительного искусства..., с. 141.
- 18 Варсеник Айвазян была третьей женой художника, с которой он узаконил свои отношения в 1916 году. За несколько лет до этого, в 1912 году, будучи в Шуши, Агаджанян по настоянию престарелых родителей женился на местной армянке. Однако, судя по всему, брак этот оказался недолговечным.
- 19 Героиней этого портрета с изображением пожилой женщины в традиционном наряде карабахских армянок была мать Якова (Акопа) Хачатрянца, за которого в 1917 году Мариэтта Шагинян вышла замуж.
- 20 См.: Валерий Рязанов. От первого приюта до наших дней..., с. 35.
- 21 Художник Степан Агаджанян..., с. 21.
- 22 Там же, с. 20.
- 23 Гарегин Котанджян. Живопись Степана Агаджаняна..., с. 503.
- 24 Художник Степан Агаджанян..., сс. 21-22.
- 25 Есть два практически идентичных варианта этого автопортрета художника, один из которых находится в Ереване – в Национальной галерее Армении, а другой – в Ростове-на-Дону, в собрании Ростовского областного музея краеведения. Цветную репродукцию последней картины см.: Валерий Рязанов. От первого приюта до наших дней..., с. 34.
- 26 О педагогической деятельности Степана Агаджаняна, а также об удивительно доброй и чистой, по-детски наивной и впечатлительной человеческой натуре любимого учителя с особой теплотой написано в изданной несколько лет назад под нашей редакцией книге воспоминаний Эдуарда Саргсяна (см.: Эдуард Саргсян. Воспоминания художника, Ереван, 2019, сс. 191-204, на арм. яз.).



Светлана Навасардян

Народная артистка Арм. ССР,
кавалер орденов "Св. Месроп
Маштоц" и "Знак Почёта"

Художник, рисующий свои мечты...

(эссе в эссе по поводу выставки друга)

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир в зерне песка.
В единой горсти бесконечность,
И небо в чашечке цветка.

Уильям Блейк

Лео Ава де Ширика



Эти строки Уильяма Блейка – лучший из “манифестов,” когда-либо адресованных художникам на все времена. Но как разнится толкование этих чудесных строк на протяжении 20-го и 21-го веков в современном искусстве. Искусство 20-го века, казалось, задалось задачей упорно скрывать собственный смысл, зашифровывая его до бесконечности. Новизну искало в деформации и трансформации самих выразительных средств. “Как” подменяло “Что”. Отказавшись от с таким трудом завоёванной перспективы, магии движения, дышащей фактуры, оно поместило картину в некое герметическое пространство, в котором творили не только художники, но и писатели – Пруст, Джойс, Фолкнер. Раньше картины писали, потом стали рисовать. Пронумерованные композиции заполнили живописное пространство.

Не сумев разобраться в утрачиваемой ценности человеческих идеалов, новое искусство сделало это самое неумение предметом своих размышлений. Искусству 20-го, в целом, катастрофически не хватало любви. Человек, прошедший первые линии в пещерах, оказавшись он в новом времени, с трудом поверил бы в освобождающую силу искусства. Тем не менее большое искусство оставило нам немало “оазисов счастья” из “страны грёз” Матисса и Серюзе, Сарьяна и Гай-феджяна, Арчила Горки, Бажбеук-Меликяна, Редона, Вюйара, Моне, В. де Кунинга, С. Френсиса, Н. де Сталя, Врубеля, Дж. Митчел, Поллока, не одного десятка других художников - до и после. Тех, кто оставил автографы Красоты на “полях” своего творчества. И да простит мне читатель такую длинную преамбулу к замечательной выставке картин страбур-



Ange d'amour,
2019, масло, холст,
30x40

гского художника, родом из Гюмри, Лео Ава де Ширака (Левона Авакяна), прошедшей в сентябре прошлого года в галерее Art Embassy Еревана, под названием **L'Ange Passe** (“Прошёл ангел”). Последнее — подлинно французское выражение, обозначающее упущенное время, которое трудно уловить, и помещается оно в своеобразном межвременье.

Посвящённость — понятие надзнаковое, объединяющее всех истинных служителей искусства. Не приемля громких фанфар, картины Лео Ава де Ширака живут в собственном мире, в трогательном диалоге с внешним миром, в поисках гармонии с ним...

“Выставленные картины говорят с утерянным временем”, - говорит художник. “Я их умышленно вешаю без рамок. Время невозможно удержать в рамке, поскольку оно течёт, как вода, исчезает со скоростью света, исчезает, как тень прохожего, уводя с собой мгновенья волнения, красоты и печали...”

Поэтичнейшая душа, открытая миру, постигающая мир через Красоту, согревающая его своей любовью... Таков Лео Ава де Ширак.

В глубинах страстно любимого им ультрамарина и уходящей в бесконечность голубизны лазури, равно как и в светлейшей гамме, оживают образы художника, выливаясь в гармонию тончайших цветовых созвучий, сквозь которые упорно пробивается тот самый “тихий звук”, “звучающий сквозь все звуки”...

Лео — автор любопытных серий картин **“Les Feuilles”** (“Листья”) и **“Les racines en l'air”** (“Корни в воздухе”), снискавших успех на многих выставках, в том числе на международной выставке **“Call To Life”** (“Призыв к жизни”) в Страсбурге, и на ереванской выставке. Художник не раз задаётся вопросами миропорядка, смысла человеческого бытия. При этом неизменна поэтическая трактовка образов — главная составляющая его почерка. В этом смысле показательна серия картин **“Les racines en l'air”** (“Корни в воздухе”). Невзирая на многообразие сюжетных истолкований понятия “корней”, художник предпочитает менять интерпретацию образа, помещая его в иное цветовое поле. *“Форма - вместилище духа”,* говорили древние греки. А разве можно дух выразить вне цвета. Цвет влияет на форму, диктует интерпретацию. **“Les Feuilles”** (“Листья”) — другая серия трепетных картин, пытающихся уловить живое дыхание жизни.



Racine en l'air, diptyque,
2022, масло, холст,
80x80, 54x70

Особняком стоит в творчестве Лео Ава де Ширака чудная серия сакральных картин, словно выпавших из старинного манускрипта. Из глубин их смотрят на нас персонажи, остановившие время, задумавшиеся о чём-то своём, несуетном... Отличившиеся на ереванской выставке, картины имели заслуженный успех и на 15-ой международной выставке Art Sacre (“Духовное искусство”), организованной сообществом Френес и салоном Ла Тейнтюрер в Варнаке (Бельгия). Среди её участников были и обретшие известность в Европе, художники и скульпторы Хрис, Жан Жак Махо, Андре Маке, Элен Соэт и др. Бельгийский искусствовед Жиль Буйе писал тогда о Лео Ава де Шираке: “Как художника его вдохновляет идея “летающего” человека, как Икар, или даже... как ангелы”.

Выставка Art Sacre была отражением любопытного концепта, касающегося природы искусства. Искусство всегда священо, поскольку есть знамение жизни. И религиозно в то же время, поскольку есть связующее тех глубоких, зачастую неуслышанных, но близких — “на расстоянии протянутой руки и сердца” — реалий, которые воспроизводятся в художественном творчестве... “Между плотью и духом на самом деле нет противоречий”... “И слово не есть пленник тела”, но тоже должно стать телесным, материальным,

чтобы быть услышанным...

О том же говорил и двести с лишним лет назад Уильям Блейк- великий миротворец, мистик, гравёр, поэт. Кумир прерафаэлитов, которого вывел из забвения Россетти, и чьё свободомыслие оказалось удивительно созвучным искусству нового времени. “Вечность влюблена в творения времени” — тоже из перлов Блейка.

Меня потрясает понятие искусства, как знамения жизни. До чего же впрямь нещадяще бывает порой современное искусство... Во времена Баха полагалось мажорным аккордом заканчивать даже самое минорное произведение. Непреходящим образом трепетного письма остаётся для меня “Анализ Красоты” Хогарта, с его прямо -таки благоговейным оттенком. Книга восходит к важности понимания эстетического в искусстве, одного из наиболее чётких критериев определения самого искусства...

И, возвращаясь к ереванской выставке Лео Ава де Ширака, хочется особо подчеркнуть чувство эстетического, присущее его работам, будь то любовно написанный изгиб цветка, или цветковое панно “Сад Каленца”, нерасторжимое единство фигур влюблённых, или картины, испещрённые текстами любимых французских поэтов...

Лео Ава де Ширак рисует свои меч-

ты, а мечты рисуют его картины такими, какими мы их видим...

История искусства, по сути, - история Красоты.

Из глубины тысячелетий, с наскальных рисунков древних, идёт к нам мессаж о непоборимости Красоты, и уже одного её существования достаточно, чтобы считать благословенной жизнь на земле...

Человек, проводивший первые линии в пещерах, первым ощутил высвобождающую силу искусства, возвестив о рождении нового мира, параллельного нашему — мира искусства, гениальной обители Прекрасного, которому так и не удалось обратить в свою веру человечество, но удалось написать историю неприкаянной человеческой души... Не знаю, можно ли было сказать, что искусство - цветное отображение жизни, но тогда мы вправе были бы ожидать от него ответа на волнующие нас вопросы. Но искусство только ставит вопросы, и поиск ответов на них бесконечен...

Racine rouge,
мультитехническая
бумага, масло,
2022, 50x60



Лео Ава де Ширак
(Левон Авагян)

Оттенки тумана моего детства

Представьте себе, вы смотрите в зеркало и видите глазное яблоко, превращающееся в голубой шар, и вместо ресниц — караван верблюдов. И каждый раз, закрывая и открывая глаз, вы видите, как перемещаются верблюды... от маленького до большого... Вот это воспоминание - одно из самых первых в моей жизни.

Мне было три года, когда я нарисовал голубой шар и на нём верблюды - от маленького до большого. Единственный человек, который поддержал меня и побудил продолжать рисовать, был мой дядя. Он отвёз меня, трёхлетнего мальчика, в кафе художников показать мои детские рисунки своим друзьям. Те, наверное, хвалили, не помню. Помню сигаретный дым, наполняющий кафешку, как туман, и лица художников — хиппи, которые едва можно было увидеть... Похоже, с тех пор мне прилюбился туман.

Туман — завеса тайны, туман — утопия, матрица судьбы... Туман, ассоциируемый с голубым шаром...

В моих картинах в тумане отображаются природа, натюрморты, портреты и даже мифические существа. Ангелы голубого цвета, города в тумане... А ещё в туманную погоду у меня в голове звучит музыка....

После землетрясения в Гюмри мы с родителями переехали жить в Белоруссию, а там леса часто бывают туманными. Однажды во время весенней прогулки, недалеко от литовской границы, мы попали на туманную тропинку с травой, словно окрашенной в цвет хаки, местами с горчичными тонами, с красными пятнами ягод, с попадающими под ноги грибочками. И всё это было покрыто молочно-белым туманом. Придя домой, я поспешил изобразить свои впечатления. Мне было пять лет, и меня сопровождали туман, голубой шар и караван верблюдов...

Голубой цвет можно найти в тумане. Мелкие капли, диаметром менее микрометра, рассеивают более короткие световые волны, потому и туман кажется сиреневым или голубым. Говорят, в Лондоне из-за красного кирпича туман бывает розовым. Даже Клод Моне запечатлел его в своих полотнах во время пребывания в Британии.

Любить туманную погоду может и странно, но в тумане есть свобода - мы становимся невидимыми. Но и сами не видим своего окружения. При этом в свободе есть страх потерять свою свободу, страх - не обмануться своей свободой. Спросите, где предел свободы? Наверное, там, где она переходит в свою противоположность...

Иногда я возвращаюсь к своим детским клятвам, своему синему кругу и пытаюсь объяснить себя, преодолеть себя, чтобы продолжать двигаться вперёд. Детство часто испытывает меня волшебством подаренных символов...

В годы учёбы в Москве, в недалёких двухтысячных, я отдыхал в Ясной Поляне, где в своё время жил Толстой. Был месяц июнь, с утра поляна была покрыта туманом. Я шёл по только что проросшей траве, покрытой утренней росой. Несмотря на ранний час мне совсем не было холодно, а передо мной стоял густой туман. Я едва мог видеть что-то вокруг. Я ходил и прыгал, как нанюхавшийся валерьянки котёнок. В то время я много работал пастелью, рисовал ею пейзажи...

Студентом я подрабатывал другой профессией. Мне казалось, что это продлится недолго, но растянулось на года... Окунувшись вновь в живопись, я понял, что все эти годы жил с чувством потерянного Рая...

В 2015-ом я переехал в Страсбург. Свободолюбивый воздух Европы, её насыщенная креативными идеями культурная среда перевернули моё сознание, открыли во мне новые возможности. Пришло время пересмотреть и мои достижения. Впрочем, многое говорило о том, что я на верном пути. Конечно, во многом благодаря моим педагогам из

ереванского пединститута им. Х. Абовяна и МГАХИ им. Сурикова в Москве, но, не менее — и собственной любознательности... Каждый из нас проходит и свои “академии”, переводя ощущения в знания, не наоборот...



В разные годы я участвовал в различных выставках — в Страсбурге, Варнаке (Бельгия, экспозиция Art Sacre), Сен Сиприене (галерея Одеон), Иль д'Орлеоне (выставочный зал “Chateau d'Orleon”), Лионе. Мои персональные выставки прошли в Ереване (галерея Art Embassy), Страсбурге (“Call to life”) и др. Последние годы озаменовались и новыми сериями картин - **“Листья”**, **“Корни в воздухе”**, **“Art Sacre”**...

В Страсбурге мы часто едем отдыхать с друзьями по эльзасскому “винному” маршруту. Один раз мне даже показалось, что я стал участником любимого мультфильма “Ёжик в тумане.” Была лошадь, подошедшая ко мне и исчезнувшая, после того как долго рассматривала меня. Потерялся пёс на поводке, по кличке Эза, потерялись мы сами. И, что было странно, вообще не

5 minutes de la rue
Rustaveli,
2019 мультитехническая
бумага, масло, 30х50

было страшно. Отнюдь. В тумане я искал дорогу, пока потихоньку не стали появляться силуэты эльзасских разноцветных, ярких домов. Сегодня на моём холсте, как в далёком тумане - голубой шар, похожий на солнце, и движение будто моего каравана верблюдов...

Когда-то я открыл для себя, что один цвет способен выразить бесконечное множество эмоций — как чёрный Пьера Сулажа, или голубой (фиолетовый) Ива Клайна. Не сравниваясь с мастерами, должен признать, что лазурь и ультрамарин надолго задержались в моём творчестве. Не знаю, не являются ли эти цвета отголоском синевы из детства...

Искусство состоит из параллелей, и я часто отображаю их в моих картинах, как было, например, с работами Рене Магритта. Его “Облако” над Брюсселем, это прекрасное голубое небо со стаей белых облаков, долго питало моё воображение. От Магритта, видимо, и любовь



Spring, Diptyque,
Nature mort Orchid,
2021, мультитехническая
бумага, масло, 50x60

к текстам в моих картинах. Мне близки поэзия Элюара, эссе Камю и “Болеро” Равеля, близки изящество и лёгкость французского стиля...

Временами меня так тянет в родной Гюмри, к словно омытым “живой во-

дой,” фрескам Минаса. Вы скажете, откуда в Ширакском нагорье, не богатом растительностью, так называемом, черно-сером регионе, эти яркие цвета? А я видел их - на закате, со своего балкона в Гюмри. Видел, как буквально за несколько минут город окрашивается в ярко-красный, оранжевый и пурпурный цвета, затем солнце постепенно прощается с городом...

Артист выражает себя через волнующие его темы и даже в абстрактной форме передаёт посредством цвета чувства, мечты, реалии бытия - свои и современника.

Недавно я испытал сильнейшее потрясение, побывав в знаменитой пещере Ласко (Grotte de Lascaux) в Перигоре (Франция), наскальные живописные и гравированные рисунки которой насчитывают около 20.000 лет. Её называют Сикстинской капеллой древних. Первый исследователь грота, Анри Брейль, писал, что, если Альтамира - столица пещерной живописи, то Ласко - её Версаль. Краски получали от букашек. Живопись красоты неопишуемой и даже немного... в стиле модерн. Слова застревают от совершенства виденного и магической силы искусства, не признающего ни времени ни расстояния, без которого неполноценен человек...

И тут мне хочется передать слово моему другу, замечательной пианистке Светлане Навасардян: *“Человек, прошедший первые линии в пещерах, первым ощутил высвобождающую силу искусства, возвестив тем самым рождение параллельного нашему миру — мира искусства, гениальной обители Прекрасного, которому, увы, не удалось обратить в свою веру человечество, но удалось написать историю скитаний неприкаянной человеческой души... Можно ли было сказать, что искусство является “цветным отображением жизни”? Но тогда мы вправе были бы ожидать от него ответа на волнующие нас вопросы. Но искусство только ставит вопросы, и поиск ответов на них бесконечен...”*

Лучшей концовки моим мыслям я и не найду...



Օվսաննա Քառամյան
արվեստաբան, ԵՊՀ դասախոս

Մերգելյան ինստիտուտի մոզաիկան XX դարի արվեստի մարգարիտ



Երևանի մաթեմատիկական մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտի շենքի չորրորդ հարկում են գտնվում Հովհաննես Մինասյանի «Ներփակ կորեր» և «Երկրաչափական տարածություն» խճանկարները (1968-1970): Կառույցն այս (հիմնադրվել է 1956 թվականին) Խորհրդային Միության գիտահետազոտական առաջատար հաստատություններից էր, ռազմավարական հետազոտությունների խոշոր կենտրոն, ստեղծվել էր բարձր տեխնոլոգիական համակարգիչների և հաշվողական համալիրների ստեղծմամբ: Այն տարեկան ունենում էր բազմաթիվ հյուրեր՝ գիտնականներ, ոլորտի մասնագետներ, պետական այրեր և այլք: Նաև սրանով էր պայմանավորված, որ ինստիտուտի շենքի ներքին ու արտաքին տեսքն ու պայմանները հատուկ ուշադրության տակ էին առնված: Հոգ էր տարվում թե՛ աշխատողներին էսթետիկ միջավայրով ապահովելու, թե՛ ժամանած հյուրերին հավուր պատշաճի դիմավորելու համար: Ինստիտուտի ներսում կառուցվել էին նաև ցուցասրահներ, ձեմասրահներ, որոնք պետք է ունենային համապատասխան ձևավորում և հարդարանք: Շենքի տարբեր սրահներ վարդարում էին նաև հայտնի քանդակագործների, նկարիչների աշխատանքներ: Մասնաշենքերից մեկի չորրորդ հարկում բացվել էր ցուցասրահ, որը պետք է լիներ նոր նմուշի մեքենաների ցուցադրավայր:

Այս ժամանակահատվածը համընկնում է այն դիպվածի հետ, երբ ինստիտուտի գիտաշխատող Յուրա Պետրոսյանը հանդիպում է «Մոսկվա» կինոթատրոնի ամառային դահլիճի խճապատկերի վրա աշխատող Հովհաննես Մինասյանին: Հիանում է վարպետի տաղանդով և հասկանալով արվեստագետի ինքնատիպ ձեռագիրը՝ նրան առաջարկում է հանձն առնել մաթեմատիկական ինստիտուտի նորաստեղծ սրահի ձևավորման աշխատանքը:

Ֆլորենտական տեխնոլոգիան առաջացել է Վերածննդի դարաշրջանում, որտեղ օգտագործվում էին հիմնականում արժեքավոր քարերի տարբեր տեսակներ: Քարի ընտրության մեջ կարևոր էր դրա գույնի, ունեցած երանգի համապատասխանեցումը խճանկարի էսքիզին: Քարի սալիկների հղկված մակերեսը գեղարվեստական գորգի մեջ պետք է լինի այնպես, որ քարերի դասավորությունը լինի սահուն և պիրկ՝ առանց ցայտուն կտրվածքների ու կարերի:



Լուսանկարը՝ արվեստաբան, համադրող Վիգեն Գալստյանի

Մինասյանն անմիջապես անցնում է գործի: Հաճախ էր հրաժարվում կարծես արդեն վերջնական տեսք ստացած էսքիզներից և սկսում նորից: Նկարիչը երկար ժամանակ ուսումնասիրել է մաթեմատիկային վերաբերող գրքեր, որպեսզի երկրաչափական ֆիգուրների բազմազանության շարքում գտնի դեկորատիվ միտք: Նա փորձել է պատկերել գիտնականի ներաշխարհը, հասկանալ այն և զարդարել ռիթմիկ պատկերներով, այնպիսի սյուժետային գծով, գույների այնպիսի համադրությամբ, որպեսզի մոտենա գիտության մարդուն: Հորինվածքում աշխատանքային նյութը հայկական տուֆն էր իր հարուստ տեսականիով, որոնք պիտի դասավորվեին «Ֆլորենտական խճանկարչության տեխնոլոգիայով»:

Մինասյանն ինքն է 15 քարհանքերից ընտրել իր հորինվածքի համար համապատասխան երանգներ՝ բաց դեղինից, աղյուսագույնից՝ մինչև մանուշակագույն, շագանակագույնից՝ սև: Քարերը տեղափոխվել են հենց ինստիտուտի ցուցասրահի տարածք՝ չորրորդ հարկ, տեղում հավաքվել է քարտաշ հաստոց, և Մինասյանն անձամբ է հղկել քարերը: Որդին՝ Մարտինը, հիշում է, որ տարածքում անասելի փոշի էր, և որ հայրն օրերով ապրում էր այդ խիստ փոշոտ միջավայրում:

Խճապատկերները 3 մետր բարձրություն և 12 մետր լայնություն ունեն: Վարպետը խճապատկերների քարե կտորները հարմարեցնում է միլիմետրային ճշտությամբ: Քարերն այնքան պիրկ է ամրացնում, որ արդյունքում երկ-



«Ներփակ կորեր» և «Երկրաչափական տարածություն» խճանկարներ, 1968-1970, Երևանի մաթեմատիկական մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտ, չորրորդ հարկ, 300x1200

րաչափական նրբագեղ կտորները թղթի եզրերի հանդիպման նրբություն ունեն։ Քարերի ամրացման համար օգտագործում էր սովորական գաջ։ Որդու հիշողություններում տպավորվել է, որ աշխատանքի ավարտին հայրն առաջարկել է միասին գնալ նպարեղենի խանութ։ Նրանք խանութից գնել են արևածաղկի ձեթ։ Հայր ու որդի խճապատկերները պատել են ձեթով, որից քարերը ստացել են վառ և շքեղ գույն։ Կենդանության փայլով է ներծծվել փոշոտված տուֆը։

Խճապատկերներն իրենց ներփակ կորերով անսպասելի տպավորություն են հաղորդում։ Դրանք հատվող կորեր են, որոնք գնում են անվերջություն, հետո կարծես մոտենում են՝ ստանալով եռաչափ էֆեկտ։ Սրանք հեղինակի մուսայով՝ մաթեմատիկայով ոգեշնչված աշխատանքներ են։

Աշխատանքն ընդունող առաջին հանձնաժողովը ֆորմալ վերաբերվեց, արդեն երկրորդ հանձնաժողովը՝ գնահատեց որպես եզակի, անկրկնելի աշխատանք։

Ա. Աղասյանի յուրատիպ սահմանմամբ այս աշխատանքները՝ ««Ներփակ կորեր» և «Երկրաչափական տարածություն», աչքի են ընկնում հղկված տուֆի «թավշյա» գեղեցիկ մակերևույթով, սև և դարչնագույն, դեղին և կարմիր, մուգ աղյուսագույն ու մանուշակագույն տոների դեկորատիվ դաշնավորությամբ, երկրաչափական արտարակուր ձևերի կորագծերի համաչափ ռիթմով։ Այսպես գունագծային ու պլաստիկական ճիշտ գրնված, համարժեք լեզվի կիրառման շնորհիվ Հ. Մինասյանին հաջող-

վել է *տալ մաթեմատիկական վերացարկված մտքի գեղարվեստական ուրույն բանաշեկ*¹։

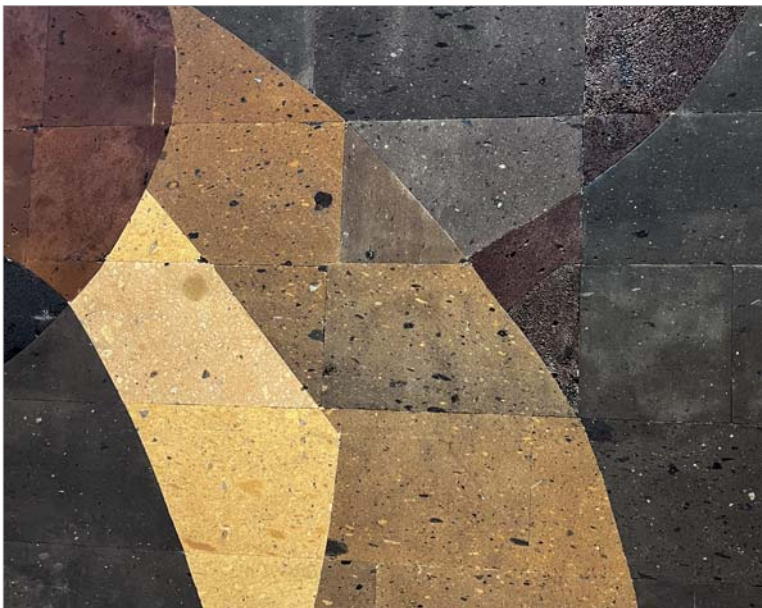
Այստեղ նրա մոտ առաջանում է ասոցիատիվ կապ ամեն մի բլուկի հետ, որ ստեղծում է գունեղ պաննո և ունի իր թվային նմանակը։ Աբստրակտ խճանկարի երաժշտական ռիթմը, քարերի բնական գույնը Մինասյանի միտքը դարձնում են ավելի ակտուալ, առավել տարբերակված, լիովին համահունչ այդ ժամանակվա գիտնականների մտահղացումներին, ում խնդիրն էր «մտածող մեքենաներ» ստեղծելը։ Նկարիչն ընտրել է չափազանց ուժեղ փոխաբերական շարք, բավականին ռիսկային և ասոցիատիվ՝ իրար մերձեցնել գիտությունն ու արվեստը։ Այն ժամանակներում նման ստեղծագործողները քիչ էին։

Խճանկարի առավել տպավորիչ հատվածներն են հայկական բարդագույն քարի՝ տուֆի ներդաշնակումը, որով հեղինակը ստացել է եռապատկերի շերտային թափանցելիություն, այսինքն՝ առաջին պլանում գտնվող պատկերը, անցնելով երկրորդ պլանով, արտացոլվում է երրորդ պլանում, այնինչ երեք շերտերն ունեն երեք գունային տարբեր պլաններ, այսինքն՝ կարող ենք ասել, որ հեղինակը դեռևս խորհրդային տարիներին ստեղծել է եռաչափ մոդել։ Սակայն այս ոճի գեղանկարչական հորինվածքը պատկանում է Երվանդ Քոչարին, ով թղթի և գունաներկի միջոցով ստեղծել է եռաչափ պատկեր։ Մինասյանի ստեղծագործության երկու ճակատներում տեղակայված

1. Ա. Աղասյան, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները 19-20 դարերում, էջ 156։

խճանկարները տալիս են ավելի տարածական ընկալում, որը պայմանավորված չէ տարածքի մեծությամբ: Հորինվածքը նախ ընկալվում է անխոս՝ իբրև գեղագիտական միջավայր, այնուհետ տալիս է պատերի շարժման զգացողություն: Տպավորություն է, որ կարող ես տեղաշարժել կամ թափանցել պատերից ներս: Հատկանշական է, որ խճանկարին ընդհանուր հայացքով նայելիս, թեպետ այն բաղկացած է երկրաչափական բազմա-

վորելու ձևեր: Քարերը երանգների երկրաչափական տեղադրման շնորհիվ ստացել են գունային լուսավորում: Ներթափանցող հայացքով նայելով՝ պարզ հասկացվում է հորինվածքի դեպի հեղինակի ներաշխարհի տանող ճանապարհը: Երկրաչափական մարմինները լուծվում են ներսում, դրանք ցցված չեն դեպի դուրս, սերտաճում են արմատից և վերադառնում դեպի խորք: Հաճախ նույնիսկ ընկալվում են կուբիստական ուրվագծերով մարմիններ՝



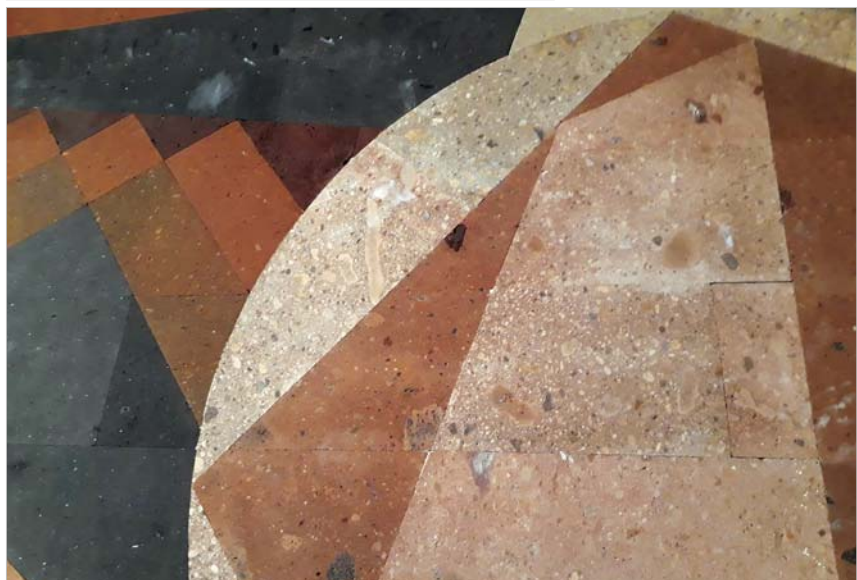
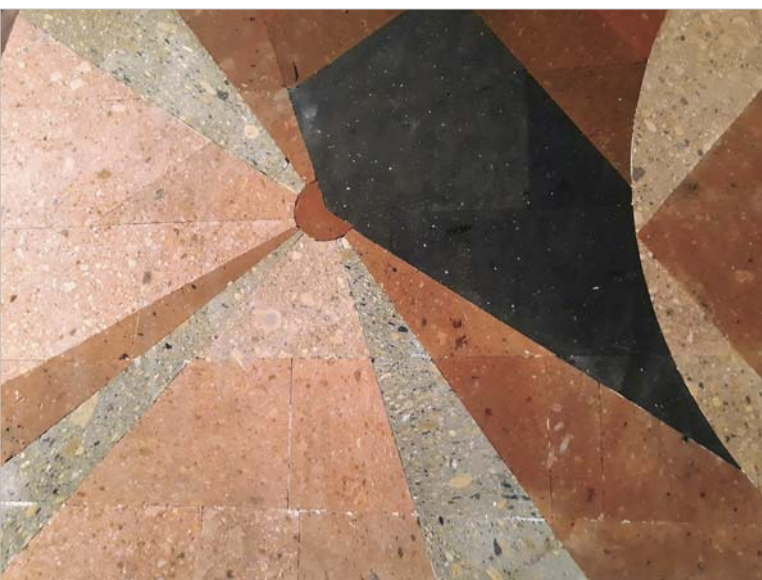
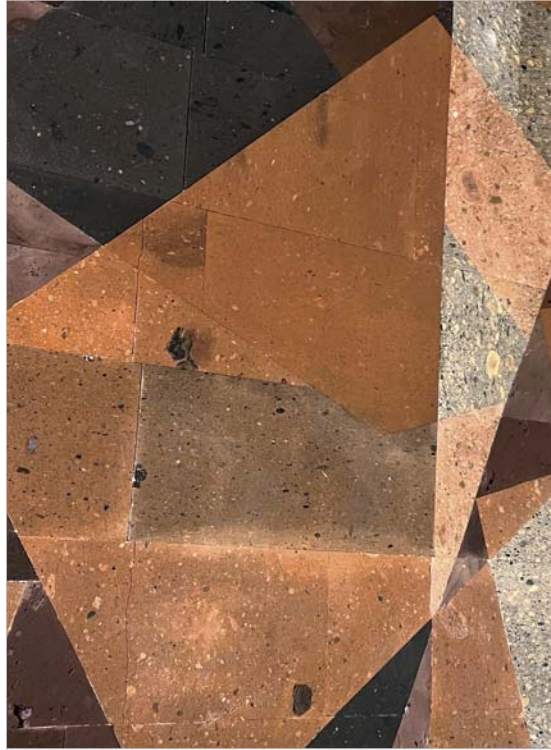
Հատվածներ «Ներփակ Կորեր» և «Երկրաչափական տարածություն» խճանկարներից, 1968-1970

թիվ ճշգրիտ մարմիններից, զգացողություն է, թե մեկ ամբողջական թավշյա պաննո է: Արտառոց է, որ հեղինակը լուսազգացողության նուրբ ընկալմամբ գտել է նաև խճանկարն առանց արհեստական լուսավորության լուսա-

ծուկ, աչք, թռչուն, արև, ծաղիկ, շուն: Երևակայության համար այն լայն հնարավորություններով խճանկար է, որը թույլ է տալիս երազել: Խճապատկերը գեղագիտական հաճույք, միջավայր, տրամադրություն ստեղծող հորին-

վածք է, որը կարող է ծառայել իբրև նոր մտքերի հղացման միկրոաշխարհ:

Մինասյանը ստեղծեց վերացական արվեստի երկու անառարկայական կերպարվեստի նմուշ: Հայ արվեստում նմանօրինակ աշխատանքներ հազվադեպ են հանդիպում: Եթե դնենք Մինասյանի այս երկու աշխատանքները համեմատության մեջ XX-րդ դարի սկզբի համաշխարհային կերպարվեստի հետ, ապա նմուշ կարող են ծառայել դարասկզբի ինչպես կուբիստական ուղղության հսկաները՝ Պաբլո Պիկասոն, Ժորժ Բրակը և Ֆերնան Լեժեն, այնպես էլ 1910-1920-ական թվականների ռուս արստրակցիզմիստներ և կոնտրուկտիվիստներ Կազիմիր Մալևիչը, Ալեքսանդրա Էքստերը, Լյուբով Պոպովան, Էլ Լիսիցկին,



Հատվածներ «Ներփակ Կորեր» և «Երկրաչափական տարածություն» խճանկարներից, 1968-1970

Ալեքսանդր Ռոդչենկոն: Դարակազմիկ շրջանի այս նկարիչները միտումնավոր հրաժարվել էին ֆիգուրատիվ արվեստից՝ հռչակելով նոր դրույթ առ այն, որ ժամանակակից իրականությունը պահանջում է արվեստի նոր գաղափարախոսություն, ձև և բովանդակություն: Այս ամենի արդյունքում ստեղծվեցին նոր աշխատանքներ, որոնք միտված էին ներթափանցելու մարդու ներաշխարհի խորքերը և տիեզերքի գաղտնարանները: Այն մաս ուղղված էր մարդուն շրջապատող երևույթների ու առարկաների ձևի և էության ճանաչողությանը: Պետք է հաշվի առնել, որ Մինասյանը 1950-ականներին իր ուսանողական տարիներն անցկացրել է Լենինգրադի գեղարվեստի ինստիտուտում և ան-



միջական շփում է ունեցել ավագ սերնդի ռուս արվեստագետների հետ՝ մի սերնդի, որը խմորված էր դարասկզբի ռուսական ավանգարդի մեջ: 1950-ականները մի շրջան էր խորհրդային արվեստում, երբ արվեստագետները կարող էին ազատ ստեղծագործել և իրենց հայացքը



Լյուբով Պոպովա,
Լայն կառույց,
1920-1921

ուղղել դարասկզբի մոդեռնիզմին: Պատահական չէ, որ Մինասյանը խորապես ծանոթ էր և ուսումնասիրել էր արվեստի այս նոր միտումները: Վարպետին հետաքրքրում էին գույնի հնարավորությունները, ինչպես են նրանք հյուսված ձևին կամ առանձնանում նրանից, հեռանալով հարթությունից՝ լույս են արձակում միջից և հանգիստ լցվում ստեղծված տարածության մեջ: Նկարիչն օգտագործում է գույները և նրանց ինքնուրույն արժեքներն այնպես, ինչպես, օրինակ, անում էին Լյուբով Պոպովան և Ալեքսանդր Ռոդչենկոն²: Լյուբով Պոպովայի վերջին աշխատանքները «տարածական ուժային կառուցվածքների» շարքն է, որտեղ հորինվածքի հիմքը կազմում էին հորիզոնական և ուղղահայաց ճկված գծերը, որոնք ներթափանցելով մեկը մյուսի մեջ՝ ասես լողում էին վերացական տարածության մեջ: Կարող ենք ասել, որ Մինասյանը նույնպես փորձեր էր անում իր ոճով ներթափանցել տիեզերական անսահմանության մեջ՝ ստեղծելով իր եռաչափ տարածականությունը:

Խճապատկերներն արված են արտասովոր թեքությամբ, նրբությամբ, քարը ճանաչելու ճշտությամբ և տպավորություն է, որ վարպետը բավական երկար տարիներ զբաղվել է դրանցով: Այնինչ Մինասյանը ներքին համոզումով էր մոտենում գործին և իր պա-

տասխանատու խառնվածքը նրան թույլ էր տալիս կարճ ժամանակում տիրապետել գործի բոլոր նրբություններին:

Ինչպես նշում է Ռ. Անգալադյանը. «Հ. Մինասյանին հաջողվում էր հասկանալ և ներթափանցել XX-րդ դարի երկրորդ կեսի մոավորական մարդու քարդ և ասոցիատիվ ներաշխարհը: Եվ եթե գիտնականներն ընդրել էին «մեքենաները շնչավոր դարձնելու, թվերին կենդանի շունչ» հաղորդելու ճանապարհը, ապա նկարչին հարկավոր էր իրական աշխարհը զրկել կենդանությունից, սրելով ներքին կոնստրուկցիա, հուզական պոռթկում,



Ալեքսանդր Ռոդչենկո,
Կոնստրուկցիաներ

Ժամանակակից մարդու ալիքը: Նման բան կարող էր անել զուր հոգևոր մարդն ու փալլուն վարպետը, ով նրբորեն զգում է աշխարհը: Խիզախորեն կարելի է այս բառերով նկարագրել «Մերգեյյան ինստիտուտի» մոզաիկան՝ XX դարի արվեստի մարգարիտ»³:

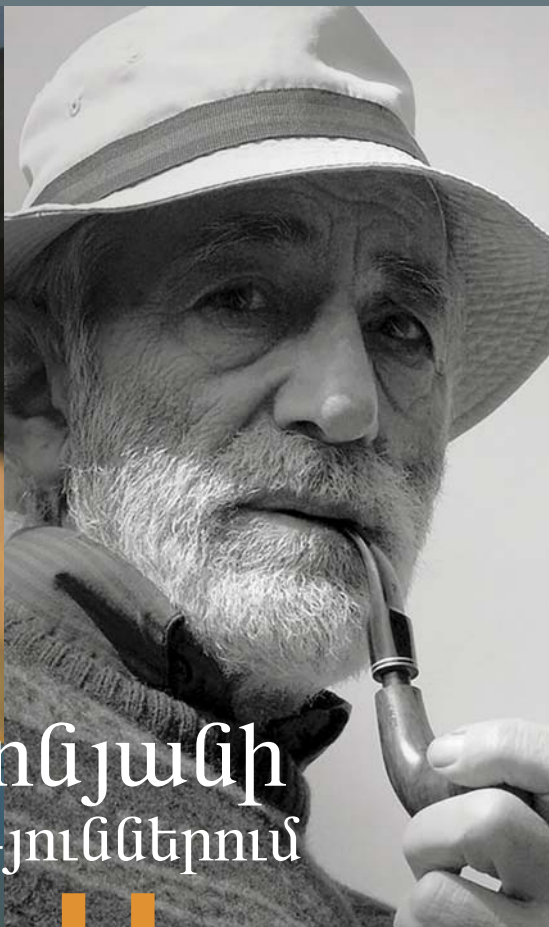
2. St'u Рычкова Ю. В. Энциклопедия модернизма. Москва, "ЭКСМО-Пресс", 2002, с. 142.
3. Ruben Angaladian, Hovhannes Minassian //The Armenian Avant-Garde of the 1960s. Seventeen Fates. 2006.



Մարիաննա Մանուկյան

մշակութաբան, Ս. Փարաջանովի թանգարանի գլխավոր ֆոնդապահ

Դիմանկարներն Աշոտ Մելքոնյանի ստեղծագործություններում



...Լույսը մեղմ ստվերներին ձուլվելով՝ արծաթ «պզեստ» է հագնում ու միջավայրին տալիս անրջային, երապային խորհուրդ։ Արվեստի հմայքը գաղտնի է, ինչպես սերը։ Անկեղծությունն իրական ապրումի գրավականն է։ Արարման մեջ հասնել կենդանի ապրումի նշանակում է հասնել ինքնության բացահայտման, իր տեսակի, եվակիության հաստատման։ Այդպես ճանաչել ու սիրել ենք գեղանկարիչ **Աշոտ Մելքոնյանին**։

Շահեն Խաչատրյան

Արվեստը մարդկային հոգու արտացոլանքն է, իսկ նկարիչ Աշոտ Մելքոնյանի արվեստն ավելին է՝ այն ժամանակի և հոգևոր արժեքների ներդաշնակ միաձուլումն է։ Նրա ստեղծագործություններն առանձնանում են իրենց հոգևոր խորությամբ, մարդկային հույզերի նուրբ փոխանցմամբ և ազգային ինքնության նկատմամբ անմնացորդ սիրով։

Նկարչի կտավներում յուրաքանչյուր գիծ, գույն ու ձև պատմում են ապրելու, սիրելու և արարելու մասին։ Դրանք լցված են ջերմությամբ և զգացմունքային այնպիսի խորությամբ, որ դիտողն ակամայից սկսում է ապրել դրանցով։ Նրա ստեղծագործությունները զուտ սառը պատկերներ չեն, այլ կենդանի կերպարներ, որոնք շնչում են, խոսում, ակամայից ձուլվում դիտողի ներաշխարհին։ Նկարչի բոլոր կտավներում զգացվում է նրա անսահման սերը մարդկանց ու բնության նկատմամբ՝ լինի դա դիմանկար, բնանկար կամ թեմատիկ կոմպոզիցիա...Նկարիչը վարպետորեն օգտագործում է գույնն ու գիծը՝ դրանք վերածելով զգացմունքների և գաղափարների լեզվի։

Կերպարվեստում նախընտրելով ռեալիստական և առարկայական մտածելակերպը և հանդես գալով որպես բազմաժանր ստեղծագործող՝ Մելքոնյանը ստեղծել է գործեր, որոնք լիովին արտացոլում են նրա ինքնատիպ անհատականությունն ու կրում վարպետության դրոշմը: Նրա ստեղծագործություններում արտահայտվում է անցյալի հանդեպ կապվածությունը՝ միաժամանակ զուգակցված ժամանակակից մարդու մտածողության և արտահայտչամիջոցների յուրահատկությամբ:

Իր ստեղծագործություններում նկարիչը վարպետորեն համադրել է ազգային ավանդույթներն ու համաշխարհային արվեստի ազդեցությունները՝ ստեղծելով արտահայտիչ և զգացմունքային նկարներ: Նրա ստեղծագործությունները հաճախ ոգեշնչված են հայկական մշակույթով, պատմությամբ և բնաշխարհով, սակայն դրանցում կարելի է նշմարել նաև անդրադարձեր համաշխարհային կերպարվեստի որոշ ավանդույթներին: Մելքոնյանի ստեղծագործություններում զգացվում է եվրոպական ռեալիզմի և իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը: Նույնիսկ իր ազգային թեմաներով աշխատանքներում նա հաճախ ուշադրություն է դարձրել լույսի, գույնի և մթնոլորտի նուրբ փոխանցմանը, ինչը բնորոշ էր իմպրեսի-

ոնիստներին, իսկ ռեալիստական մոտեցումներին համահավասար նրա կտավներում արտացոլված զգացմունքային խորությունը, հայրենի բնության վեհությունն ու դարավոր պատմության վերարտադրումը համահունչ են ռոմանտիզմի գաղափարներին: Նկարիչը կարողացել է համաշխարհային ազդեցությունները սինթեզել այնպես, որ դրանք ոչ թե ստվերել են ազգային մոտիվները, այլ ընդգծել դրանք:

Վաղ շրջանի ստեղծագործություններում, որոնք ներթափանցված են լուսավոր և խոհուն քնարականությամբ, հստակ արտահայտվում են նկարչի հետաքրքրությունների շրջանակը և սերը հասարակ, սովորական կյանքի նկատմամբ: Մելքոնյանը հայկական բնանկարի վարպետներից է, որի գործերում բնությունը լցված է մաքրության լույսով, պարզ երկնքով ու ջերմ մթնոլորտով: Նկարիչը ոչ միայն դիտել է բնությունը, այլև «զգացել» այն՝ պատկերելով դրա ոչ միայն ֆիզիկական, այլև հոգևոր գեղեցկությունը: Բնության նմանօրինակ պատկերումը բնորոշ էր Բարբիզոնյան դպրոցի նկարիչներին, ովքեր մեծ ազդեցություն են ունեցել ռեալիստական արվեստի զարգացման վրա Ֆրանսիայում և համարվում են իմպրեսիոնիստների նախահայրերը:



Գարնան զարթոնք
1957(©ԼԱԴ)



Գարնան ջրեր
1960

Վարպետի պոետիկ արվեստի հիմնական պաթոսը կյանքն անհատականորեն վերափոխող, լուսավոր ներդաշնակությունն արտահայտելու և լավատեսական գաղափարներ փոխանցելու ձգտումն էր: Մելքոնյանը բացառիկ ունակություն ուներ զարմանալու կյանքի, բնության և մարդկանց գեղեցկությամբ և այդ հույզերը յուրովի արտահայտելու արվեստում: Ինչպես ինքն է նշել, իր ստեղծագործություններով ձգտել է արտահայտել մարդկային երազանքների աշխարհը, ժամանակակիցների հոգեվիճակների բազմազանությունն ու տրամադրությունները՝ բացահայտելով մարդու անհուն ներաշխարհը: Նրա գործերը առանձնանում են կատարելությամբ, հորինվածքային պարզությամբ, հստակությամբ և կոլորիտային ամբողջականությամբ:

Բնանկարի ժանրը նախընտրող նկարչի հասուն շրջանի գործերում նկատվում են մտածողության ընդլայնում, վարպետության խորացում, արտահայտչամիջոցների անհատականացում, ստեղծագործական հասունություն: Այս հատկանիշները կենտրոնացնում են նրա ստեղծագործական ներուժն ու ուշադրությունը դիմանկարների վրա, որտեղ առավել ընդգծված են արտահայտվում արվեստագետի հույզերն ու տրամադրությունները:

Մելքոնյանի ստեղծագործությունների կենտրոնում մարդն է՝ սերտ կապված իր մայր

հողին, բնությանը և ավանդույթներին, բայց միևնույն ժամանակ հայացքը հառած է դեպի ապագան՝ նոր կառուցվող ու զարգացող աշխարհը: Նկարիչը վարպետորեն է հոգևոր կապ ստեղծել իր բնորոշների հետ, ինչը նրա դիմանկարներին հաղորդել է հոգեբանական խորություն, որն ակամայից ձգում է դիտողին և երկար պահում նկարի առջև: Նրա վրձնած պատկերներն ունեն յուրահատուկ պոետիկ հնչեղություն, իսկ ստեղծագործություններից կարծես լսվում են մեղմ երաժշտական ելևէջներ:

Դիմանկարի ժանրում նկատվող հուզական լարվածությունը բխել է արվեստագետի հոգուց, որտեղ անընդհատ հոսող զգացմունքները հասել են իրենց գագաթնակետին և արտացոլվել նրա արվեստում: Մելքոնյանի կտավներից ճառագող կենսական ուժն ու դրական լիցքերը դիտողին կլանում են՝ մղելով վերափոխաստավորել կյանքը, մարդկանց և արվեստը՝ նորովի սիրելով դրանք:

Նկարիչն առանձնահատուկ վարպետությամբ շեշտել է «իր հերոսների» ներքին ուժն ու համարձակությունը՝ դրանք արտացոլելով դիմագծերում և մարմնաձևերում: Նրա կերպարները տարբերվում են բանաստեղծականությամբ, նուրբ կոլորիտով և գծանկարի պլաստիկությամբ, որոնք համադրվում են ներդաշնակ ու տպավորիչ կերպով՝ ստեղծագործությունները դարձնելով անկրկնելի:

Մելքոնյանի դիմանկարները զուրկ են իդեալականացման ակնհայտ նշաններից: Նրա հերոսներն իրական են իրենց թերություններով և կենցաղային մանրամասներով հանդերձ, ինչը ռեալիստական դպրոցների ազդեցության արտացոլումն էր ինչպես 19-րդ դարի ռուսական ակադեմիական ռեալիզմի (օրինակ՝ Կրամսկի, Ռեպին), այնպես էլ ֆրանսիական ռեալիստական հոսանքների:

Ա. Մելքոնյանի ստեղծագործական աշխարհում կանացի կերպարներն առանձնանում են իրենց անկեղծ ու վեհ հայացքով: Նրա վրձնած կանայք նրբակազմ են, սլացիկ՝ քնքշու-

հոգևոր ներաշխարհը, ինչը նրա կերպարները դարձնում է ոչ միայն էսթետիկ, այլև փիլիսոփայական:

Այդ կանանց հայացքներում հաճախ զգացվում է հույսի և սպասման միախառնումը՝ կարծես նրանք կանգնած լինեն կյանքի բեկում-



Գարուն
1983(©ՀԱԴ)

Հայելու մոտ
1975 (©ՀԱԴ)

Լողորդ էլվիրա
Աղաբաբյանի
դիմանկարը
1965(©ՀԱԴ)

թյուն արտահայտող մարմնաձևերով, երբեմն՝ գունատ ու վտիտ, ինչն իր արտացոլումն է գտել նաև նրանց մեղմ ու թափանցիկ հայացքներում: Նկարչի բնորոշուիները տարբեր տարիքի կանայք են՝ հիմնականում նուրբ, բայց միևնույն ժամանակ համառ ու հաստատակամ հայացքներով, նրանց բոլորին միավորում է մելքոնյանական քնքշությունն ու ռեալիստ նկարչին բնորոշ իրատեսական մոտեցումը: Մելքոնյանի կտավների հերոսուիներն իրական կանայք են՝ լցված կենսական ներքին ուժով ու խորությամբ: Նա հնարավորինս փորձել է ցույց տալ կնոջ բազմաշերտ դերը՝ որպես մայր, ում ձեռքին է կյանքի շարունակականությունը, որպես աշխատանքով զբաղված անհատ՝ գյուղական առօրյայի մեջ, որպես փիլիսոփայական կերպար՝ խորհելու, սպասելու կամ հուսալու վիճակում: Նկարչի արվեստը ձգտում է բացահայտել ոչ միայն արտաքին գեղեցկությունը, այլև





Ուսանողուհի, 1963

նային պահի առաջ: Նրանց նրբակազմությունը ֆիզիկական խոցելիության արտահայտություն չէ, այլ կյանքի թեթևության ու կայունության խորհրդանիշ: Այս կերպարների միջոցով, զուսպ և անկեղծ գունային լուծումներով Մելքոնյանն անդրադարձել է կյանքի, սիրո, կորստի և հույսի հարցերին: Նկարիչը վարպետորեն է օգտագործում գույնի լեզուն, որը շատ հաճախ հանգիստ է ու մեղմ՝ նպատակ ունենալով ընդգծել հուզական խորությունը: Բաց գույները, հաճախ ցածր հագեցվածության տոները նպաստում են, որ ուշադրությունը կենտրոնանա ոչ թե արտաքին տեսքի, այլ կերպարի ներքին տրամադրության վրա: Բաց կապույտը, սպիտակը կամ մեղմ դեղինը արտահայտում են մաքրություն, լուսավորություն և խաղաղություն:

Մելքոնյանի վրձնած տղամարդկանց դիմանկարները, ինչպես կանանց կերպարները, առանձնանում են ռեալիզմով, հուզական խորությամբ և հայ մշակույթի հետ խորը կապով: Եթե նրա պատկերած կանանց կերպարները հիմնականում խորհրդանշում են նրբություն, քնքշություն և հուզական խոհեր, ապա տղամարդկանց դիմանկարները հաճախ մարմնավորում են ուժ, տոկունություն, փորձառություն և պատասխանատվություն: Նկարչի պատկերած տղամարդկանց կերպարները ոչ միայն անհատական դիմանկարներ են, այլև հավաքական կերպարներ, որոնք արտացոլում են հայ ժողովրդի պատմական, սոցիալական և մշակութային կերպարները:

Կտավներում տղամարդիկ հաճախ ներկայացված են որպես հայրենիքին նվիրված, պատասխանատվության զգացումով, անցյալը կրող անհատներ: Տղամարդկանց հայացքները և կեցվածքը խոսում են նրանց փորձառության, աշխատանքի հանդեպ հարգանքի և ընտանեկան արժեքների մասին:



Մուշտակով կինը
1987



Իգաբել
1975

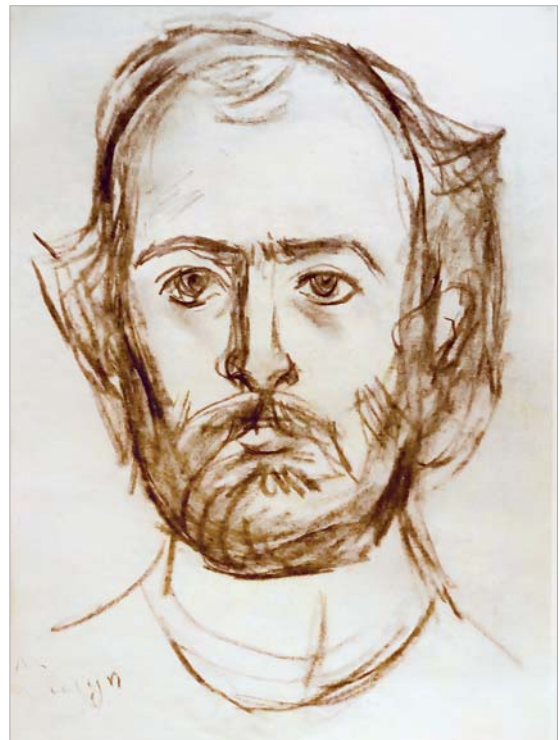
Խաչատուր
Աբովյան
1978(©ՀԱԴ)

Հրանտ
Մաթևոսյանի
դիմանկարը
1980

Երգահան
Ստեփան
Ռոստոմյանի
դիմանկարը
1987



Տղամարդկանց դիմանկարներում հաճախ հանդիպում են կերպարներ, որոնք ներկայացնում են հայ ժողովրդի տոկունությունն ու պայքարը: Դրանք դառնում են հայ ազգի հավաքական կերպարների խորհրդանիշ՝





Արգիշտի
թագավորը
1968 (©ՀԱՊ)

ընդգծելով պատմության և ժամանակաշրջանի ազդեցությունը:

Մելքոնյանի վրձնած տղամարդկանց հայացքում հաճախ արտացոլված են տառապանք, մտորում և ուժեղ կամք: Նկարչի վարպետությունն այստեղ այն է, որ կարողացել է տղամարդկանց դիմանկարներին հաղորդել հուզական բազմաշերտություն՝ առանց նրանց միայն ուժեղ կամ առնական հատկանիշներով սահմանափակելու: Տղամարդ բնորոշները հաճախ կրում են ոչ միայն իրենց առօրյա կյանքի դժվարությունները, այլև պատմական անցքերի ազդեցությունը, ինչպիսիք են պատերազմները կամ ազգային ինքնապաշտպանությունը:

Մելքոնյանի կտավների հերոսների հայացքները հաճախ ծանրակշիռ են, խորաթափանց, ասես մտածում են ոչ միայն իրենց, այլև սերունդների ու ազգի մասին: Նկարիչը հաճախ ուշադրություն է դարձրել դիմագծերին՝ ցույց տալու համար տղամարդու փորձառությունն ու անցած ուղին: Դիմանկարները սովորաբար ստեղծվել են պարզ, զուսպ կոմպոզիցիայով, որտեղ գլխավոր ուշադրությունը կենտրոնացվել է կերպարի վրա: Նրա տեխնիկական մոտեցումը նույնքան ռեալիստական է,



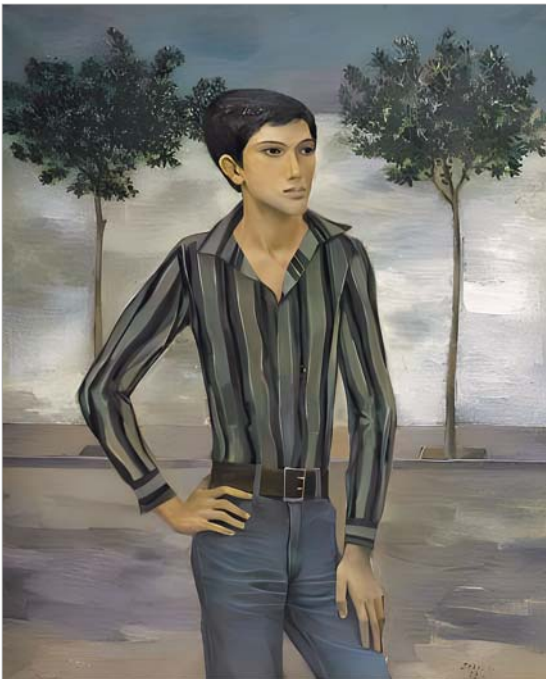
Հարավային
պահակակետ
1973 (©ՀԱՊ)

որքան հուզական, բայց միշտ համեմված է նուրբ գունային լուծումներով, որոնք ավելացնում են դիմանկարի խորությունն ու մթնոլորտը: Մելքոնյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել դիմագծերի, ձեռքերի դիրքի և ընդհանուր միմիկայի ճշգրտությանը, ինչը բնորոշ է ռեալիստական ոճին:



Հարավային
պահակակետ
1973(©ՀԱԴ)

Չնայած տղամարդկանց կերպարները հաճախ արտահայտում են ուժ, տոկունություն և լքություն, սակայն Մելքոնյանի կտավներում միշտ զգացվում է հատուկ քնքշություն: Տղամարդկանց արտաքինը կոպիտ չէ, այլ հուզական՝ ընդգծելով նրանց մարդկայնությունը և կյանքի անցողիկության մասին գիտակցումը:



Արմեն, 1972

Կերպարները երբեմն լրացված են նուրբ ֆոնով կամ չեզոք գույներով, ինչը ցուցադրում է, որ նրանց ուժն ու լքությունը ներդաշնակորեն համակցված են ներքին խոհերի և հուզականության հետ:

Նկարչի ռեալիզմը գուրկ է կոպտությունից կամ միայն ֆիզիկական մանրուքներին կենտ-

րոնանալու պրագմատիկ մոտեցումից: Այդ ռեալիզմն ապրում է մաշկի նուրբ գույնի մեջ, հագուստի թեթև ծալքերում, կանանց ձեռքերն ու դեմքերը կերտող պարզ գծերում: Նրա կերպարները դիտելուց զգում ես մարդու անհատականությունը, միաժամանակ նրա կապը ընդհանուրի հետ՝ լինի դա ազգ, պատմություն քե պարզապես կյանք: Ստեղծագործություններում բացակայում է ռեալիզմի բնորոշ ակադեմիական սառնությունը: Նկարիչը չի սահմանափակվել տեխնիկական կատարելությամբ, այլ ձգտել է կյանքի բնական հույզերն ու շարժումները մատուցել առանց ավելորդ դրամատիզմի: Հենց այդ բնականությունն ու քնքշությունն են, որ նրա ստեղծած կերպարներին դարձնում են անմահ և հոգեհարազատ դիտողին:

Աշոտ Մելքոնյանը լինելով ռեալիստ նկարիչ՝ իր արվեստի միջոցով դուրս է եկել ռեալիզմի ավանդական սահմաններից: Նրա ստեղծագործությունները ոչ միայն վավերագրում են իրականությունը, այլև բացահայտում են դրա ներսում թաքնված հուզական, հոգևոր և պատմական ենթատեքստերը: Այս կերպ նկարիչն իր ռեալիստական ոճը վերածել է տիեզերական մի լեզվի, որը խոսում է բոլոր ժամանակների ու ժողովուրդների հետ:



Պատանի սուսերամարտիկը,
1979



Մարտին Հուրիանյան
գրող, իրապետականագիր



Հայ ու Հայրենիք, Հայոց լեզու: Անչափ մեծ էր դրանք ամբողջությամբ ներկայացնելու գայթակղությունը, ինչպես որ չափազանց բարդ էր մեջբերվելիք այս կամ այն հատվածին առավելություն տալը: Ինչևէ, բավարարվեմք այս մեկով ու դրանից հետո մեր փորձենք ընթերցել Լևոն Լաճիկյան ստեղծագործողին ու քաղաքացուն. «Հայրենագուրկ մարդն, ըստ Վիկտոր Հյուգոյի, նման է սրվերի, որ «ոչ մի տեղ չի կարող ներկա լինել»: Այո, հայրենիքից դուրս

Լևոն Լաճիկյանի մտքի ու սրտի եռադասումը

Պարտադիր ասելիքի իրավունքով

Լևոն Լաճիկյանի մասին նյութն ամբողջությամբ գրված-պատրաստ էր, սակայն ինչ-որ բան մեջս կեսբերան ասածի տպավորություն էր թողնում: Նրա դիմանկարի ամբողջությունը կազմող որակների կողքին ես հանկարծ զգացի, որ, թեկուզև հպանցիկ, պարտավոր եմ հիշատակել նաև Լևոնի կազմած, հրատարակած «Ներքող մայրենիին» ու «Իմ Հայաստան» գրքերը, որոնք ոսկեդենիկ հայերենով շարադրված մուտքի խոսքով խնկարկումներ են առ

խաբուսիկ են բոլոր դրախտները: Գարեկ շարունակ Երկիր դրախտավայրն աշխարհասփյուռ հայության համար եղել և այսօր ևս մնում է Մայր Հայաստանը՝ ամենայն հայոց հայրենիքը: Մորը հիվանդ ու տկար վիճակում թերևս ավելի շատ պիտի սիրել: Նույնը և Հայրենիքի պարագայում: Մեր, անխառն սեր մեզ, որ ավելի ամուր փարվենք մեր չքնաղ Մայր երկրին, որ շենացնենք Տունը հայոց: Երիցս ճիշդ է մեծն Գարեգին Նժդեհը, երբ գրում է. «Հայրենիքներն ապրում են հայրենասիրությամբ և կործանվում՝ դրանց պակասից»:

Ապրենք հայրենասիրությամբ»:

Ի սկզբանե... սկիզբն էր

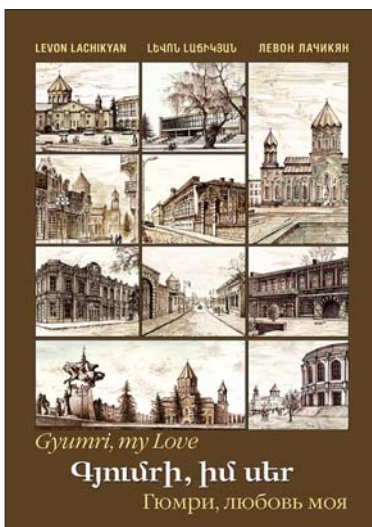
Եթե գալու լինենք վերջից, սկիզբը 2024-ին Ստամբուլում հրատարակված «Պոլիսը՝ հին ու նոր» պատկերագիրքն էր, որի շնորհանդեսը Պոլսո հայ համայնքի ներկայացուցիչների, հոգևոր հայրերի մասնակցությամբ, Ն.Ա.Տ. Սահակ Բ. Պատրիարքի օրհնությամբ ու մեծարանքի խոսքով նույն տարվա օգոստոսին մեծ շուքով եղավ Գնալը կղզու Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու պարտեզում: Ինչ վերաբերում է Լևոնի հետ ծանոթության անհամեմատ ավելի վաղ սկզբին, այն «Թեքյան» մշակույթի կենտրոնում նույն 2024-ի ապրիլ-մայիսին «Գյումրի և ավելին» խորագրով անհատական ցուցահանդեսում էր, որից էլ ծայր

առավ Լաճիկյան արվեստագետին շատ ավելի լայն հանրությանն առավելագույնս ամբողջական ներկայացնելու անհրաժեշտությունը: Սակայն Լևոնի հետ իմ շատ ավելի վաղ ծանոթությունը 1990-ականներին մեր լրագրողական ակտիվ գործունեության ժամանակներից էր, ու ես «Հայաստանի Հանրապետություն» օրաթերթի գլխավոր խմբագրի տեղակալի որակում խորապես ափսոսում էի, որ «կոնկրետնո ֆիրման»՝ տվյալ պարագայում «Ազգ» օրաթերթը, ունի երկրի մշակութային կյանքը լուսաբանող մման խորահնուտ հեղինակ, ում հրապարակումները տարեգրության մակարդակով ներառել էին արվեստի գրեթե բոլոր տեսակները՝ գրականություն, երաժշտություն, նկարչություն, քանդակագործություն, կինո, թատրոն, բալետ...

Ինչպես նկարչությունում, այնպես և լրագրությունում Լևոնին ներկայացնելիքի մեջ կփորձենք լինել հնարավորինս հիմնավոր, իսկ մինչ այդ շտապենք ասել, որ նրա հետ ծանոթության շատ ավելի սկիզբը կամ սկիզբների սկիզբը Երևանի պետական համալսարանում ուսանելու տարիներն էին ոչ միայն գիտության նկատմամբ նրա ունեցած հակվածությամբ ու ջանադրությամբ, այլև ուսանողական բազմաթիվ խնթություններով, որոնք այսօր էլ ծիծաղի արցունքներն են քամում, մանավանդ երբ համեմվում են Գյումրվա բառ ու բանով, անկրկնելի կոլորիտով, փոխադարձ կամիքներով...



Գյումրի, «Վառեն-մարենի» պատշգամբը



4. Պոլիս, Ս. Փրկիչ ազգային հիվանդանոցի մատուռը



Լ. Լաճիկյանին առանձնացնող բնութագրականներից է այն, որ կարողացել է հաջողել միանգամից երեք ոլորտում՝ գիտամանկավարժական գործունեություն, լրագրություն, գծանկարչություն: Հետաքրքրական է, որ մեկնարկելով ու ծավալվելով թվարկված առաջադասությամբ՝ դրանք շարունակվում են և այսօր, սակայն մի առանցքային վերապահությամբ՝ վերջին երկու տասնամյակում գծանկարչությունը նրա գործունեությունում գնալով ավելի ու ավելի է դառնում տիրապետող:

Ծննդավայրի ու ընտանիքի օրինությամբ

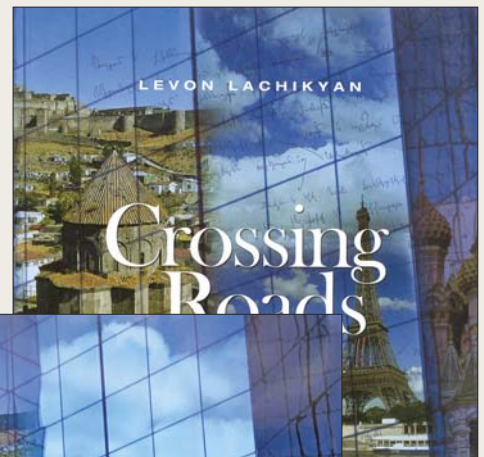
Այսքան բացած փակագծերից հետո թերևս եկել է «Ռ՞րն է Լևոն Լաճիկյանի հաջողության գաղտնիքը» հարցին պատասխանելու ժամանակը: Դե ինչ, փորձենք դա անել, սակայն նրան ունկնդրելով: Իր ինքնակենսագրական նոթերում գրում է. «Ծնվել եմ **Գյումրիում**՝ աչք բացելով նկարչական ընտանիքում. նկարել է հայրս, նկարում է ավագ եղբայրս՝ ՀՀ վաստակավոր նկարիչ Սամվել Լաճիկյանը: {...} ...իմ գեղագիտական ճաշակի վրա 2 զորեղ գործոններ են ազդել. ընտանիքիցս բացի նաև ծննդավայրս՝ իր աննման քարե կառույցներով ու բանաստեղծական անկյուններով: Չիկներ Գյումրին, հազիվ թե ես դաշն կնքեի նորին մեծություն Գեղեցիկի հեյր ու դառնայի նրա սպասավորը: Երբ քաղաքիս հանդէպ բնագոյային կապվածությանը շատ փարիներ անց հաջորդեցին իմացական սերն ու իրական գեղեցիկի գիրակցված գնահատումը, այնժամ անհազ ցանկություն ունեցա մատիւր վերցնելու ու հանութին ներկայացնելու Գյումրու հմայքը: Այդպես ծնունդ առավ իմ Գյումրիապարումը՝ «Գյումրի, իմ սեր» շարքը, ծնված սիրուց ու միաժամանակ միրված ծննդավայրս սիրել փայլուն»:

Գեղագետն ու լրագրողը

Կարին-Կարս-Գյումրի հետագիծն ունեցած, տոհմի պատմական հիշողությամբ ու ավանդույթներով, ինչպես նաև Գյումրիի հանրահայտ թիվ 20 դպրոցի տված հիմնավոր գիտելիքներով զինված՝ 1972-ին Լևոնը դառնում է Երևանի պետական համալսարանի սան: Ու-

սանդական տարիներից գիտական մտքի նկատմամբ հակվածությունը բերեց նրան, որ դարձավ ասպիրանտ՝ գիտության մեջ խորանալու ծանրակշիռ հայտով: Նախապատվությունը գեղագիտությանը տված երիտասարդը սկսեց գիտական հոդվածներով հանդես գալ հայագիտական նշանավոր հանդեսներում («Բազմավեպ», «Հանդես ամսօրեայ», «Բանբեր Երևանի համալսարանի», «Հայկազեան հայագիտական հանդես») ու հանրագիտարաններում («Քրիստոնյա Հայաստան», «Հայ Միություն» և այլն): Նրա գիտական հետազոտությունների կիզակետում եղել ու մնում է ուշ միջնադարի հայ գեղագիտական միտքը, մասնավորապես Մխիթարյան հայրերի թողած հարուստ մշակութային ժառանգությունը:

Պատմականից զատ նրա հետաքրքրության ծիրում էր նաև արդի մշակութային կյանքն իր տարբեր դրսևորումներով: «Ազգ» օրաթերթի էջերում 90-ականների սկզբներին գիտական հոդվածների



կողքին ու զուգահեռ սկսեցին ծնունդ առնել ժամանակակից հայ արվեստին նվիրված հրապարակումները, որոնք շահեկանորեն աչքի էին ընկնում թե նյութի խորքային իմացությամբ և թե այդ նյութի նկատմամբ հեղինակի տածած սիրով, որը լրագրությունում պակաս հիմնավոր գործոն չէ: Դրանք առանձնանում էին նաև ասելիքի դիպուկությամբ, գեղեցիկ հայերենով և պարզ, ինչ-որ տեղ ուսուցողական, մեկնաբանական գրույցներ էին ընթերցողի հետ: Լինելով մեր մշակութային կյանքի

ճշմարիտ պատկերը՝ այդ հրապարակումներն առանձնանում էին բազմաժանրությամբ, թեմատիկ ընդգրկվածությամբ: Իր պարզության, հանրամատչելիության մեջ Լևոնի արածն իրականում պարզ լրագրություն չէր, այլ՝ արվեստաբանություն մամուլի էջերում:

Թերևս այստեղ ավելի քան տեղին համարենք ԽՍՀՄ ժողովրդական նկարիչ, ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Գրիգոր Խանջյանի հետևյալ դիտարկումը. «Մամուլից ինչ վաղաժանոթ ու քաջաժանոթ է «Լեւոն Լաճիկյան» սրորազրությունը: Այն ես տեսել եմ թե՛ անհատական, թե՛ խմբային ցուցահանդեսների բազում վերլուծությունների տակ՝ առանձին հոդվածների ու հոդվածաշարերի տեսքով: Դրանք պարբերաբար լույս էին տեսնում «Ազգ» օրաթերթում այն ժամանակ, երբ հազիվ լսելի էր մեր գեղարվեստական կյանքի տրոփյունը: Դրանցով կարելի է անվարան կազմել այդ օրերի մեր գեղարվեստական տարեգրությունը»:

Թե իրականում ո՞րն էր այդ հոդվածների գինը, ավելի շոշափելիորեն զգացվեց տարիներ անց, երբ ընտրանին մեկտեղվեց 2004-ին հրատարակված «Անլույս օրերի ոգեղեն դողանջներ» վերտառությունն ունեցող 400 էջանոց գրքում, որն այսօր ամենահավաստի աղբյուրն է հեռավոր 90-ականների հայ մշակույթի և միանգամայն օրինականորեն համարվում է այդ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական հանրագիտարանը:

Գծանկարիչը

Սակայն «Անլույս օրերի ոգեղեն դողանջները» թևեր տվեցին Լ. Լաճիկյանի ստեղծագործական մեկ այլ հղացմանը, որն իրապես դարձավ շրջադարձային և որը նրա ներսում նիրհած, սակայն ամեն վայրկյան լույս աշխարհի գալուն սպասող շունչ էր: Երբ տպագրության էր պատրաստվում ուղեգրությունների «Խաչվող ճանապարհներ» գիրքը, նշանավոր գեղանկարիչ Հակոբ Հակոբյանը խորհուրդ տվեց լուսանկարների փոխարեն զետեղել ունեցած գծանկարները: Փաստորեն վարպետի օրինանքը կար, մնում էր հետևել նրա հուշումին, ով մինչ այդ տվել էր երիտասարդ գործընկերոջ գնահատականը. «Անշափ տպավորված եմ Լևոն Լաճիկյանի գծանկարներով: Դրանք տարածական զգացողությամբ, լավ կոմպոզիցիայով և նուրբ ու զգայուն արված աշխատանքներ են: Հեղինակն անթերի գծերի

միջոցով թրթռուն ու կենդանի պատկերներ է ստեղծում: Շար կարևոր է, որ Լևոնի գծանկարները նյութի պարզ վերարտադրություն կամ սոսկ փաստագրություն չեն: Տարբեր շինությունների ճարտարապետական մանրամասներ տալով հանդերձ՝ նա կարողանում է վեր բարձրանալ դրանցից և դրսևորել եղածի հանդեպ իր անհատական վերաբերմունքը»:

Չդավաճանելով գիտամանկավարժական, լրագրողական գործունեությանն ու սահուն անցում կատարելով գծերի աշխարհ՝ երկու տասնամյակում Լևոնը ստեղծեց իր մեկը մյուսից նուրբ ու դիտարժան աշխատանքները, որոնք ներկայացվել են տարբեր երկրներում կազմակերպված ավելի քան երկու տասնյակ



անհատական ցուցահանդեսներում: Դրանց առանցքում հայրենի քաղաքն էր, ու այն շարունակում է տիրապետություն անել նաև այսօր: Ասվածը ցայտունորեն երևաց «Թեքեյան» մշակույթի կենտրոնում ունեցած նրա վերջին անհատական ցուցահանդեսում, որը վերնագրում «Գյումրի» անվանմանն ուներ «և ավելին» հավելումը:

Անդրադառնալով նախ ամբողջին՝ «Գյումրի և ավելին»-ին, և ապա նոր ածանցյալին՝ «և ավելին»-ին, որը գեղարվեստի առումով այդ ամբողջի տրամաբանական շարունակությունն էր գեղեցիկի բերած նուրբ զգացողությամբ, գծի գեղագիտությամբ, հոգեբանությամբ, փիլիսոփայությամբ: Միանգամայն ճիշտ է նկատված, որ Լևոնի գծանկարները յուրօրինակ սկզբնաղբյուրի արժեք ունեն այս հարափոփոխ աշխարհում: Սակայն մեր հավելմամբ դրանք իրենց այս արժեքի մեջ ժամանակների, դարերի, անցյալի ու հիշողության նույնքան յուրօրինակ կամբջումներ են: Այս ամենն առավել քան

ցցուն է դառնում արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ Արարատ Աղասյանի նուրբ դիտարկմամբ. «*Լևոն Լաճիկյանի լավագույն գծանկարներն օժտված են կենդանի շնչով, ներքին թրթռուով և բանաստեղծական կարտրաբաղձ տրամադրությամբ: Լինելով արվեստի ճշմարիտ գործեր՝ դրանք ընկալվում են որպես ճարտարապետական ուրույն, անկրկին «դիմանկարներ»՝ վկայելով արվեստագետի գեղագիտական բարձր ճաշակի, չափի ու ձևի նուրբ զգացողության մասին»:*

Ահա այսպիսի գծանկարչություն, որտեղ գիծը թե՛ գույն է, թե՛ գեղագիտություն, թե՛ հոգեբանություն, թե՛ փիլիսոփայություն, թե՛ մտածողություն, որտեղ միավորված-մեկտեղված են գեղարվեստը, սկզբնաղբյուրային արժեքը, ժամանակների կամրջումը, պատմական հիշողության թարմացումն ու այս ամենն ի հաշիվ հեղինակի հմուտ ձեռքի, անվրեպ աչքի, սրտի նուրբ թրթռի:

Գյումրիին նվիրված լեռնլաճիկյանական գծանկարները ներկայումս ամենուր են՝ թերթերի ու հանդեսների էջերում, քաղաքային գովազդների, գրիչների, դրոշների ու կրծքանշանների վրա, և թերևս իմաստ էլ չունի հավելյալ նշելը, որ Գյումրիի նկատմամբ այսօր եղած սիրո ու ուշադրության հարցում անուրանալի է Լ. Լաճիկյանի մասնակցությունը: Ճշմարտությունը պարտավորեցնում է խոստովանել, որ ինչ նկարում է նա, վերածվում է բրենդի՝ դառնալով նամականիշ, նոթատետր, տետրի շապիկ, օրացույց, իսկ «Գյումրի, իմ սեր» և «Հայկական եկեղեցիներ» բացիկաշարերը Հայաստան այցելած զբոսաշրջիկների ամենափնտրած հուշանվերներից են: Ի դեպ նա հեղինակն է Սբ Էջմիածնի Մայր Տաճարի վերածման և Մյուռնոսթինեքի հանդիսավոր արարողությունների առթիվ ստեղծված տարբերանշանի (լոգո):

Լևոնի վերջին ցուցահանդեսում գծանկարչական հաջորդ սևեռումները պատմական թե իրական Հայաստանների, առհասարակ աշխարհասփյուռ հայ տարրի պաշտամունքային կառույցներն էին Սինգապուրից մինչև Ռսկեպար, ինչպես նաև Գորիսն իր ինքնատիպ շինություններով, քաղաքակենտրոն միջավայրով: Ու հարկավ Պոլիսը: Այս վերջինիս օրինակով կրկնահավաստվեց այն պարզ ճշմարտությունը, որ նա կա և մնում է քաղաքերգակ արվեստագետ՝ որակավորում, որ շնորհվել է նրան հարազատ Գյումրիի կնքահայրությամբ:

Սակայն մեր համոզմամբ մի էական տարբերություն կա Գյումրիին և Պոլսին ձևված նրա գծանկարներում: Լաճիկյանական առաջին շարքը ոչ միայն հայրենի քաղաքի շենք-շինությունների գեղարվեստական նյութականացումն է, գեղարվեստական վավերացումը, այլև դրանց միջոցով քաղաքաբնակ մարդու բնավորության կերպարի փոխանցումը: Եվ իսկապես էլ՝ այդ գծանկարների զուսպ վեհության մեջ որպես առանցք, միջավայրաստեղծ շունչ իր ողջ գունագեղության, կոլորիտի բազմերանգության մեջ կանգնած է գյումրեցին որպես կեցություն, բնավորություն, անհատ, որպես **քաղաքաբնակ** այր: Ընդ որում ոչ միայն արտաքին նկարագրով:

Այստեղ մեր ասելիքը փոքր-ինչ ընդմիջենք՝ խնդրո առնչությամբ ունկնդիր լինելով Լևոնին. «*Ներկայացնելով առանձին շենք-շինություններ՝ նպատակ չունեն վավերագրել եղածը բոլոր մանրամասներով ու ամենայն ճշգրտությամբ: Ոչ էլ փորձում եմ «պահել-պահպանել» դրանք, որպեսզի կանխեն ասպագայի հնարավոր փոփոխությունները: Ես ավելի շարձգրում եմ ներկայացնել պարկերած քաղաքների ներամիտի ոգին: Շենքերն ինչ համար քարե անշունչ ու անհոգի կառույցներ չեն: Դրանք ավելի շար մարդկային ոգու ամրոցներ են, բնավորություն ու մտածողություն կազմավորող և ճաշակ կրթող երևույթներ...»:*

Մինչ Գյումրվա և Պոլսո գծանկարների տարբերությանն անդրադառնալով թերևս տեղին համարենք լսենք նաև Լ. Լաճիկյանին տված արվեստի երախտավոր Գագիկ Գինոսյանի գնահատականը, մանավանդ որ այն վերաբերում է նկարչի արվեստի մարդակենտրոնությանը. «*Լևոն Լաճիկյանի գծանկարներում գծերն ավելի զուներ են, քան այլոց ողջ ներկապնակը: Նրա պարկերների զուսպ վեհությունից ասես հառնում է տոհմիկ ազնվականի կերպարը: Այն ծավալային, մասշտաբային մրաժեթակերպը, որը ծնունդ է տվել այդ վեհաշունչ պարկերներին, ի ծնե կազմել է հեղինակի մարդկային տիպի արտապարկերում: Նման նկարչությունը նաև հզոր դաստիարակիչ ազդեցություն կարող է ունենալ ասպագա սերնդի վրա՝ արմատախիլ անելով շուկայական ճաշակը և դաստիարակելով մեր երկրի իսկական*



քաղաքացու, ազնվական հայի, հավերժի հայի, իրական հայի տեսակը»:

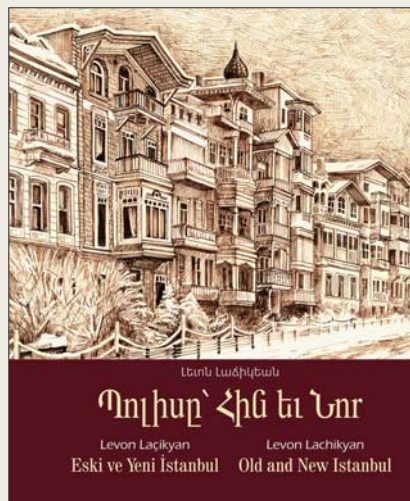
Դառնալով Պոլսին նվիրված գծանկարների շարքին՝ դրանք հիրավի այդ շքեղ քաղաքի նույնքան շքեղ շինությունների, քաղաքային մշակույթի, իր գեղեցկության մեջ քաղաքային կատարյալ միջավայրի պատկերումն են նորի ու

Ջիվանյանի, լուսանկարիչ Արա Գյուլերի հետ մա այս քաղաքին ամենաշատ անդրադարձած հայ և ոչ միայն հայ նկարիչներից է: Հատկանշական է և այն, որ նրա արածն անտես չի մնացել: Այս մասին մենք արդեն խոսել ենք՝ նշելով, որ Թուրքիո Հայոց Պատրիարք Նորին Ամենապատվություն Տեր Սահակ Բ-ի հովանավորությամբ Ստամբուլում 2024-ին ոչ միայն լույս է տեսել, այլև նրա օրհնաբեր ներկայությամբ Գնալը կղզու Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցում հանդիսավորապես կազմակերպվել է Լ. Լաճիկյանի «Պոլիսը՝ Հին և Նոր» պատկերագրի շնորհանդեսը, որին, որպես «Ռոսլինի» ներկայացուցիչ, ներկա լինելու պատիվն են ունեցել: Ի դեպ պատկերագիրը եռալեզու է ինչպես գծանկարներին արած հղումներով, այնպես և արվեստագետի մասին Թուրքիո հայ մտավորականության հնչեցրած գնահատականներով: Նկատենք, որ հատկապես արտասահմանում Լ. Լաճիկյանը գծանկարների ցուցադրումն ուղեկցում է դասախոսություններով՝ դրանով իսկ ընդլայնելով ներկայացվող նյութի իմացական ու իմացաբանական շերտը, որն ինքնին զգալի ներդրում է հայրենաճանաչողության պատվաբեր գործում:



անցյալի գեղընթերցմամբ: Պոլսո գծանկարների շարքով Լևոնն իր խնկարկումն է բերել մեր այն մեծերի հիշատակին, որոնց ստեղծագործ մտքի արգասիքն ու ոտնահետքերն են դաջված այդ զարմանահրաշ քաղաքի ներկային ու պատմությանը: Սակայն Լևոնի իսկ խոստովանությամբ քաղաքի հանդեպ նրա սևեռումն ուշադրությունը պայմանավորված է ոչ միայն ու ոչ այնքան այս, որքան «հայ մշակույթի մայրաքաղաք» լինելու հանգամանքով:

Հավարտ Լ. Լաճիկյանի գծանկարչության մեջ Պոլսո թեմայի, չափազանցություն չի լինի ասելը, որ Հովհաննես Ալվազովսկու, Մարտիրոս Մարյանի, Փանոս Թերլեմեզյանի, Հակոբ



Ի լրումն

Լևոն Լաճիկյանն իսկապես նուրբ երևույթ է մեր արվեստում: Խոստովանենք՝ այնքան էլ հաճախ չես հանդիպի դեմքերի, ովքեր իրենց մեջ մեկտեղած ունեն գիտնականի ծանրակշիռ խոսքը, լրագրողի պատկերավոր գրիչն ու մտածողությունը, երկու գույների մեջ խտացված ներկապնակի գունեղությունը: Սակայն այս բազմակողմ զարգացած անհատի մասին պատումն այդուհանդերձ թերի կլիներ, եթե գոնե հպանցիկ չմատնաշեինք նրա կազմակերպչական հզոր ջիղը, որը բազմաթիվ մախաճեռությունների կողքին տարիներ շարունակ արտահայտվել է նկարչական հանրույթի համար պլեներներ կազմակերպելով, Ա. Ավետյանի հետ նրանց մայր բնության գիրկ տանելով ու ստեղծագործելու մղելով: Ընդհանուր գծերի մեջ ահա այսպիսինն է Լևոն Լաճիկյանը, ու իրապես ստիպված ենք նրան ընդունել այնպիսին, ինչպիսին կա՝ հյութեղ, կոլորիտով, ստեղծագործական կյանքով լեցուն, արարող, անհանգիստ կյանքով ապրող մարդ:



Սիլվիա Մանուչարյան

արվեստաբան,
Ջոտտոյի արվեստանոց-թանգարանի
աշխատակից

Հավերժության խորհուրդը ուրիշակ հորինվածքներում



Արվեստը կարող է չպաղ-
վել քաղաքականությամբ,
բայց քաղաքականության
մասին, քաղաքականության
շուրջ խոսել արվեստի լեզվով
անշուշտ կարևոր է, և ես
կարծում եմ, որ իմ արվեստի
հիմքում հենց այս գաղափարն
է ընկած, որ ես խոսեմ քաղա-
քականության մասին արվես-
տի լեզվով:

Արթուր Մանուկյան

2024

թ. ապրիլի 18-ին,
Հայոց ցեղաս-
պանության

109-րդ տարելիցի ծրագրի շրջանակներում,
Թեհրանի «Արարատ» մշակութային կենտրո-
նի «Խաժակ Արզումանյան» ցուցասրահում
բացվեց Արթուր Մանուկյանի ստեղծագործու-
թյունների ցուցահանդեսը: Ներկայացվել են
տարբեր տարիներին Հայաստանում արվես-
տագետի ստեղծած պլակատները, որոնք
ազգային, գաղափարական խնդիրներ են ար-
ծարծում: Ցուցահանդեսը գործեց 1,5 ամիս:

Թեև իմ նպատակն այս հոդվածի շրջա-
նակներում Ա. Մանուկյանի քեհրանյան
ուղևորության, վերոնշյալ ցուցահանդեսի և
դրանում ներկայացված պլակատների մասին
խոսելն է¹, սակայն լուրջ բացթողում արած կլի-
նեմ և «Ռոսլինի» հավատարիմ ընթերցողի ու
մասնագիտության առաջ «մեղք կգործեմ»,
եթե մինչ բուն նյութին անդրադառնալը զոնե
հպանցիկ չներկայացնեմ նրա արվեստն ու
հանդեսի ինձ տրամադրված էջերը չօգտագոր-
ծեմ կուտակված մտքերս շարադրելու համար:

Դիզայներ, նկարիչ, պլակատիստ Ա. Մա-
նուկյանը (ծնվել է 1971 թ.) 1998-ից աշխատում
է գծանկարի, քանդակի, պլակատի ասպարեզ-
ներում: Նա բազում հեռուստահաղորդումների
տաղավարների դիզայնի հեղինակ է, ինչպես
նաև Մ. Սարյանի և այլ քանդարանների
ձևավորման համահեղինակը:

Գծանկարներն ու քանդակները

Մանուկյանի գծանկարներից հատկապես
դիտարժան են վերացարկված հորինվածքները,
որոնցում հաճախ են հանդիպում երկրաչափա-
կան մարմիններ, տարբեր խորհրդանշական
պատկերներ, ինչպես, օրինակ, մեանդրի մման-
վող ոլորանախշեր և այլ զարդանախշեր, ան-
վերջության նշաններ, հատվող կետեր կամ
գծեր, իրար ագուցված պատկերներ, արքետի-
պեր և, որ թերևս ամենակարևորն է, հայ արվես-
տում այնքան շատ հանդիպող և հարազատ
պատկեր՝ հայկական ճարտարապետական կո-
թողները, եկեղեցիների պատերը հաճախ զար-
դարող հավերժության նշանը: Տպավորիչ են

1. «Ռոսլինի» համարներից մեկում ժամանակին տպագրվել է
Ա. Մանուկյանի ստեղծագործության շուրջ արվեստաբան
Զառա Մալոյանի հանգամանակից ուսումնասիրությունը
(Малоян З., Черное на белом и наоборот - «Ռոսլին» արվեստի
հանդես, 2023, N 1 (7), էջ 20-25):

«Կառուցիկ ձևապատկեր» (2005) և «Կոմպոզիցիա 2021» (2021) գրաֆիկական գործերը, որոնցում տեսնում ենք շարժում: Դինամիկ, ռիթմիկ հորինվածքներում արտահայտված է հավերժության խորհուրդը:



Կառուցիկ ձևապատկեր
2005, թուղթ, գունավոր մատիտ,
16,5x9,5



Կոմպոզիցիա 2021
2021, թուղթ, գունավոր մատիտ,
20 x 15

Մանուկյանն իր քանդակներում հաճախ է անդրադառնում պտղաբերության թեմային, կենաց ծառի պատկերին, ինչպես նաև հայկական ժայռապատկերներում հանդիպող կերպարներին: Բացառիկ հետաքրքրություն են ներկայացնում «Նեոլիթյան Տիրամայր» (2024) և «Նեոլիթյան դիցամայր» (2024) քանդակները:



Նեոլիթյան
Տիրամայր
2024, բրոնզ

Երկուսում էլ առանձնակի շեշտված է աստվածուհիների կուրծքը՝ որպես կանացիության, մայրության, նոր լույս աշխարհ եկած աստվածատուր էակին կերակրելու, կյանքի շարունակության խորհրդանիշ: Այստեղ տեղին է հիշել

Ավստրիայից հայտնաբերված պալեոլիթյան շրջանի մերկ կնոջ հայտնի արձանիկը, որ պայմանականորեն ստացել է «Վիլենդորֆյան Վեներա» անվանումը:

«Նեոլիթյան դիցամայր» քանդակում կնոջ կերպարն ուղեկցվում է Ուդտասարի ժայռարվեստից հայտնի պատկերով: Ա. Մանուկյանի գծանկարներն ու քանդակներն ապացույցն են առ այն, որ նրա կապն ազգային ավանդույթների ու հին հայկական մշակույթի հետ շատ ամուր է, նա այդ կապի կրողներից է:

Լակոնիկ, դիպուկ, այժմեական

Պլակատը (գերմ.՝ plakat, ֆրանս.՝ placard – հայտարարություն, ազդագիր), գրաֆիկայի տեսակ է հակիրճ տեքստով, աչքի զարնող պատկերով: Օգտագործվում է քարոզչական, տեղեկատվական, գովազդային, ուսուցողական նպատակներով: Որպես արվեստ, պլակատը ձևավորվել է 19-րդ դարի վերջին, 20-րդ դարի սկզբին: Ամբողջ աշխարհում, ինչպես նաև խորհրդային կերպարվեստում այն կարևոր դեր ու գործառնություն է ունեցել, հաճախ են կազմակերպվել պլակատի ցուցահանդեսներ:

Ա. Մանուկյանի պլակատներն այս կամ այն երևույթի հանդեպ նրա քաղաքացիական դիրքորոշման մարմնավորումն են: Իր յուրատիպ լուծումներով պլակատներում արվեստագետն արժարժում է ամենատարբեր թեմաներ, բարձրաձայնում ինչպես սոցիալական, քաղաքական, կրոնական, բնապահպանական, հոգեբանամիջավայրային հարցեր, այնպես էլ առողջապահության ոլորտին առնչվող խնդիրներ:

Մանուկյանի պլակատները լակոնիկ, դիպուկ, այժմեական են: Հեղինակը մեծ սիրով է խոսում դրանց ստեղծման ընթացքի, տեխնիկայի մասին. թղթի վրա մատիտով կամ ջրաներկով արվում է էսքիզը, որը, մտնելով համակարգիչ, վերջնական մշակվում է և «կյանք ստանում»՝ պատրաստ հրապարակման ու տպագրության:

Անչափ հետաքրքիր է կորոնավիրուսի թեմայով արված նրա պլակատների շարքը: «Covid 19» պլակատում, հորինվածքի վերնամասում պատկերված է օճառ՝ որպես անձնական հիգիենայի խորհրդանիշ: Օճառից հոսող կաթիլները ջնջում, ոչնչացնում են վիրուսը: Սրանով հեղինակը խոսում է թագավարակի դեմ պայքարում անձնական հիգիենայի ունեցած կարևոր դերի մասին:

Համասեռամոլության դեմ պայքարին ուղղված ստեղծագործություն է «**Պետությունը պարտավոր է պաշտպանել**» պլակատը (2021), ուր հորինվածքի կենտրոնում Հայաստանի ապահով դրոշի ներքո ընտանիքի սխեմատիկ պատկեր է՝ ծնողները մանկահասակ երեխայի հետ: Նրանց գլխավերևում վեց գունային շերտերից բաղկացած ԼԳԲՏ դրոշն է՝ արդեն մասնատված, ջախջախված:



«**Անցնող ժամանակն անդառնալի է**» (2025) պլակատում հորինվածքի կենտրոնում պատկերված ժամացույցի աշ կողմի հազիվ նշմարելի կետերը ներկայանալով որպես կյանքի անցնող օրերի սիմվոլ՝ մտորելու տեղիք են տալիս:

Այսպիսով, Մանուկյանի պլակատները մշտապես արժարժեք են արդիական խնդիրներ, ահազանգել արատավոր երևույթների մասին:

Արվեստաբան Արթուր Ավագյանը նկատում է. «*Դինամիկ հորինվածքները, զծի ու գույնի ճշգրիտ «քախումները», տառի ու ձևի ստույգ կիրառությունը ծառայում են գլխավոր նպատակին՝ արթնացնել միտքը, սթափեցնել, մղել ակտիվ քայլերի*»²:

Իրանյան տպավորություններ

Ա. Մանուկյանը մեծ ոգևորությամբ է պատմում թեհրանյան ուղևորության մասին՝ նշելով, որ ցանկացած երկիր այցելելիս առաջինն իրականացնում է մշակութային շրջայցեր: Արվեստագին տպավորել են շահերի՝ թանգարանների վերածված պալատները, Իրանի ազգային թանգարանը, Թեհրանի ժա-



Ո՛չ հարբեցողությանը
2020, տպագրական
գրաֆիկա

Covid 19
2020, տպագրական
գրաֆիկա

մանակակից արվեստի թանգարանը, Իրանցի նկարիչների տունը, Թեհրանի ազատության աշտարակը, մշակութային այլ օջախներ: Նրան ցնցել է հատկապես վերջին շահի՝ Մոհամմադ Ռեզա Փահլավիի պալատը, որին կից գրադարանը զարդարում են ոչ միայն հազարավոր գրքեր, այլև՝ քանդակներ, արվեստի

2. Ավագյան Ա., Արթուր Մանուկյանի բազմահնչյուն պոետիկան (Արթուր Մանուկյանի ստեղծագործությունների պատկերազրկը), Երևան, «Չանգակ -97», էջ 12:

տարբեր նմուշներ... Ի դեպ Մանուկյանը հպարտությամբ է նշում, որ իր պատկերագիրքն է նվիրել այդ գրադարանին:

Մոհամմադ Ռեզա Փահլավիի կինը՝ Ֆարահ Դիրա Փահլավին, մշակութային ակտիվ գործունեություն է ծավալել. նրա ջանքերով Իրանում թանգարաններ են բացվել, Եվրոպայից ձեռք է բերվել արվեստի նշանավոր գործեր: Մանուկյանին տպավորել է մայրաքաղաքի թանգարաններից մեկը, որի մշտական ցուցադրության մասն են կազմում ինչպես եվրոպական ու ամերիկյան ժամանակակից, այնպես էլ ճապոնական ու չինական ավանդական, սուֆիական, ացտեկական արվեստը ներկայացնող գործերը՝ վերը հիշատակած շահի կնոջ հավաքածուից: Նույն թանգարանի ցուցասրահներից մեկն էլ նվիրված է իրանական և՛ ավանդական, և՛ ժամանակակից զարդարվեստին: Ա. Մանուկյանը նշում է, որ որպես դիզայներ ինքը կարևորում է ոչ միայն այն, թե ինչ է ցուցադրված, այլև ինչպես է ցուցադրված, մատուցված և այդ առումով թեհրանյան թանգարանները նրան հաճելիորեն զարմացրել են: Հեղինակին հիացրել է նաև քաղաքի ճարտարապետությունը՝ որպես ազգային, էկլեկտիկայի և ժամանակակցի հիանալի սինթեզ: Արվեստագետը շեշտում է, որ Իրանում իսկապես զարգացած է հանրությանն արվեստի միջոցով կրթելու մշակույթը:

Յուցահանդեսը

Ինչպես նշեցինք հոդվածի սկզբում, ցուցահանդեսը նվիրված էր Հայոց ցեղասպանության 109-րդ տարելիցին: Համադրողը Թեհրանի ժամանակակից արվեստի թանգարանի միջազգային կապերի բաժնի փոխտնօրեն **Միշել Ալավերդյանն** էր, ում առաջարկով և անմիջական ջանքերով էլ այն կազմակերպվել է՝ նա-



խապես արժանանալով Թեհրանի մշակույթի նախարարության հավանությանը: Յուցահանդեսին ներկայացվել են Մանուկյանի քաղաքական ուղղվածությամբ շուրջ 40 պլակատները՝ ստեղծված 1998-2024 թթ.: Առանցքում Հայոց ցեղասպանության թեման էր, ցուցադրվել են նաև մեր օրերի քաղաքական, սոցիալական իրավիճակին վերաբերող գործեր, պատերազմի, արտագաղթի, շրջափակման և ազգային

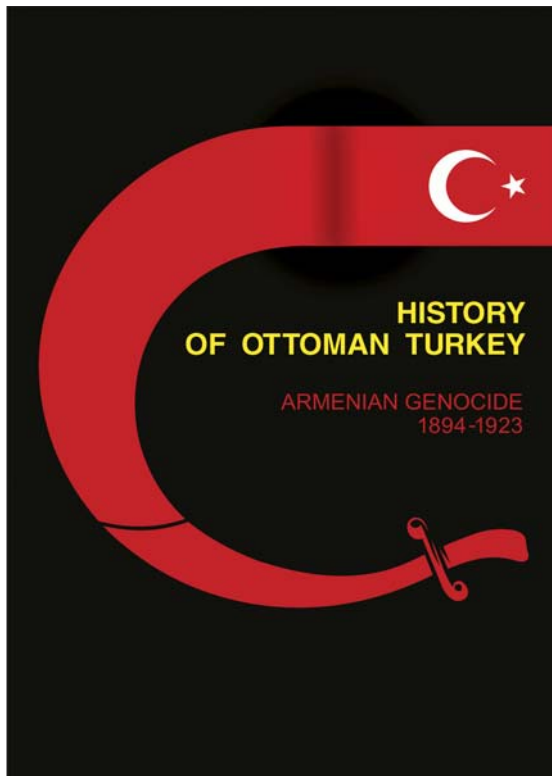


տարբեր թեմաներ շոշափող պլակատներ: Ի դեպ այդ 40 պլակատները ցուցահանդեսի ավարտից հետո հեղինակը նվիրել է «Արաբառ» մշակութային կենտրոնին, որի տնօրինությունը նախատեսել է յուրաքանչյուր տարի ապրիլի 24-ին դրանք ցուցադրել Թեհրանի հայկական եկեղեցիներում և այլ կենտրոններում:

Թե՛ արվեստագետի, թե՛ համադրողի հետ մեր զրույցի արդյունքում պարզ դարձավ, որ ծավալուն աշխատանք է արվել: Միշել Ալավերդյանը քաջաձանոթ լինելով Թեհրանի արվեստային միջավայրին և հասկանալով, որ գրաֆիկայի այս տեսակը՝ պլակատը, խորը հիմքեր, ավանդույթներ, կարևոր դեր ունի պարսկական կերպարվեստում (ի դեպ Թեհրանում հաճախ են կազմակերպվում պլակատի մրցույթներ), չէր կասկածում, որ արվեստագետի գործերի ցուցադրությունը դրական արձագանք կստանա և այո, նա չի սխալվել. այն մեծ հետաքրքրություն առաջացրեց, տեղի մամուլը անդրադարձավ մշակութային այս իրադարձությանը, արվեցին հարցազրույցներ, կայացան տարբեր մտավորականների հետ հանդիպումներ, Ա. Մանուկյանն ու Մ. Ալավերդյանը հրավիրվեցին «Ալիք» օրաթերթի խմբագրություն և այլն:

Մեզ հետ զրույցում համադրողը շեշտեց կարևոր մի փաստ. այս ցուցահանդեսը «Արա-

րատ» մարզավանում մինչ այդ կազմակերպված հայաստանցի այլ նկարիչների ցուցահանդեսներից տարբերվում էր նրանով, որ առաջին անգամ էին ներկայացվում նման թեմայով գործեր: Ալավերդյանի նպատակն այն էր, որ իրանցիներն ու իրանահայերը Մանուկյանի պլակատների միջոցով ծանոթանան Հայաստանում և Արցախում վերջին տարիներին տիրող սոցիալ-քաղաքական իրավիճակին: Նշենք, որ ցուցահանդեսի բացմանը ներկա են եղել Իրանի Իսլամական խորհրդարանի հայ պատգամավորներ, Թ.Հ.Թ. պատգամավորական ժողովի ատենադպիրը, Թ.Հ.Թ. թեմական խորհրդի ատենապետը, տարբեր մարմինների, հանձնախմբերի ներկայացուցիչներ և,



իհարկե, արվեստագետներ ու արվեստասերներ:

Հարկ ենք համարում վերլուծել «Խաժակ Արզումանյան» ցուցասրահում ներկայացված Ա. Մանուկյանի որոշ գործեր: Անչափ ուշագրավ են Մեծ Եղեռնի թեմայով պլակատներն ինչպես հորինվածքային, այնպես էլ գաղափարական առումով: «**Հայոց ցեղասպանություն-1915**» (2020) աշխատանքում թղթի մակերեսին մեծատառերով, կարմիրով գրված է՝ **GENOCIDE**: Տառերից երկուսի փոխարեն պատկերված է ցեղասպան Թուրքիայի դրոշը՝ սպիտակ լուսնեղջյուրը և հնգաթև աստղը,

որից ծորացող արյան կաթիլը 1,5 միլիոն անմեղ զոհերի հեղված արյան խորհրդանիշն է: Կոմպոզիցիոն պարզ, լակոնիկ լուծում և սրանով ամեն ինչ ասված է:

Արվեստագետի համոզմամբ «*Ցեղասպանության ուրացումը կլինի մեր ազգային ողբերգության սկիզբը, մենք կկանգնենք բնաջնջման առաջ: Ցեղասպանության ճանաչումը պիտի լինի ազգային զաղափարախոսության անկյունաքարը*»:

Ցուցահանդեսին ներկայացված ցեղասպանության թեմայով պլակատներից հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև «**Գենոֆոնդ**» (2007), «**Չի՛ ստացվի**» (2011), «**Փոխհատուցում**» (2021), «**Օսմանյան**



Օսմանյան Թուրքիայի պատմությունը
2022, տպագրական գրաֆիկա

Գենոֆոնդ
2007, տպագրական գրաֆիկա

Թուրքիայի պատմությունը» (2022) գործերը: Պատկերները և դրանք լրացնող դիպուկ գրությունները դիտողին (մասնավորապես օտարազգի) բացահայտում, հրամցնում են ողջ ճշմարտությունը:

Ցեղասպանության թեմայով արված մյուս գործերից կոմպոզիցիոն լուծմամբ տարբերվում է «**Օսմանյան կայսրության բնույթը**» (2011) պլակատը: Հորինվածքի կենտրոնում, հազիվ նշմարելի կիսալուսնի և աստղի ֆոնին ձիու պատկեր է, վերևում՝ թուրքական յաթաղանը, իսկ ներքևում՝ Եղեռնը դատապարտած Հենրի Մորգենթաուի խոսքերն են գրված:

«Պատմությունը կրկնվում է» (2022) պլակատում 1915-ին օգտագործված թուրքական լաթադանը 2020-ին բայրաքթարով փոխարինելու և հայերին ոչնչացնել փորձելու գաղափարն է արտահայտված:

Ցուցահանդեսին ներկայացված Արցախի թեմայով ամենաուշագրավ աշխատանքներից են «Շուշի 1992-2012» (2012), «Առանց Արցախի Հայաստան» (2017), «Մշակութային ցեղասպանություն» (2022), «Ապաշրջափական ճանապարհը 2023» (2023) պլակատները: «Շուշի 1992-2012» ստեղծագործությունում, Արցախի ճեղքված երկինքն է, որը հորինվածքը հավասար բաժանում է երկու մասի. մի կողմում մթագնած, սև ամպերով պատված է

բազմադարյա մշակույթի խորհրդանիշ, իսկ այն ջարդող կացինը՝ որպես հարևան պետության վայրագության սիմվոլ: Ակամա հիշեցի Վ. Սուրենյանցի «Ունահարված սրբություն» (1895) կտավը, որում ևս շոշափված է թշնամու կողմից մեր մշակութային արժեքները ոչնչացնելու թեման:

«Ապաշրջափական ճանապարհը, 2023» պլակատում պատկերված բռնուցքը արցախահայության տոկոմության, ուժեղ կամքի խորհրդանիշն է: Ա. Մանուկյանի բոլոր այս պլակատները հեղինակի հայրենասիրության դրսևորման բարձր մակարդակի, հայոց պատմությանը քաջաժանոթ լինելու խոստում վկայներն են:



Մշակութային ցեղասպանություն
2022, տպագրական գրաֆիկա



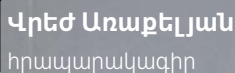
Մեկ ազգ մեկ բռունցք
2020, տպագրական գրաֆիկա

պատկերված (1992), մյուս կողմում՝ խաղաղ, պայծառ ու լուսավոր (2012):

Դեռևս 2017-ին ստեղծված «Առանց Արցախի Հայաստան» պլակատով, ավաղ, արվեստագետը մարգարեացավ... երկու ձեռքերի ներքո առանձին ներկայացված են Հայաստանի և Արցախի քարտեզները՝ որպես իրարից անբաժան մի ամբողջություն:

«Մշակութային ցեղասպանություն» պլակատում հայկական ասեղնագործ, բարձրարվեստ խաչքարը ներկայանում է որպես մեր

2024-ին Թեհրանի «Արարատ» մշակութային կենտրոնի «Խաժակ Արգունանյան» ցուցասրահում կայացած Արթուր Մանուկյանի անհատական ցուցահանդեսը ոչ միայն մշակութային հետաքրքիր իրադարձություն էր, այլև կարևոր քայլ քաղաքական առումով: Ի դեպ ցուցահանդեսի այցելուները ցանկություն են հայտնել հետագայում տեսնել նաև շնորհալի արվեստագետի այլ աշխատանքներ՝ քանդակները, գրաֆիկաները:



Ի վերուստ սահմանված կոչում

– Պարոն Արրահամյան, սկսենք մեր զրույցը: Նկարիչ դառնալն ակնհեռաբար շնորհ է, որ սիրի կարողանաս վերցնել, իրագործել, կյանքի կոչել: Ինչպիսի՞ն էրայ ձեր այդ ամենասկզբը:

– Նկարիչ չեմ դառնում: Նկարիչ ծնվում եմ: Եթե չորս տարեկանից մատիտ ու վրձին է եղել ձեռքս, ի՞նչ պիտի մտածեի իմ ինչ կամ ով դառնալու մասին: Այդպես ծնվել եմ:

– Այսինքն՝ կրթություն չունի...

– Միանշանակ է, որ կրթությունն պիտի ու-

– Ձեր հիմնական կրթությունը ստացել էք Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում:

– Ստացել եմ, այո, բայց դրանով ուսումնա չի ավարտվել: Դրանով սկսվել է: Այս ամենում նշանակալի է եղել Մոսկվայում, Ռիգայում, Տալինում ունեցածս պրակտիկ գործունեությունը:

— Ուսանողական տարիների՞ն:

– Ուսանողական էլ, հետուսանողական էլ:

– Փաստորեն ուսմանը զուգընթաց նաև աշխատել էս:

– Արարումս լինելու կողքին գեղանկարչությու-
նն ինքնին մասն աշխատանք է: Նկարչու-
թյունն այնպիսի բան է, որ մինչև կյանքիդ վերջ
սովորում ես: Էնպես չէ, որ մի բան յուրացրե-
ցիր, սովորեցիր, վերջացավ գնաց: Սովորել
և աշխատանք: Կարող ես շատ տաղանդավոր
լինել, բայց եթե չաշխատես, ոչ մի արդյունք
չես ունենա: Ես այն նկարիչներից եմ, ով ամեն
օր է ստեղծագործում՝ լինի Հայաստանում,
Ամերիկայում, Ֆրանսիայում քե Շվեյցարիա-
յում: Նշանակություն չունի: Ցանկացած երկ-
րում մեկ շաբաթ մնալուց հետո ես
ստեղծագործում եմ: Ստեղծագործելու հիմքը
աշխատասիրությունն է: Կան շնորհքով մար-
դիկ, ովքեր տարին մի անգամ վրձին չեն վերց-
նում, իրենց պալիտրաները չոր են: Էդ իրենց
խնդիրն է: Արվեստն անընդմեջ շարժում է, այդ
շարժումն էլ քո աշխատասիրությունն է, քո նոր
գործերը: Այդպես է:

– Լավ, շատ հեղափոխական էր հայրկապեն պալիտբյուրոյի չոր լինելու պահը: Կուզենայի իմանալ՝ ինչը՞ չէք կարող շրջանցել ուսանածդ տարիների մեջ՝ չէ՞ որ բոլոր դեպքերում դա շատ հեղափոխական շրջան էր: Ի՞նչ կհիշես դասախոսներից, թատերական աշխարհից, առհասարակ կյանքից:

– Սկզբունքորեն ամեն ինչն էլ հիշելի է: Մքանչելի վարպետներ են ունեցել՝ Մեղրակյան Մկրտիչ, Կրտիկաշյան Աղո: Հետո տեղափոխվել են Էդուարդ Խաթեկյանի արվեստանոց՝ ուսուցիչներ ունենալով Վաղինակ Ասլանյանին, Մասիս Գրիգորյանին: Բոլորի հետ էլ մտերիմ են եղել, հարգանքն ու հարաբերությունները մինչև վերջ պահպանել: Իրենք տեղեկագլած

են եղել իմ ողջ գործունեությունից, իսկ իմ գործունեության դաշտը բավականին տարածական է եղել:

Աշխարհի շուրջ հարյուր երկրում ես ներկայացուցիչներ ունեմ՝ սկսած Ավստրալիայից, Ամերիկայից, Կանադայից, եվրոպական պետություններից մինչև Ճապոնիա, Չինաստան, արևելքի տարածաշրջանը կազմող տերություններ՝ Բուվեյթ, Էմիրություններ, Բահրեյն, Սիրիա, Լիբանան, Եգիպտոս:

Իմ վարպետներից ես շատ շնորհակալ եմ: Աստված իրենց հոգին լուսավորի, բայց երբ արդեն լիարժեքորեն մտնում ես քո կյանք, դու քո արվեստն ես սկսում ստեղծել, քո աշխարհը, քո մտածելակերպը, քո անհատականությունը: Շատ կարևոր է, որ քեզ դրսում ճանաչում են: Համայնքների մասին էլ չեմ խոսում, համայնքներն էլ իրենց տեղն ունեն: Շնորհակալ եմ և՛ համայնքներից, և՛ օտարներից: 450-ից մինչև 500 ցուցահանդես եմ կազ-

մակերպել աշխարհի տարբեր երկրներում, որոնցից երևի մի 50-60-ն՝ անհատական:

– *Դրսում այդքան լինելն, իհարկե, շատ կարևոր է, ի՞նչ անհրաժեշտ բան է պահասում, որ հայ կերպարավեստն այնպեղ ավելի բարձր գին ունենա:*

– Նայեք՝ գին ունենալու հարց գոյություն չունի: Ներկայացնելու խնդիր կա, որի վրա անհրաժեշտ է աշխատել: Մեր թիմը հայ կերպարավեստը ներկայացնում է աշխարհով մեկ: Մասնավորապես Չինաստանում այսօր տարածաշրջանային ցուցահանդեսներ ենք կազմակերպում մեր չին գործընկերների հետ:

– *Հայ նկարիչների կենտրոնի մասի՞ն է խոսքը:*

– Հիմա գամ դրան: Չինաստանում կազմակերպված ու կազմակերպվող ցուցահանդեսները եղել են այդ երկրի լավագույն թանգարաններում: Այսօր մենք ներկայացնում ենք շուրջ հիսուն հայ նկարիչ: Տպվել են պատկերազրքեր, ուր մոտ 40 երկրի արվեստագետներ են ներկայացված՝ ճապոնացի, չինացի, հնդիկ, ավստրալացի, շվեյցարացի, իսպանացի, իտալացի... Այս ամենը մեզ մոտ շատ վատ է լուսաբանվում, չեմ հասկանում՝ մարդիկ ինչո՞վ են զբաղված, ի՞նչ են անում: Պետք է փոխել մտածելակերպը, գործ անող մարդկանց նկատմամբ վերաբերմունքը ուրիշ պետք է լինի. արվեստը, մշակույթը պետք է բարձր պահել: Չորս հարյուրից ավելի նկարիչ կա 1990 թվից ստեղծված ու գործող Հայ նկարիչների կենտրոնում: Գործող մի կազմակերպություն էլ ունենք՝ Հայ կերպարավեստի հիմնադրամը: Փորձել ենք ամենադժվար ժամանակներում ցուցահանդեսներ կազմակերպել ի շահ մեր երկրի, ի շահ մեր արվեստի և ճիշտ ձևով ներկայացնել մեր արվեստն աշխարհի տարբեր երկրներում: Արդեն 90-ականներին ես Իտալիայում ցուցահանդեսներ եմ արել լավագույն թաղաքներում, լավագույն թանգարաններում: Երկրի, մշակույթի նկատմամբ նախանձախնդիր պիտի լինի յուրաքանչյուր ոք: Այս երկիրը մի քանիսինը չէ, բոլորինն է: Բոլորս պետք է հողը, ջուրը հարգենք: Դա նկարչության մի մասն է: Այսինքն՝ մշակույթն առանց հողի, ջրի, առանց երկրի չի լինում:

– *Նկարիչներին ի՞նչ սկզբունքով եք ընտրում:*

– Եթե տեսնում ենք լավ նկարիչ է, կապ չունի՝ ճանաչում ենք, թե ոչ: Նույն կերպ կապ չու-



Լուսավոր,
կտավ, յուղաներկ,
120x60, 2006

նի՝ հայաստանաբնակ է, թե՞ այլ երկրում բնակվող: 2019-ին մեծ ցուցահանդես կազմակերպեցինք Իտալիայում, Նեապոլի Կաստել դել Օվո ամենահայտնի թանգարաններից մեկում: Ցուցադրմանը ներկայացված էին 175 արվեստագետներ, նաև հայեր Ամերիկայից, Կանադայից, Արգենտինայից, Բրազիլիայից, Ուրուգվայից, Ռուսաստանից, Լիբանանից: Մասնակիցներից մոտ տասնհինգ հեղինակներն էին հայ, մնացյալը՝ այլազգի: Դա խոսում է այն մասին, որ մենք միջազգային դաշտում փորձում ենք ոչ միայն հայ, այլ ընդհանուր մշակույթը բարձր պահել:

Հայ կերպարվեստը պետք է շատ բարձր մակարդակով ներկայացվի աշխարհում: Դա մեր ցանկությունն է: Այս տարի մենք ունենք բավական թվով ցուցահանդեսների շարք Ամերիկայում, Ավստրալիայում, Արաբական աշխարհում, Ֆրանսիայում: Հարյուր արվեստագետ մենք ենք ներկայացնելու, հարյուրը՝ դիմացի կողմը: Միջազգային համաժողովի ընտրությամբ է ցուցահանդեսը կայանալու: Սակայն թող տպավորություն չստեղծվի, թե այնտեղ ամեն ինչ հարթ է ընթանում: Այնտեղ էլ խանգարողներ կան: Պարզապես արվեստի, մշակույթի նկատմամբ ունեցած սերը օգնում է հաղթահարել արգելքները:

Արար 2-րդ

Երբ օրենսդիրը դու ես

– Ավարտենք մեր գրույցը կարևոր հորիզոններ բացող երեք հարցով. դիցուք երեք օրով երկրի կառավարիչ ես դարձել: Երեք օրվա ընթացքում երեք հրամանագիր ես արձակում, որոնք անվերապահ ի կյանք են կոչվում, սակայն չորրորդ օրը լքում ես բարձրագույն նստավայրը, վերադառնում ես առօրյա և ողջ կյանքդ ապրում ես հրամանագրերիդ տիրույթում: Զայլերդ:

Օր առաջին, հրամանագիր թիվ մեկ: Ֆանտազիաները լավ բան են, փորձեմ պատասխանել: Ես չեմ հավատում, թե նկարչից ավելի բարձր ֆանտազիաներ ունեցողներ կան: Փորձեմ պատասխանել:

Կհայտարարեմ, որ երկրում միայն պետք է ապրեն մաքուր, ազնիվ, ազնվաբարո մարդիկ: Որևէ դավաճան երկրում ապրելու իրավունք չի ունենա:

Օր երկրորդ, հրամանագիր թիվ երկու:

Բոլոր ուժեղ, զորեղ մարդկանց կհավաքեմ իրար գլուխ, որ երկիրն իրական տեր ունենա: Նրանք պիտի հետևեն, որ երկիրը ճիշտ, կանոնակարգված զարգանա, ապահովի բնակչության անվտանգ, բարեկեցիկ կյանքը: Պաշտպանված երկիր, բարեկեցիկ հայրենիք՝ սա պետք է լինի հիմնական լոգունգը: Պետք է բոլորը հավաքվեն, էդ կարգավիճակը ստեղծեն:

Օր երրորդ, հրամանագիր թիվ երեք:

Այս հրամանագրով կարգելի նախանձի, չկամության, խարդավանքի, նենգության, դավադրության, անշնորհքություն դրսևորումները: Սերը, հարգանքը, ազնվությունը կհռչակեի կյանքի նորմա: Աստվածային սերը կդարձնեի կյանքի օրենք:



Արցախ I
թուղթ, յուղաներկ,
62x85, 2020



Արցախ II
թուղթ, յուղաներկ,
62x86, 2020

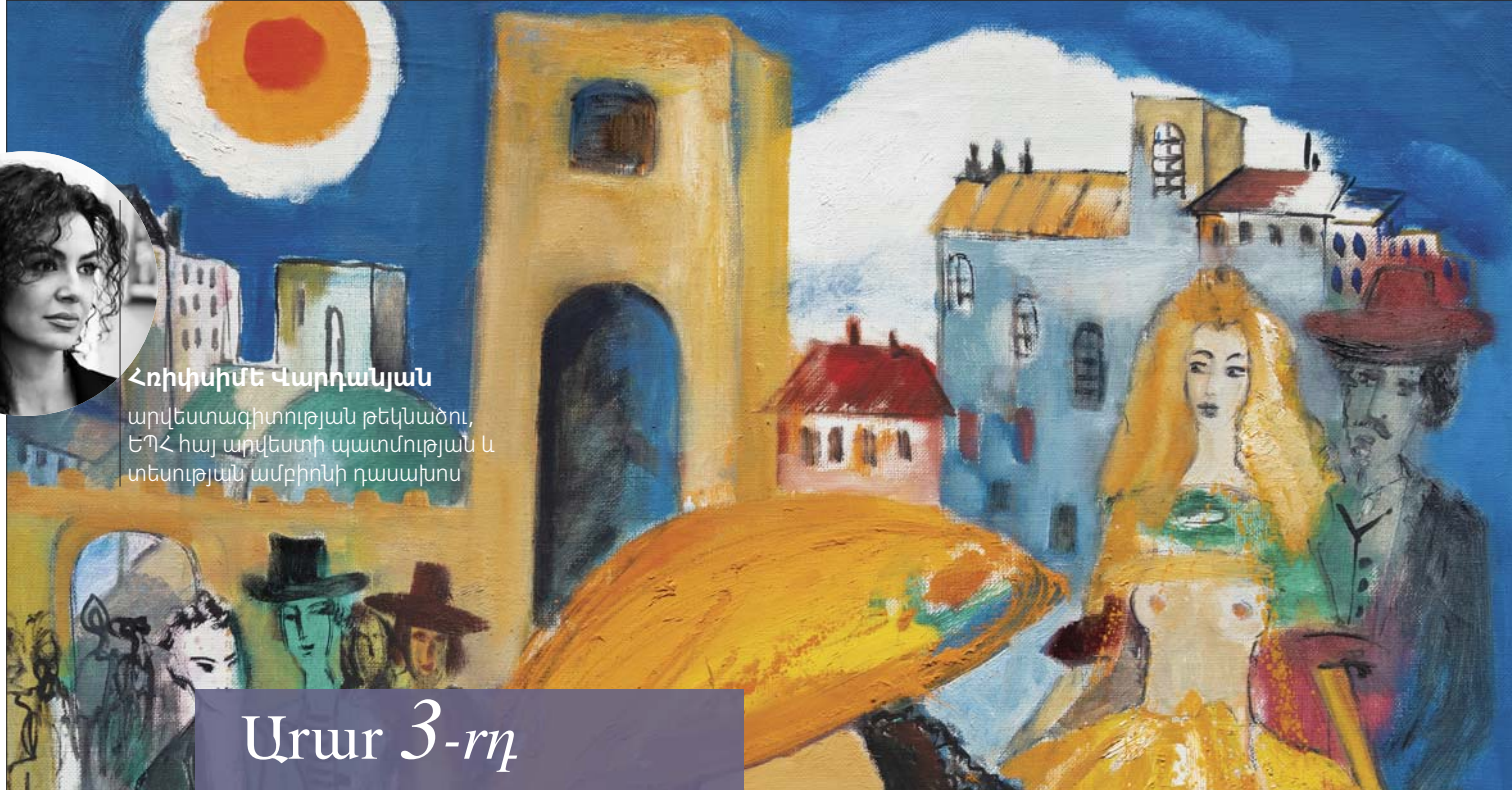


Արցախ III
թուղթ, յուղաներկ,
62x86, 2020



ՀՈՐԻՍԻՄԵ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ

արվեստագիտության թեկնածու,
ԵՊՀ հայ արվեստի պատմության և
տեսության ամբիոնի դասախոս



Մար 3-րդ

Կարծրացած ժամանակի վագրը

Յուրաքանչյուր ժամանակահատված ստեղծում է իրեն իսկ ուղղված հայեցակետ, հետհայացք՝ տվյալ ժամանակաշրջանի ընկալում և վերլուծություն, որն էլ իր հերթին պատմության ընթացքում ենթարկվելով վերափոխման՝ արվեստի հուշարձանների և արվեստի տեսության շնորհիվ հնարավորություն է տալիս նորովի արժեւորելու, կրկին վերաիմաստավորելու արդեն կատարվածն ու վերապրածը: Արվեստն ապրում է ժամանակից դուրս, իր իսկ ստեղծած ժամանակի ու տարածության մեջ և հայեցողին ներքաշում է մտովի ճանապարհորդության՝ կամրջելով անցյալն ու ներկան:

Հայաստանի վաստակավոր նկարիչ Խաչիկ Աբրահամյանը ծնվել է Երևանում, մասնագիտությունը ոչ թե ընտրել է, այլ պարզապես շարունակել է անել այն, ինչը շատ երեխաներ մեծանալով կիսատ են թողնում. շարունակել է նկարել: «Չորս տարեկանից մինչ օրս, արդեն վեց տասնամյակից ավելի նկարում եմ, դա իմ ողջ կյանքի հիմքն է, իմաստը, առօրյան», – ասում է նկարիչը: Խ. Աբրահամյանն անցել է նկարիչ դառնալու մասնագիտական բոլոր փուլերը՝ ավարտել է Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտը, նախագահում է 1990-ին հիմնադրված Հայ նկարիչների կենտրոնը և 2016-ին հիմնադրված Հայ կերպարվեստի հիմնադրամը: Հայաստանի և այլ հանրապետությունների նկարիչների միության անդամ է,

ունեցել է բազմաթիվ անհատական և խմբակային ցուցահանդեսներ: Թեև ստեղծագործում է բոլոր ժանրերում՝ հաճախ միաձուլելով ու համադրելով ոճերն ու ուղղությունները, այդուհանդերձ հիմքում կոմպոզիցիան է, որի շուրջ կառուցվում են դիմանկարը, բնանկարը, մատյուրմորտը: Ամենում գլխավորը թերևս նկարչի ասելիքն է, տեսականը, որը տիեզերքից եկած մտային երևակայությամբ կյանք է առնում անադարտ, սպիտակ կտավի վրա: Կտավի աստիճանաբար զարգացող դրամատիկ վրձնահարվածները կառուցում են կենսագրություն՝ պատմության հերոսներին տեղափոխելով երևակայական ներկա:

«Հին պատմություն» գծանկարչական կոտ կառուցվածքի վրա հիմնված կոմպոզիցիայի գունեղ, վառ երանգները, շենքերն ու անգամ, թվում է, վերջինների պատերը, փողոցների ամեն մի անկյունն ու քարը, ակամատեսն ու վկաներն են եղել դարերի խորքից եկող բազում իրադարձությունների: Տարբեր «աշխարհներ» ներկայացնող հերոսները՝ կանացի կերպավորմամբ և ժամանակի անիվներով սլացող պատմությունները, միևնույն երկնքի տարբեր գույները, քաղաքի տարած շենքերն, ասես, շարունակելով հորինվածքի էկլեկտիկ կառուցվածքը՝ բնորոշում են ժամանակի անդադար ընթացքը՝ հին պատմության նորովի մեկնաբանումը: Տարած ճարտարապետությամբ քաղաքի բնակիչներն իրենց բնավորությամբ ու կերպարանքով ակամա միահյուսվում-կապակցվում են քաղաքի իրարանցմանը: Հորինվածքի թվացյալ ստատիկ տեսարանում պահի

Հին պատմություն
կտավ, յուղաներկ,
90x90, 2002

վերածված հավերժությունն է, ուր ժամանակի հերոսները, կերպարներն, ի հակադրություն տարիների, չեն «ծերանում»: Այստեղ ասես գործում է ժամանակի հակառակ հեռանկարը՝ չբացառելով հինը, դիտողին ականա բախելով նոր իրականության հետ:

Մեկ այլ ստեղծագործության՝ «Սեր» կտավի հերոսուհու՝ սիրելիին ուղված հայացքը և տղամարդու աչքերն ասես ապացուցում են նրանց հայացքների մույն նշանակետին ուղղվածությունը: Հոգուց բխող արևակեզ զգացմունքն իր գույնով վարակել ու ներկել է շրջապատը: Ինչպես նախորդ կոմպոզիցիայում, այստեղ ևս առկա է կառքը հերոսներով և անդադար ու անվերջ առաջ սլացող ժամանակով: Անիվի առկայությունը նկարչի այս և այլ ստեղծագործություններում խորհրդանշունակ ներկում է կյանքի պտույտն ու նորի ծնունդը: Հետաքրքիր է, որ հեղինակի արվեստում



Սեր
կտավ, յուղաներկ,
90x90, 2001



Արևոտ օր
կտավ, յուղաներկ,
90x90, 2002

արծարծվող թեմաները կերպավորվում են թվացյալ անըջային միջավայրով ու մարդկանցով, որոնք որքան երևակայական, նույնքան էլ իրական են. իրենց գույնով ու զգացմունքով վարակում են ոչ միայն շրջապատը, այլև օդը ներկում-ներարկում իրենց էներգետիկայով:

Կյանքում բազմիցս ճանապարհորդելով աշխարհի տարբեր երկրներով՝ նկարչի վրձինը հաճախ է կանգ առել արտասովոր գեղեցկության տեսարանների ու անհատների վրա՝ ներկայացնելով նրանց էությունը, առօրյան ու կենսակերպը: Ֆրանսիայում արված մի շարք էսքիզներն ավարտում տեսք են ստացել արդեն հայրենիքում, արևելյան տարբեր ուղևորություններն իրենց հանգրվանն են գտել կոմպոզիցիոն դիմանկարներում ու բնանկարներում: *«Անկախ քեզանից, բնությունն ու միջավայրն են քեզ թելադրում: Երբ դու տեսնում ես, գիտես տեսնել, հեղուկոր միայն փոխանցում ես կրավի՛ն»*,– ասում է նկարիչը:

«Հազար ու մի գիշեր» շարքի գեղանկարային արծարծումները թվում է ներկված են արաբական անապատի ավազով, որի վրա դարեր առաջ և դարեր շարունակ գրվել են առեղծվածային ձևով ծնված, հազար հեղինակների հեքիաթները: *«Նկարչության մեջ անպարճառ կա հեքիաթը, նկարչությունն ինքնին հեքիաթի մի մասն է»*,– ասում է նկարիչը:

Յուրաքանչյուր հորինվածքում հեղինակը կառուցում է իր հեքիաթը՝ մտորումներն իրականություն դարձնելով արդեն ավարտում

հորինվածքում. լուսավորության բաշխման, առաջնային և երկրորդական պլանների դասավորության միջոցով փոխանցելով հույզերն ու ապրումները՝ ստեղծում անդադար շարժման պատրանք: Աչքի զարնվող վայրի, ֆովիստական գույներին զուգահեռ «ներկա» են նաև մեղմագույն երանգները. *«Յուրաքանչյուր արվեստագետի մեջ գույնը նստած է: Նկարչու-*



Մուլատներ
կտավ, յուղաներկ 99x74, 2010



թյան մեջ փաթ ու սառը գույները, հարաբերությունները կարող են սովորեցնել, որպեսզի ճիշտ լինի, որպեսզի միապաղաղ չդառնա նկարչությունը, բայց գույնը՝ երբեք: Այն գալիս է անկախ քեզանից», – նշում է նկարիչը:

Հեղինակի արվեստում առանձնանում են բազմաթիվ ալյազգի կանանց յուրատիպ խառնվածքով ու կեցվածքով մոդելները, որ հաճախ ներկայանում են իրենց ազգային մշակույթի առանձնահատուկ տարրերով՝ հագուկապ, տարազներ, ավանդույթներ... Նրանք համակված լինելով բանաստեղծական, հոգեբանական նրբին զգացմունքայնությամբ՝ միևնույն ժամանակ առաջ են բերում խորասույզ պատմական թեմաներ. Ասորեստանի, Բաբելոնի, Արևելքի, Հայկական թագավորությունների, հեթանոսական շրջանի՝ Հին աշխարհի դեպքերն ու իրադարձություններն ակամա շաղկապելով մերօրյա իրականության հետ:

«Մուլատներ» կոմպոզիցիայի ինքնաբավ և յուրատիպ գեղեցկությամբ կանանց կեցվածքն ու հայացքը, նրանց դիմաց սփռված ծովամթերքները մտովի տեղափոխում են հերոսների արևոտ ու ջերմ ծննդավայր՝ կտավից այս կողմ փոխանցելով օվկիանոսից ափ թափվող ավազահատիկ պատմությունը: Ստեղծագործության տարրեր հատվածներն ինքնին



ավարտուն, առանձին կոմպոզիցիաներ են, որ մեկ ընդհանուր պատմության մեջ են միավորել ճակատագրի հեզմանքը՝ նրբիրան գեղեցկուհիների դիմանկարները և դեռևս շնչող ու ապրելու ճիգեր գործադրող բազմաթիվ ձկներով նատյուրմորտը:

Նկարիչն իր ստեղծագործություններով ասես գովերգում է երբևէ եղած լավագույնը՝ վերհանելով կորուսյալը: Կարծում ենք՝ դրանով է պայմանավորված նաև իր արվեստի



բազմակողմանիությունն ու թեմաների տարատեսակությունը: Խարապես ուսումնասիրելով պատմական դեպքերը՝ նրա աշխատանքները դառնում են ոչ միայն կոնկրետ հերոսի, ժամանակաշրջանի, այլև հերոսի ապրածի ու թողած ժառանգության արձագանքը: Կոմպոզիցիոն բարդ կառուցվածքով «Նեֆերտիտի» կտավը դիտողին տեղափոխում է Եգիպտոս՝ Թեբե, Էլ-Ամառնա ու միաժամանակ մեր օրեր: Պատ-

Նեֆերտիտի
կտավ, յուղաներկ
80x90, 2000



մական այս շրջապատույտը վրձինը կառուցել է ոչ միայն գունային ակտիվ հակադրությունների ու դիմամիկ ռիթմի հանգավորմամբ, այլև նկարչին բնորոշ գործելաձևով՝ համադրելով տարրեր ժամանակներ թե՛ միջավայրում և թե՛ մասնակից պատմական հերոսների միջոցով: Նեֆերտիտին՝ Աթոնի գեղեցկուհիներից ամենագեղեցիկը, ինչպես ընդունված էր եգիպտական կանոնիկ պատկերման մեջ, առաջին պլանում է և ի հակակշիռ մյուս կերպարների, չափերով անհամեմատ մեծ: Հետևում եգիպ-

տական բուրգերն են, զորքը, ձիավորները, հնագույն քաղաքակրթության պատկերագրության կերպարները, միաժամանակ նաև ասես նորօրյա եգիպտական շինություններն ու նրա բնակիչները: Նեֆերտիտի գլխանկարից սկիզբ առնող, ասես արձագանքող-շարունակվող թագուհու եռադեն կերպարը տպավորություն է ստեղծում, թե թևածում է եգիպտական ողջ մշակույթի ժամանակագրության մեջ: Իմաստուն դիմագծերում ու հեռատես հայացքում «ընթերցվում» են Էհնաթոնի (Ամենհոթեփ IV) սիրելի կնոջ արած նորամուծությունները՝ կրոնական արմատական բարեփոխումները: Ամուսինների երկրպագած Աթոն աստծու արևի սկավառակն Աբրահամյանի կոմպոզիցիայում իր մեկնաբանումն է ստացել արևի լույսով ողողված բուրգերի, միջավայրի և իհարկե Նեֆերտիտի կերպարում:

Խ. Աբրահամյանը եգիպտական թեմային ու Նեֆերտիտին անդրադարձել է ոչ մեկ անգամ: Թագավորական կենցաղն ու առօրյան իրենց շարունակությունն են գտել նկարչի որմնանկարներում, ուր ասես ծնունդ են առել հազարամյակներ առաջ եգիպտական ճարտարապետության՝ փարավոնների դամբարաններում ստեղծված որմնանկարները: Տեսարանները փոխանցում են արքայական առօրյան՝ պարուհիներին ուղեկցող երաժշ-

րի ձևավորումների թեև ավանդական, այդուհանդերձ մերօրյա մեկնաբանումն են:

Ստեղծագործական տարբեր փուլերում անդրադառնալով պատմական այլևայլ ժամանակաշրջանների ու անհատների (Կլեոպատրա, Նեֆերտիտի, Փառանձեմ, Անահիտ և այլն)՝ Աբրահամյանն իր մեկնաբանումն է տալիս հավետ արդիական թեմաներին: Արդեն նշեցինք, որ նկարչի մոտ զգալի տեղ է գրավում որմնանկարչությունը: Ինչպես նախորդ պատկերումներում, «**Գինու տոն**» անվանումով որմնանկարչական շարքը ևս խոր արմատներ ունի: Միջնադարյան Հայաստանում գինուն նվիրված պատկերումները կրկին ժամանակի բազմապատույտ շրջագծում են՝ հնի և նորի, ազգային և համամարդկային պատկերմամբ: Հայկական բնաշխարհի գույներով ու օղով ներշնչված տեսարանները, գեղանի աղջիկները, կանայք, պատանիներն ու տղամարդիկ ներբողում-փառաբանում են մայր բնության բարիքները: Նկարչի կոմպոզիցիոն երևակայական աշխարհում ասես տեղ է գտել դեռևս Զ.ա. III հազարամյակից սերող խաղողագործության զարգացման ողջ ընթացքը, աշխատավոր հայրողիների կենցաղը, նաև Հայաստանի Հանրապետության տարբեր մասերից գտնված գինու տարատեսակ պարագաները՝ անոթներ, սեղանի սպասք, սափորներ, փարչեր, գավեր և



«Գինու տոն»
շարք
որմնանկար



տությունը, հիերոգլիֆները: Հետաքրքրական է, որ նկարիչը հարազատ է մնացել հնագույն քաղաքակրթության ընդունված պատկերման կանոններին: Նույն թեմայով որմնանկարների շարքը շարունակվում է թագուհու կերպարով՝ խորքում հավերժության նշան բուրգերը, գլխավերևում արևի սկավառակը խորհրդանշող արևի պատկերմամբ, իսկ տիրուհու ոտքերի առջևում նրա նվիրյալ սպասուհին է: Այս տեսարանները փարավոնների դամբարաններ-

ըմպանակներ՝ զարդարված խաղողի ողկույզներով: Առհասարակ որմնանկարչական այս շարքը կարծես պատմական յուրովի էքսկուրսուսումնասիրություն է Հին Կտակարանից մինչև մեր օրեր Հայկական լեռնաշխարհում զարգացող խաղողագործության, գինեգործության և երկրագործության: Եվ, իհարկե, խաղողն ու խաղողի որթը ամենից գլխավոր՝ Քրիստոնեության, Սուրբ Հաղորդության և Քրիստոսի արյան խորհուրդն են փոխանցում:

Պետումների ընթացքում գտնված գավաթների, ճաշկերույթի, «ծիսական խնջույքի» և այլ տեսարանները նկարիչ-արվեստագետն իր շնչով անցկացնելով՝ վերակերպարել է մայր հողին ամուր կանգնած աշխատավոր ժողովրդի բերքի ու գինու փառաբանմամբ: Երեք գեղուհիների՝ պատանու հետ շուրջպարի տեսարանը և նրանց ձեռքում խաղողի ողկույզն ասես փոխանցում են Վանի թագավորության և այլ սեպագիր արձանագրություններում բազմիցս հիշատակվող խաղողի այգիների հիմնադրման կապակցությամբ իրականացվող տոնական արարողությունները: Այս շուրջպարը նաև հեռահար աղեսներ ունի Նիկոլա Պուստենի «Պար ժամանակի երաժշտության ներքո» ստեղծագործության իմաստաբանության հետ. այն է՝ կյանքի ոչ միշտ խաղաղ ու հանդարտ, ավելին՝ հաճախ դրամատիկ լարվածությամբ լի ընթացքը: Հորինվածքի աջ հատվածի սրնգահար աղջիկներն ու հակառակ կողմում երաժշտական գործիքով կինը խորհրդանշում են կյանքի շարունակականությունը՝ ասես «լսելի» դարձնելով հնչող երաժշտության հուզական երանգները:

«Գինու տոն» շարքի պատումներից յուրաքանչյուրն իբրև նախորդի շարունակություն է ներկայանում: Արևակեզ այգիներից ու դաշտերից ստացված առատ բերքահավաքին մասնակցում են ընտանիքի բոլոր անդամները՝ փոքրից մեծ և դասդասում փայտե տակառների մեջ: Այստեղ, ինչպես նկարչի շատ աշխատանքներում, կրկին ներկա է անիվը՝ իբրև կյանքի անժխտելի առաջընթացի իմաստային շարունակություն:

Որմնանկարի հաջորդ տեսարանի կոմպոզիցիայի հեռանկարային խորքում արդեն Հայկական բնաշխարհի լեռներն ու աստվածակերտ եկեղեցիներն են, որոնցով շրջապատված ու պաշտպանված կանայք, երեխաները, երաժիշտները, գինու սափորներով ու մրգերով լի զամբյուղներով իրենց հանապազօրյա աշխատանքով շենացնում են ծննդավայրն ու կերտում ապագան: Պատմությունը շարունակվում է հողաշեն տների կողքին գյուղացի աշխատավորների արդեն իբրև աշխատանքի արդյունք գինու բազմաթիվ տակառներով ու բարեբեր տնտեսությամբ: Պետք է նշել, որ «Գինու տոն» շարքում իբրև գլխավոր շեշտ՝ կարմիր թելի պես կառուցվում է հայ մարդու, ընտանիքի, աշխատավորի, մշակի, պահապանի ու երկրի մարտիկի, շենացնողի կերպարը: Հերոսներն առանձնանում են ընդգծված

հայկական դիմագծերով, խոհեմ, համբերատար աշխատանքով: «Ազգային ընթռնումն ի վերուստ է տրված, իսկ հիմքը մեր ողջ պատմությունն է, ավանդույթները», – ասում է նկարիչը: «**Գինու տոն**» որմնանկարչական ողջ շարքը ուղեկցվում է ռիթմի պոետիկ, հանգավորված կուռ կառուցվածքով:

Հայոց պատմության էջերն իրենց մարմնավորումն են գտնում տարբեր կոմպոզիցիաներում ու կերպարներում: «Հայկ Նահապետ» (Հայկ Մեծ) կտավի հերոսն արքայական հանդերձանքով է, սակայն թիկունքին արդեն շենացված հայրենիքն է, բարձրաբերձ լեռներով Հայաստանը: Հեղինակն այստեղ կրկին միավորել է ժամանակներն ու մեկտեղել մեկ դրվագում: Կապտականաչ, առաջին հայացքից թվացյալ սառը երանգավորումը ջերմացնում է նկարի եզրից ասես պատահաբար հայտնված, հայկական քաղցրահամ ծիրանենու ճյուղն իր արևայտ պտուղներով:

Որքան էլ բազմազան են նկարչի թեմաները, այդուհանդերձ նա առանձնացնում է այն, որն ամեն ինչի սկիզբն ու վերջն է՝ Հայրենիքը: «Հայրենիքի հողն ու ջուրն իմ սրբությունն են, առանց հայրենիք չկա որևէ բան ինչ համար, մեր ազգը ազնվաբար է, մեր ազգը նվիրյալ է», – նշում է Աբրահամյանը: Հայրենիքի թեմայի գուցե ամենից զգացմունքային անդրադարձն Արցախին նվիրված բազմաթիվ հորինվածքներն են: Նկարչի համար այս շարքն առանձնահատուկ տեղ է գրավում, քանի որ աշխատանքներն արվել են 2020-ին, 44-օրյա պատերազմի ժամանակ, երբ ինքը գտնվում էր Արցախում, իսկ որդին՝ ռազմի դաշտում: Դաժան ու ողբերգական այդ օրերին, տիրող համատարած սև գույների մթնոլորտում նկարիչն այդուհանդերձ կերպարեց վառ ու անփոխարինելի գույներով Արցախի դաշտավայրերն ու լեռները կյանք պարգևող ու ապրեցնող բնությամբ ու օդով:

«**Արցախ I**» կտավում Արցախի երանավետ բնաշխարհն է, ձգվող ու դեպի Աստված բարձրացող լեռներով: Հյուսիսը երանգավորմամբ լեռնաշղթաների ու արտերի հորիզոնական շերտավորումներում ասես դասդասված է այնտեղից իսկ ծնունդ առնող և իր ազատության համար մղվող հայ ժողովրդի համբերատար պայքարը:

«**Արցախ II**» կոմպոզիցիայի բերրի, պարարտ հողն ու հերկված արտերը սնուցվել ու «երանգավորվել» են հայ ժողովրդի քրտինքով: Վառ գույներով ստեղծված հանգստության

պատրանքը հերքում են առջևի պլանում ասես ողբերգական կարմիրով «ներկված» դաշտերը:

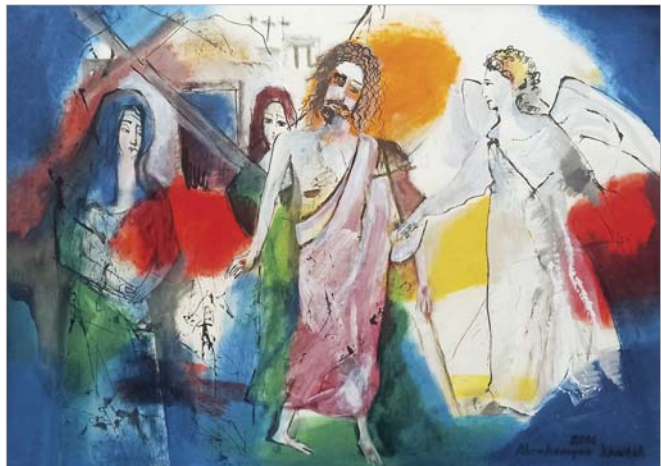
«Արցախ III» ստեղծագործության անասան լեռներն ու արմատներով մայր հողին կառչած կանգուն ամրոցները, հեռվից եկող ողբերգական քամուց միայն սասանվող նրբիրան բարդիները, «Արցախ IV»-ի, հարթավայրերից լեռներին փոխանցվող շերտավորված, պատմության խորքից եկող ժողովրդի պայքարի ու տառապանքի արձագանքը նկարիչը երանգավորել է իրեն բնորոշ համարձակ, երբեմն վայրի, ֆովիստական վրձնահարվածներով: «Արցախ V»-ում հայրենի բնաշխարհը մոլեգնած է, լեռները՝ մթապատ: Պետք է նշել սակայն, որ Արցախին նվիրված հորինվածքների բազմագույն դաշտավայրերում իրենց երանգավորմամբ առանձնանում են ընդգծված խա-

վերջանում»,– ասում է Աբրահամյանը:

Մարդու, իսկ արվեստագետի կյանքում առավել ևս, համոզվում ես, որ ապրած տարիները ոչ թե տարիք են, այլ՝ կենսափորձ: Հավանաբար այդ կենսափորձն է ստիպել անդրադառնալ թեմայի, որն անկախ ամեն ինչից միշտ արդի է՝ Հավատ: Աբրահամյանի ժառանգության մեջ իրենց ուրույն տեղն ունեն աստվածաշնչյան թեմաներով կոմպոզիցիաները: «Քրիստոսն առաքյալների հետ» կտավում աստվածային լույսով շղարշված պարզ ճշմարտություններն են, նաև ճակատագրի, տիեզերական անդադար սկզբի ընդունումը: Գրաֆիկական հստակությամբ ուրվագծված Տիրոջ ու առաքյալների դեմքերը, նրանց ժեստերի սահուն անցումներն իրականացնում են երկու աշխարհների զուգորդումը: Կոմպոզիցիայում



Քրիստոսը 12
առաքյալների հետ
յուդաներկ, թուղթ,
62x86, 1996



Քրիստոս
յուդաներկ, թուղթ,
62x86, 2001

չակերպ արտերը: Վրձնի արագ, անդադար ընթացքի առաջացրած հուզականությունը հասցված է կուլմինացիոն լարվածության: «Արցախ VI»-ում գեղանկարչական դրաման հանգում է լուսավոր հանգուցալուծման, լույսի ու հավատի հաղթանակի՝ կոմպոզիցիոն խաղող կառուցվածքը վերջակետելով կորուսյալ հայրենիքը կրկին վերագտնելու համոզմամբ:

Արցախին նվիրված այս շարքում ներկայացված են պահը, ակնթարթն ու հավերժությունը միաժամանակ: Թվացյալ հանգիստ, խաղաղ, լուսավոր կառուցվածքի տակ վարագործված են ամուր և ջղաճիգ վրձնահարվածներով խոր և դրամատիկ ապրումները՝ պատկերը վերածելով սպիացած, սարերից եկող արձագանքով հանգավորված արձակի: Արցախին նվիրված շարքը եզրափակում են Շուշիի մի քանի պատկերումները, որոնք ցայսօր անավարտ են... «Չկարողացա ավարտել, չարացվեց, մերքերս չեմ կարողանում հավաքել: Նկարչությունը հենց այնպես չի ծնվում ու

լուրջությունը ոչ թե դադար է, այլ էներգիայի, զգացմունքի ու մտքի կենտրոնափոխ թանձրույթ, որը խոսքի իրավունք չտալով չարին՝ հնչում է քանի դեռ կա գոյությունը:

«Քրիստոս» հորինվածքն ասես հայացք է ներսից, ուղղված մեզնից յուրաքանչյուրին: Միաժինը, Տիրամայրը, Հրեշտակը, Խաչը փոխանցում են բառերից զուրկ, բայց չակերտավորված ալյուրենով մշտնջենական ճշմարտությունները՝ դիտողի մեջ արթնացնելով անսասան հավատքը: Ողջ կոմպոզիցիան կառուցված է ասես մանկան անբասիր անմիջականությամբ, մատնանվագ վրձնահարվածով:

Խաչիկ Աբրահամյանի ստեղծագործությունը հրավեր է իմաստների հետ հանդիպման: Ժամանակի անիվը հեծած՝ նա շարունակում է կերպարել՝ իր մեջ կրելով մանկան ձեռագրի մաքրությունն ու տարիների կենսափորձը:



Դավիթ Մկր Սարգսյան
գրող, հրապարակագիր

Է Ս Ս Ե

Ա շտարակի շրջանի Ուջան գյուղի «Վրիժառուներ» ընդհատակյա խմբի անդամները գյուղամիջում քննարկում էին Վորավար Անդրանիկ Օսկանյանի արձանը կանգնեցնելու հարցը: Խմբի ղեկավար Հարություն Հարությունյանը (1940–1999, Ուջան), ով հետագայում հանրությանը հայտնի դարձավ որպես ԲԺԽՀ Հարութ, «Հայկական միջնադարյան բժշկարանների դեղաբույսերը» գրքի հեղինակ և Արցախի ապստամբության հերոսամարտի անձնվեր մասնակից, անսպասելի, գյուտարարի խենթ խանդավառությամբ բացականչեց. «Տղերք, ուշադիր նայեք,– և նետվելով մոտակա բլրակի լճափը՝ մատնացույց արեց իր կանգնած վայրը: – Էստեղից Մասիսներն էլ կերևան... Էստեղ էլ կկանգնեցնենք Ջորավարի արձանը՝ հայացքը դեպի մեծ Երազանք՝ սրբազան Լեռ ու Էրզիր»:



ՋՈՐԱՎԱՐԻ ԱՆՀՐԱՋԵՆ ՋԻՆՎՈՐԸ

Գաղափարն իր համարձակությամբ հատում էր ժամանակի անհնարինության երևակայական բոլոր սահմանները: 1965 թվականի ապրիլյան համաժողովրդական բողոքի ցույցն ու հանուն արդարության ընդվզման պոռթկումը Հայ դատի, Հայոց Ցեղասպանության ճանաչման ու Պահանջատիրության փոթորիկ էր բարձրացրել Մայր Հայրենիքում և Սփյուռքում: Բոլշեիկյան տիրապետության տասնամյակների ընթացքում Կրեմլի ղեկավարության կողմից ազգային, ի մասնավորի Հայկական հարցի նկատմամբ ճնշումները և դրանց մասին հիշողությունը մարելու փորձերը հանգեցրել էին հանրության առանց այն էլ պրկված զսպանակի հակազդեցությանը: Այդ շրջանակներում էին նաև դարասկզբին հայոց ազատամարտի հերոսների մասին հուշերը մոռացության մատնելու, երախտագիտության

արտաբերելիս, նրան ձոնված երգերը հնչեցնելիս ոտքի էին կանգնում ոչ միայն նրա նախկին զինվորները, այլև նրանց ժառանգները, նրան ճանաչողներն ու անձանոթները, երբեմն նաև թշնամին: Հետագայում Ջորավարի զինակից կազակական մի գնդապետ այցելելով Ուջան՝ հուշամատյանում արձանագրելու էր իր տպավորությունները և մասնավորապես նշելու, որ Անդրանիկն Աստծո պատվիրակ սուրբ էր, ում արժեքն անկարելի է գիտակցել...

Արձանի նախապատրաստական աշխատանքներն անցնում էին բուռն քննարկումներ: Անքննելին մտահոգումն իրականացնելու հաստատականությունն էր, անձնագրի պատրաստականությունը հանուն արդարության հաղթանակի: Շատերին էին դիմել երիտասարդներն Անդրանիկին քանդակելու առաջարկությամբ, սակայն ոչ ոք հանձն չէր առել: Ավելին՝ բոլորը միաբերան հուշել էին, որ այդ գործը կհամարձակվի ստանձնել միմիայն վարպետ Միշան...

Անսալով այդ խորհրդին՝ երիտասարդները դիմեցին Մանկավարժական ինստիտուտի քանդակի և նկարչության դասախոս Միքայել Ավետիսյանին, ում համաձայնությունը ստանալու համար առանձնապես ջանք չպահանջվեց: Նախաձեռնող խմբի անդամները ինքնամոռաց ցնծում էին՝ ասես չհավատալով իրենց մտահոգման տեսանելի մերձեցմանն իրականությանը: Արդեն ուրվագծվում էին աշխատանքների սկիզբն ու ընթացքը. որոշվել էր արձանի տեղադրման վայրը, հայտնի էր քանդակագործը: Սպասվում էր գաղտնի և տառապալի տևական աշխատանք: Երիտասարդները տարերքի մեջ էին: Նրանք ամբողջովին տրվեցին կազմակերպչական, համակարգման աշխատանքներին: Պահանջվող գումարը հիմնականում հանգանակվեց Ուջանի բնակիչներից և երևանաբնակ համագյուղացիներից: Ըստ Միքայել Ավետիսյանի, ամենահարմարը Նորքի քարհանքի բազալտն էր: Քարի արժեքը վճարելուց բավական ժամանակ անց սակայն այն չէր տրամադրվում: Նախաձեռնող խմբի անդամները ստիպված էին դիմելու կեղծիքի: Պոլիտեխնիկական ինստիտուտի երիտասարդ դասախոս Արամ Սիմոնյանի գլխավոր դերակատարությամբ կազմակերպվեց մի փոքր ներկայացում: Վերջինս ներկայացավ քարհանքի ղեկավարությամբ որպես Հայաստանի լեռնիյան կոմերիտիության կենտկոմի պաշ-



Միքայել
Ավետիսյան

արժանի շատ անուններ հնչեցնելու սպառնալիքները: Սակայն ազգային հերոսների մասին հերոսապատումները, հուշերը, երգերը շարունակում էին անջնջելոթեն ապրել նրանց ծնած ժողովրդի, նրանց շնորհիվ վերապրած գաղթականների հիշողության մեջ: Այդ հերոսների հերոսն էր Անդրանիկ գորավարը, ում անունն

տոնյա և իր վրդովմունքն արտահայտեց նրանց դանդաղկոտության համար, որի պատճառով, իբր, ուշանում էր Ուջանի երիտասարդության վերնների հետ համաձայնեցված և նրանց կողմից խրախուսվող որոշման իրագործումը: Արամն ուղղակի խստորեն հանձնարարեց պահանջվող քարը տրամադրել 3-5 օրվա ընթացքում:

Փետրվարի 28-ին քարն արդեն պատրաստ էր: Նույն ամսին Միքայելն ավարտեց արձանի գիպսի տարբերակը: Աշխատանքն ընթացավ դրսում՝ Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտի դիմացի այգում, այնուհետև տեղափոխվեց ինստիտուտի բակ, նկուղ: Շուտով այդ մասին իմացվեց պետական անվտանգության մարմիններում, և աշխատանքներն արգելվեցին: Տղաներն այն տեղափոխեցին Միքայելի հետ աշխատող քարագործներ Ազատ Հարությունյանի և Վիլիկ Պետրոսյանի արհեստանոցը: Ստիպված աշխատանքն ընթացավ հնարավորինս գաղտնագողի: Սակայն ակներև է, որ հատուկ ծառայությունները չկիրառեցին խիստ բռնություն նրանց հանդեպ, որը միանգամայն անսպասելի էր: Ըստ երևույթին նրանք ներքուստ համակրում էին արվեստագետներին և նրանց որդեգրած գաղափարները: Ղարսեցի Միշան, ինչպես ընդունված էր կոչել քանդակի հեղինակին, պատմում էր այն տագնապների մասին, որ հաղթահարել էին ինքն ու իր գործընկերներն իրենց սրբազան առաքելությունը անձնուրացաբար կյանքի կոչելիս, թե ինչպես են մանկավարժական ինստիտուտի ցանկապատի հետևում ծալված աշխատել, և ՊԱԿ-ի աշխատակիցները հնարավորինս մեղմ են վարվել իրենց զգուշացումներում...

1967թ. հունիսի սկզբին և գլուխգործոցը, և գյուղում նախապատրաստական-քարեկարգման աշխատանքներն ավարտված էին: Բացման արարողության օրն ընտրված էր՝ ելնելով այն հանգամանքից, որ Մոսկվայում կազմակերպվելու էր հայկական տասնօրյակ, և այդ կապակցությամբ հանրապետության ղեկավարությունը բացակայելու էր երկրից... Ամսի 3-ին, ժամը 11-ին արձանը բարձեցին մի ազնիվ ու նվիրական վարորդի՝ «խուժան Աբոյի» բեռնատարը և շարժվեցին Ուջան: Վարորդը պնդեց, որ Անդրանիկի քաջությանը վայել՝ մեքենան վարելու է Կենտկոմի շենքի առջևով: Այդպես էլ վարվեցին: Հետևից մի ամբողջ ավտոշարասյուն էր շարժվում՝ պատահական

մարդկանց խմբեր, որոնք եղելությամբ ապշած և տուրք տալով հետաքրքրասիրությանը, վարում էին իրենց ավտոմեքենաները հերոսին մարմնավորող արձանի կախարդանքով հմայված, չհասկանալով, մի՞թե հեղաշրջում է տեղի ունեցել աշխարհում, որին իրենք անտեղյակ են. մի՞թե այլևս չեն հետապնդվելու և դատվելու Եռագույն դրոշ գովերգողներն ու ազգային



գաղափարներով տոգորված անձինք: Շարասյունն ընթանում էր լուռ, հնազանդ, զինվորաբար կարգապահ:

Արձանի տեղադրման գիշերը Միքայել Ավետիսյանը համոզված էր, որ ազատության մեջ վերջին օրն է ապրում...

1967թ. հունիսի 3-ի լույս 4-ի գիշերը Աշտարակի Ուջան գյուղում, որտեղ բնակվում էին մեծ հայդուկապետի քաջարի զինվորները և երագում իրենց գյուղում տեսնել մեծանուն նվիրյալի կիսանդրին, եռուզեռ էր... Արձանը տեղադրելիս հոսանքազրկվեց գյուղը. ստիպված էին աշխատել ավտոմեքենաների լուսարձակների լույսերի տակ: Գյուղ մտան Աշտարակից ուղարկված միլիցիոներներ: Անդրանիկի ծերունի հայդուկները թաքստոցներից դուրս բերեցին նեղ օրվա համար պահված փամփուշտակալ-պատրոնդաշները, մոսիները,

մարտական զենքերն ու որսորդական հրացանները ու անվտանգությունն ապահովելու նպատակով գիշերային հերթապահություն սահմանեցին կիսանդրու մոտ: Միլիցիայի աշխատակիցները ոչ միայն չխոչընդոտեցին քանդակի տեղադրմանը, այլև ընդհակառակը, հոժարական առաջարկեցին իրենց օգնությունը: Ծերունի հայրուկների առաջին շարքերում էր նաև Ներսիսեց Արշոն՝ Արշակ Ներսիսյանը, ով Մեծ Եղեռնին Սասունի Գեղիգուզան գյուղի բազմամղամ ընտանիքից փրկված միակ արու զավակն էր: Նա բնակություն էր հաստատել Արագածոտնի Լեռնարոտ գյուղում, ունեցել 11 զավակ, որոնց անվանակոչել էր Եղեռնին զոհ գնացած հարազատների անուններով: Ալֆրեդ Ներսիսյանը (1947-2015) կրտսերն էր. հրաշալի գիտնական, կենսաբանական գիտությունների թեկնածու: Իր հիմնադրած «Սասունցիներ» ջոկատի մարտական ուղին նա հակիրճ բնորոշում էր որպես Սասունից սկիզբ առած և դեպի Էրզրի տանող ազատամարտ, իսկ Էրզրի ճանապարհին անցնում է Արցախով: Ներսիսեց Արշոն ևս Ձորավարի զինվորների հետ հերթապահում էր արձանի բացման ժամանակ և հետագա լարված օրերին: Նա էր, որ տարիներ անց, ծանր հիվանդ վիճակում, գրեթե մահվան մահճում Մարաթուկի Մգրոյի, իմ և մի քանի ընկերների



ներկայությամբ հրաժարվում էր որդու առաջարկած՝ Էրզրի, Արցախում զոհված մարտիկների, Հայաստանի և այլ նվիրական բոլոր կենացներին մասնակցել, սակայն, երբ Աֆոն բաժակ բարձրացրեց և առաջարկեց Անդրա-

նիկ զորավարի կենացը, դողդոջուն ծերունին դժվարությամբ ոտքի կանգնեց, վերցրեց իրեն մեկնված բաժակն ու հոտնկայս արտաբերեց. «Անդրանիկ սուրբ է, յուր հոգին լուսապսակի մեջ կգրնվի երկնքում» ու ցմրուր պարպեց օդու գավաթը: Այդպիսին էր Անդրանիկի կերպարի դրոշմն իր զինվորների մտապատկերում, այդպիսի նվիրումով էին վերաբերվում Հերոսին նախկին ֆիդայիները:

1967 թվականի հուլիսի 4-ին, ժամը 12.00-ին Հարություն Հարությունյանի բարձրախոսն ազդարարեց արձանի բացման հանդիսավոր արարողության մեկնարկը, սպիտակ սավանդ հեռացնելուց հետո ի տես բազմահազար ներկաների երևութացավ Ձորավարի փառահեղ կերպարանքը, որը մեծ խանդավառությամբ ընդունվեց Հայրենիքի զարկերակով տրոփող համայն հայության կողմից: Ամենքը մեծագույն ոգևորություն և յուրօրինակ հաղթանակի վայելք էին ապրում:

Արդեն ավելի քան հիսուն տարի Ուջանի կենտրոնում, ճիշտ նույն տեղում, որտեղ կանգնել էր Հարություն, իր փառահեղ հանդիսավորությամբ կանգնած է Միքայել Ավետիսյանի հեղինակած անմման և հրաշալի ստեղծագործությունը, որն իր վեհությամբ հիացնում է ամենքին:

Չնայած նկարիչ-քանդակագործի քաղաքացիական խիզախության և Ձորավարի կերպարի անգերազանցելի կիսանդրու կերտման մասին բազմաթիվ անձանց իմացությանը, այնուամենայնիվ Միքայել Ավետիսյանի կյանքին ու գործունեությանը, նրա քարեղեն ստեղծագործության նշանակությանն ու խորհրդին, հասարակական գիտակցության և հոգեբանության վրա ներգործությանն առ այսօր համեմատաբար քիչ են անդրադարձել թե՛ Մայր Հայրենիքում, թե՛ Սփյուռքում, քանզի նա երբեք չտրվեց ինքնագովազդի, չտենչաց փառքի դափնիներ, հաճախ հրաժարվեց անհատական ցուցահանդեսներ կազմակերպելուց, չդիմեց Նկարիչների միությանն անդամագրվելու, չնայած դրա իրավունքը վաղուց նվաճել էր: Փոխարենը նա հայտնի էր մշակույթի ոլորտում, մասամբ նաև արվեստասեր հասարակայնությանը: Ի դեպ նա այն քչերից էր, որ երբեք Լեռին չնկարեց ու չքանդակեց... Անսահման սկզբունքային էր, հպարտ ու համառ, անգամ չընդունեց որպես Հայրենական Մեծ պատերազմի հաշմանդամի, պետականորեն անվճար հատկացված ավտոմեքենան...

Ինչևէ: Փաստ է, որ նրա ստեղծագործությունն իր ընդհանուր գծերով ցավալիորեն չի ենթարկվել համապարփակ ուսումնասիրության առ այսօր: Հաճախ էինք հավաքվում ընկերներով Ալբերտ Փարվանյանի արվեստանոցում և վայելում Միշայի հետաքրքիր ու ուշագրավ, նաև հումորով լեցուն պատմությունները, դատողությունները, դժվար ու բարդ կյանքի հուշերը:

Միքայել Ավետիսյանը ծնվել է 1924թ. հունվարի 21-ին արվեստների ու արհեստների քաղաք Գյումրիում՝ Կարսից մի քանի տարի առաջ գաղթած, ցեղասպանությունը վերապրած Ավետիսյանների ընտանիքում: Պապերն ավելի վաղ գաղթել էին Սասունից Մուշ, այնուհետև Կարս, եւ հենց դավաճանվող բերդաքաղաքում սպանվել թուրքի յաթաղանից: Հրաշքով վերապրող որբերն Անդրանիկ զորավարի պաշտպանությամբ հասել էին Գյումրի: Բնական է, որ մեծ զորավարի մասին փոքրիկ Միքայելը գիտեր վաղ հասակից, քանզի իրենց տանն էին հավաքվում հորեղբայրները, քեռիներն ու հիշում էրգիրը, կոտորածներն ու գաղթը և թուրքերի դեմ արիաբար մարտնչած Ջորավարին... Այդ անունը, որպես նվիրական կոտորի խորհրդանիշ, ապագա նկարչի ուղեկիցը եղավ թե՛ դպրոցում, թե՛ Մեծ Հայրենականի ռազմի դաշտերում (որտեղ վիրավորվել էր զույգ ոտքից ու զորացրվել 1944թ.), թե՛ Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանում, թե՛ գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի նկարչագծագրական ֆակուլտետում և թե՛ Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտում դասավանդելու տարիներին... Անդրանիկ Ջորավարին քանդակելու մտահղացումը ոչ միայն սրտամոտ ու բաղձալի էր արվեստագետի համար, այլև ինքնարտահայտման, ստեղծագործաբար իր նվիրումի և պատմական անարդարության նկատմամբ անհաշտության դրսևորում էր, սիրո, հարգանքի և երախտագիտության խնկարկում: Դա հոգու պարտք էր հայ ժողովրդի հանդեպ ճակատագրական մեծագույն սխալներ թույլ տված բուլշևիկյան իրականությունը մերժող, նաև արդարության վերականգնմանը և ճշմարտության հաստատմանը նախանձախնդիր քանդակագործի համար, պայքարի յուրօրինակ գործիք... Միքայել Ավետիսյանն իսկապես զորեղ և տաղանդավոր անհատականություն էր, բացառիկ անձնավորություն, որ հիշեցնում էր մինչև Մայր հողի խորախոր ընդերքն արմատներ ձգած սա-

ղարթակոտոր կոճղ՝ իր հողեղեն մտածողությամբ, հայրենիքի անսահման սիրով և առնական ոգով: Նրա կերտած արձանը երևութանում է որպես Շապին Գարահիսարի քիկունքի բարձրաբերձ ժայռեղեն զանգվածից պոկված և գեղարվեստորեն մշակված մի անկոտրում բեկոր, որի մեջ մեկտեղվում են և հիշողությունը, և ցավը, կարոտը, հաղթանակը, հպարտությունը, նաև պայքարի ու անպարտելիության կամքի, հզորության աղաղակող լուրջությունը... Միքայելն իր այդ գլուխգործոցի մեջ ասես դրել է դարավոր արյունաբքու ոսոխի հանդեպ ոչ միայն իր, այլև համայն հայության ընդհանրական Վրեժի խորհուրդը: Չթերագնահատելով տարբեր վայրերում հետադուր Անդրանիկ զորավարին նվիրված արձանները՝ այնուամենայնիվ, ըստ իս, Միքայել Ավետիսյանի կերտած կերպարը մնում է անգերազանցելի, լավագույնը, որպես Ջորավարի անհրազեն զինվորի հարգանքի և երախտագիտության տուրքը Մեծն Հայրուկապետին:

Միքայել Ավետիսյանը քանդակագործությանը զուգահեռ զբաղվել է նաև գեղանկարչությամբ եւ գրաֆիկայով, վրձնել հրաշալի աշխատանքներ: «Եփրատի զոհերը», «Տարերքին ընդառաջ», «Վերելք», «Պայքար», «Հավերժություն» և այլ կտավներ այսօր ևս արդիական են և աղերսվում են մեր լեզվամտածողությանն ու աշխարհընկալմանը... Սպիտակի աշխարհացունց երկրաշարժը ստիպեց արվեստագետին ձեռնամուխ լինել «Հայաստան» մեծածավալ գործի ստեղծմանը: Երեք մետր երկարությամբ ու երկու մետր լայնությամբ կտավում հետին պլանում պատկերված է արիավիրքը, կենտրոնում սլացիկ իրանով կանգնած է Մայր Հայաստանը խորհրդանշող հայուհին, գրկին՝ ծիլը ձեռքին մանուկը, իսկ առաջին պլանում մեսրոպատառ գիրքն է և վերարթնացող քաղաքներ ու գյուղեր... Ասել է թե ասյրելու հրամայականն է մեր ուղեկիցը...

Արցախյան շարժումը ծնունդ տվեց «Ընթուստացող Զրիստոսը» կտավին: Մ. Ավետիսյանի հեղինակած Գարեգին Նժդեհի բարձրաքանակը տեղադրված է Խուստուփ լեռան լանջին: Այո՛, նա ստեղծագործել է հոգու ու սրտի թելադրանքով... Բազմաժանր ստեղծագործողին հոգեհարազատ էին ինչպես պատմական, այնպես էլ աստվածաշնչյան թեմաները, դիմանկարը, բնանկարն ու նատյուրմորտը և այլն: Նկարագրող է Հովհ. Շիրազի «Հայոց դանթեականը», Լ. Շանթի «Հին աստվածները», Ավ. Իսահակ-

յանի «Աբու Լալա Մահարին» և այլն:

Հորը հիշելիս դուստրը՝ Անահիտը, կարոտով է պատմում նրա հարկի տակ հաճախ հավաքվող գյումրեցի մեծերի, հատկապես Միքել Ալբերտ Սկրտչյանների, Հովհաննես Շիրազի ու այլոց մասին: Հատկապես շեշտում է հոր հյուրասիրությունը, նուրբ հումորն ու անսահման բարությունը՝ դասավանդման երկար ու ձիգ տարիների ընթացքում ոչ մի ուսանողի անբավարար չի գնահատել: Առանձին աշխատանքներով վարպետը ցուցադրվել է Մոսկվայում, Մերձբալթյան երկրներում՝ միութենական ցու-



ցահանդեսներում, արժանացել բարձր գնահատականների: Նրա շատ գործեր հանգրվանել են նաև մասնավոր հավաքածուներում:

Հեղափոխական Ուջանը, մեծ զորավարի կիսանդրու շնորհիվ, դարձավ ինքնատիպ ուխտատեղի, վերածվեց Հայրենասիրության և Պահանջատիրության, Հույսի և Կարոտի ամոքման էպիկենտրոնի: Այստեղ են շտապում

ինչպես տեղի, այնպես էլ արտերկրից եկած մեր հայրենակիցներն ու օտարազգի հյուրեր: Ժամանակին հանրային ավտոբուսի վարորդները հաճախ շեղվում էին երթուղուց կանգ առնում գյուղում և բոլորի ուշադրությունը հրավիրում Անդրանիկ զորավարի կիսանդրուն: Այո՛, աներևակայելի երևույթ էր այն ժամանակ Մեծ զորավարին հավերժացնող կոթող արարելը: Մ. Ավետիսյանն այդ, ինչպես նաև բոլոր աշխատանքները կյանքի է կոչել է հոգու ու սրտի անմիջական թելադրանքով:

Միքայել Ավետիսյանը վախճանվեց 1996թ. դեկտեմբերի 8-ին, յոթանասուներկու տարեկանում: Չնայած ընկերների հորդորներին՝ այնուամենայնիվ ընտանիքին մոտ կանգնած որոշ մարդկանց գործուն մասնակցության արդյունքում հուղարկավորվեց իր տան բակում՝ հետագայում տուն-թանգարան ստեղծելու հուսադրումներով: Անցել են տարիներ, սակայն խոստումն իրականություն չդարձավ, փոխարենը պատվարժան հայր չունեցավ մի գերեզման, որին համարձակորեն կկարողային այցելել նրա հարազատները, ընկերներն ու արվեստի երկրպագուները: Երևանի Լուկաշինի փողոցի 68 տուն հասցեի բակում հանգչող այդ տաղանդավոր և խիզախ արվեստագետի շիրմին այցելելու համար հարկավոր է անցնել հյուրասենյակի միջով, մի տհաճ և անախորժ երևույթ, որն իրեն թույլ չի տա ոչ մի բարեկիրթ անձնավորություն:

Չի կարելի ասել, թե նրա շիրմը խնամված չէ: Այսինքն խնամելու կարիք ամենևին չկա, քանի որ այն պարզապես բանտված է: Այո՛, բանտված է իր իսկ այգում՝ չորս կողմից շրջապատված բարձր պատերով: Դռնից ներս երևում է առանց շիրմաքարի, հարթ, ցեմենտված գերեզմանը, որի վրա դրված է տան փողոցի պատից հանված, նրա երախտագետ ուսանողների կողմից տեղադրված հուշատախտակը, որը հուշում է՝ «Այս տանն ապրել է նկարիչ- քանդակագործ Միքայել Ավետիսյանը...»:

Վարպետի վաղեմի երազանքն էր հուղարկավորվել Ուջանում: 2024 թ. հունվարի 21-ին լրացավ նրա ծննդյան 100-ամյակը և արժանապատիվ հային արժանին մատուցելու քայլ կլիներ նրա վերահուղարկվորումը Ուջանի Ֆիդայիների պուրակում, որին, համոզված եմ, սիրով և հարգանքով ընդառաջ կգնան ոչ միայն գյուղի հասարակությունը, այլև Միքայել Ավետիսյանի արվեստի բազմահազար երկրպագուներ:



Դավիթ Նալչանյան

ՀԵՇ Նախագահ, պրոֆեսոր

Պատառիկներ հայ երգչախմբային մշակույթի էջերից



այ ժողովրդի մշակույթի բաղկացուցիչ մասը կապմող երաժշտությունը սկիզբ է առել անսիիշելի ժամանակներից: Չորրորդ դարից սկսած, Քրիստոնեության մուտք գործելու հետ, Հայաստանում սկիզբ է առնում ու զարգանում հայ հոգևոր եկեղեցական երաժշտությունը: Քրիստոնեական շրջանի հոգևոր երգերի ու շարականների համար հիմք է դառնում հեթանոսական շրջանի երգ-երաժշտությունը, որը նույնանում է աշխարհիկ-ժողովրդական երաժշտության հասկացության հետ, որի ապացույցը հնագույն շարականների տաղաչափական ձևերի և եղանակների ընդհանրությունն է հին գուսանական արվեստի հետ:

Հայ ժողովրդի բազմահարուստ ճարտարապետությունը, բանահյուսությունը, գիրն ու գրականությունը, մանրանկարչությունը և կիրառական արվեստը, պատմական և ճանաչողական խոշոր նշանակություն ունեցող մատենագրությունը, ինչպես նաև միջնադարյան գողտրիկ տաղերն ու գանձերն իրենց կենսունակությամբ դիմացել են ժամանակի փորձություններին:

Բազմապիսի է հայ ժողովրդի երաժշտական մշակույթը նրա զարգացման տարբեր շրջաններում: Հայ երգչախմբային արվեստը, որ սկիզբ է առել անհամեմատ ավելի ուշ շրջանում, սերտորեն կապված է մեր ժողովրդի ընդ-

հանուր և առանձնապես երաժշտական մշակույթի հետ և բխում է նրանից: Այս հարցը թեկուզ և ակնարկային հակիրճությամբ քննության առնելիս բնականաբար պետք է նկատի ունենալ հայ երաժշտական մշակույթի զարգացման տարբեր շրջաններ և մասնավորապես 19-րդ դարի երկրորդ կեսը, մինչև մեր ազգային պրոֆեսիոնալ-կոմպոզիտորական նոր դպրոցի կազմավորումը:

Հայ երգչախմբային արվեստը զարգացման հետաքրքիր ճանապարհ է անցել և վաղուց պահանջ է զգացվում երաժշտական մշակույթի այդ բնագավառը արժևորող մեծագրությունների, պատմական ակնարկների



և այլ բնույթի գիտահետազոտական ուսումնասիրությունների: Հայտնի է, որ մինչև 9-րդ դարը ժողովրդական երաժշտությունը ավանդաբար փոխանցվելով սերնդից-սերունդ, բերնեբերան, մի քանի հարյուրամյակների ընթացքում անցել է զարգացման պատմական էվոլյուցիա և միայն 9-րդ դարից Հայաստանում կիրառության մտած խազային նոտագրության միջոցով գրի են առնվել հոգևոր և աշխարհիկ մեղեդիներ, տաղեր և երգեր: Կոմիտասի վկայությամբ հայկական խազային նոտագրության արվեստն ունեցել է զարգացման երեք հիմնական փուլ: Սակայն հատկապես վերջին 2 հարյուրամյակում խազային արվեստի գիտակ վարպետներն աստիճանաբար անհետանում են՝ իրենց հետ տանելով խազերը վերծանելու, կարդալու բանալին և չնայած հայ երաժիշտների ավելի ուշ շրջանի խազային արվեստի վերծանման ուսումնասիրությունների՝ հայկական խազերով կատարված ձայնագրությունները դեռևս հիմնականում անընթեռնելի են և անմատչելի մեզ համար:

Հայ պատմիչների վկայությամբ խմբովին, բայց և ունիստ երգեցողությունը գոյություն է ունեցել հին ուրարտական ժամանակաշրջանից, էլ չենք խոսում 5-րդ դարում Մ. Խորենացու

և Փ. Բյուզանդի նկարագրած հեթանոսական հուղարկավորությունների ու ծեսերի մասին, որոնք մեծամասամբ կատարվել են խմբովին: Այսպիսով կարելի է պնդել, որ խմբով երգելու մշակույթը դեռ պատմական վաղ ժամանակաշրջանից տարածված է եղել Հայաստանում: Դրա լավագույն վկայություններն են ժողովրդական, յուրատեսակ քատերականացված զանգվածային տոնախմբությունները (Վարդավառ, ծաղկաքաղ, Տրնդեզ, Ջանգյուլում), ժողովրդական ու եկեղեցական այլ ծիսակատարությունները, որոնք աստիճանաբար պատմական զարգացման ընթացքում մոռոդիկ երգեցողությունից փոխանցվել և ապա ձայնառության և իմիտացիոն-բազմաձայնության էվոլյուցիայի միջոցով հասել են մեր ժամանակակից բազմաձայնությանը՝ ամենից առաջ երգչախմբային բազմաձայն մշակույթի ներկա օրինաչափությանը:

Բազմաձայն երգեցողության ամենատարրական ձևը՝ ձայնառությունը, մեր ժողովրդի կենցաղի մեջ մուտք է գործել շատ դանդաղ, դա եղել է երկարատև մի գործընթաց, որը պատմական ավելի ուշ շրջանում տվեց իր ցանկալի արդյունքը: 19-րդ դարի 60-ական թվականներից պրոֆեսիոնալ-կոմպոզիտորական արվեստի ստեղծմամբ հայկական երաժշտության զարգացման մեջ նշանակալից բեկումն է կատարվում և տեղի է ունենում երաժշտական մոռոդիկ ձևերի բազմաձայնության վերածելու գործընթացը: Օրինաչափ գործընթացն իր հետ բերեց ինչպես երգչախմբային մշակույթի, այնպես էլ բազմաձայնությանն անցնելը, որը պայմանավորված էր 19-րդ դարում ինչպես հայ գրականության մեջ տեղի ունեցող վերելքի, այնպես էլ արվեստի մյուս բնագավառների զարգացման տեղաշարժերի հետ:

19-րդ դարի կեսերին Արևելյան և Արևմտյան Հայաստանում նկատելի աշխուժություն է զգացվում հանդեպ ժողովրդական բանահյուսությունը, երաժշտական ֆոլկլորը: 19-րդ դարի առաջին կեսին հիմնադրված մի շարք դպրոցներ ու մշակույթի օջախներ նշանակալից դեր խաղացին մեր մշակույթի զարգացման և առաջընթացի գործում: Դրանց թվին են պատկանում Մոսկվայի Լազարյան ճեմարանը (1815), Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցը (1824), որտեղ հայ մշակույթի գործիչների հետ մեկտեղ աճել ու դաստիարակվել է հայ կոմպոզիտորների և երաժշտական գործիչների մի զգալի սերունդ՝ նշանակալից դեր խաղալով մեր



Կոմիտաս

երաժշտական և հատկապես խմբերգային արվեստի զարգացման գործում: Այդ, ինչպես նաև ավելի ուշ, 19-րդ դարի 2-րդ կեսին հիմնված Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը (1874) եղան յուրատեսակ մշակութային օջախներ, որտեղ կրթվել և դաստիարակվել են բազմաթիվ բանիմաց երաժշտական կադրեր՝ առանձնապես աչքի ընկնող երգիչներ և խմբավարներ:

Հայ երաժշտական արվեստի մասնավորապես մինչխորհրդային շրջանի խմբերգային արվեստի զարգացման գործընթացում ակներև են Ներսիսյան դպրոցի և Գևորգյան ճեմարանի դերն ու նշանակությունը: Այդ շրջանի գրե-



Տիգրան Չուխաճյան

թե բոլոր կոմպոզիտորները եղել են նաև հայտնի խմբավարներ և նրանց մեծ մասի գործունեությունը պայմանավորված է եղել երգչախմբերի հետ, սակայն զարմանալին այն է, որ նրանց գերակշռող մասը եղել է դիրիժոր-խմբավար առանց համապատասխան խմբավարական-դիրիժորական կրթության: Այդպիսի երգչախմբերից են **Քրիստափոր Կարա-Մուրզայի, Մակար Եկմալյանի, Կոմիտասի, Գրիգոր Սյունու, Սպիրիդոն Մելիքյանի** և ուրիշների ստեղծած, կազմակերպած և ղեկավարած երգչախմբերը:

Հայ բազմաձայն, խմբերգային արվեստի սաղմնավորման ու կազմավորման գործին զգալի չափով խթանել է նաև արևմտահայ երաժիշտների բավական գործունյա մի հատված՝ **Համբարձում Լիմոնճյան, Գաբրիել Երանյան, Եղիա Տնտեսյան, Նիկողայոս Թաշ-**

յան, Արիստակես Հովհաննիսյան: Այս անունների մեջ առանձնանում է ականավոր կոմպոզիտոր, երաժշտահասարակական գործիչ **Տիգրան Չուխաճյանը:** Հայ երաժշտական մշակույթը հատկապես նրան է պարտական այն բանի համար, որ նա իր ժամանակակիցներից ավելի հմտորեն օգտագործեց արևմտաեվրոպական դասական երաժշտության հարուստ փորձը և ծառայեցրեց հայ երաժշտական մշակույթի զարգացմանը:

Երաժշտական գիտելիքները Միլանում կատարելագործած հայ երաժշտության առաջին դասականը վերադառնալով հայրենի Պոլիս՝ մի շարք գեղարվեստասեր անձանց օժանդակությամբ կազմակերպում է առաջին պրոֆեսիոնալ երգչախումբը, հայտնաբերում երգիչներ, ղեկավարում սիմֆոնիկ նվագախումբ: Երգահանը սերտորեն կապվում է ազգային թատրոնի հետ, երաժշտություն գրում թատերական ներկայացումների համար: Այս մթնոլորտում նա հղացել ու մարմնավորել է իր խիզախ և գեղեցիկ ծրագրերից մեկը՝ ազգային օպերա ստեղծելու գաղափարը՝ ծնունդ տալով «Արշակ Երկրորդ» պատմահայրենասիրական օպերային:



Սպիրիդոն Մելիքյան և Կոմիտաս

Տ. Չուխաճյանը եղավ առաջին հայ երաժշտական այն գործիչը, ով 19-րդ դարի 60-70-ական թվականներին իր պրոֆեսիոնալ խորը և բազմակողմանի գիտելիքներով ու երաժշտական-հասարակական գործունեությամբ ոչ միայն ամբողջացրեց, ի մի բերեց իր նախնիների և ժամանակակիցների ստեղծագործական, կատարողական, կուլտուր-մասսայական աշխատանքի փորձը, այլև եղավ առաջին հայ պրոֆեսիոնալ կոմպոզիտորը, ով հիմք դրեց

հայկական առաջին օպերաներին և օպերետներին:

Քրիստափոր Կարա-Մուրզան 19-րդ դարի 2-րդ կեսի հայ երաժշտության ամենանշանավոր գործիչներիցն է: Նրա գեղարվեստական հայացքների և ստեղծագործական սկզբունքների կազմավորման գործում դրական նշանակություն ունեցավ ծանոթությունը Բաֆնու, Գ. Սունդուկյանի, Ղ. Աղայանի, Գ. Բաշինջաղյանի և այլոց հետ: Նրանք ջերմորեն պաշտպանեցին Կարա-Մուրզայի արժեքավոր նախաձեռնությունը՝ քառաձայն երգչախմբի



Քրիստափոր Կարա-Մուրզա



Մակար Եկմալյան

ստեղծման, ժողովրդական երգի մշակման, հայ ժողովրդի ամենալայն շրջաններում բազմաձայն երգի հանրայնացման գործը: Այս հաստնացած ու բարդ խնդրի լուծման ուղղությամբ կատարած առաջին լուրջ քայլը բազմաձայն երգչախմբի կազմակերպումն էր և նրա առաջին համերգը (Թիֆլիս, 1885թ. մարտի 15), որն իբրև պատմական իրադարձություն մտավ հայ երաժշտության պատմություն:

Հիրավի, Կարա-Մուրզան առաջինն էր, ում վիճակված էր բազմաձայն խմբերգային արվեստի դրոշմ կրելու, որպեսզի այն հանձներ իր հետնորդներին՝ Մ. Եկմալյանին և առանձնապես Կոմիտասին: Այս երկու մեծերը զարգացրեցին Կարա-Մուրզայի թողած լավագույն ավանդույթները, հայ խմբերգային արվեստը բարձրացնելով մի նոր՝ ավելի բարձր վարպետության:

Այս նույն ժամանակահատվածում Ղրիմի հայկական գաղութում դեռ վաղ մանկությունից դրսևորվում են **Ալեքսանդր Սպենդիարյանի** արտակարգ ընդունակությունները: Ավարտե-

լով Սիմֆերոպոլի գիմնազիան՝ նա 1890թ. ընդունվում է Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետը, դառնում ուսանողական սիմֆոնիկ նվագախմբի կոնցերտմայստերը, ռուս նշանավոր կոմպոզիտոր Ռիմսկի-Կորսակովի դրվատանքից ոգևորված՝ ամբողջովին նվիրվում երաժշտական ստեղծագործությանը:

Ալ. Սպենդիարյանի առանձնակի ուշադրության կենտրոնում էին երգչախմբի համար ժողովրդական երգերի մշակումները, ինչպես նաև երգային ժանրը: Նա արվեստագետ էր, ով խորապես ապրում էր հարազատ ժողովրդի պատմական բախտով: Այդ իմաստով հատկանշական են նրա «Այնտեղ, այնտեղ, դեպ Վեհ այն դաշտը» և առանձնապես «Առ Հայաստան» վոկալ-սիմֆոնիկ երկը (Մեծ Եղեռնին նվիրված առաջին ստեղծագործությունն է հայ երաժշտության մեջ): Առաջինը գրված է Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի, երկրորդը Հովհաննես Հովհաննիսյանի բանաստեղծության հիման վրա:



Ալեքսանդր Սպենդիարյան

Կոմպոզիտորի կյանքում նշանակալի իրադարձություն էր քիֆլիսյան հանդիպումը Հովհաննես Թումանյանի հետ, որը տեղի է ունեցել Մարտիրոս Սարյանի խորհրդով: Այդ ծանոթության արդյունքում Վարպետի «Թմբկաբերդի առումը» պոեմի հիման վրա հղանում է օպերա ստեղծելու գաղափար: Տասը տարի է տևում երկի ծնունդը, և Երևանում 1933թ. հունվարի 20-ին «Ալմաստ» օպերայի բեմադրությամբ բացվում է Երևանի օպերային թատրոնը:

Հայաստանի իշխանությունների հրավերով 1924-ից Ալ. Սպենդիարյանը տեղափոխվում է Երևան, գլխավորում հայրենիքի երաժշտական կյանքը: Անգնահատելի է նրա դերը Հայաստանի առաջին սիմֆոնիկ նվագախմբի հիմնադրման գործում: Նա ՀԽՍՀ ժողովրդական արտիստի և Երևանի կոնսերվատորիայի պատվավոր պրոֆեսորի կոչումների (1926թ.) արժանացած առաջին կոմպոզիտորն է:

19-րդ դարի վերջին քառորդի երաժշտական գործիչների թվում **Մակար Եկմալյանը** գրավում է իր պատվավոր տեղը: Ծնվել և մեծացել է Վաղարշապատում (այժմ՝ Էջմիածին), սովորել տեղի ժառանգավորաց դպրոցում, մասնակցել եկեղեցական երգեցողությանը: Այստեղ է ձեռք բերել երաժշտական նախնական կրթությունը՝ լինելով Նիկողայոս Թաշյանի ամենաընդունակ աշակերտներից և օգնականներից մեկը:

Հետագայում շատ մեծ է նրա դերը հատկապես հայկական ձայնանիշերով (Լիմոնձյանի համակարգ) շարականները ձայնագրելու և հրատարակելու գործում:

Գևորգ 4-րդ կաթողիկոսը հանձին Մ. Եկմալյանի տեսավ այն մարդուն, ով պետք է կարգավորեր ու վերամշակեր հայկական եկեղեցու ավանդական միաձայն եղանակները: Այս նկատի ուներ նա, երբ 1878թ. Եկմալյանին գործուղեց Պետերբուրգ, որ ստանա երաժշտական բարձրագույն կրթություն: Ուսանողական տարիներից սկսած, շուրջ տասը տարի, Եկմալյանն աշխատեց Պատարագի բազմաձայն մշակման ուղղությամբ (Պատարագ՝ այսպես էր կոչվում Աստծուն մատուցած ընծան, զոհը), իսկ ներկայումս քրիստոնեական եկեղեցիներում կատարվող արարողության ընթացքում երկու ձևով է արտահայտվում՝ արտասանությամբ (ռեչետատիվ), առանց երաժշտության և հոգևոր երգերի (օրհներգությունների) շարքով, որը նախկինում միաձայն էր:

1893թ. ավարտելով Պատարագի եռաձայն և քառաձայն մշակումները՝ կոմպոզի-

տորն այն ներկայացնում է Պետերբուրգի կոնսերվատորիայի և Պալատական կապելլայի խորհուրդների քննությանը՝ արժանանալով ինչպես այդ խորհուրդների, այնպես էլ անվանի ժուս կոմպոզիտորներ Բալակիրևի և Ռիմսկի-Կորսակովի բարձր գնահատականներին: 1895 թվականին բազմաձայն երկսեռ «Պատարագը» ընդունվում է հայ եկեղեցու կողմից, իսկ 1896թ. հրատարակվում է Լայպցիգում:



Սպիրիդոն Մելիքյան, Կոմիտաս և Արմենակ Շահմուրադյան

1890թ. Մ. Եկմալյանը հրավիրվում է Թիֆլիս՝ որպես Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի ղեկավար, երաժշտության դասատու: Հանձն առնելով ղեկավարել Ներսիսյան դպրոցի երգչախումբը՝ նա ստեղծեց առաջին, մշտական գործող մի կոլեկտիվ, որի կատարողական արվեստը շատ բարձր էր: Եկմալյանն իր իսկ երգչախմբից, արտակարգ երաժշտական ընդունակություններ ունեցող աշակերտներից կրթեց, դաստիարակեց և պատրաստեց խմբավարներ, որոնցից շատերը հետագայում դարձան նշանավոր երաժիշտներ: Նրանցից են՝ Արմենակ Շահմուրադյանը, Տիգրան Նալբանդյանը, Մուշեղ Աղայանը, Արամ Տեր-Հովհաննիսյանը, Ազատ Մանուկյանը, Անտոն Մախլյանը և շատ ուրիշներ: Մի քանի ամիս Մ. Եկմալյանին աշակերտել է Կոմիտասը:

Եկմալյանն իր հեղինակած ստեղծագործություններին անդրադարձել է հաճախ, դրանք վերամշակել, հղկել, մաքրել ավելորդու-

բյուրներից: Նրա մշակումներից հատկապես արժանի են հիշատակության «Լոնց, ամպերը եկան», «Ով ինչ անուշ», «Ձեթունցիների քայլերգը», «Մանիր, մանիր իմ ճախարակ», «Հերիք որդյակ», «Երբ որ բացվին դռներն հուսո» գործերը: Քնարական, հայրենասիրական, ժողովրդական, ազգային, գոսանաաշուղական երգերի մշակումները կազմում են անվանի երաժշտագետի ստեղծագործական ժառանգության մի կարևոր հատվածը:

Հայ խմբերգային արվեստն իբրև ընդհանուր երաժշտական կատարողական արվեստի կարևորագույն բաղկացուցիչ անխզելիորեն կապված լինելով հարազատ ժողովրդի՝ պատմական կազմավորված մշակութային ավանդույթների հետ՝ զարգացել է պատմական բարդ պայմաններում: Պրոֆեսիոնալ երաժշտության ժանրերի ասպարեզում ամենակարևոր հիմնախնդիրը, ազգային լեզվի բյուրեղացումն ու հարստացումն էր, ինչի լուծման գործում վճռական դեր խաղացին Կոմիտասը, Ալ. Սպենդիարյանը, Ռ. Մելիքյանը, Ա. Տիգրանյանը:



Արամ Տիգրանյան

Արամ Տիգրանյան

իր ստեղծագործական ուղին սկսեց մեր ազգային երաժշտության պատմության չափազանց մի կարևոր ժամանակաշրջանում, երբ պրոֆեսիոնալ երաժշտության մեջ միահյուսվել էին ոճի ձևավորման պրոցեսներ և եվրոպական երաժշտության ժանրերի յուրացման բարդ գործընթացը:

Լինելով Ալեքսանդրապոլի ծնունդ՝ նրա երաժշտական հենքը ժողովրդական երաժշտու-

թյունն էր իր տարբեր ճյուղերով՝ գեղջկական, քաղաքային ֆոլկլոր, նաև աշուղական: Իհարկե Ալեքսանդրապոլի հարուստ երաժշտական կենցաղը, գրականության և արվեստի նկատմամբ կոմպոզիտորի ծնողների ուշադրությունը ձևավորեցին նրան որպես ուրույն ոճ ունեցող կոմպոզիտորի: Պատահական չէր, որ Տիգրանյանն իր ստեղծագործություններում գեղարվեստական ճշմարտացիությամբ պատկերեց ժողովրդի կյանքը, կենցաղը, սովորույթները, հայրենի բնությունը, ազգի հերոսական անցյալը:

Ա. Տիգրանյանը 15 տարեկան էր, երբ ընտանիքը փոխադրվում է Թիֆլիս: Սովորում է երաժշտական ուսումնարանում, ստանում երաժշտական նոր և բազմազան տպավորություններ: Երգում է Կարա-Մուրզայի երգչախմբում, մասնավոր դասեր է առնում Մ. Եկմալյանից: Պատանի երաժիշտը գերվում է Վերդիի, Չայկովսկու օպերաներով, երագում է հայկական քեմայով օպերա գրել: Ծանոթանալով Ավ. Իսահակյանի պոեզիային՝ գրում է երգեր («Ախ, իմ ճամփեն», «Սև աչերեն շատ վախեցիր», «Հովերն առան»), հետևելով Կարա-Մուրզայի և Կոմիտասի օրինակին՝ սկսում է ժողովրդական երգեր հավաքագրել, մշակել ու տարածել:

Արձագանքելով 1905թ. հեղափոխությանը՝ իր կողմից հիմնած երգչախմբի ծրագրում կատարում է նաև մի քանի հեղափոխական երգեր:

Ոգեշնչված Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմով՝ կոմպոզիտորը իրագործում է իր վաղեմի ցանկությունը՝ սկսում է աշխատել օպերայի վրա: Օպերայի լիբրետոն գրում է ինքը՝ կոմպոզիտորը: «Անուշը» քնարական-կենցաղային օպերա է մասսայական տեսարաններով, տարբեր կազմի երգչախմբային հատվածներով, զուգերգերով:

«Անուշում» Ա. Տիգրանյանը ստեղծել է Հ. Թումանյանի պոեմին միանգամայն համահունչ երաժշտություն: Կոմպոզիտորը ժողովրդական մեղեդիներ չի օգտագործել իր օպերայում, սակայն ոգով և բովանդակությամբ այնպիսի երաժշտություն է ստեղծել, որն իր մեղեդիական առանձնահատկություններով խորապես ժողովրդական է:

Կոմիտասն առաջինն էր, որ հենվելով հայ երաժշտության խորը և բազմակողմանի ուսումնասիրության վրա, առաջ քաշեց հայ երաժշտության ինքնուրույնության կարևոր թեզը և կանխորոշեց ազգային պրոֆեսիոնալ երաժշտության զարգացման ուղիները: Նա հայ գեղջուկի երգը մշակեց և հասցրեց դասական այնպիսի բարձրության, որ ճանաչելի դարձավ այլ ժողովուրդների կողմից:

Կոմպոզիտոր և ազգագրագետ, գիտնական և երգիչ, խմբավար և մանկավարժ՝ նա իր բազմակողմանի գործունեությամբ հսկայական դեր խաղաց մեր ժողովրդի մշակույթի զարգացման գործում:

Չափազանց բարդ ու փոքրկոտ է եղել Կոմիտասի կյանքը: 1881թ. տեղափոխվում է

Էջմիածին, ընդունվում Գևորգյան հոգևոր ճեմարան: 1895թ. Խրիմյան Հայրիկի նամակով նա մեկնում է Թիֆլիս՝ երաժշտական ուսումը շարունակելու, ուր անվճար դասեր է առնում Մ. Եկմալյանից, մասնակցում է Ներսիսյան դպրոցի երգչախմբի աշխատանքներին: Խորապես ուսումնասիրելով հայկական ժողովրդական երգի առանձնահատկությունները՝ Կոմիտասը կարողացավ գտնել և տեսականորեն հիմնավորել հայկական ժողովրդական երգի մշակման իր նոր մեթոդը: Նրա բնորոշմամբ «*Երաժշտությունը մի տեսակ շարժողություն է, ինչպես լույսը, ինչպես ջերմությունը: Եվ սա շար պարզ է, որովհետև երաժշտությունը կազմված է չայնեթից, որոնք ուրիշ բան, չեն եթե ոչ օդում առաջ եկած շարժումներ, հետևաբար մի երգի, մի եղանակի մեջ պետք է տեսնել նախ շարժողություն, այսինքն՝ զգացմունքներ և հույզեր: Եվ երաժշտությունը արտացոլումն լինելով զգացմունքների, մեզ է ներկայանում մերք տխուր, վեհ, նայելով այն միջավայրին ուր ապրում, զգում և արարում է մի ժողովուրդ»:*

1896թ. Մանթաշյանի երեք տարվա կրթաթոշակով ուղևորվում է Բեռլին, որտեղ ընդունվում է Ռիխարդ Շմիդտի մասնավոր կոնսերվատորիան, միևնույն ժամանակ հաճախում է Բեռլինի համալսարանի փիլիսոփայության ֆակուլտետի դասընթացներին:

...Ո՞րն է հայ երաժշտությունը, հայկական խազերը, հայ երաժշտության ժամանակը, չափն ու ռիթմը, կապը և փոխհարաբերությունը, հայ գեղյուկի պարին բնորոշ հատկանիշները. ահա այն հանգուցային հարցերը, որոնց լուսաբանմանը մվիրեց Կոմիտասն իր գիտությունը, բազմակողմանի հմտությունը՝ ոլորտում լուծելով մի շարք մութ ու կնճռոտ խնդիրներ:

Ավարտելուց հետո 1899թ. Կոմիտասը Բեռլինի կոնսերվատորիայում բազմաթիվ անվանի կոմպոզիտորների ներկայությամբ երեք դասախոսություն է կարդում գերմաներենով՝ մվիրված հայ երաժշտության հարցերին: Նույն թվականին վերադառնում է Էջմիածին և շարունակում իր ազգագրագետ-կոմպոզիտորի, խմբավարի անցկուն և բազմաշնորհ աշխատանքը: Այս տարիներին Կոմիտասի ղեկավարած ճեմարանի երգչախումբը, հասնում է փայլուն գեղարվեստական-կատարողական արդյունքների, ծավալում է համերգային մեծ գործունեություն: Գևորգյան ճեմարանի երգչախումբը Կոմիտասի համար ծառայել է նաև որպես լաբորատորիա, որտեղ

ստուգում էր ժողովրդական երգերի մշակման իր ստեղծագործական մտահղացումները:

Կոմպոզիտորի գործունեության բնույթի և հոգևոր կոչման մեջ գոյություն ունեւ հակասություն, որը և դժվարացնում էր նրա ստեղծագործական աշխատանքի նորմալ ընթացքը: Բարեբախտաբար Կոմիտասը շրջապատված էր ժամանակի առաջադեմ հայ մտավորականներով, ովքեր օգնում և ոգեշնչում էին նրան, որովհետև մտահոգված էին հայ ժողովրդի ճակատագրով ու ազգային մշակույթի զարգացման հեռանկարներով:

Կոմիտասը մեծ հույսեր էր կապում Մայր Աթոռին կից երաժշտանոց ստեղծելու իր գաղափարի հետ, որը դժբախտաբար չիրականացավ: Այս ընթացքում նա հրավեր է ստանում Կոստանդնուպոլսից, որտեղ հայ գաղութը խոստանում էր ստեղծել բոլոր անհրաժեշտ պայմանները լայն գործունեություն ծավալելու համար: Կոմիտասը Պոլսում ստեղծում է 300 հոգուց բաղկացած «Գուսան» երգչախումբը, որի առաջին համերգը տեղի է ունեցել 1910թ. դեկտեմբերի 4-ին: Համերգն ունենում է արտակարգ հաջողություն՝ արժանանալով թե՛ հայ, թե՛ օտար մամուլի դրվատանքին:

Կոմիտասի ձեռագրերի ուսումնասիրությունները ցույց են տալիս, որ կոմպոզիտորը մշտապես մղում է ունեցել դեպի օպերային ժանրը: Հայտնի է նրա աշխատանքը Հ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմի վրա, որից մեզ պատահիկներ են հասել: Ինչպես նաև հափշտակված է եղել «Սասնա ծռեր» էպոսով: Նրա խոշոր կտավի գործերի գլուխգործոցն իհարկե «Պատարագն» է՝ գրված տղամարդկանց կազմի համար:

Կոմիտասը հանճարեղ արվեստագետի և գիտնականի խորաթափանցությամբ ըմբռնեց բազմաձայնության նշանակությունը հայ ազգային երաժշտության ձևավորման մեջ և իրավամբ համարվում է հայ երաժշտության բազմաձայն երգարվեստի հիմնադիրը:

Երգչախմբային արվեստը ժամանակի կենդանի տարեգրությունն է, դա պատմության ձայնն է և ժողովրդի ձայնը: Այն արտացոլում է ժողովրդի ազգային ինքնագիտակցությունը, նրա հոգևոր կյանքը: Կոմիտասի մեծագույն ծառայությունը հայ երաժշտության մեջ բազմաձայնության պոլիֆոնիկ սկզբունքի հիմնավորումն էր: Առանձնակի տեղ տալով խմբերգերին՝ դրանք ցայտուն կերպով արտացոլում են հայկական ժողովրդական երգի

ժանրային բազմազանությունը, բնորոշ գծերով պատկերում են հայ գեղջուկին, նրա կյանքն ու կենցաղը:

Բնորոշելով հայ ժողովրդական երգերը՝ Կոմիտասը դրանք բաժանում է հետևյալ տեսակների՝ մանկական երգեր, պարերգեր, դյուցազներգեր, մահերգեր, հարսանեկան-ծխական երգեր, բնության երգեր: Նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ առանձնակի տեղ է գրավում աշխատանքային-ժողովրդական երգերը: Կոմիտասը սիրով և առանձնակի գուրգուրանքով է մոտեցել այդ երգերի մշակմանը և ստեղծել է ծխական-հարսանեկան, սիրային-լիրիկական, հայրենասիրական և հոգևոր երգերի անգուցական խմբերգային պարտիտուրներ:

Ազգային ինքնագիտակցության արթնացման և ազգային-հայրենասիրական շարժումների ծավալման շրջանում միաձայն երգեցողությունն ինչքան էլ կատարյալ լիներ, այլևս չէր կարող բավարարել հասարակության պահանջները:

Անհրաժեշտորեն հասունանում էր ժողովրդական զանգվածների կամքի կազմակերպմանը նպաստող նոր ձևերի օգտագործման

ությունը, որն իր շուրջն է համախմբում դպրոցների երգ-երաժշտության դասատուների, երգիչների, խմբավարների, ուլքեր զբաղվում էին մաս երգ-երաժշտության դասավանդման, երաժշտական գրականության ստեղծման հարցերով, իսկ 1912թ. Թիֆլիսում Սպիրիդոն Մելիքյանի, Սիբայել Սիրգայանի, դաշնակահար Հովհաննես Տեր-Գավթյանի ակտիվ մասնակցությամբ կազմակերպվում է «Հայ երաժշտական ընկերություն» հասարակական-մշակութային կազմակերպությունը, որի հիմնական նպատակն էր զարկ տալ հայ երաժշտական մշակույթի զարգացմանը: Ընկերության կանոնադրության հիմնական խնդիրներից մեկն էլ երգեցիկ խմբեր կազմակերպելը, նրանց համար երաժշտական գրականություն ստեղծելը և խմբական երաժշտության տարածման և պրոպագանդան գործն էր:

Կարճ ժամանակի ընթացքում երաժշտական ընկերությունը լայն աշխատանք է ծավալում: Կազմակերպվում են ընկերության էքսպիդիցիաներ ժողովրդական երգեր հավաքագրելու համար, անց են կացվում երգչախմբերի մրցանակաբաշխություններ, դասախոսություններ, հայտարարվում են երգերի մրցույթներ: Ընկերությանը կից ստեղծվում է երգչախումբ, որը ղեկավարում է Սպիրիդոն Մելիքյանը: Երգչախումբը ծավալում է համերգային լայն գործունեություն՝ ծրագրում ունենալով Սպ. Մելիքյանի, Կոմիտասի, Մ. Եկմալյանի խմբերգերից: Երգչախմբի անդրանիկ համերգը տեղի ունեցավ 1918թ. նոյեմբերի 2-ին Թիֆլիսի կոնսերվատորիայի դահլիճում: Լինելով հայության մշակութային կյանքի կենտրոնը՝ բնական է, որ Թիֆլիսում երաժշտական կյանքն էլ իր հերթին ակտիվ վիճակում էր:

Այդ նույն ժամանակաշրջանում Մոսկվայում ուսանելու տարիներին Ռոմանոս Մելիքյանն իր մոտ բարեկամների միջնորդությամբ մշանակվում է Լազարյան ճեմարանի երգ-երաժշտության ուսուցիչ: Անհանգիստ պատանին ուսանողներից և սիրողներից կազմում է երգեցիկ խումբ, ելույթներ ունենում տեղի հայկական եկեղեցում, հայ մշակույթի գործիչների հետ մասնակցում Մոսկվայում ձեռնարկված բոլոր միջոցառումներին: Երգեցիկ խումբը մեծ հեղինակություն է վայելում:



Ռոմանոս Մելիքյան



Ազատ Մանուկյան

հարցը: Այս իմաստով բացառիկ նշանակություն է ստանում խմբակային-բազմաձայն երգեցողությունը և նրա սերմանումը լայն զանգվածների շրջանում:

1908թ. Թիֆլիսում **Ռոմանոս Մելիքյանի** և **Ազատ Մանուկյանի** ակտիվ մասնակցությամբ կազմակերպվում է «Երաժշտական լիգա» մի-



Թաթուլ Ալթունյան

Բազմազան է հայ ժողովրդի երաժշտական մշակույթն իր զարգացման տարբեր շրջաններում: Հայ երգչախմբային արվեստը, որ սկիզբ է առել անհամեմատ ավելի ուշ, սերտորեն կապված է մեր ժողովրդի ընդհանուր և առանձնապես երաժշտական մշակույթի զարգացման հետ: Հետագայում երաժշտարվեստի զարգացումը պայմանավորվեց լավագույն մասնագետների համակենտրոնացումով: Մայր Հայրենիք գալով մշակույթի, գիտության, արվեստի անվանի գործիչներ, մասնագետներ՝ իրենց ամբողջությամբ նվիրաբերեցին հարազատ ժողովրդի մշակույթի զարգացման գործին: Հայտնվեցին կոմպոզիտորների նոր անուններ՝ Ա. Խաչատրյան, Հ. Ստեփանյան, Ա. Տեր-Ղևոնդյան, Վ. Տալյան, Կ. Սարաջև, Գ. Բուդաղյան, Մ. Թավրիզյան, Ս. Չաբեքյան, երգիչ-երգչուհիներ՝ Հ. Դանիելյան, Շ. Տալյան, Լ. Իսեցկու, Տ. Սազանդարյան... Այս բոլորի ոսկե պսակը դարձավ կոմպոզիտոր, խմբավար, հասարակական-երաժշտական գործիչ Ռոմանոս Մելիքյանը: Նա էր, որ իր շուրջը համախմբելով երաժիշտ-կատարող-մանկավարժ մասնագետների՝ հիմնադրեց Երևանի երաժշտական ստուդիան (1921թ), որը 1923 թվին վերակազմավորվեց Պետական կոնսերվատորիայի: Համեմատաբար կարճ ժամանակահատվածում բացվեցին երաժշտական մշակույթի կարևոր օջախներ՝ «Հայֆիլհարմոնիան»՝ իր գեղար-

վեստական մեծաթիվ կոլեկտիվներով, Օպերայի և բալետի պետական թատրոնը (1933թ):

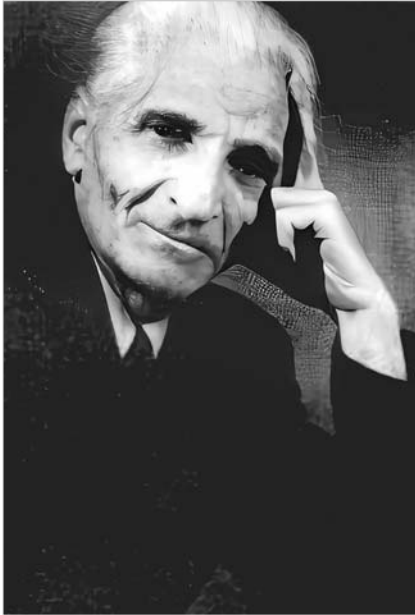
Երաժշտական կրթություն ստանալով Երևանում՝ երաժիշտների մի մեծ խումբ կատարելագործվեց Մոսկվայի և Լենինգրադի կոնսերվատորիաներում: Նրանց թվում էր **Թաթուլ Ալթունյանը**: Նա Լենինգրադում ապրած և ուսանած 6-7 տարիներին մոտիկից ծանոթանում է ռուս և համաշխարհային գրականությանը, արվեստին, ունկնդրում աշխարհահռչակ դիրիժորներ Էռնեստ Անսերմենին, Ալան Բուշին, Օտտո Կլեմպերերին, Հերման Աբենդրոտին, այլոց: Այստեղ մտերմանում է պրոֆեսոր Ք. Քուշնարյանի, հայազգի ուսանողներ Ալ. Մելիք-Փաշաևի, Մ. Թավրիզյանի, Հ. Ստեփանյանի հետ: Լենինգրադում ուսանելու տարիներին երիտասարդ երաժիշտը հաճախում է Մ. Կլիմովի ղեկավարած ակադեմիական կապելլայի փորձերին, ինչպես նաև, իբրև հորոյահար, նվագում կոնսերվատորիայի օպերային ստուդիայի և սիմֆոնիկ նվագախմբերում:

1935թ. վերադառնալով Երևան՝ հրավիրվում կոնսերվատորիա: Դասավանդում է խմբավարություն, տեսական առարկաներ, հորոյ, Ռոմանոս Մելիքյանից հետո ստանձնում է կոնսերվատորիայի երգչախմբի ղեկավարությունը, ծավալում համերգային լայն գործունեություն: Մեկ տարի անց կոնսերվատորիայի երգչախումբը մեկնում է Մոսկվա, մասնակցում Համամիութենական օլիմպիադային, արժանանում առաջին մրցանակի, վերադարձին համերգներ է տալիս Ռոստովում, Բաքվում, Թբիլիսիում, որոնք շատ բարձր են գնահատում:

1937թ. սեպտեմբերին Թ. Ալթունյանը հիմնադրում է Հայաստանի պետական երգչախումբը (ղեկավարել է 1937-1939, 1947-1949 թվերին): 1938թ. մարտի 5-ին իրականացնում է իր վաղեմի ցանկությունը՝ հիմնադրում է Հայկական ժողովրդական երգի և պարի պետական անսամբլը: Ի դեպ երկու համույթներն էլ մասնակցել են 1939-ին Մոսկվայում կայացած Հայկական արվեստի և գրականության առաջին տասնօրյակին՝ արժանանալով բացառիկ բարձր ընդունելության:

Քանի որ Թ. Ալթունյանը լիովին նվիրվել էր ազգային երգի և պարի անսամբլին, թողնում է Պետական երգչախումբը: Այն ղեկավարելու նպատակով 1940 թվականին Լենինգրադից Երևան է հրավիրվում արդեն կայացած և մեծ փորձառություն ձեռք բերած տաղանդավոր խմբավար Ա. Տեր-Հովհաննիսյանը:

Նախնական կրթությունը **Արամ Տեր-Հովհաննիսյանը** ստացել է Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոցում, ուր աշակերտել էր Մակար Եկմալանին, երգել Ք. Կարա-Մուրզայի երգչախմբում: Ավարտելով երաժշտական ուսումնարանը՝ Ռ. Մելիքյանի աջակցությամբ



Արամ Տեր-Հովհաննիսյան

մեկնում է Պետերբուրգ՝ շարունակելու երաժշտական կրթությունը: Այստեղ 1914-18թթ. ղեկավարում է հայկական եկեղեցու երգչախումբ, իբրև օպերային ստուդիայի գեղարվեստական ղեկավար 1918-28թթ. աշխատում է Լենինգրադի փոքր թատրոնում:

1940-1941 և 1954-1961թթ. ղեկավարում է Հայաստանի պետական երգչախումբը, ընդլայնում երկացանկը՝ Կարա-Մուրզայի, Մ. Եկմալյանի, Կոմիտասի անմահ խմբերգերի փայլուն մեկնաբանությունների կողքին

առաջին անգամ հնչում են Պ. Չայկովսկու «Իռլանտա» օպերան համերգային կատարումով, Մոցարտի «Ռեքվիեմը», Բեթհովենի «Իններորդ սիմֆոնիան», Բախի սի մինոր Մեսսան:

Հայ արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակի շրջանակներում Հայաստանի պետական երգչախումբը 1956թ. այլ ստեղծագործական կոլեկտիվների հետ երկրորդ անգամ է հանդես գալիս Մոսկվայում՝ արժանանալով բարձր գնահատականի:

Պետական երգչախմբի հետ տարբեր տարիներին աշխատել են նաև խմբավարներ Ա. Աբգարյանը, Ա. Տումիշևը, Ն. Սնկրյանը, Է. Ծատուրյանը: Այս ժամանակահատվածը երգչախմբի համար փնտրտուքի և տարուբերումների շրջան էր:

1961 թվականին Թուրքիայից Հայաստան է հայրենադարձվում 33-ամյա **Հովհաննես Չեքիջյանը**: Ծնվել է Ստամբուլում, նախնական կրթությունը ստացել է Մխիթարյան վարժարանում, այնուհետ հաճախել է Սեն Սիշել վարժարան և արդեն 1951թ. Ստամբուլի կոնսերվատորիայի խմբավարական բաժնի շրջանավարտ էր:

Տակավիճակ պատանեկան տարիներից, ուսմանը զուգահեռ, ղեկավարել է հայկական եկե-

ղեցու, բարեգործական հաստատությունների երգչախմբերը: Այնուհետ մեկնել է Փարիզ, ստացել քիմիկոս-ինժեների դիպլոմ՝ միաժամանակ կոնսերվատորիայում կատարելագործվելով սիմֆոնիկ դիրիժորության արվեստում:

Ստամբուլի կոնսերվատորիայի ասպիրանտուրան փայլուն ավարտելուց հետո սկսվում է Հ. Չեքիջյան դիրիժոր-խմբավարի շքահանդեսը: 1960 թվականին ստանձնում է Ստամբուլի պետական երգչախմբի գեղարվեստական ղեկավարի և գլխավոր դիրիժորի պարտականությունը, միաժամանակ հիմնադրում «Կոմիտաս», «Գողթան», «Նարեկացի» երգչախմբերը, «Չեքիջյան» համերգային խումբը, որոնց համերգների հասույթը հատկացվում է հայկական դպրոցներին և հիվանդանոցներին: Արդեն մայր Հայրենիքում Հովհաննես Չեքիջյանը կգրի իր կենսագրությունը հետևյալ ճիշտ բնորոշումներով. «Անշուշտ, երաժշտի համար



Հովհաննես Չեքիջյան

վար սկիզբ չէր, սակայն սիյուրքահայի համար (Թուրքիայի հայի համար առավել ևս) կենսական անհրաժեշտություն էր ունենալ իր հոգևոր հայրենիքը: Չէ՞ որ թոշոդ արարածին որքան որ պետք է երկինքը, նույնքան անհրաժեշտ է պարվանդան, որտեղից սկսվում է առհասարակ թռիչքը»:



1961թ. նոյեմբերի 27-ին «Հայֆիլհարմոնիայի» դահլիճում նոր ծրագրով ելույթ է ունենում Հայաստանին պետական երգչախումբը համույթի գեղարվեստական ղեկավար, գլխավոր դիրիժորը Հովհաննես Չեքիջյանի առաջնորդությամբ՝ պայմանավորելով մեծանուն արվեստագետի առաջին բեմերը մայր հայրենիքում: Համերգի առաջին մասում Կոմիտաս, Զ. Կարա-Մուրզա, Մ. Եկմալյան հնչեղ անուններն էին: Համերգի երկրորդ բաժնում Հ. Չեքիջյանը հանդես է գալիս սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ իբրև սիմֆոնիկ դիրիժոր՝ կատարելով Բեթհովենի 7-րդ սիմֆոնիան:

Ամփոփապես համերգի հաջորդ օրը երաժշտագետ, խմբերգային արվեստի փայլուն գիտակ Միքայել Տերյանը կգրի. «...Արդեն առաջին սրեղծագործության կատարումից հեղու կարելի էր եզրակացնել, որ մեր առջև կանգնած է տաղանդավոր, բարձրակարգ խմբավար, օժտված վառ անհատականությամբ, երաժշտական մեծ զգացողությամբ, նուրբ ճաշակով, որը փայլուն կերպով հաղորդում է երաժշտական ֆրազների բոլոր առանձնահատկություններն ու նրբերանգները»:

Այդ օրվանից սկսվեց մեր պետական երգչախմբի հաղթարշավը՝ Մաեստրոյի կողմից հաստատելով Կոմիտասի խոսքն ու ավանդը այն մասին, որ հայն ունի իր ինքնուրույն երաժշտությունն ու մտածողությունը: Դիպուկ և ճշմարիտ է բնութագրել Չեքիջյանի արվեստը կոմսերվատորիայի պրոֆեսոր, արվեստագիտության դոկտոր Ս. Սարգսյանը. «Несколько десятилетий самоотверженной

творческой жизни Оганеса Чекиджяна убеждают в том, что в его лице армянская культура имеет достойного хранителя хоровой традиции. Наиболее ранняя в становлении национального исполнительского искусства хоровая традиция до сих пор играет фундаментальную роль, поскольку формирует равновесие актуального и прошлого музыкального опыта. Деятельность О. Чекиджяна строится на осознании этого равновесия. Подобно классикам армянской музыки, корень древа культуры он видит именно в вокальной культуре. Подняв на новую ступень профессионализма хоровое исполнительство Армении, Чекиджян сумел воплотить в монументальном звучании Хоровой капеллы величие и силу духа нашего народа.» Եվ ահա շուրջ 64 տարի լինելով Հայաստանի պետական ակադեմիական կապելլայի գեղարվեստական ղեկավարն ու գլխավոր դիրիժորը՝ Հովհ. Չեքիջյանը մեր ժողովրդին է մատուցել բազմաթիվ երաժշտական կտավներ, որոնք հնչել են առաջին անգամ և ինքը եղել է առաջին կատարողը, ինչպես երգչախմբի, այնպես էլ երգչախմբի և սիմֆոնիկ նվագախմբի հետ:

Ահա ինչ է գրել «Ֆիգարոն» ակադեմիական կապելլայի Ֆրանսիայում կայացած համերգների մասին. «Շլացուցիչ տպավորություն են բողնում ակապելլա երգերը, որտեղ կատարման էսթետիկան և բարձր տեխնիկական խկական հայրնագործություն են մեզ համար: Արտաբերված ձայները հոսում են մի այնպիսի



էլասարիկոթյամբ և ճկունությամբ, որի մասին մենք Եվրոպայում պարկերացում չունեինք»:

Եվ այսպես, 1958թ. մարտին ՀԽՍՀ կառավարության որոշմամբ Հայաստանում հիմնադրվեց Երգչախմբային ընկերությունը:

Նախագահ է ընտրվում ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, պրոֆեսոր, խմբավար Թաթուլ Ալթունյանը՝ մի արվեստագետ, ով հայ իրականության մեջ երկու պրոֆեսիոնալ ստեղծագործական կոլեկտիվների՝ Հայաստանի պետական երգչախմբի և պետական երգի և պարի անսամբլի հիմնադիրն ու գեղարվեստական ղեկավարը եղավ:

ՀԵԸ նախագահության առաջին անդամներն էին խմբավարներ, կոմպոզիտորներ, երաժշտագետներ, երգիչներ՝ Մարտին Մազմանյանը, Կարո Զաքարյանը, Էմմա Ծատուրյանը, Հովհաննես Վերանյանը, Ալեքսանդր Հարությունյանը, Էդվարդ Միրզոյանը, Ղազարոս Սարյանը, Երվանդ Սահարունին, Զեմս Գյոզալյանը, Ռոբերտ Աբայանը, Ազատ Շիշյանը, Էդվարդ Կզարթմյանը:



Թաթուլ Ալթունյան



Էմմա Ծատուրյան

Ընկերության ստեղծումից մեկ տարի անց հիմնադրվեցին ընկերության բաժանմունքները Լենինականում, Կիրովականում, Ղափանում, Դիլիջանում, Արտաշատում, Եղեգնաձորում, Ազիզբեկովում:

Կոմիտասի և Հովհաննես Թումանյանի 100-ամյա հոբելյաններին նվիրված և հետագայում պարբերաբար անց են կացվում մանկական, երիտասարդական, սիրողական երգչախմբերի հանրապետական մրցույթներ, փառատոներ,

քաղաքային և հանրապետական երգի տոներ: Երևան քաղաքի 2750-ամյակին նվիրված հանրապետական երգի տոնի միացյալ երգչախմբում երգում էր 5000 մասնակից, իսկ տոնի համար Պարույր Սևակի խոսքերով որպես հատուկ խմբերգ գրեց կոմպոզիտոր Էդգար Հովհաննիսյանը: Դա «Երևան-Էրեբունի» երգն էր, որը մեր քաղաքի օրհներգն է դարձել:

1977թ. Երևանում 290 տեղ համերգային դահլիճով շահագործման հանձնվեց Խմբերգային արտիստի տունը, որտեղ յուրաքանչյուր տարի անց են կացվում երաժշտական տարբեր ժանրերի մրցույթներ, փառատոներ, մեր երաժշտարվեստի երախտավորների մեծարման երեկոներ:

Կոմիտասի հոբելյանական 150-ամյակին նվիրված «Երգող Հայաստան» թվով տասներորդ հանրապետական մանկապատանեկան երգչախմբային մրցույթին մասնակցեց Երևանի, մարզերի, Արցախի ավելի քան հարյուր երգչախումբ:

1987թ. Երգչախմբային ընկերությունը վերանվանվեց երաժշտականի, ընդլայնվեց հասարակական-մշակութային կազմակերպության գործունեության շրջանակները՝ միավորելով հանրապետության երաժշտական մշակույթի գործիչների, պրոֆեսիոնալ և սիրողական տարբեր ժանրի երաժիշտների, մանկավարժների, գեղագիտական ինքնագործունեության մասնակիցների:

Հայաստանի երաժշտական ընկերությունը նպաստում է ազգային երաժշտության պահպանմանը, հիմնվելով հարուստ ավանդույթների և համաշխարհային մշակույթի վրա՝ կազմակերպում և անց է կացնում մրցույթներ, փառատոներ, սեմինարներ, վարպետաց դասեր, ստեղծագործական մեծարման հուշ-երեկոներ, իրականացնում է հրատարակչական գործունեություն՝ (յույս է ընծայվել 30-ից ավել մենագրություն, մեթոդական ձեռնարկ, հայ կոմպոզիտորների խմբերգերի ժողովածու):

Ընկերության սկզբնավորման օրվանից նախագահ ընտրվեց (1958-1973) **Թաթուլ Ալթունյանը**: Վարպետի գործունեությունը շարունակեց երգչախմբային մշակույթի հիանալի գործիչ **Էմմա Ծատուրյանը**՝ ՀԵԸ նախագահ (1973-1996), այնուհետ՝ տողերիս հեղինակը (ցայսօր):



ALLURIA
ԱՆՆՈՒՐԻԱ



ԱՆՆՈՒՐԻԱ ԳԻՆԻՆԵՐԻ ՏՈՒՆ

Հասցե՝ ՀՀ, Վաղարշապատ, Էջմիածին-Մարգարա խճ. 6/6
Հեռախոսահամար՝ +374 77 25 87 42 , +374 93 91 66 11

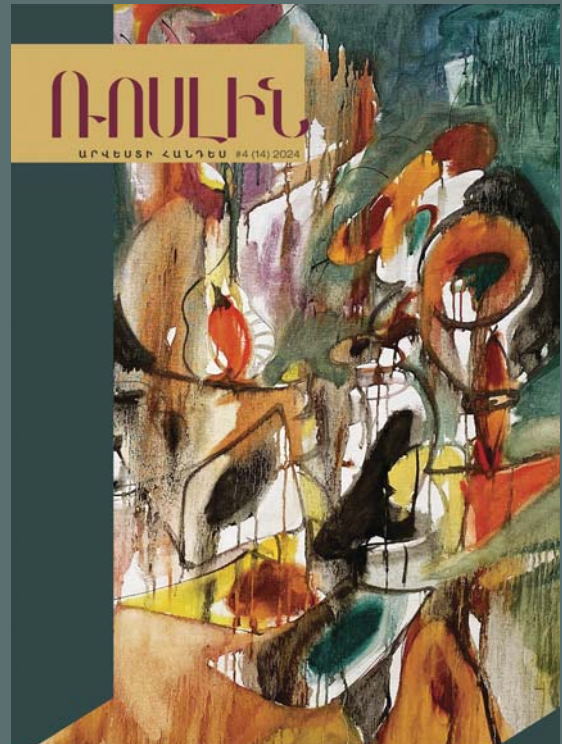
«Ռուսլին» արվեստի հանդեսի 2024-ի ձմեռային, իսկ հրատարակման օրից հաշված՝ թվով 14-րդ թողարկումը նշանակալի եղավ մի շարք առումներով: Նախ խմբագրությունը Բաղրամյան 24-Գ հասցեում (Արվեստի ինստիտուտ, 4-րդ հարկ) ունեցավ իր մնայուն աշխատավայրը, երկրորդ՝ սկսեց գործել նոր կարգավիճակով՝ որպես Արվեստի ինստիտուտի գիտահանրամատչելի հանդես, ինչը խոսում է պարբերականի ունեցած ու դրան հետայսու հավելված կշռի մասին:

Ոչ պակաս նշանակալի էր հանդեսի ձմեռային թողարկման գինեծոնի արարողության կազմակերպման վայրը: Մաչանյանենց հյուր-

ընկալ հարկին եկել էր փոխարինելու Աֆրիկյանների նախանձելի բարձր ճաշակով ձևավորված ու կահավորված ռեստորանային շքեղ համալիրը (Afrikyan»s Restaurant Complex) հրամցվող համադամ կերակրատեսակներով՝ վայել բարձրաճաշակ քիմքին, նրբախորտիկների սիրահարներին: Ինչ վերաբերում է միջոցառման պատվավոր հյուրին, Մաչանյանի թեմի առաջնորդ, Հայաստանի աստվածաշնչային ընկերության խորհրդի նախագահ, գերաշնորհ Տ. Գևորգ եպիսկոպոս Սարոյանն էր:

Շարունակելով արդեն իսկ ամրագրված ավանդույթները՝ հանդեսն իր էջերում տեղ էր տվել այսօրվա հայ արվեստի դեմքը պայմանավորող ստեղծագործողներին, մեր մշակույ-

Հետայսու նոր կարգավիճակով



թի երևելիներին՝ կամրջելով Հայաստան ու Սփյուռք, չմոռանալով և մեր վաստակաշատ համույթներին՝ այս անգամ ներկայացնելով Հայաստանի ազգային ֆիլիարմոնիկ նվագախումբը:

Արդ անուն առ անուն անդրադառնանք հանդեսում տեղ գտած նյութերին:

■ «Բնօրինակություն. հանճարի դերը» վեր-տառությամբ, պոետիկ լեզվով շարադրված, բայցև գիտական, վերլուծական մտքով խորա-պես շաղախված նյութ է հանդեսին տրա-մադրել Ֆրանչեսկո Գալլո Մացցետոն՝ Արշիլ Գորկիի (Ոստանիկ Մեդրակի Արոյան) 120-ամյակի առիթով անդրադառնալով համաշ-խարհային արվեստի մեջ իր յուրատիպ հետքը թողած հայորդուն: Ահա թե իտալացի արվես-տաբանն աշխարհագրական ու հոգևոր ինչ տիրություն է տեսնում Գորկիի արվեստը սնու-ցող երկու զորեղ աղբյուրները. «Հայաստանից՝



իր մանկությունից, որը հզոր զորիչն է և նախոր-դում է մայրենի լեզուն, սովորույթները, ար-տաքին տեսքը և մարքի կազմավորման շեղերը, գալիս է նրա արևելքը՝ ավանդույթն ըմբռնելու և այն մի յուրահայտ ուժի վերածելու ունա-կությունը: Դա անքակտելի կապ է, առանց որի նրան հասկանալն անհնար է: Գորկիին չի կա-րելի մեկնաբանել առանց նրան զեպրելու այն լեռներում, որոնք դիպչում են երկնքին, հսկում են կյանքի լեռը. այդ զագաթներից ջրեր չեն հո-սում, այլ՝ արբեցնող հյութ, որը հիշեցնում է հարազատ երկիրը և կոչվում է սկունք: Դա անհնար է անտեսել, քանզի առանց դրա ան-հասկանալի կյանքի, թե ինչու ուն մեկը հենց ինքն է և ոչ թե մեկ ուրիշը»:

Երկրորդ ստնտուն նույնպես նույնքան որոշակի է ու ամբողջական. «Մակայն առանց Ամերիկայի ամեն ինչ կմնար սաղմնային, ան-բամբուկի վիճակում, և մենք երբեք չէինք իմա-նա, թե ինչ էր ի հայտ գալու՝ ինչ-որ հզոր բան, բայց հասարակ այլ բան: Եվ հիմա մենք կխո-սեինք դրա մասին՝ որպես անքննելի և երբեք չկայացած հնարավորության: Ամերիկան այն անողորմ հորիզոնն է, որը կապում է արևելքն ու

արևմուտքը՝ առանց արգելքների, հեղափար՝ անհոշոնոր երևակայությամբ, որը չի կանգ առնում, չի կարող կանգ առնել և չի ճանաչում մայրամուտ: Նրա մեջ հանդիպում են «ես»-ն ու «ես»-ի մյուս կողմը՝ բազում փշրված հայե-լիներում, որոնք հազարավոր մանր արտացո-լանքների են բաժանվում՝ նման շուկային պիկ ժամին»:

Եվ ի հավելում այս ամենի, Գալլոն հաստա-տագրում է հետևյալը, որտեղ մեր հանճարեղ հայրենակցի կերպարի ամբողջական խտա-ցումն է, նրա արվեստի ընթերցման բանալին. «Նրա անընդհատ կապն անհայտի հետ ար-տահայտություն է իր առանձնահատուկ կրոնա-կանության՝ ներհայաց և միևնույն ժամանակ հազեցած հերոսական խանդավառությամբ: Մա նրա ներքին, քաբնված հարկությունն է՝ կարողանալ դուրս գալ նյութի պարբանքից, նրա գայթակություններից և ոլորաններից՝ մուտք գործելով բեկորներով լի, շարժվող հե-ղուկության մեջ, որը համահունչ է իրեն և կազ-



մավորում է իր թեթևությունը, այն թեթևությունը, որն ունակ է առանց զեպրին դիպչելու մնալ կախված օդում, որն իր հոգու օդն է: Այդպես իր հոգին հպարտ թափանցելությամբ մեզ նայում է իր կրավների միջոցով՝ հրավիրելով մեզ խորհրդածության և վերափոխման»:

■ Անցած աշնանն ընթերցողի սեղանին դր-վեց ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվես-տագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Ասատրյանի «Ohannes Tchekidjian: Life and Career» մենագրությունը՝ նվիրված մեծանուն հայի ծննդյան 95-ամյակին: Աշխատությունը, որ հրատարակվել է ՀՀ ԳԱԱ խմբագրական-հրատարակչական խորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ ար-

վեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշումներով, նշանակալի աղբյուրագիտական հենք է մատնարոյի կյանքի, ստեղծագործական ուղու ապագա ուսումնասիրողների համար: Սրա կողքին պիտի հավոր պատշաճը մատուցել և նրան, որ մենագրությունն անգ-



լալեզու է ու որպես այդպիսին անչափ կարևոր է աշխատության միջազգայնացման տեսանկյունից:

Մենագրության շնորհանդեսը, որ Հովհաննես Չեքիջյանի մեծությամբ պայմանավորված՝ ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում ինքնաբերաբար վերածվել էր մեծարման հանդեսի, ունեցավ վարպետի արժևորման, վաստակի գնահատման ելույթների ամբողջ շարք: Այդօրինակ մեծարման յուրօրինակ արտահայտություն էր մասնավորապես Հայաստանյայց Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու Արագածոտնի թեմի թեմակալ առաջնորդի, քահանայից դասի և թեմական խորհրդի կողմից թեմի Սուրբ Մարիանե առաջնորդանիստ եկեղեցու Խորանի խաչի ոսկե նմուշի ընծայաբերումը հայ երաժշտարվեստի դեսպանին, ով կես դարից ավելի աշխարհի բեմահարթակներում հնչեցնում է հայ երաժշտությունը՝ իր անուրանալի ներդրումն ունենալով հայ և համաշխարհային կատարողական արվեստի պատմությունում: Այստեղ միջանկյալ նկատենք, որ Խորանի խաչի ոսկյա օրինակը նվիրվում է եկեղեցու ջրօրինյաց Խաչքավորներին և, հոբելյանական առիթներով, հայ մշակույթի ու արվեստի վաստակաշատ գործիչներին:



«Յուրտ ու մութ»-ի սերնդից ծնված լուսաշող արվեստ» է վերնագրել Արևիկ Պետրոսյանի կյանքին ու ստեղծագործությանը նվիրված անդրադարձն արվեստաբան Տաթևիկ Համբար-

ծումյանն ու դա արել է նյութի խորն իմացությամբ: Հավատարիմ իր կենսախիղճ կերպարին, Ա. Պետրոսյանն իրեն դրսևորել ու շարունակում է դրսևորել որպես բուռն ստեղծագործական կյանքով ապրող անհատ (բազմաթիվ միջազգային և համաշխարհային բիենալեների և ցուցահանդեսների մասնակից է), կազմակերպիչ ու բարեգործ (մեծաթիվ ձեռնարկներ ուղղված են կարիքավոր, ծնողազուրկ երեխաների, տարեցների, կանանց առողջապահական, ինչպես նաև սահմանափակ



կարողություններով տառապող երեխաների խնդիրների լուծմանը, շատ մեծածավալ գործեր ընծայվել է բարեգործական աճուրդներում):

Ինչպես նկատում է Տ. Համբարձումյանը, Հայաստանի գեղարվեստական կյանքը Ա. Պետրոսյանը միայն իր գեղանկարչությամբ և դիզայներական գործունեությամբ չէ, որ հարստացրել է. «2015-ին բացված Arev Art Gallery ցուցասրահը Երևանի բոհեմի համար յուրահատուկ մի միջավայր դարձավ՝ սիրված ու պահանջված: Համարձակորեն կարող ենք ասել, որ այդ ցուցասրահը բացի նկարչուի, նրա հոր՝ քանդակագործ Բենիկ Պետրոսյանի և եղբոր՝ Արեգ Պետրոսյանի արվեստը ներկայացնելուց և հանրահռչակելուց նաև մի պայմանական վայր էր, որտեղ տեղ ուներ արվեստի ցանկացած դրսևորում. ֆիլմերի ցուցադրություն, երաժշտության ունկնդրում, պոեզիայի երեկո: Մի խոսքով իսկական բոհեմ: Առօրյայում այն նաև սովորական ջերմ շփումների, հանդիպումների, բանավեճների հարթակ էր, որտեղ կարող էին ծնվել նաև նոր, հեղափոխիչ գաղափարներ»:



«Նա կոթողային քանդակագործության մեջ նորարար եղավ այնքանով, որ կարողացավ

անադմուկ հեռանալ այդ տարիներին հաս-
տատված կադապարներից, այսպես կոչված՝
պարվանդանային քանդակագործությունից, և
ստեղծել բոլորաքանդակային իր ուղղությունը՝
միանգամայն նոր ձևի և բովանդակության հա-
մադրմամբ: Այդպես էլ նա հերքեց բարձրաքան-
դակային ու հարթաքանդակային արվեստում
տիրապետող սխեմատիզմը և պլակատային
մտածելակերպը՝ այդ ժանրերին հաղորդելով
կենսունակություն և շարժունություն», - բանա-
սիրական գիտությունների դոկտոր Շյուրս
Դավթյանն ասեց այսպես է բնութագրել ժամա-
նակակից արվեստի վառ անհատականություննե-
րից մեկին՝ Արտաշես Հովսեփյանին, իսկ
արվեստաբան Օհաննա Էլոյանի «Ավանդույթն
ու արդիականությունն Արտաշես Հովսեփյանի
խաչքարերում» հոդվածը, ինչպես և հուշում է
նյութի վերնագիրը, անդրադարձ է վարպետի

ոճի, խաչքարի երևախորքի մշակման, նոր
գարդամոտիվների ներմուծման մեջ»:

Մասնագիտական նուրբ դիտարկումներով
ուղեկցված այս հրապարակումն իրենից միա-
նագամայն նորովի ընթերցում է ներկայացնում
մի արվեստագետի, ով վաղուց իր արժանի
տեղն է նվաճել հայ քանդակագործությունում:



Թող պարադոքսալ չհնչի, եթե ասեն, որ
երեք նշանակալի ցուցահանդեսով է «ամբող-
ջացել» Խաչատուր Ազիզյանը հայ արդի գե-
ղանկարչությունում՝ անվիճելիորեն դառնալով
նրա ներկայանալի դեմքերից մեկը: Առաջին
երկուսին (2014, 2021) ես անդրադարձել եմ
«Բաց նյարդով ապրող մարդը» և «Փառահեղ
լույսն» ամեն շարժման ակունքը...» հրապա-
րակումներով: Առաջինով ինձ համար ամբող-
ջացած գեղանկարիչը բանաձևվել էր այսպես.



կյանքի այն ժամանակահատվածին, երբ խաչ-
քարեր է կերտել՝ իրողություն, որ հոդվածագրի
հավաստմամբ քչերին է հայտնի:

Կերպարվեստի հնագույն այս ճյուղում ևս
ստեղծագործած Ա. Հովսեփյանն «...ի տար-
բերություն այս տարիներին իրենց ստեղ-
ծագործական գործունեությունը ծավալած
խաչքարագործ Նելսոն Շիրվանյանի և ճար-
տարապետ Հակոբ Զիվանյանի», - նկատում է
արվեստաբանը, - «չվերափոխեց դասական
խաչքարի ձևը՝ շարունակելով խմբային և
ուղղանկյան կառուցվածքով, քիվավոր խաչ-
քարերի բազմադարյան ավանդույթները: Սրանց
գուգահեռ նա կերպեց սրբապատկե-
րային տարրերով խաչքարեր՝ հիմք ընդո-
նելով դրանց պատկերագրության դասական
նախատիպերը: Նորարարությունը նրա
ստեղծագործության մեջ ամենից առաջ ար-
տահայրվեց քանդակագործման ինքնատիպ

«...որովհետև, ի դեմս նրա, գործ ունենք ինք-
նատիպ, ասելիքի խորքով առանձնացող, բաց
նյարդով ապրող, գիծը՝ շարժումի, շարժումը՝
գույնի, գույնը՝ հույզի, հույզը՝ թրթռի, թրթռ-
ը՝ խորքի, խորքը փիլիսոփայության վերա-
ծած արվեստագետի հետ, ում կրավներում կա
դեպի Արարիչը տանող լույս, լույս, որն արդեն
գույներից երանգների վերածված համանվագ
է՝ գեղեցիկի, կյանքի, սիրո ու արարումի
փառաբանում»: Ինչ վերաբերում է 2021-ի ցու-
ցահանդեսին, այն ինձ գերազանցապես
տպավորել էր նկարչի գույների վրա իջած խո-
հուն հանդարտությունից, նրա գեղարվեստ
այնպես անբռնազբոս ներխուժած անխառն
դեղինի ծավալումից ու ընդհանրապես այդ դե-
ղինից հորդող կենսատու լույսի հրավառությու-
նից, որն իր մեջ էր առել պատկերասրահը՝
ստեղծելով այդ նույն լույսի, լույսով ողողված
դեղինի գերազանցության մեջ գույների ու

մարդկային ազնիվ, շիտակ հույզերի, զգացողությունների մի ողջ համանվագ:

Խ. Ազիզյանի հետ այս երրորդ գրույց-բացախոսությունը 2024-ին Նկարիչների միությունում կայացած «Տեսանելի երաժշտություն» խորագիրն ունեցող նրա ցուցահանդեսի շրջանակներում էր, սակայն միանգամայն այլ առաջնությունում՝ այս անգամ իմ ամբողջական քննության կիզակետում արվեստագետի առավելապես մարդ, անհատ տեսակն էր: Նման առանձնացումը պայմանավորված էր նրանով, որ ի դեմս արվեստագիտության թեկնածու, ԵՊՀ հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դասախոս Հռիփսիմե Վարդանյանի մենք տեսել էինք գեղանկարչին դիտող, բացահայտող ավելի թարմ աչք ու ի պատիվ մեր արվեստաբանի խորությամբ էր ընթերցվել «քննվող սուրյեսկտը»՝ հնարավորինս ամբողջովին բացահայտվելով իր «երգող կտավներով»: Դրանում հեշտությամբ կհամոզվեք՝ կարդալով նրա «Խաչատուր Ազիզյանի տեսանելի երաժշտությունը» հոդվածը:



Անվանի ճարտարապետի ծննդյան 125-ամյակի շրջանակներում Անուշ Տեր-Մինասյանն ընդարձակ անդրադարձել է Մ. Մազմանյանի անցած ստեղծագործական ու-



ղուն: Ձգտումն առ ճարտարապետություն նրա մոտ առաջացել է, երբ ընկերների հետ 1914 թվականին այցելել է Սանահին ու Հաղպատ վանքները, տեսել հայկական ճարտարապետության այս գոհարները: «Ճաշակեցի հայ ճարտարապետության կերպարները, կոթողների առնական քնարականությունը», - այդպես է վարպետը բնորոշել ստացած տպավորությունները: Այնուհետ կյանքը նրան տանում է Մոսկվա, որտեղ էլ գտնում է Թիֆլիսի

Ներսիսյան դպրոցի իր ընկերներ Կարո Հալաբյանին և Գևորգ Քոչարին, որոնց հետ էլ նրան վիճակված էր դառնալ հայրենի երկրի ճարտարապետության նորարարական դպրոցի հիմնադիրը, մտնել հայկական արդի ճարտարապետության պատմության մեջ:

Անցյալ դարի 30-ականները խիստ բեղուն են եղել Մ. Մազմանյանի ու նրա գործընկերների համար, որոնց, ինչպես նաև այլոց հետ համատեղությամբ կերտում է Երևանի դեմքը պայմանավորող մի շարք նախագծեր, մասնակցություն ունենում խոշոր քաղաքաշինական նախագծերի ստեղծմանն ու մշակմանը (Լենինականի և Կիրովականի գլխավոր հատակագծեր, Փարաքարի, Տաթևի, Ծիռուհայրի, Քանաքեռի, մի շարք գյուղերի հատակագծեր), պատմական հուշարձանների չափագրմանը, բազմաթիվ հողվածներ տպագրում ճարտարապետության պատմության և տեսության վերաբերյալ:

Շարահարելով այս ամենը՝ Ա. Տեր-Մինասյանը նկատում է, որ 1937 թվականը ողբերգական և ճակատագրական դարձավ նաև Մ. Մազմանյանի և նրա ընկեր-համահեղինակ Գ. Քոչարի համար. «...*նրանք չէրբակալվեցին, դատարարվեցին և 1938 թվականին արքունիքի Վոլոդյա, հեյրո Արկրիկա, որտեղ ծայր հյուսիսի ծանր պայմաններում նրանց սկսվել մասնակցությամբ (կարելի է համարձակորեն ասել, նրանց շնորհիվ) շուրտով կառուցվեցին Նորիլսկ և Դուդինկա քաղաքները*»:

1955 թվականին Մ. Մազմանյանն արքունիք վերադառնում է Երևան, լծվում բուռն աշխատանքի: Ստեղծվեցին... սակայն ստեղծված այդ արժեքների մասին շատ ավելի ճիշտ կլինի կարդալ ճարտարապետության թեկնածու Ա. Տեր-Մինասյանի հոդվածում, որը կաշառում է իր օբյեկտիվությամբ, նյութի խորքային իմացությամբ ու դրա հմուտ շարադրմամբ:



Արվեստագիտության թեկնածու, դոցենտ Սաթենիկ Մելիքյանի «Նկարչի նոր և գունագեղ ասելիքը» հոդվածն անդրադարձ է գեղանկարիչ Արա Հակոբյանին, ում թվով վեցերորդ անհատական ցուցահանդեսն անցած տարի կազմակերպվել էր «Թեքյան» մշակութային կենտրոնում: Անելով գեղանկարչի աշխատանքների ընդարձակ անդրադարձը՝ հոդվածագիրը միանգամայն օրինաչափորեն արձանագրում է, որ «Կա մի պարտադիր պայման, որն անհրաժեշտ է յուրաքանչյուր

նկարչի սրեղծագործությունը քննելիս. դա արվեստի առանձնահատուկ լեզուն է, որակը, վարպետությունն ու արտահայտչականությունը: Մյուսների բազմազանությունը բավարար չէ, քանզի առանց ճշմարիտ, խորը պրոֆեսիոնալ հիմքի անհնար է սրեղծել հասուն գեղարվեստական գործեր: Հենց այդ ամուր հիմքի վրա է խարսխված արվեստագետ Արա Հակոբյանի սրեղծագործությունը»:

«Աշխարհով մեկ սփռված հայազգի արվեստագետներից մեկն էր Վահրիճ Բախչանյանը, ով սակայն բոլորից փարբեր էր իր ինքնատիպ աշխարհընկալմամբ ու յուրօրինակությամբ», - կարդում ենք գրող Աշոտ Գրի-



գորյանի նրան նվիրված հոդվածում: - «Նա ընդլայնեց կոնցեպտուալ արվեստի շրջանակները և կիրառվող արտահայտչամիջոցները՝ դառնալով ԱՄՆ-ի ռուսական փարագրության երրորդ սերնդի մշակութային ֆենոմեններից մեկը: Սրեղծեց կոլաժներ, գծանկարներ, ծաղրանկարներ, պաստառներ, արտորդիստիկական տեքստեր, իրականացրեց պերֆորմանսներ, որոնց արադջը հաճախ ժամանակակից բանասիրությունն ու գրականությունն էին, մինչև իսկ փիլիսոփայական միտքը. իզուր չէ, որ նրան անվանում էին «խոսքի նկարիչ»»:

Ի դեպ նրան տրված որակումները մեկ չեն: Ա. Գեմիսի համոզմամբ նա Իոսիֆ Բրոդսկու և Սերգեյ Դովլաթովի հետ կազմում է «ռուսական Ամերիկայի» եռապետությունը, բանասեր Անդրեյ Սինյավսկին նրան «վերջին ֆուտուրիստ» էր կոչում, ռեժիսոր Անդրեյ Չազդանսկին նրա կյանքը որակել է որպես արվեստագետի սխրանք, արվեստաբան Եվգենի Բարաբանովի կարծիքով «Վահրիճ Բախչանյանն ամեն ինչ էր՝ էքզիստենցիալիստ, սոց-արտի ներկայա-

ցուցիչ, կոնցեպտուալիստ, հեգմանքի կողմնակից. նրա սրեղծագործության համապարփակ բնորոշում գոյություն չունի»:

«Վահրիճ Բախչանյան. դարձ ի շրջանս յուր» հրապարակումով Ա. Գրիգորյանը լայն հանրությանն է ներկայացնում իսկապես մի հետաքրքիր ստեղծագործողի, ով համարվում է խորհրդային կոնցեպտուալիզմի, սոց-արտի և մեյ-արտի հիմնադիրներից, ով ժամանակի մեջ լինելով հանդերձ՝ այդ ժամանակից առաջ էր իր կեցությանը ու մտածելակերպով, իր ինքնատիպ արվեստով: Պատահական չէ, որ, ինչպես նկատում է նյութի հեղինակը, «ԽՍՀՄ փլուզումից հետո նրա ցուցահանդեսները բացվեցին ռուսաստանյան առաջնակարգ պատկերասրահներում, նրա հետ հանդիպել էին փափագում ԱՄՆ այցելած ռուսական մշակույթի երևելի ներկայացուցիչները՝ Անդրեյ Վոզնեսենսկուց մինչև Յուրի Շեչուկ: Որպես ուշագած արդարության արտահայտություն՝ նրա աշխատանքները ներառվեցին Տրեյյակովյան պատկերասրահի, Էրմիտաժի և Ռուսական թանգարանի հավաքածուներում: 2000թ. արժանացավ «Լիբերթի» մրցանակի «ռուս-ամերիկյան մշակութային նշանակալի ներդրման համար»»:

1967 թվականին նրա «Մայր Հայաստան» հուշարձանը վեհաշուք խոյացավ մայրաքաղաքի «Հաղթանակ» զբոսայգում՝ ի մեծարումն ու ի պատիվ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմում խորհրդային, նրա կազմում հայ ժողովրդի տոնած հաղթանակի: Արձանագործ, գծանկարիչ, Հայկական ԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ, ԽՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիայի և Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի թղթակից անդամ, պրոֆեսոր Արա Հարությունյանին իսկապես հաջողվել է ստեղծել մի գործ, որն ամբողջովին ներհյուսվել է երկրի պատմությանը, դարձել նրա խորհրդանիշներից մեկը:

Սակայն «Մայր Հայաստան» անվանի քանդակագործի միակ աշխատանք չէ, որ նշանակալի է իր գաղափարական շեշտադրմամբ, գեղարվեստական մտաւղացմամբ, գեղագիտական լուծումներով: Վարպետի մեծարժեք գործերի շարքում են նաև հայ մեծագ պանթոնում ու Երևանի պետական կոնսերվատորիային հարող այգում տեղադրված Կոմիտասի արձանները, Գաբրիել Սունդուկյանի հուշարձանը, «Էրեբունի» թանգարանի քանդակագործուն, Գ.Սունդուկյանի անվան պետական

ակադեմիական թատրոնի քանդակահամալիրը, Մարդարապատի ճակատամարտին և Մուսա Լեռան հերոսամարտին ձոներգված ճարտարապետաքանդակագործական համալիրները, Երևանի գինու գործարանի հարթաքանդակները և այլն: Ինչպես դիպուկ նկատել է նրա մասին նյութի հեղինակը, այս վերջիններով Ա. Հարությունյանը «վերածնել է միջնադարյան



հայկական ճարտարապետաքանդակագործական անսամբլների ավանդույթները և սրել-ծել կոթողային-դեկորատիվ սյուժեային հարթաքանդակների իր յուրահատուկ ու ցայտուն ոճը...»:

Արվեստագետի ստեղծագործական ժառանգությանը շատ ավելի խորքային առնչվելու առումով հանձնարարելի է արվեստաբան Լիանա Ախիճովա-Հարությունյանի «Արա Հարությունյան հետազոտող արվեստագետը» հոդվածի ընթերցումը:



Հրապարակագիր Վրեժ Առաքելյանի ճամփորդությունն այս անգամ Ջավախք աշխարհով է, ուր, ինչպես ինքն է արձանագրում, ամպերը բերում են «Էրզրի բյուր լճերից ծաղկաքաղած խորհուրդը խորին և Էրզիր-Երկրի պատգամները՝ շենացնել, կերտել և դառնալ հայոց պետականության վերագտնման ու վերականգնման առաքելական ուխտագնացության և՛ կառավարող, և՛ շինարարը, և՛ քերթողը...» ու, որպես շարունակում, իր այս էսսեում բերում է Ջավախք աշխարհի ու առհասարակ Հայաստան աշխարհի ընթերցմանն օժանդակող իր ուղեկցին տիար Ալեքսան Տաշյան անուն-ազգանունով:

Երգիծանքին հատուկ բոլոր ժանրերով (ժպիտ թե հեգնանք, ֆելիետոն թե սարկազմ, պամֆլետ թե երգիծանկար-սլակատ կամ մեկ այլ արտահայտչաձև) Ա. Տաշյանն իր վրձին

ու գրչի տակ է առել մեր կյանքի խոտելի երևույթները, անարգանքի սյուներին է գամում «նորանկախ հանրապետության հիմքերը խաղիվող աննկուն փքվածքներին», շուրջ յոթ դար անց «ինքնիշխանությունը վերականգնած պետության կառուցման շաղախին որում խառնող և հանրային գիտակցությունը խառնակող դավադրությունն ու դավադիրներին...»:

Վ. Առաքելյանի այս հրաշալի էսսեն ավարտենք դրանում տեղ գտած ստորև հիշատակելիքով, որը ժամանակին արել է «Ոգնու» գլխավոր խմբագիր Արամայիս Սահակյանը և որը թերևս առավել ամբողջական է ներկայացնում Ալեքսան Տաշյան մարդուն, քաղաքացուն, մտավորականին. «Հիշում եմ՝ նրա ծննդյան 60-ամյակի խնջույքի սեղանապետին էի Էջմիածնում, ասացի. «Սարսանները վախենում են երկու բանից՝ Մայր Աթոռից և... Տաշյանից, եկեղեցին սարսանների թշնա-



մին է, իսկ Տաշյանը նույնպես թշնամի է սարսաններին՝ բոլոր տեսակի օլիգարխներին, կաշառակերներին, բյուրոկրատներին, չինովնիկներին, հիմարներին: Հիմարներին ծաղրելու համար խելք է պետք»:



Հայաստանի ազգային ֆիլիարմոնիկ նվագախմբի 100-ամյակին է նվիրված նվագախմբի մամուլի քարտուղար Աստղիկ Դավաթյանի հոդվածը: Համույթը հիմնադրվել է երաժշտագետ Արշակ Ադամյանի ու կոմպոզիտոր Ալեքսանդր Սպենդիարյանի կողմից, ստեղծման պաշտոնական տարեթիվը համարվում է 1925-ի մարտի 20-ը: Խորհրդային տարիներին նվագախումբը հանդես է եկել անվանի դիրիժորներ Ալեքսանդր Մելիք-Փաշայանի, Կուրտ Մագուրի, Կարլո Չեկկիի, Ֆրանց Կոնվիչիի, Ռեյնգոլդ Գլիերի և շատ ուրիշների ղեկավարությամբ,

ելույթ է ունեցել համաշխարհային հռչակ վալետո երաժիշտներ, ջութակահար Դավիդ Օյստրախի, դաշնակահարներ Սվյատոսլավ Ռիխտերի, Էմիլ Գիլելսի, թավջութակահար Մստիսլավ Ռոստրոպովիչի և այլոց հետ: Այն իրավամբ համարվել է Խորհրդային Միության լավագույն համույթներից մեկը:

Անելով նվագախմբի անցած ուղու պատմությունը՝ հողվածագիրն առանձնակի ուշադրություն է դարձրել կոլեկտիվի գործունեության հետխորհրդային հատվածին: «Նվագախմբի պատմության մեջ կարևոր տարիներ էին հետխորհրդային 90-ականները, երբ սիմֆոնիկ նվագախումբ ունենալը թվում էր, քե մեծ շքեղություն էր պատերազմից, երկրաշարժից ու

ամենաերկարակյաց գեղարվեստական ղեկավարն ու գլխավոր դիրիժորն է՝ 2025-ին նվագախմբի 100-ամյակի հետ կրթորի Թոփչյանի ղեկավարման քառորդ դարը:

Ճակատագիրը կյանքի դառն մեկնարկ էր նախապատրաստել նրա համար՝ ծնողագուրկ մանկություն (Եղեռնի օրերին փրկվել էր շնորհիվ մի քույր ընտանիքի), որբանոցային իրականություն: Հետո եկան առհասարակ կյանքում ու մասնավորապես ստեղծագործական կյանքում ինքնահաստատման դժվարագույն տարիները: Այս ամենն իր անխուսափ հետքը թողեց շնորհաշատ գեղանկարիչ Բյուզանդ Կոջամանյանի վրա, սակայն չբեկեց լա-



շրջափակումից հյուծված, զգալի արտագաղթ ունեցող նորանկախ Հայաստանի Հանրապետության համար», - նկատում է Ա. Դավլաթյանն ու շարունակում,- «Այդ «մութ ու ցուրտ» տարիներին «Արամ Խաչատրյան» համերգասրահը, բառիս բուն իմաստով, միակ լուսավոր ու տաքուկ օջախն էր, ուր մարդիկ ամեն ուրբաթ գալիս էին ջերմացնելու իրենց սրտերը դասական երաժշտության հնչյուններով: Այդ ծանր տարիներին նվագախումբն իր գործունեությունը ծավալում էր գլխավորապես մեկենասների շնորհիվ, ինչպիսիք են «Մանուկեան Միմոն հիմնադրամը» և Հայկական Բարեգործական Ընդհանուր Միությունը, որոնք մինչ օրս էլ Ֆիլհարմոնիկի կողքին են»:

Հողվածագրի ներկայացմամբ 2000թ. Պետական ֆիլհարմոնիկը թևակոխեց մեկ այլ նշանակալի ժամանակաշրջան գեղարվեստական ղեկավար և գլխավոր դիրիժոր Էդուարդ Թոփչյանի գլխավորությամբ, ով համույթի

վատեսությունը, ապրելու, արարելու ձգտումը, ստեղծագործելու կիրքը:

Պայմանավորված ապաստանած բնակավայրերով՝ նա ունեցավ ստեղծագործության եզիպտական, ամերիկյան շրջաններ, որոնց սնուցող աղբյուրները, ինչպես փաստում է նրա մասին հողվածի հեղինակ, արվեստաբան Արմեն Առուստամյանը, գալիս էին «բյուզանդական արքանկարչությունից, ապա գերմանական արդի էքսպրեսիոնիզմից ու, իհարկե, և սրեղծագործ նրա երրորդ շրջանի «միջով անցած» հին եգիպտական արվեստից մինչ հայկականը՝ մեր մանրանկարչությունը...»:

Ստեղծագործական բավականին պերճախոս ուղի անցած մեր հայրենակցի մասին ամբողջական ընդհանրացումը տես Ա. Առուստամյանի «Մայրության, անմեղության, կարոտախտի երգեր» հրապարակման մեջ:

Մարտին Հորիսյան

AFRIKYAN'S *Restaurant Complex*



Afrikyan's Restaurant Complex

+374 96 667788

afrikyanneriholding@mail.ru