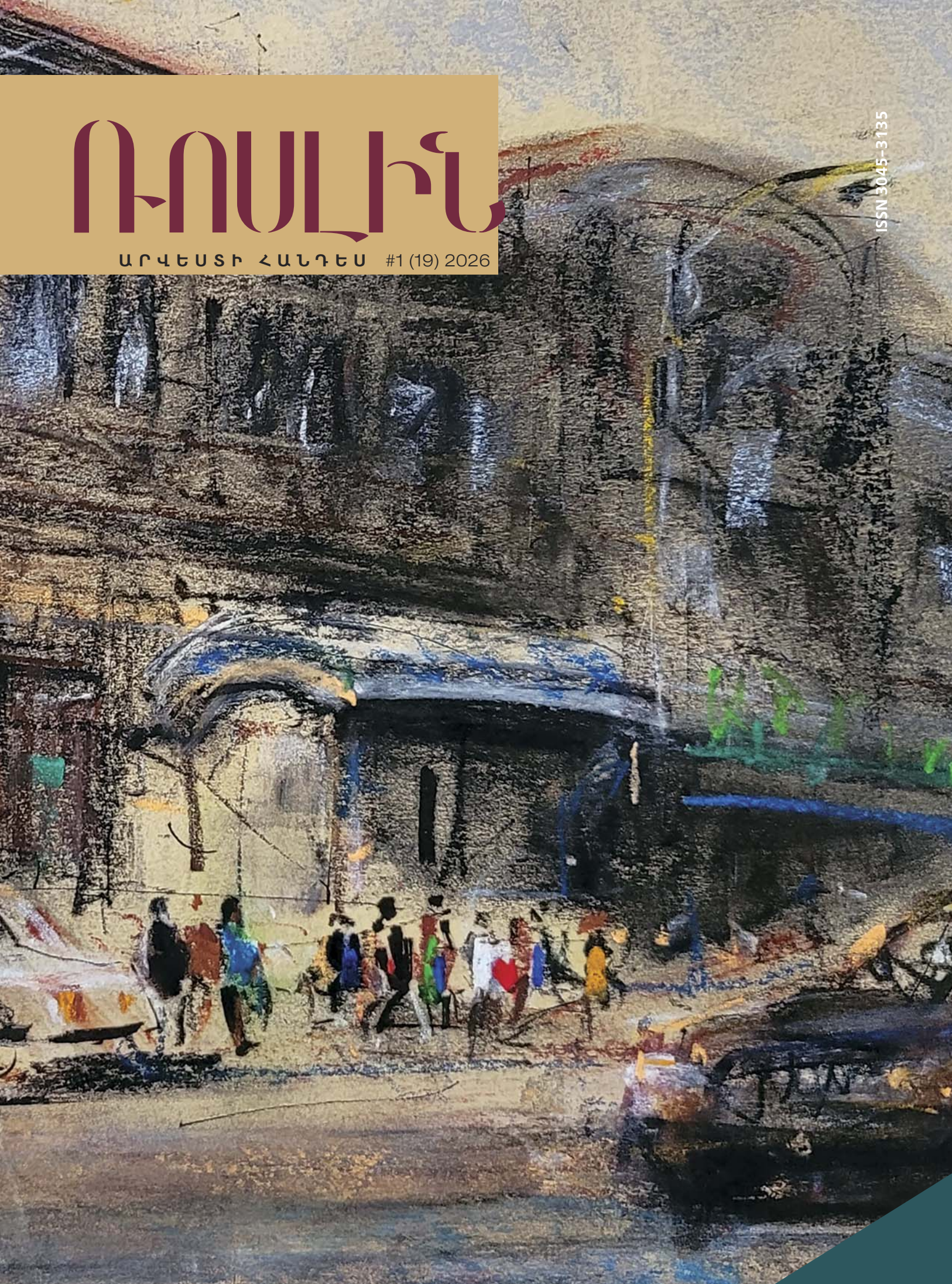
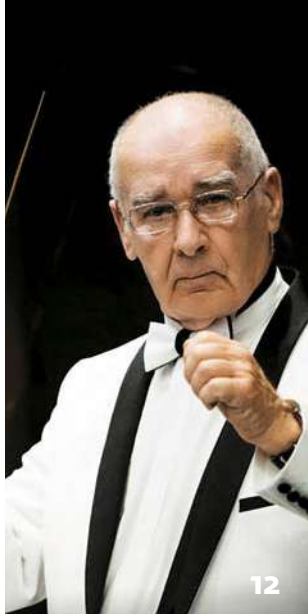


# ՌՌԱՄԻՆ

ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՆԴԵՍ #1 (19) 2026

ISSN 3045-3135





12



40



46



58



84

**ԳԵՎՈՐԳ ՄԵԼՏՈՆՅԱՆ**

**ԱԶԳԱՅԻՆԻՑ ՀԱՄԱՄԱՐԴԿԱՅԻՆ  
ԿԱՄՈՒՋ ԱՏԵՂԾՈՂ ՆԿԱՐԻՉԸ**

3

**АЛЕКСАНДР ЧЕПАЛОВ**

**“ВЫСОКО ДЕРЖАТЬ  
ПЛАНКУ ЦЕННОСТЕЙ”**

12

**ԱՐԱՄԻԿ ՂԱՐԻՔՅԱՆ**

**ՀԱՅՐԵՆԱԴԱՐՁ  
ԱՐԿԵՍՏԱԳԵՏԸ**

18

**ՀՌԻՓՄԻՄԵ ՄԱՐԳԱՐՅԱՆ**

**ԱՐԵՎՆ ԻՄ ՄԵՋ**

24

**ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼԻՍ-  
ՍՏԱՄԲՈՒԸ**

և հայ շինարար-  
ճարտարապետների  
ներդրումը

30

**ՀԱՂԲԱՏԻ ՍՈՒՐԲ ՆՇԱՆ  
ԵԿԵՂԵՅՈՒ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ**

40

**ԱՐԱ ՍԱՐԳՍՅԱՆԻ  
ՀԵՏԱԳԻԾԸ ԳՅՈՒՄՐԻՈՒՄ**

46

**ԺԱՌԱՆԳՎԱԾ ԼՈՒՅԱԸ.**

Սողոյանների արվեստի  
սերնդային ճանապարհը

58

Էթիունի համադաշնության  
հոգևոր համակարգերը:

**ԿԵՆԱՅ ԾԱՌ.  
ԻՄԱՍՏԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ  
ԵՎ ԽՈՐՀՐԴԱԲԱՆՈՒԹՅՈՒՆ**

68

**ՆԱՐԵԿ ՎԱՆ ԱՇՈՒՂԱԹՈՅԱՆ  
ՆԱԵՎ ԺԱՌԱՆԳԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ  
ՈՒԺՈՎ ԿԱՄՐՋՎՈՂ  
ԺԱՄԱՆԱԿՆԵՐ ՈՒ ԱՐԺԵՔՆԵՐ**

84

**ԺՊԻՏՆԵՐԻ ՍԵՐՄՆԱՅԱՆԸ.  
ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆ ՉԱԼԻԿՅԱՆ**

94

**ԳԻՏԵԼԻՔԻ ՊԱՀՈՑԻՑ  
ԴԵՊԻ ԹՎԱՅԻՆ ԱՊԱԳԱ**

102

**«ՎԵՐԱՐԺԵՎՈՐՈՒՄ» ՄՐՅԱՆԱԿԻ  
ԵՐՐՈՐԴ ԴԱՓՆԵԿԻՐԸ**

110

**Ռոսլին** արվեստի հանդես  
թիվ 1 (19), 2026

**Roslin** Art Magazine  
# 1 (19), 2026

Հրատարակման 6-րդ տարի

Լրատվական գործունեություն իրականացնող,  
հիմնադիր-խմբագիր՝  
**Վրեժ Առաքելյան**  
ք. Երևան, Շիրազի 26 շ., բն 72

Համարի թողարկման պատասխանատու,  
գեղարվեստական խմբագիր՝  
**Արամ Ուռուտյան**



Պատասխանատու քարտուղար՝  
արվեստաբան

**Սիլվիա Մանուչարյան**

Վերստուգող սրբագրիչ՝  
**Կարո Վարդանյան**

**Տարածվում է անվճար:**

Հասցե՝ Մարշալ Բաղդամյան պող. 24 Գ  
էլ . հասցեն՝ roslinartmagazine@mail.ru  
Հաշվառման համարը՝ 211.200.00967

Լրատվական գործընկերներ՝  

Տպագրվել է  իրատարակչատանը

**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՝ 20. 04.2026թ.  
Ծավալը՝ 7 տպ. մամ.  
Տպաքանակը՝ 300

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

**ISSN 3045-3135**

**ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի  
գիտահանրամատչելի հանդես**



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

**Խմբագրական խորհուրդ**

**Նախագահ**

**Աննա Ասատրյան**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**անդամներ**

**Արարատ Աղասյան**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական  
ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ,  
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

**Արթուր Ավագյան**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի  
կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող,  
արվեստագիտության թեկնածու

**Անուշ Տեր-Մինասյան**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի ավագ  
գիտաշխատող, ճարտարապետության թեկնածու

**Մարգարիտա Քամալյան**

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար,  
կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող,  
արվեստագիտության թեկնածու



**Սիվիա Մանուկյան**

արվեստաբան,  
Գևորգ Գրիգորյանի (Ջոտտո)  
արվեստանոց-թանգարանի աշխատակից

# Ազգայինից համամարդկային կանուրջ ստեղծող նկարիչը



**Գևորգ  
Մելտոնյան**

Հիացած եմ Մելտոնյան Գևորգի  
հոգևոր աշխարհով, որ գեղանկար  
դառնալիս էլ գեղեցիկ է,  
պարզ մարդկային զրույցի  
ընթացքում՝ ևս:

## Տիգրան Մանուրյան



յանքից ու  
մարդկանցից  
ոչ թե պահանջել,  
ոչ թե ցանկանալ  
միայն ստանալ,  
այլ տալ, տալ այն,  
ինչ կարող ես.

աիս Գևորգ Մելտոնյան արվեստագե-  
տի ու մարդու կյանքի փիլիսոփայությունը:  
Հիշենք՝ Տիգրանն ունի իր օրենքները,  
որոնցից մեկն էլ տալու և ստանալու օրենքն  
է՝ մեր կողմից տրվածը վերադառնում է  
տասնապատիկ: Եռսքը միայն նյութական  
արժեքների մասին չէ... Կյանքի այս փի-  
լիսոփայությանը հետևելով, նկարիչ,  
գրաֆիկ, ջրաներկի վարպետ Գևորգ Մել-  
տոնյանն իր ստեղծագործություններից  
հեշտ է բաժանվում, դա անվանելով կիսվել,  
բազմապատկվել, ոչ թե բաժանվել: Նա դա  
համարում է արվեստագետի առաքելությու-  
նը: «Նկարչությունը դիտարկվում է տալու  
և վերցնելու փիլիսոփայության մեջ: Արվես-  
տագետը պետք է օրինակ ծառայի հասա-  
րակությանը, նա ժողովրդի հավաքական  
կերպարն է, պիտի բարձրացնի կարևոր  
հարցեր, իր՝ թեկուզ փոքրիկ դերն ունենա  
հասարակական կյանքում, ոչ թե պահան-  
ջի, այլ՝ փա, ժողովրդին փա կարևոր ար-  
ժեքներ»<sup>1</sup>, – նշում է Մելտոնյանը:

Ծնվել է 1979 թ. դեկտեմբերի 25-ին, Աշտարակում: Ապրում ու ստեղծագործում է հարազատ քաղաքում: Միջավայրը, մասնավորապես Արագածոտնի մարզի հուշարձաններն են կողմնորոշել նրան նկարիչ դառնալու ճանապարհին: Մովորել է Աշտարակի Գեղարվեստի դպրոցում, ապա՝ Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի պետական քոլեջում: Նրա գործերը պահվում են տարբեր թանգարաններում և մասնավոր հավաքածուներում: Վեցնեռիկի Սուրբ Ղազարում է հանգրվանել Մելտոնյանի «Նոյան Տապանը», Աշտարակի Պերճ Պռոշյանի տուն-թանգարանում՝ «Աշտարակյան համայնապատկերը՝ Կարմրավորով» աշխատանքը, Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի «Ռուբեն Սևակ» թանգարանում՝ Մայր Տաճարը պատկերող ստեղծագործությունը:

Մելտոնյանը Հայաստանի նկարիչների միության Արագածոտնի մարզի մասնաճյուղի ղեկավարն է: Նշենք, որ նա ոչ միայն մշակութային ակտիվ գործունեություն է ծավալում, այլև՝ հասարակական. իրականացնում է տարբեր բարեգործական ծրագրեր, հանրակրթական դպրոցներում վարպետաց դասեր է տալիս:



Նկարչի արվեստը բարձր է գնահատվել, արժևորվել արդի շատ արվեստագետների կողմից: Տիգրան Մանսուրյանի գնահատանքով միայն ամեն ինչ ասված է<sup>2</sup>: «Արվի-ափայլ և երփնագան Սուրբ Էջմիածին» պատկերագրքում, ուր հավաքագրված են Մայր Տաճարը պատկերող գործեր, Վ.Սուրենյանցի, Մ.Սարյանի, Փ.Թերլեմեզյանի, Ե.Թադևոսյանի, Ս.Մուրադյանի և այլ մեծանուն արվեստագետների աշխատանքների կողքին տեղ է գտել նաև Մելտոնյանի ստեղծագործությունը:



Նա գրում է նաև երաժշտություն: Կյանքի ինչ-որ մի փուլում երաժշտության և նկարչության ընտրության առաջ է կանգնել, և ի վերջո այդ պայքարում հաղթել է գեղանկարչությունը: Հարցազրույցներից մեկում նշում է. «Կերպարվեստն ու երաժշտությունն են կրթում մարդու հոգին: Մարդն ունի հինգ զգայարան, որոնցից երեքը՝ համը, հոտը, շոշափումը, մարդու կենդանական բնությանն են ծառայում, իսկ աչքերն ու ականջները (տեսողությունն ու լսողությունը) հոգևոր սնունդ ստանալու համար են: Նկարչությունը սեփական բնությունը ճանաչելու և մայր բնությանը միանալու ճանապարհ է, վերջինիս հետ հաղորդակցվելու միջոց: Ինչ համար նկարիչ լինելը աստիճաններ է և մրաժեյակերպ»:

**Կարմրավոր Սբ Աստվածածին**  
2023,  
հատուկ թուղթ,  
ջրաներկ

1. Այս, ինչպես նաև հոդվածում տեղ գտած Գ. Մելտոնյանի մի քանի այլ մեջբերումներ վերցված են «Արվեստի ուժը», «Ուրիշ նորություններ», «Բարի լույս», «Արհեստներ և մասնագիտություններ» հաղորդաշարերից, որոնց նկարիչը հյուրընկալել է:
2. Հարկ ենք համարում սակայն նշել, որ նկարչի ստեղծագործությունը մասնագիտական խոր վերլուծության չի ենթարկվել: Սույն հոդվածը այդ բացը լրացնելու փորձ է:

Ինչպես տեսնում ենք, Մելտոնյանի համար կերպարվեստը լավագույն միջոցն է՝ ճանաչելու ինքն իրեն և մայր բնությունը: Մեր հեղինակի ներշնչանքի աղբյուրը կյանքն է, առօրյան, կյանքի թե՛ դրական ու թե՛ բացասական երևույթները, առավոտյան լուսաբացն ու հրաշալի պահերը, հիասթափությունները...

■  
Նկարիչն աշխատում է թղթի, ստվարաթղթի, կտավի վրա, տարբեր նյութերով ու տեխնիկաներով՝ ջրաներկ, ակրիլ, պաստել, քանաք, սեպիա, ածուխ, մատիտ, գրաֆիտ: Ամենաարժեքավորը նրա ջրաներկ աշխատանքներն են: Ստեղծագործում է բնանկարի, քաղաքային բնանկարի, դիմանկարի, երգիծանկարի ժանրերում, բայցևայնպես առանցքայինը նրա արվեստում հայկական միջնադարյան եկեղեցիների պատկերներն են: Աշտարակի Կարմրավորը<sup>3</sup>, դարչնագույն տուֆից կառուցված Սուրբ Մարիանե եկեղեցին (1281 թ.), Սաղմոսավանքը, Հովհաննավանքը, Էջմիածնի Մայր Տաճարը, Սևանավանքը, Գեղարդի վանքը և հոյակերտ այլ պատմամշակութային, պաշտամունքային կոթողներ, որոնք, հիրավի, մեր ազգային ճարտարապետության գոհարներն են, Մելտոնյանի հմուտ վրձնի ներքո նոր շունչ են ստացել: Այդ ճարտարապետական պատկերների մասին խոսելիս նա նշում է. «Այս գործերով սերունդներին հիշեցնում եմ մեր հարուստ մշակույթի մասին: Ինչպես մեր տարիներին, պատիկներին, մեր նախնիներին ենք սիրում, այնպես էլ հիներ պիրի սիրենք և պահպանենք»:

Մելտոնյանն իսկապես սիրահարված է հայկական միջնադարյան ճարտարապետությանը և, առհասարակ, Հայաստանին, հայրենի քաղաք Աշտարակին: Նրա արտաբերած ամեն մի նախադասություն լի է սիրով՝ հայրենիքի բարիքների ու ազգային արժեքների հանդեպ. «Երկրագնդի սիրտը իմ հայրենիքն է, այդ սրտի զարկն է ինչ ապրեցնում», – շեշտում է նա: Նկարիչը պաշտում է նաև կուսական բնությունը, որին մեծ ակնածանքով է վերաբերվում: Նրա արվեստանոցը մայր բնությունն է, հիմնականում պլեներային նկարչությամբ է զբաղվում: Մեր գրույցների ընթացքում անիմաստ համարեցինք Մելտոնյանին հղել «Ե՞րբ է Ձեզ այցելում մուսան»՝ ավանդական հարցը, քանի որ

արդեն պարզից էլ պարզ էր, որ այն Մելտոնյանին այցելում է, երբ նա բնության մեջ է ու երբ հարաբերվում է բնական միջավայրին ներդաշնակորեն ձուլված պատմական, ճարտարապետական կառույցների հետ:

Կարմրավոր Սուրբ Աստվածածինը և տարբեր այլ եկեղեցիներ պատկերելով շատ անգամներ ու տարբեր դիտակետերից, նա դիտողին հնարավորություն է տալիս ամեն անգամ մի նոր բան հայտնաբերել, նոր բացահայտումներ անել և էլ ավելի լավ ճանաչել մեր ճարտարապետական գանձարանի լավագույն, անգին նմուշները:

«Կարմրավոր Սբ. Աստվածածին» (2017) ստեղծագործության մեջ հեղինակը թեպետ խաչածև կենտրոնագմբեթ եկեղեցին պատկերել է ամենայն մանրամասնությամբ, ճշգրտությամբ, այնուամենայնիվ գունային և գծային մշակումն ազատ է, ոչ խիստ ակադեմիական: Մելտոնյանն ընդգծել է հուշարձանի ճարտարապետական առանձնահատկությունները: Գմբեթը, կարմիր կղմինդրե տանիքը, ճակատները, պատերը, պատուհանները, խաչը և մյուս դետալները նկարված են վարպետորեն: Հորինվածքում իրենց ուրույն տեղն են զբաղեցնում եկեղեցին շրջապատող միջնադարյան խաչքարե-



նր: Կոմպոզիցիան հավասարակշռված է, սիմետրիկ: Առաջին պլանի կանաչը և ստվերային մշակումները ստեղծում են որոշակի խորություն: Եկեղեցու պատերի, նաև խաչքարերի դարչնագույն, օքրայավուն երանգները հաղորդում են ջերմ, արևոտ

**Կարմրավոր Սբ Աստվածածին**  
2017,  
հատուկ թուղթ,  
ջրաներկ

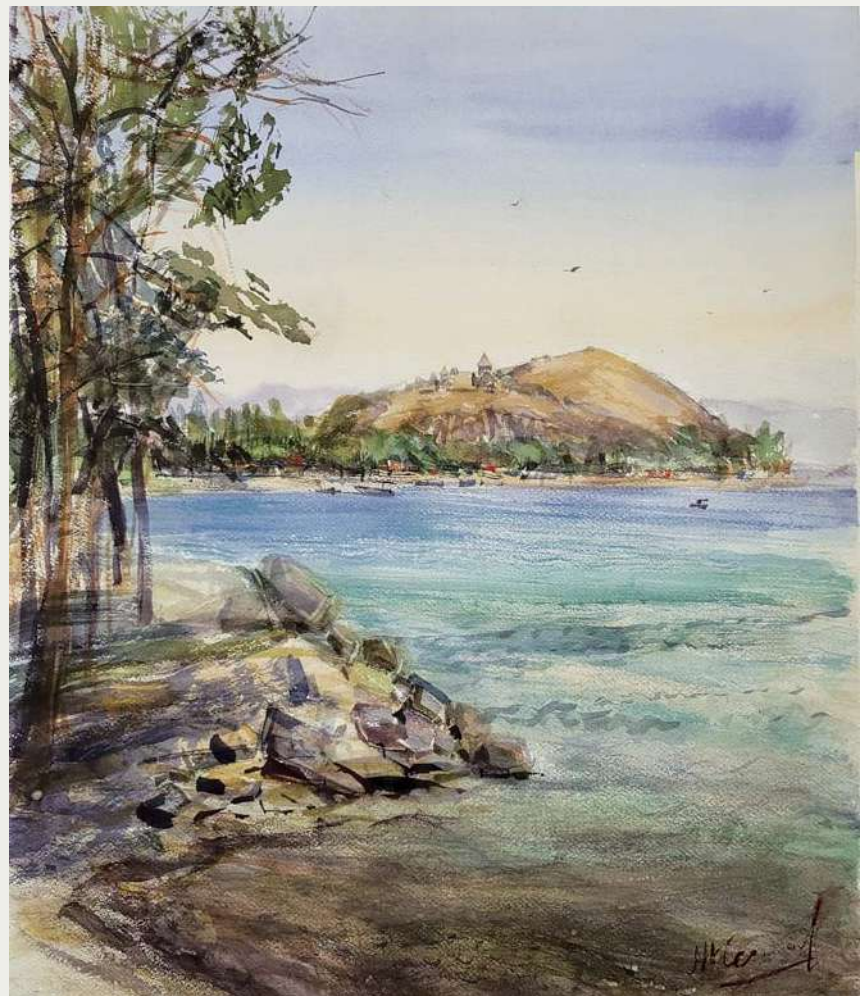
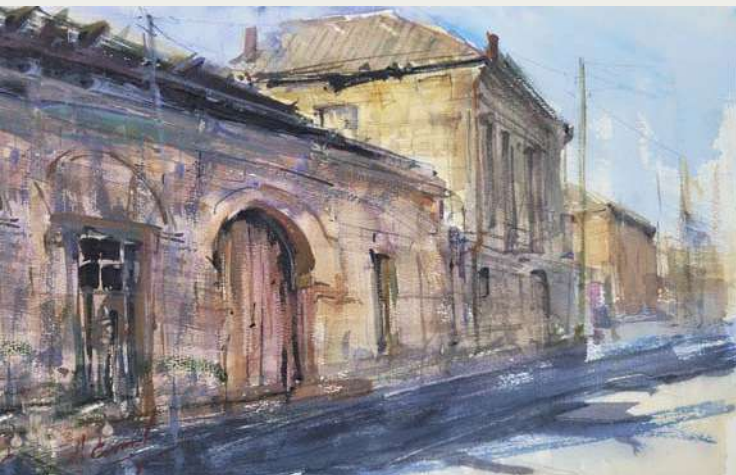
3. Խաչածև կենտրոնագմբեթ փոքր եկեղեցի՝ կառուցված 7-րդ դարում: Միակ եկեղեցին է Հայաստանում, որի կարմիր կղմինդրե տանիքը մինչ այժմ պահպանվել է:



**Սասունիկի  
Սբ Խաչ եկեղեցին**  
2025,  
հատուկ թուղթ,  
ջրաներկ

**Օշական**  
2026,  
թուղթ, ջրաներկ

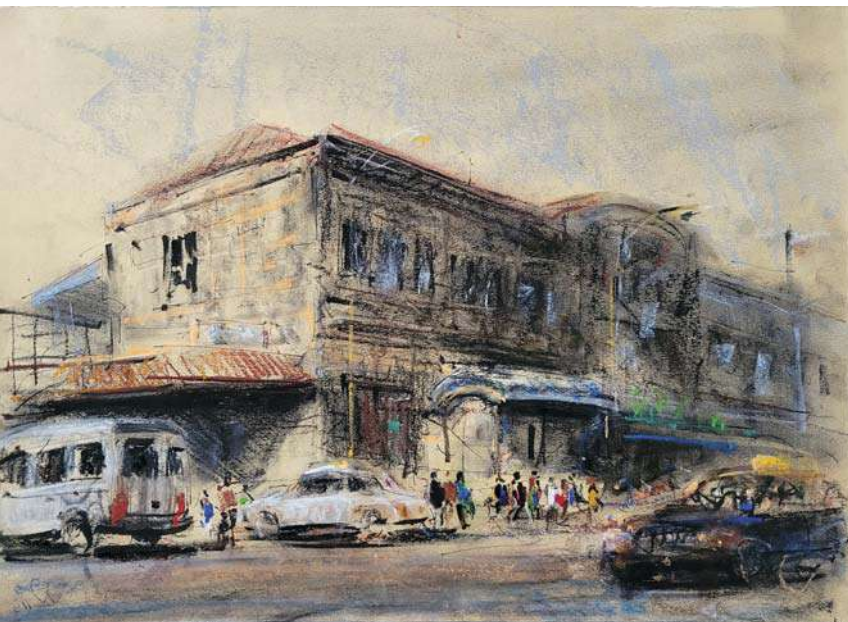
**Սևան**  
2025,  
հատուկ թուղթ,  
ջրաներկ



տպավորություն, իսկ մեղմ կապույտով արված լուսավոր երկինքը հանդարտության զգացողություն է ստեղծում: Կապտամանուշակագույն ստվերները հորինվածքին տալիս են ծավալ, նյութականություն:

Տպավորիչ է նաև 2023-ին նկարված «Կարմրավոր Սբ. Աստվածածինը»: Այստեղ արդեն հորինվածքն ավելի ազատ է: Նկարիչն ավելի մեծ ուշադրություն է հատկացրել միջավայրին: Տարբերվում են նաև գունային լուծումները. եթե 2017 թ. աշխատանքում կարմիրն ու օքրան ավելի ընդգծված էին և նյութականություն էին հաղորդում, ապա այստեղ գերակշռում են գունային թափան-

**Ինչպես անհաս  
փառքի ճամփա**  
2024,  
թուղթ, ջրաներկ

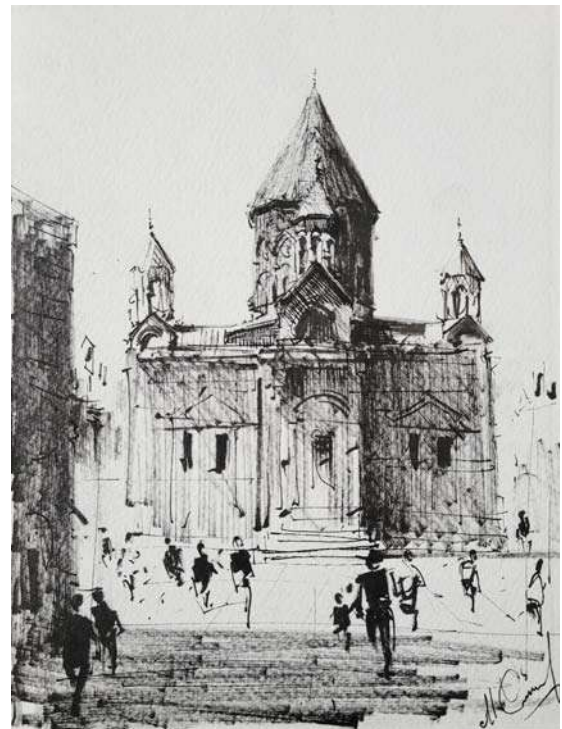


**Աշտարակի  
հրապարակը**  
2025,  
պաստել, թանաք

**Մայր Աթոռ  
Սուրբ Էջմիածին**  
2024,  
թուղթ, թանաք

ցիկ շերտերը, ստվերներն ավելի մեղմ են։ Մեծ բացթողում արած կլիմենք, եթե չհիշատակենք հոգևոր շինություն պատկերող ևս երեք ինքնատիպ ստեղծագործություն՝ թանաքով արված «**Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին**» (2024) աշխատանքը, «**Մասունիկի Սբ. Խաչ եկեղեցին**» (2025) և «**Աշտարակի հին թաղերը**» (2026) ջրանկարները։ Առաջին գործն ուշագրավ է՝ շնորհիվ սևի ու սպիտակի հակադրության, գծերով ստեղծված լույսի, ստվերի, շեշտադրումների, դեպի տաճար շտապող մարդկանց ուրվագծերի։ Հիշատակված մյուս աշխատանքում («**Մասունիկի Սբ. Խաչ եկեղեցին**»), առաջնամասում ներկայացված է եկեղեցու կառուցման գործընթաց (կռուցկ, լարեր, շինտեխնիկա...), իսկ երկրորդ պլանում հպարտորեն վեր է խոյանում եկեղեցին։ «Աշտարակի հին

թաղերը» նկարչի՝ բոլորովին վերջերս վրճանած գործերից է, որը ներկայացնում է Սուրբ Մարիանե եկեղեցին և շրջակայքը։ Արված է անմիջական տպավորությամբ, համարձակ վրճանահարվածներով, զուսպ գունաշարով։



■ Մելտոնյանի բնանկարներից ուշագրավ են «**Սևանը**» (2025), «**Ինչպես անհաս փառքի ճամփա**» (2024), «**Արարատը աշնանը**», «**Արարատյան դաշտում**» գործերը։

«**Սևանը**» (2025) բնանկարում արվեստագետը հիանալի է լուծել հեռանկարի խնդիրը։ Առաջնամասում ներկայացված է ափամերձ



(2024) բնանկարը՝ արված սառը գույներով, նուրբ գունալին անցումներով, մեղմ կոնտրաստներով: Դեպի Արարատ լեռն ընթացող մարդկային ֆիգուրը ստեղծագործությունը դարձնում է խոհափիլիսոփայական: Այստեղ անվերջության զգացողություն է ստեղծված:

■ Քաղաքային բնանկարի ժանրի նրա լավագույն աշխատանքները Աշտարակ քաղաքի սիրելի անկյունները պատկերող գործերն են՝ «Աշտարակ. Ներսես Աշտարակեցու անվան հրապարակ» (2020), «Աշտարակ» (2023), «Աշտարակի Ուռուցը» (2024),



**Աշտարակի Ուռուցը**  
2024,  
հատուկ թուղթ,  
ջրաներկ

**Անձրևոտ օր**  
2026,  
թուղթ, ջրաներկ

տարածքը, միջնամասում՝ լիճը, իսկ հետին պլանում թերակղզին է և Սևանի վանքը: Հորինվածքը եզրափակում են հեռվում հազիվ նշմարելի լեռները: Բնանկարը կառուցված է երկնքի, լճի ու թերակղզու կատարյալ ներդաշնակությամբ: Կոմպոզիցիոն առումով թեպետ լճին ավելի մեծ տեղ է հատկացված, սակայն առանցքայինը բնանկարում թերակղզին է իր ճարտարապետական հուշարձանով: Վերջինս, չնայած նկարում ներկայացված իր փոքր չափերին, իր մեջ ամփոփում է դարերի հիշողությունն ու խորհուրդը:

Քնարական տրամադրությամբ է հագեցած «**Ինչպես անհաս փառքի ճամփա**»

«Աշտարակի հրապարակը» (2025), «Մեր թաղը» (2026), «Օշական» (2026) և այլն:

Տպավորիչ են նաև երևանյան տեսարանները, որոնցից առանձնացնենք «**Թամանյանի արձանի մոտ**» (2024), «**Անցյալի ուրվականները**» (2024), «**Թումանյան-Մաշտոց խաչմերուկ**» (2025), «**Կոնր**» (2025), «**Երևան. մայիս**» (2024), «**Երևան. I հանրապետության օրը**», «**1970 Երևան**», «**19-րդ դարի Երևանի շունչը**» քաղաքային պեյզաժները: Սիրելի վայրերը նա հաճախ է պատկերել տարբեր եղանակներին, տարբեր պահերին: Այս տեսարանները ներկայացված են շրջապատի ոչ մանրամասն վերար-

**Կոնդ**

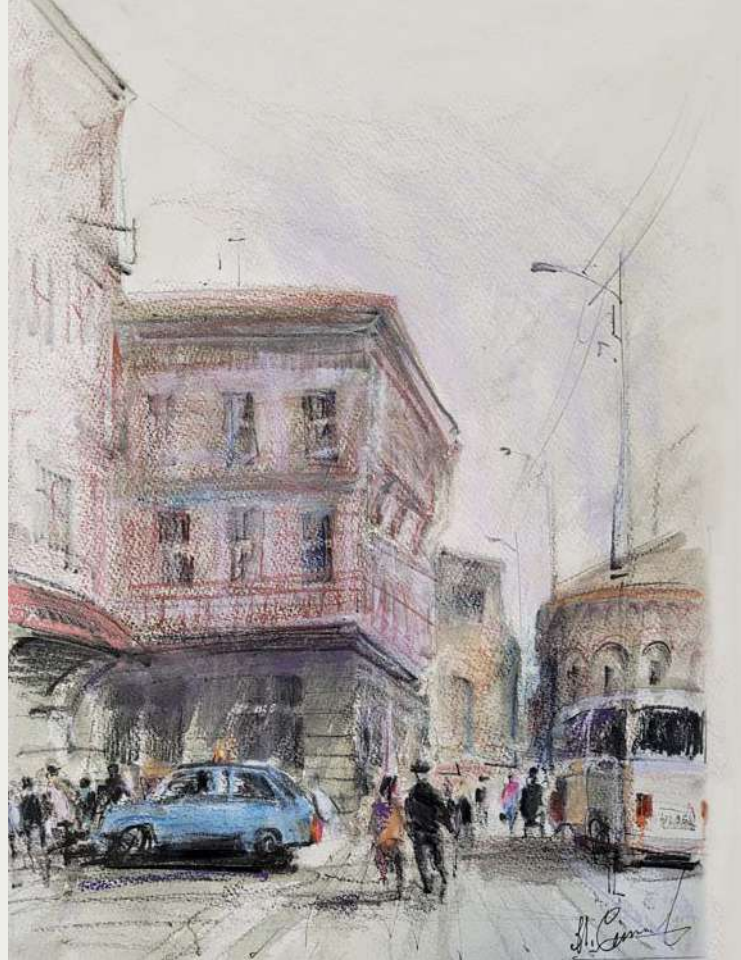
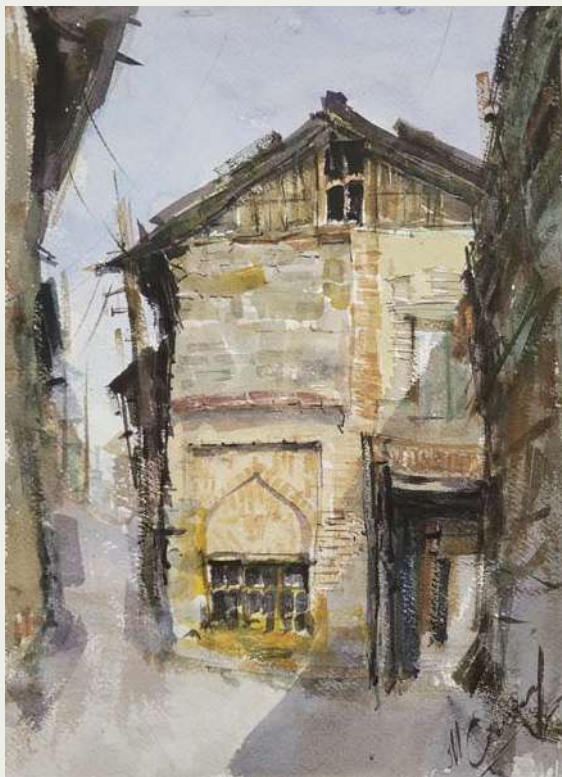
2025,  
թուղթ, ջրաներկ

**Թամանյանի  
արձանի մոտ**

2024, գրաֆիտ,  
պաստել, թանաք

**Անցյալի  
ուրվականները**

2024,  
թուղթ, սեպիա,  
ածուխ, թանաք

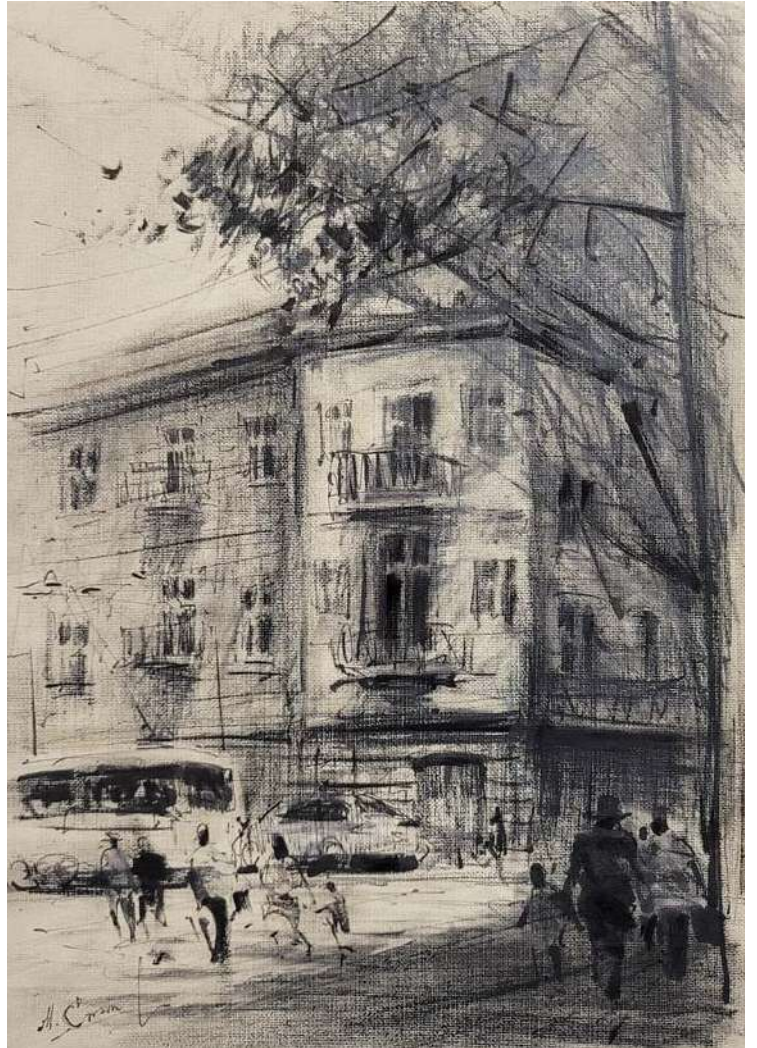


տաղրմամբ, դետալների ոչ մանրակրկիտ մշակմամբ: Էտյուդային բնույթի աշխատանքներ են: Նկարիչը չի փորձել դրանք հասցնել որոշակի ավարտվածության, նրա հիմնական խնդիրն է՝ դիտողին ընդհանուր պատկերացում տալ տվյալ վայրի մասին: Գույնի, գծի, ռիթմի միջոցով արագ վերարտադրելով տվյալ պահից, վայրից ստացած տպավորությունները, նա ձգտել է արտահայտել ակնթարթը:

«Աշտարակի հրապարակը» (2025) անմիջական տպավորությամբ կատարված, քաղաքի առօրյա կյանքի ռիթմը փոխանցող աշխատանք է, որ ներկայացնում է հրապարակային միջավայր՝ հին շենքերով, փողոցով, անցորդներով, ավտոմեքենաներով: Մարդկային կերպարները կենդանություն ու շարժում են հաղորդում հորինվածքին: Կոնպոզիցիան դինամիկ է, էքսպրեսիվ: Գունային գամման լուծված է զուսպ գույներով: Գունային միապաղաղությունը կոտրում են կապույտի ու կանաչի, դեղինի ու կարմիրի շեշտադրումները: Լուսաստվերային հակադրությունները մեղմ են, ոչ կտրուկ: Հատկանշական մի հանգամանք. «Աշտարակի հրապարակը», «Աշտարակի Ուռուցը»<sup>4</sup>, «Թամանյանի արձանի մոտ», «Թումանյան-Մաշտոց խաչմերուկ», «Անցյալի ուրվականները» քաղաքային բնանկարներում հին շենքերը և շարժուն մարդկային հոսքը ընկալվում են որպես անցյալի ու ներկայի հակադրություն: Ինչպես նշեցինք, հեղինակը, այս աշխատանքների հորինվածքները կառուցելիս, ցուցաբերել է ոչ թե մանրակրկիտ ռեալիստական մոտեցում, այլ կարևորել է պահի տպավորությունը: Նշված քաղաքային պեյզաժներին միավորում է ևս մի ընդհանրություն. դա ներքին աշխույժ ռիթմն է:

«Կոնդ»-ը (2025) քաղաքային բնանկարի ժանրի նրա ուշագրավ գործերից է: Մեկտոնյանն առանձնակի սիրով ու ջերմությամբ է վրձնել Երևանի պատմական թաղամասը: Հորինվածքի կենտրոնում հին տան պատկերն է, որի՝ դեպի վեր ձգվածությունն ավելի է ուժեղացնում նեղիկ փողոցի զգացողությունը: Անմիջապես աչքի է զարնում շինության ներքին հատվածի կամարած կատուհանը. թերևս այս փոքրիկ տարրն էլ ստեղծագործության «զարդն» է: Վրձնահարվածների դինամիկան, գունային լուծումները, լույսի ու ստվերի հակադրու-

թյունը, ստվերների բաշխումը տիպիկ մեկտոնյանական են: Այս աշխատանքը ևս մեկ անգամ փաստում է, որ արվեստագետը տիրապետում է ջրաներկի տեխնիկայի բոլոր նրբություններին:



**Թումանյան-Մաշտոց խաչմերուկ**  
2025,  
թուղթ, թանաք,  
մատիտ

■ Գիմանկարներում և երգիծանկարներում հեղինակը կարողանում է որսալ և դիտողին փոխանցել պատկերված անձին բնորոշ արտաքին և ներքին հատկանիշները: ՀՀ ժողովրդական նկարիչ Արամ Իսաբեկյանը նկատել է. «Գևորգ Մելիքոնյանը բազմապատասխան նկարչի ուրույն ոճը և գիծը արարահայրիչ է հասրկապես դիմանկարի գրուրեսկ ժանրում»:

4. Աշտարակի ծիսական կենտրոնը՝ Ուռուցը, սրբավայր է համարվել: Այն ժողովրդական տոնախմբությունների անցկացման կենտրոն էր: Ուռուցի մասին մանրամասն նկարագրված է Գ. Թումանյանի աշխատության մեջ (Թումանյան Գ., «Աշտարակի Ուռուցը», 37 ԳԱԱ Դնագիտության և ազգագրության ինստիտուտ, Երևան, 2005):

**Չավարոված հեքիաթ**  
2012,  
թուղթ, պաստել

**Օրիորդ Ծովինար**  
2024,  
թուղթ, ածուխ

**Օրիորդ Մարինան**  
2024,  
թուղթ, ածուխ,  
սպիտակ պաստել



Հետաքրքիր է **«Չավարոված հեքիաթ»** (2012) դիմանկարը, ուր տարեց, մտամոխր կերպարի առջև դրված խնձորը խորհրդանշական է. *«Երկնքից ընկավ մեկ խնձոր, և այս կերպարը շարունակելու է անընդհատ պայմենլ իր հեքիաթը...»*,– մեկնաբանում է նկարիչը: Այսպիսով, պատկերը կրում է կյանքի շարունակական բնույթի, չընդհատվող հոսքի գաղափարը:

Դիտարժան են օրիորդ Մարինայի և օրիորդ Ծովինարի դիմանկարները, որոնք պատկերում են երկու տարեց կանանց: Օրիորդ Մարինայի դիմանկարում շեշտը դրված է աչքերի արտահայտության վրա: Այդ խոսուն աչքերը դիտողին պատմում են մեղմ, հանգիստ բնավորությամբ, կյանքի փորձից իմաստնացած մի կնոջ մասին: Օրիորդ



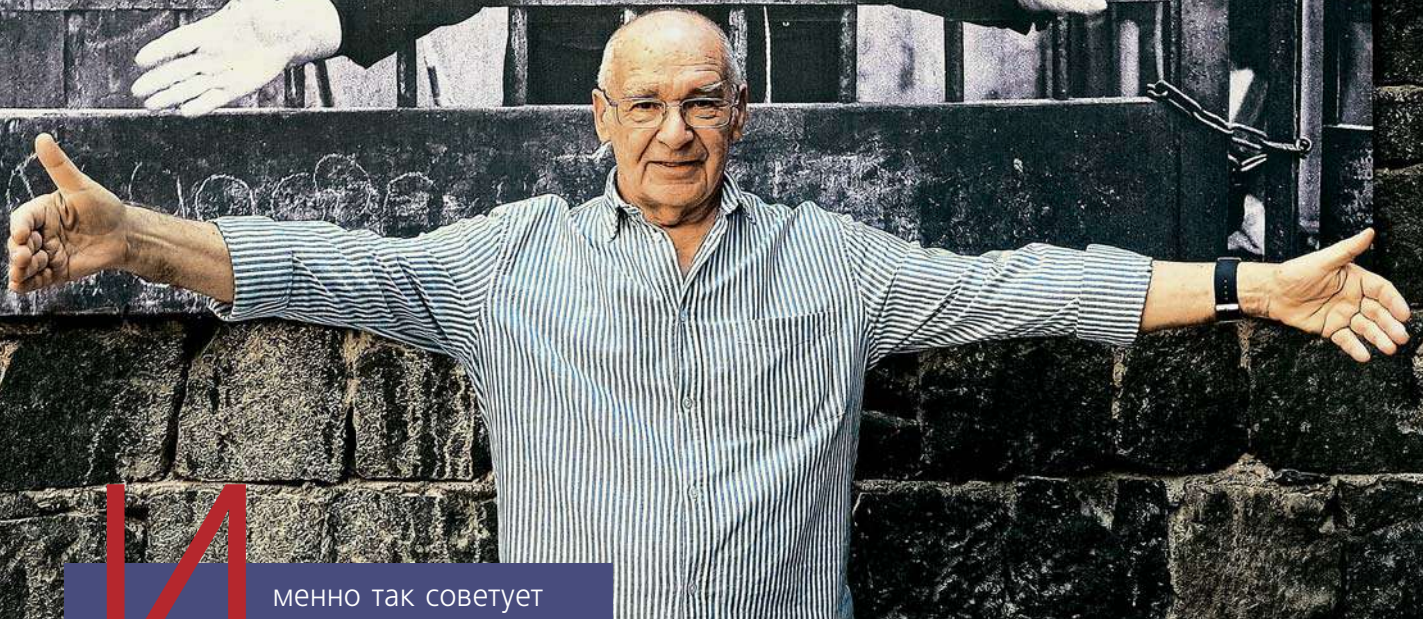
Ծովինարը նրա հակապատկերն է. քիչ տարօրինակ ժպիտը, մազերի անփույթ սանրվածքը բացահայտում են կերպարի ներքին բնույթը<sup>5</sup>:

Ուշագրավ է նկարչի **«Ինքնադիմանկարը»** (2023): Սահուն գծերով արված այս աշխատանքից մեզ է նայում անկոտրում, իր սկզբունքներին հավատարիմ արվեստագետը:

**Ամփոփելով շարադրանքը, նշենք, որ այն, ինչ առանձնացնում է Գևորգ Մելտոնյան արվեստագետին արդի հայ նկարիչների շարքում՝ ճարտարապետական շինություններ պատկերելու յուրօրինակ հմտությունն է, տաղանդը, որն արտահայտվում է ինչպես հոգևոր, այնպես էլ աշխարհիկ կառույցներ վրձնելիս:**

5. Մեր գրույցում Գ. Մելտոնյանը պատմեց, որ Ծովինարը, ով յուրահատուկ վերաբերմունք ու համակրանք ունի նկարչի հանդեպ, այնուամենայնիվ խիստ շփոթվել ու գայրացել է, երբ հարևանները նրան ոգևորված հաղորդել են, որ Մելտոնյանը գաղտնի նկարել է իրեն ու աշխատանքը հրապարակել համացանցում:

# "ВЫСОКО ДЕРЖАТЬ ПЛАНКУ ЦЕННОСТЕЙ"



**И**менно так советует идти по жизни мой собеседник — заслуженный деятель искусств Украины, доктор искусствоведения, профессор, драматург и журналист, театровед, исследователь танца и педагог, большой друг Института искусств НАН РА и журнала "Рослин", наш дорогой юбиляр — Александр Иванович Чепалов.

**Анна Асатрян** — Дорогой Александр Иванович! Прежде чем перейти к нашей беседе, позвольте от имени дирекции, Ученого совета, всего коллектива Института искусств

НАН РА и от себя лично поздравить Вас со светлым юбилеем! Желаю Вам крепкого здоровья, неиссякаемой жизненной энергии, бодрости духа, научных и творческих успехов, благополучия и большого человеческого счастья.

У Вас много титулов. Кем вы все же чувствуете себя в искусстве?

**Александр Чепалов** — В молодости я стал театроведом. Но это случилось не сразу. Были долгие годы поиска себя, зависимость от желаний родных и внешних обстоятельств, служба в Советской армии (долгие три года).

К 28 годам у меня было высшее техническое образование и диплом хормейстера, полученный в Харьковском музыкальном училище. Тогда меня очень привлекала профессия дирижера. В филармонию и оперный театр меня охотно пропускали как активного общественного корреспондента и фотографа. На моем счету были десятки, даже сотни заметок, рецензий, творческих портретов и фоторепортажей. И все же профессиональным дирижером я не стал, хотя совсем недавно принял участие в мастер-классе по симфоническому дирижированию в Вильнюсе и убедился, что хормейстерские навыки пригодились: оркестр был послушен моему жесту и музыкальной трактовке.



Но тогда, в начале 1970-х годов, я определенно был на распутье. И вот в один прекрасный день встретил на улице заведующую литературной частью Харьковского театра оперы и балета Валерию Липчанскую. Она призналась, что ищет себе замену, так как мечтает о педагогической работе, а из театра ее не отпускают. Валерия познакомила меня с руководством и, кажется, убедила главных специалистов, что я смогу заменить ее на этом участке работы. Моим экзаменом стал выход на сцену и вступительное слово перед оперой Дж. Верди “Травиата”. Это испытание я прошел уверенно и с тех пор выходил на сцену в этой роли сотни раз.

— *То есть в театре Вас встретили хорошо.*

— Все творческие работники с одобрением читали мои статьи, со многими я был дружен - и в опере, и в балетной труппе. А вот культурные чиновники встретили мое появление в штыки. Один даже язвительно заметил: хотя композитор Бородин и был химиком, это не значит, что инженер должен работать в литературной части оперного театра.

Но тут произошел еще один судьбоносный случай. Я увидел в газете сообщение о том, что Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии объявляет очередной набор, в том числе и на театроведческую специализацию. Было там и заочное отделение. Это был шанс, потому что у меня к тому времени уже была семья и из Харькова уезжать навсегда я не собирался. И, представьте, меня легко приняли! Сразу же перестало “бурчать” и городское начальство.

Но главное - в течение пяти лет по два месяца я проводил в городе на Неве. Это были не просто студенческие сессии, а бесценный опыт освоения профессии. В том числе и наблюдения за театральной жизнью Ленинграда, который я всегда воспринимал прежде всего как Петербург - без Смольного и крейсера “Аврора”.

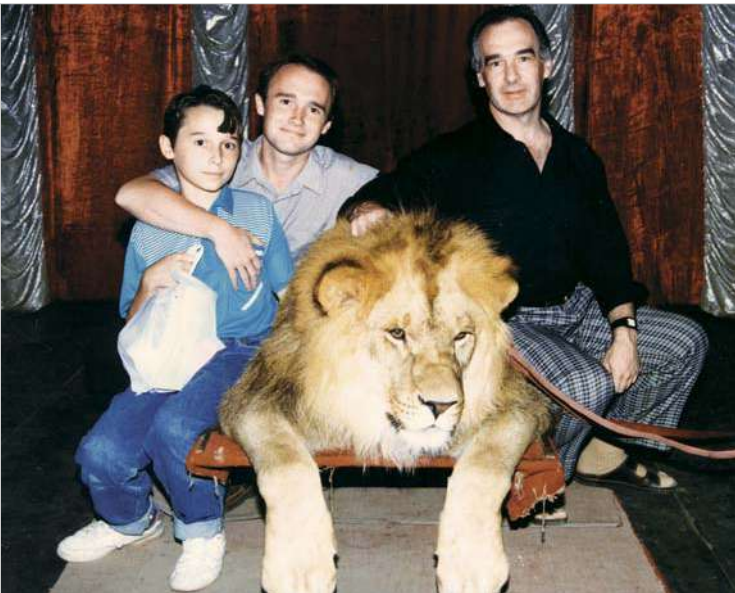


— *Кто же был Вашим наставником?*

— Их было несколько, и каждый - выдающаяся личность. К нам на курсе приходили известные кинорежиссеры и артисты. По драматическому театру я занимался с Владимиром Александровичем Сахновс-

ким-Панкеевым, по опере моим консультантом был Абрам Акимович Гозенпуд, по балету - Вера Михайловна Красовская. Последняя (неофициально вместе с мужем-театроведом, специалистом по Мейерхольду Давидом Иосифовичем Золотницким) руководила моей дипломной работой и кандидатской диссертацией.

Благодаря дружбе с выдающейся советской балериной, уроженкой Харькова Натальей Михайловной Дудинской я мог увидеть любой спектакль Мариинского театра. И первой моей крупной публикацией во всесоюзной прессе была историческая



работа о балетной студии Дудинской-Тальори - матери Натальи Михайловны. Многие выпускники ее школы были приняты в харьковскую балетную труппу в 1925 году. А в 1975 году я всех их собрал в Харькове в дни празднования 50-летия театра.

С тех пор у меня в журналах “Советский балет”, “Театральная жизнь”, “Музыкальная жизнь”, “Театр”, “Советская эстрада и цирк” и в десятках сборников вышло множество статей. Причем многие из них стали открытиями - например, о балетмейстере и авангардном режиссере Николае Фореггере. Диссертация тоже была посвящена его времени и творчеству первой половины XX столетия. А в советское время еще сохранялся иной подход - воспевание соцреализма, пафосный официоз. И вранье, конечно.

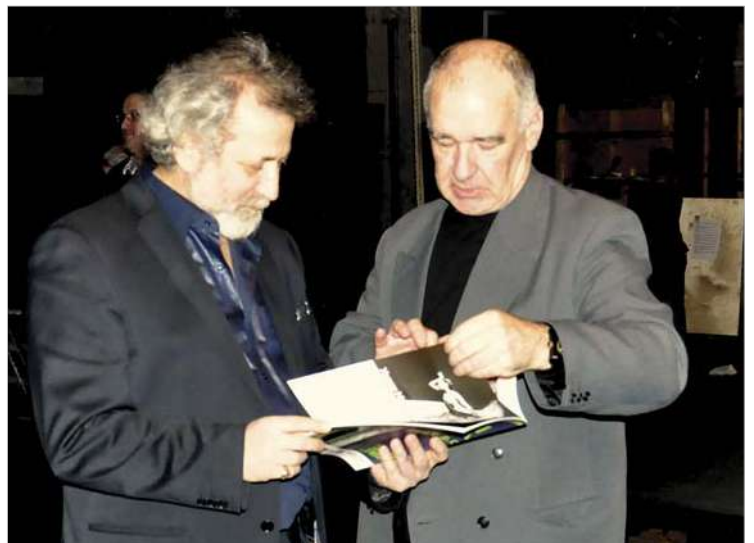
Мне приходилось с этим жить и бороться в меру сил и возможностей. Завое-

вывать свое право говорить о том, что считаю нужным. И осваивать все, что можно для полноценного профессионального творчества. В чем-то я добивался успеха: делал персональные фотовыставки, писал не только статьи, но и пьесы, либретто, книги, выпускал журнал о танце, создавал радио- и телепередачи, в которых выступал как ведущий.



Сейчас, когда вышел мой персональный библиографический справочник (в нем более двух тысяч позиций), мне не стыдно ни за одну статью. Хотя жизнь всегда вносит коррективы. Сколько с тех пор было перемен - распад СССР, новые социальные и политические вызовы. И вот война...

— Сохранились ли у Вас отношения с коллегами из других постсоветских республик? С россиянами?

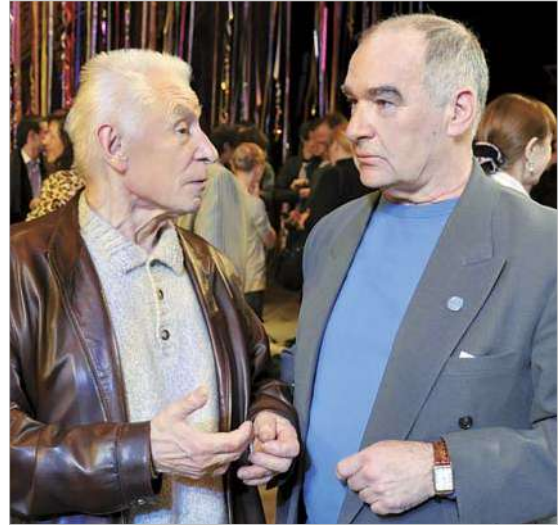


– С россиянами - нет. Я часто бывал в Санкт-Петербурге как выпускник ЛГИТ-МиКа и главный редактор журнала “Танец в Украине и мире”. Долгое время состоял в редколлегии научного журнала АРБ (Академии им. А. Я. Вагановой). Но с началом полномасштабного вторжения России в Украину от этого отказался по понятным причинам.

Конечно, в Петербурге до сих пор живут мои сокурсники. Многие из них сочувственно следили за тем, как я с семьей перебирался на изуродованном осколками снарядов автомобиле в Германию. Но все равно мы теперь по разные стороны фрон-

та. Неприятно об этом говорить. Но и забывать нельзя.

– *Давайте вернемся к театроведению. Я знаю, что вы считаетесь одним из ведущих специалистов в этой профессии не только в Украине. Хотя вы создали именно там свою научную школу, не так ли? Помню, писала об этом в предисловии к одной из ваших монографий – “Хореология”.*



– Мне кажется, что прошла пора узкоцелевой направленности исследователей театра. Он сегодня настолько разнообразен, что привычные программы обучения и изучения сценической практики уже не работают, а только ограничивают его небывалый художественный диапазон.

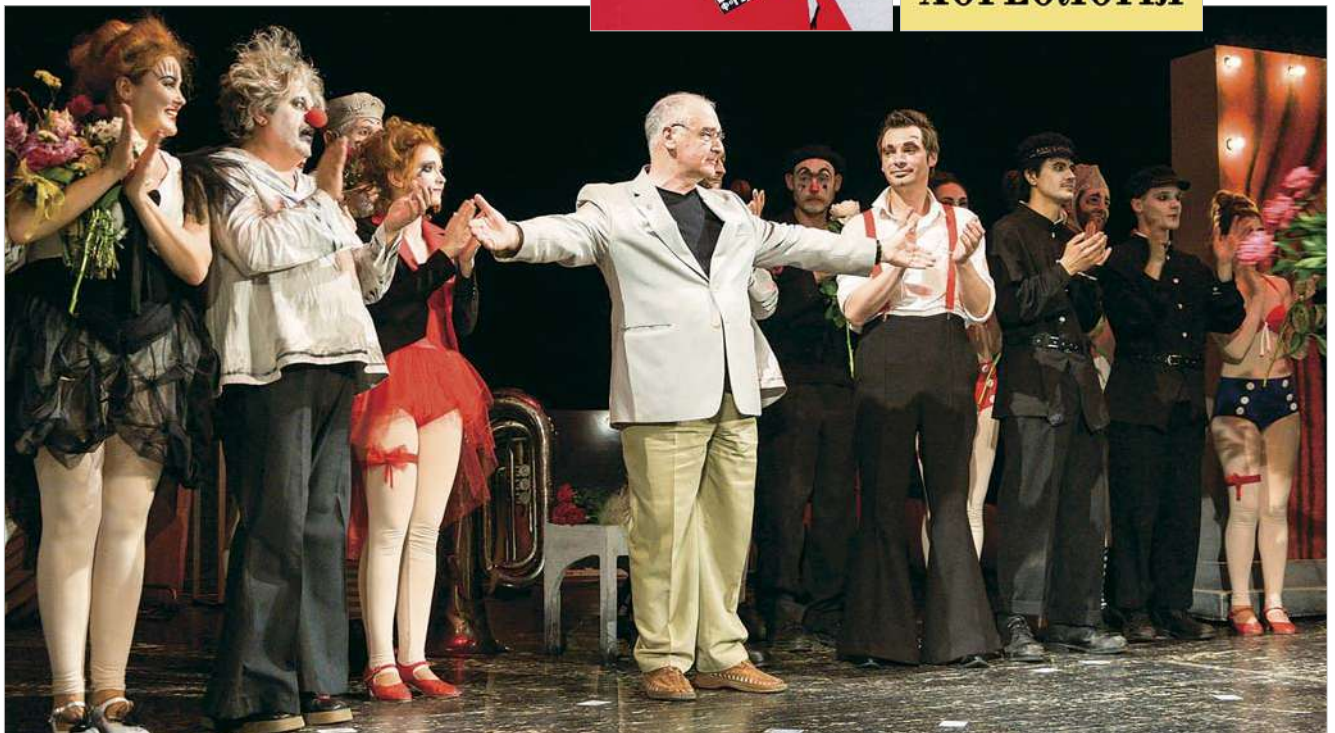
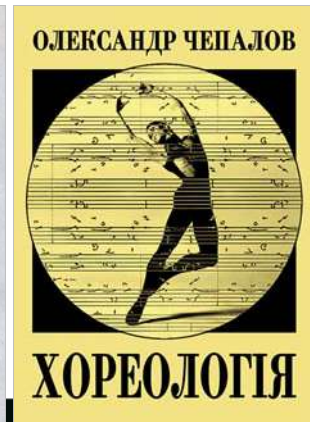
Это хорошо понимают в Европе, в частности, в Германии. Тут, например, появилась специализация “Культурная журналистика”. Будущие рецензенты учатся



тившим канонам прошлых лет просто поражает. Ведь специалисты по современному танцу не перевелись, но они работают на своих параллельных “орбитах”, которые порой вовсе не пересекаются с идеями государственной политики и культуры.

рядом с актерами, режиссерами, музыкантами, танцовщиками, вникают в творческий процесс что называется изнутри. И потому многое в нем понимают еще со студенческой скамьи.

Я уж не говорю об устаревшем понятии “балетоведение”, за которое так прочно держатся в учебных заведениях России. Ведь всем понятно, что балет должен изучаться в контексте общей эволюции танца. А специалистов этой отрасли в мире давно называют дансологами (хореологами). Эта консервативность и привязанность к зас-



— С удовольствием хочу отметить, что в последние годы вы тесно сотрудничаете с Институтом искусств НАН РА. Со дня основания “Искусствоведческого журнала” - научного органа института - Вы являетесь членом его редакционной коллегии, а также долгие годы входили в состав нашего диссертационного совета 016. Вы - желанный гость наших музыковедческих и театроведческих международных конференций, постоянный автор научно-популярного журнала



“Рослин” и большой друг нашего коллектива. Хотелось бы узнать: что Вас связывает с Институтом искусств НАН РА?

— Прежде всего - люди. Мне часто задают вопрос: нет ли у меня родственников по армянской линии? Я с улыбкой отвечаю, что мои “родственники” - все таланты армянского происхождения: непревзойденные Арам Хачатурян, Александр Мелик-Пашаев, Србуи Лисициан, Гоар Гаспарян, Павел

Лисициан, Зара Долуханова, Шарль Азнавур, Мишель Легран, Роман Балаян, Барсет Туманян и более молодые светила искусства.

Когда я выпускал журнал “Танец в Украине и мире”, много сотрудничал с замечательным специалистом в области танца Назеник Саргсян - автором летописи танцевальной культуры Армении. По мере возможности я принял участие в выпуске ее книги о видном армянском балетмейстере Ашоте Асатуряне, который поставил много спектаклей в Харькове.

Позже я выступал оппонентом на защите ее докторской диссертации в Ереване и сам убедился в высоком уровне и взыскательном составе диссертационного совета. Приезжал в столицу Армении в качестве участника конференции, посвященной юбилею Сергея Параджанова, стал членом редколлегии “Искусствоведческого журнала”. И потому всегда чувствую себя полноправным членом этого гостеприимного коллектива талантливых профессионалов — исследователей искусства.

— Недавно Вы отметили замечательный жизненный юбилей - 80-летие. Что бы вы хотели сказать молодым с высоты уже обретенного опыта?

— Сегодня я работаю в Киеве со студентами - бакалаврами и магистрами, готовлю аспирантов к защите (как говорят, “остепененных” у меня уже больше десяти). Но главное в том, что без общения с молодежью даже самый опытный профессор не сможет нащупать пульс времени, понять, что происходит в искусстве и образовательном процессе, разобраться в трансформации культуры. То есть студенты нужны мне так же, как я им.

Обращаясь к молодым, могу посоветовать: высоко держите планку духовных ценностей. Если вы выбрали свой путь, оставайтесь стойкими к неурядицам и давлению извне, старайтесь быть профессионалами и людьми чести при любых обстоятельствах.

*Беседу вела директор Института искусств НАН РА, доктор искусствоведения, профессор Анна Григорьевна Асатрян  
Мюнхен - Ереван  
2 марта 2026 г.*



**Գայանե Պողոսյան**

արվեստագիտության թեկնածու,  
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ

Երևանի պետական համալսարանի կենտրոնական մասնաշենքի բակում շրջելիս կամ ուղղակի փողոցով անցնելիս քչերն են ուշադրության արժանացնում ծառերի տակ «թաքնված» բավալտակուր ծերուկուն՝ Անանիա Շիրակացուն, իսկ նկատողներից շատերն էլ դժվար թե տեղյակ լինեն այն կերտող քանդակագործի մասին...

Մինչ այս վայրում հանգրվանելը միջնադարի երևելի գիտնականին նվիրված հուշարձանն անցել է դժվար ու քարքարոտ ճանապարհ, երկար ժամանակ անտեսված մնացել էրբեմնի աղմկոտ, իսկ այժմ ամայի արվեստանոցի բակում և ի վերջո մշտական հանգրվան գտել մայրաքաղաքի սրտում՝ մայր բուռի տարածքում:

**Արամիկ Ղաթիբյան**  
**Հայրենադարձ**  
**արվեստագետը**

aramik

# aramik

## Կյանքն ու ստեղծագործությունը

Հայկական կերպարվեստի բնագավառում էլ թերևս քիչ է խոսվում հայ արվեստի «կադմիներից» մեկի՝ Արամ Գարիբյանի մասին: Նկարիչ-քանդակագործ Արամ Գարիբյանի (արվեստասեր հասարակությանն առավել հայտնի որպես Արամիկ Գարիբյան) նկարչական շնորհն ի հայտ է եկել դեռևս մանուկ հասակում, մանկատանը, ուր հայտնվել էր՝ կիսելով 1915 թվականի ոճրագործությունների արդյունքում որբացած հազարավոր հայ մանուկների ճակատագիրը:



Անանիա  
Շիրակացու  
հուշարձանը  
Երևանի  
պետական  
համալսարանի  
բակում  
տեղադրվել է  
1999 թվականին

Ծնվել է Արևմտյան Հայաստանի Սդերդ գյուղաքաղաքում, 1911 թվականին: Մանկությունն անցել է Վանում: Յոթ տարեկան էր տակավին, երբ իր աչքի առաջ սպանել են ծնողներին՝ վանեցի մորն ու հալեպցի հորը: Մոր հանդեպ կարոտն ու մայրական սիրո բերկրանքը նկարիչը հետագայում ամբողջացրել է իր «Մայր» քանդակային հորինվածքում, որը ժամանակին գտնվում էր նրա արվեստանոցում: Մի քանի տարի Կոստանդնուպոլսի Գարակյոզյան մանկատանն անցկացնելուց հետո հայտնվել է Ռումինիայում, Ստրուգիայի հայկական որբանոցում: Նրա առաջին



Ծաղիկներ, 1976, կտավ, յուղաներկ, 51 x 61

ուսուցիչը եղել է ռումինահայ անվանի գեղանկարիչ Հրանտ Ավագյանը<sup>1</sup>: Այնուհետև հաճախել է Կոստիկա Վլադեսկուի ստուդիան, հետագայում էլ՝ 1933-ին, ընդունվել «Բել Արտ» նկարչական դպրոց և աշակերտել ռումինական գեղանկարչության անվանի վարպետ, Ռումինիայի ժողովրդական նկարիչ Կամիլ Ռեսուին<sup>2</sup>: Դժվար պայմանների պատճառով սակայն չի ավարտել ուսումը և սկսել է օրվա կարիքների համար կատարել չարքաշ աշխատանք, մնացել անտուն և անօթևան՝ նկարչական ուղին երբևէ շարունակելու հույսեր փայփայելով: Տարիներ անց արժանացել է Ռումինիայի անվանի արվեստագետների ուշադրությանը: Հանրահայտ արվեստաբան և հավաքորդ, Ռումինիայի ակադեմիայի թղթակից անդամ<sup>3</sup> Գրիգոր Զամպազյանը հովանա-

1. Նազարյան Ա., «Արամ Գարիբյանի կտավները», «Հայրենիքի ծայր», 10.4. 1985 թ.:  
2. Նույն տեղում  
3. Քոլանջյան Ա., «Նոր կյանք», 13.02.1976:

վորել է Ղարիբյանին՝ բարձր գնահատելով նրա գեղանկարչական կարողությունները: Այս մարդու շնորհիվ Ղարիբյանը նաև ազատվել է բանտից, ուր հայտնվել էր Հիտլերի դաշնակից Անտոնեսկուի ընդդիմադիրների շարքում լինելու պատճառով: Առաջին անհատական ցուցահանդեսը բացվել է 1936 թվականին, Պուքրեշի հայկական հին դպրոցում, որից հետո ակտիվորեն շարունակել է մասնակցել կերպարվեստի ամենամյա միջոցառումներին: 1940 թվականից Արամիկ Ղարիբյանը մասնակցել է Բուխարեստի պետական ամենամյա ցուցահանդեսներին: Նրա նկարները գնվել են Ռումինիայի թանգարանների և հավաքորդների կողմից: Եղել է Ռումինիայի նկարիչների միության անդամ: Ցուցահանդեսներից մեկում նկարչի երկու բնանկարները հայտարարվել են տարվա լավագույն ստեղծագործություններ<sup>4</sup>: Նշանավոր արվեստաբան Յոնեսկո-Սաքելարին ռումինական կենտրոնական մամուլում հրապարակած իր հոդվածում նշել է, որ տարվա պաշտոնական ցուցահանդեսի անակնկալը Արամիկն է. «...երկու նկար, սակայն դրանցից դարձելով էլ կարելի է նրան մեծ արվեստագետ անվանել»:

1942-43 թվականներին Ղարիբյանի աշխատանքներն արժանացել են պետական մրցանակի, իսկ 1945 թվականին նրան շնորհվել է Գրիգոր Զամպազյանի անվան և Պուքրեշի հայ մշակույթի տան կողմից կազմակերպված ռումինահայ արվեստագետների մրցույթի առաջին մրցանակը՝ «**Պարբիններ**» նկարի համար:

## Ներգաղթ

Պատերազմի ավարտից հետո, 1946 թվականին, ռումինահայ հայրենադարձների առաջին հոսքով կյանքի չորրորդ տասնամյակը բոլորած նկարիչը մեծ հույսերով գալիս է Խորհրդային Հայաստան: Այս թեման արտացոլված է այնպիսի աշխատանքներում, ինչպիսին, օրինակ, «**Ներգաղթ Հայաստան**» կտավն է (1967): Հայրենիքում նրան հողամաս են հատկացնում տուն և արվեստանոց կառուցելու համար: Սակայն դժվարություններն ամենևին էլ անցյալում չեն մնում: Նկարչի՝ Ա. Քոչինյանին օգնության խնդրանքով ուղղված նամակից զգացվում է, որ թեև տասնութ տարի է՝ ինչ պարտում էր Հայաստանում, բայց դեռ ինչ-ինչ հարցերում բախվում էր ներգաղթյալների հանդեպ որոշակի անբարեհաճ վերաբերմունքին, ունե-

ցում ֆինանսական խնդիրներ և իրեն օտարի պես զգում<sup>5</sup> տեղացի հայրենակիցների շրջանում:

Խորհրդային Հայաստանում հաստատվելուց մեկ տարի անց Ղարիբյանը մասնակցում է հայրենադարձ նկարիչների ստեղծագործությունների ցուցահանդեսին<sup>6</sup>, որից հետո նրա ստեղծագործությունները պարբերաբար ընդգրկվում են հանրապետական և համամիութենական ցուցահանդեսներում: Դարձել է Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, ինչ-ինչ պատճառներով զրկվել անդամությունից և 1959-ին դիմում գրել վերականգնվելու համար:

Հայաստանում Ղարիբյանը ստեղծագործում է կերպարվեստի տարբեր տեսակներով՝



**Փողաշուշաններ**  
1976,  
կտավ, յուղաներկ,  
51 x 61

գեղանկարչություն, որմնանկարչություն և քանդակագործություն: Նկարչի խոսքերով՝ *իր երկրում ավելի էր հայացել*: Հայոց աշխարհի ջինջ գույներն ու բնությունը, հայկական մանրանկարչությունն ու ճարտարապետությունը, Մարտիրոս Սարյանի նկարչությունը խորություն և ազգային տիպականություն էին տալիս նրա արվեստին<sup>7</sup>: Սարյանը բարձր է գնահատել նկարչի շնորհն ու քաջալերել նրա ստեղծագործական ընթացքը:

Արամիկ Ղարիբյանի ստեղծագործություններում արտացոլված են տեսածի ու զգա-

4. Վարդանյան Բ., «Անհատական ցուցահանդեսներ», «Սովետական արվեստ», 1985, էջ 17:

5. ԳԱԱ, գործ 16, ցուցակ 2, ֆոնդ 1352:

6. Սանթրյան Վ., «Քարակուռ կտավ է նկարում», «Երեկոյան Երևան», 211, 12. 09. 1985:



**Առավոտն  
Աշտարակում**  
1973,  
կտավ, յուղաներկ,  
115 x 174

ցածի գեղարվեստական վերաթևորումը երկ-  
չափ կամ եռաչափ հարթությամբ: Նկարիչը սի-  
րում էր կյանքը և նկարում այն՝ ինչպես  
ընկալում էր: Նրա ստեղծագործություններում  
կենդանություն և անձնականացում են ստա-  
նում շրջապատող աշխարհի երևույթները:  
Ստեղծագործություններում մեծ կարևորու-  
թյուն է տրված գույների ընտրությանը, չթու-  
լացնելու համար իրական պատկերի  
«գեղարվեստական հավաստիությունը»՝ նկա-

ստեղծել է բազմաթիվ բնանկարներ՝ դրանցում  
գեղանկարչական նրբություն հաղորդելով տե-  
ղանքին («Աշտարակ», «Ալավերդի» (1974),  
«Սևան», «Լենինգրադ» (1977) և այլն):

Արամիկ Ղարիբյանի արվեստում տեղ են  
գտել եվրոպական գեղանկարչական տարբեր  
մոտեցումներն ու հայկական արվեստի ազգային  
ոգին, հայրենի երկրի, մարդու, բնության հանդեպ  
խանդավառ սերը: Իրապաշտական ձևերի գե-  
ղարվեստական ինքնատիպ մշակմամբ և գույնի  
հագեցվածությամբ աչքի է ընկնում «Առավոտն  
Աշտարակում» (1973) բնանկարը, որի տիրույ-  
թում ամբողջացված է լուսաբացին դեռևս նիրհող  
քաղաքի հմայքը: Բնականության հետ մեկտեղ,  
գեղանկարներում իշխում են նաև դեկորատիվ  
սկզբունքները, գույնն ու լույսը տիրապետող են:  
Բնորդները սովորական մարդիկ են, ծանոթներ,  
բարեկամներ: Նկարչի արվեստանոցի այցելու-  
ները դառնում էին նրա կտավների հերոսները:  
Ղարիբյանի բրոնզից, բազալտից, գիպսից քան-  
դակներում մարմնավորված են այնպիսի նշա-  
նավոր հայեր, ինչպիսիք են Անանիա  
Շիրակացին (1979) և Կոմիտասը (1979): Գեղան-  
կարչության մեջ իրենց տեղն են գտել Երվանդ  
Քոչարի, Արա Բեքարյանի և այլոց դիմապատ-  
կերները: Հատկանշական է Նիկողայոս Նիկողո-  
սյանի (1972) դիմանկարը, հարթապատկերային  
պարզ ու լակոնիկ միջավայրում նշանավոր քան-  
դակագործի կերպարն Արամիկ Ղարիբյանը



**Յիվանդ Վերծինը**  
1976,  
կտավ, յուղաներկ,  
41 x 73

րիչը կիրառում է սահմանափակ քանակի գույ-  
ներ: Այդպիսով ստեղծվում է ոչ թե իրականի  
ստական կրկնությունը պատկերադաշտում,  
այլ պատկերին հաղորդվում է ներքին երաժշ-  
տականություն: Հայաստանի և Խորհրդային  
Միության տարբեր վայրերում Ղարիբյանը

7. Վարդանյան Բ., «Անհատական ցուցահանդեսներ», Սովետական  
արվեստ, 1985, էջ 17:



**Արփա-Սևան  
թունեւում**  
1976,  
կտավ, յուղաներկ,  
51 x 61

մշակել է համեստ պատկերամիջոցներով ընդգծելով սակայն նրա վառ անհատականությունն ու արվեստագետին հատուկ քննող հայացքը: Ուշագրավ է բնորդների դիմագծային հատկանիշների հաղորդման մեջ միտումնավոր ընդհանրացումների դրսևորումը: Նկարչի սևեռուն նպատակը, իր խոսքով, իրատեսական մարմնավորումներում բնորդին բնորոշ հատկանիշների հաղորդումն է<sup>8</sup>, ներաշխարհի բացահայտումը: Կամերային դիմանկարներն աչքի են ընկնում գունային ներդաշնակ լուծումներով և բնորդներից յուրաքանչյուրի հոգեկերտվածքի ակտիվ փոխանցումներով: Նկարչի նախընտրելի ոճային հատկանիշներից են ոչ վառ գունային ընդհանրացումը, հաստ շերտերով խիտ գունային վրձնահարվածները: Մեծ թիվ են կազմում նրա ստեղծագործական ժառանգության մեջ նաև բանաստեղծական ոգով հագեցած մատյուրմորտները. «Կակաչներ», «Վարդեր», «Ծաղիկներ», «Մրգեր», «Երաժշտական գործիքներ» և այլն:

Ղարիբյանի մեծաչափ քանդակների շարքում բավական ուշագրավ տեղ է զբաղեցնում միջնադարյան անվանի աստղագետ, մաթե-



**Նիկողայոս Նիկողոսյանի դիմանկարը**  
1972, կտավ, յուղաներկ, 69 x 49,7

մատիկոս Անանիա Շիրակացուն պատկերող բազալտե հուշարձանը, որը, ինչպես վերը նշեցինք, 1999 թվականին տեղադրվեց Երևանի պետական համալսարանի կենտրոնական մասնաշենքի բակում՝ համալսարանի 80-ամյա հոբելյանի կապակցությամբ: Շիրակացու կերպարի կերտումը դեռ տարիներ առաջ էր մտահղացել արվեստագետը:

1960-ականներին նկարչի՝ այցելուների համար մշտապես բաց արվեստանոցը գտնվում էր Երևանի մաթեմատիկական հաշվիչ մեքենաների գիտահետազոտական ինստիտուտի տարածքում և քանդման պլանի

ծի վրա աշխատել է որդու՝ քանդակագործ Սերոբ Ղարիբջանի հետ<sup>9</sup>: Ավաղ այս մտահղացումը կյանքի չկոչվեց. շատ չանցած այս աշխարհը լքեցին թե՛ Արամիկ Ղարիբջանը և թե՛ հիսնամյակը չբոլորած որդին:

Քանդակային պարզությամբ, բայց միաժամանակ զգացմունքային հնչեղությամբ աչքի են ընկնում Ղարիբջանի եռաչափ բեմատիկ հորինվածքները՝ «Մայր և մանկիկ», «Առաջին քայլերը», «Աֆրիկայի վերածնունդը», որը Խորհրդային Հայաստանի 50-ամյա հոբելյանական ցուցահանդեսում արժանացել է բարձր գնահատականի: Երևանի առաջին հիվանդանոցի շենքը հարդարում են բժիշկ-պրոֆեսորներ Ադամյանի, Յոլյանի, Քեչեքի կիսանդրիները<sup>10</sup>: Ղազախստանի Ալմա Աթա քաղաքում է տեղադրվել «Ղազախուհի մայրը» քանդակային հուշարձանը:

Արամիկ Ղարիբջանը սիրում էր նաև փոքրաչափ նկարներ ստեղծել, հաճախ էր նկարում փոստային բացիկների, լուցկու տուփերի վրա<sup>11</sup>: Նկարչությունն ու քանդակագործությունը նրա համար կարծես նյութականություն ստացած երաժշտություն լինեին: Ի դեպ, նվագելն ու երգելը նրա նախասիրություններից էին: Վանիկ Սանթրյանի բնորոշմամբ՝ Ղարիբջանը բոլորի համար պապիկ էր, հեքիաթի բարի պապիկ, ով ուրախ էր իր տանիքի տակ ընդունել բոլորին, ուրախանալ փոքրի պես: Տանը արվեստագետն ուներ ռուսական, ռումինական և իտալական մանդոլինների հավաքածու, որոնց վրա նվագում էր: Պատմական ծննդավայրից արմատախիլ եղած, օտարության դառնությունը ճաշակած և Խորհրդային Հայաստանում տնավորված արվեստագետի կատարումներում մշտապես քնածուծ էր կարոտի երգը. *Ցանկամ տեսնել զիմ Կիլիկիա...*

Կյանքը սիրող, աշխարհին մշտապես պատանեկան խանդավառությամբ նայող, պարզ ու անմիջական բնավորությամբ արվեստագետն իր մահկանացուն կնքեց 84 տարեկան հասակում՝ առանց կոչումների և արժանի պարգևների՝ սերունդներին իր ստեղծագործությունների հետ մեկտեղ թողնելով պատմական հայրենիքի կարոտը...



**Կոնպոզիցիոն  
ճատյուրմորտ**  
1976,  
կտավ, յուղաներկ,  
61 x 51

տակ էր: Ինստիտուտի տնօրենը խոստացել էր նրան ապահովել նոր արվեստանոցով, որի դիմաց պետք է կանգնեցվեր դիցաբանական կամ պատմական որևէ հերոսի քանդակ: Արամիկ Ղարիբջանին պատվիրեցին քանդակել «Առյուծաձև Միեր»-ին: Բազմաթիվ տարբերակների մշակումներով կատարված աշխատանքի ավարտից հետո, սակայն, ավելի նպատակահարմար գտան ինստիտուտի առջև Անանիա Շիրակացու արձանը կանգնեցնել, որը նկարիչ-քանդակագործը ցանկանում էր կերտել որպես քանդակաշար, որի նախագ-

8. Мкртчян Л., "В традициях реалистического искусства", Коммунист, 27.02.1963.

9. Սանթրյան Վ., «Երեկոյան Երևան», N 211, 12.09.1985:

10. Вартамян К., "Коммунист", 22.07.1981.

11. Սանթրյան Վ., «Արամիկ Ղարիբջան. նրա նկարչությունը կտավին պահ տրված երգ էր», «Գրական թերթ», 15-28.02.1999:



են բոլորիս այսօրվա ցուցահանդեսի կապակցությամբ, շնորհավորում եմ Հռիփսիմին՝ անհայտական ցուցահանդեսի կապակցությամբ և ցանկանում եմ նրան հանչնել ցուցահանդեսի հավասարագիրը»:

Սուրեն Սաֆարյանը խոսքը փոխանցեց ցուցահանդեսի համադրող, արվեստաբան, ՀԱՊ Հայկական գեղանկարչության բաժնի գիտաշխատող Ջառա Դիլանյանին, ով ողջունեց ներկաներին և ներկայացրեց ցուցահանդեսի հայեցակարգը: «Միրելի արվեստասերներ, ողջունում եմ բոլորիդ, ինչ համար մեծ պատիվ է: Շատ հաճելի է համագործակցել Հռիփսիմե Մարգարյանի հետ, նանաչել նրա գործերը, ինչպես նաև զբաղվել ցուցահանդեսի կազմակերպչական աշխատանքներով: Ցուցահանդեսը վերնագրել ենք «Արևն իմ մեջ», քանի որ նկարչուհու արվեստում ամենուրեք նկարելի է արևային միջուկ, և յուրաքանչյուր գույնի ու շարժման մեջ տեսանելի է այդ արևը, ինչպես նաև՝ բաց տարածության մեջ: Այս ցուցահանդեսը հնարավորություն է տալիս, որպեսզի յուրաքանչյուրս տեսնի մեր միջի արևը... Նկարչուհու համար ոգեշնչման աղբյուր են հանդիսացել տարվա չորս եղանակները, և հենց այդ կոնցեպտով էլ կառուցել ենք ցուցահանդեսը: Ցուցահանդեսն սկսվում է գարունով, ավարտվում՝ ձմեռով, և յուրաքանչյուր եղանակ ունի իր շունչը, իր տրամադրությունը, իր հոգեվիճակը»: Արվեստաբանը հավելեց, որ այս շաբթբերը Հռիփսիմե Մարգարյանը համադ-



**Աշնանային տարեթիվ**  
2021, թուղթ, խառը տեխնիկա

րել է սեփական բանաստեղծություններով, ինչն «առավել ընդգրկում է դարձնում ցուցահանդեսը, ինչպես նաև արտահայտում նրա նուրբ կանաչի հոգեվիճակը»: Ջառա Դիլանյանը նաև իրավացիորեն արձանագրեց,



«Նկարչուհու արվեստը ընդհանրապես արար-  
րակցիա է, բայց այնրեղ տեսանելի են նաև  
ռեալիստական պարզ գծեր. նա ոգեշնչվում է  
ծովի փարերքից, բնության երևույթներից, փի-  
եզերական ուրվագծեր կարող ենք ամենուրեք  
տեսնել: Եվ այդ ամենը սրեղծում է երևակա-  
յական աշխարհի և իրական աշխարհի միջև  
երկխոսություն, ինչն էլ բազմաշերտ է դարձ-  
նում նկարչուհու արվեստը»:

Հայաստանի նկարիչների միության նա-  
խագահը հաջորդիվ խոսքը տրամադրեց  
Հռիփսիմե Մարգարյանի հորը՝ ՀՀ ժողովրդա-  
կան նկարիչ Վալմարին՝ նկատելով, որ  
չկրկնօրինակելով վերջինիս արվեստը, նա  
ձեռք է բերել իր ուրույն ձեռագիրը:

«Շնորհակալություն բոլորիդ, որ Ձեր ժա-  
մանակը տրամադրել եք և այսօր մեր կողքին  
եք: Անկեղծ ասեմ՝ ես հպարտ եմ, որովհետև  
Հռիփսիմեի նման գլուխգործոց ունեմ, – խոս-  
տովանեց Վալմարը և շարունակեց, – նա իմ  
սրեղծագործությունների գլուխգործոցն է: Այ-  
սինքն՝ նա ունի իր աշխարհը, իր ներքին ես-ը,  
իր անհատականությունը, որն ի վերուստ է  
տրված... Երջանիկ է այն նկարիչը, այն մար-  
դը, որն ինքն իրեն է նման, իր ես-ին, իր անհա-  
տականությանը, և պեղումներ կատարելով  
իրեն Ասարծո կողմից շնորհածում ու դա հայր-  
նաբերելով, դրա վրա աշխատելով, աշխար-



**Փույների ջրերը**  
2020,  
թուղթ, խառը  
տեխնիկա

Օրվա հերոս Հռիփսիմե Մարգարյանը  
նշեց. «Շնորհակալ եմ, որ այսօր ինչ հեղեք և  
կիսում եք իմ ուրախությունը: Անհատական  
ցուցահանդեսի բացումը մի կարևորություն ու-  
նի: Նկարիչը տեսնում է իր սրեղծագործա-  
կան ուղին՝ մեկրեղ, ամբողջությամբ, և թե  
ինչպիսի գարգացում է սպրել, ինչպիսի փո-  
փոխություններ, ինչպիսի դիմամիկա է ունեցել  
իր սրեղծագործական ընթացքը, գուցե մտա-  
ծողությունն է փոխվել, կոլորիտը կամ ոճը: Իմ  
այս սրեղծագործական փարիների ընթաց-



իին է մատուցում իր անհատականությունը և  
եզակիությունը... Ես հպարտ եմ Հռիփսիմեով,  
և հպարտ եմ, որ նա ընկերներ ունի, լավ բա-  
րեկամներ ունի՝ իր ես-ը, իր անհատականու-  
թյունը ներկայացնելու շեղ այսօր»:



քում ինչ միշտ հարազատ է եղել արևը, ուղե-  
կից են եղել երաժշտությունը և մարդկանց  
ջերմությունը: Իհարկե, թե մի քիչ էլ մանրա-  
նամ՝ աշունն է իմ փարերքը, բոլորը դա գի-  
տեն: Ինչն է: Ուզում եմ շնորհակալություն  
հայրնել նախ ծնողներիս, իմ ընտանիքին, որ

այս ամբողջ ընթացքում իմ կողքին էին, ինչ շար օգնեցին, որ ցուցահանդեսը կայանա, և բոլորին՝ ջերմության և նվիրվածության համար»:

Հռիփսիմե Մարգարյանի ստեղծագործական կյանքի ուղին սկսվել է Հայկական բաց համալսարանի Հագուստի գեղարվեստական մոդելավորման բաժնից: 1998-ին ավարտել է Երևանի Գեղարվեստի պետական ակադեմի-

ան: Նա Հայաստանի դիզայներների միության անդամ է, Միջազգային դիզայներների ասոցիացիայի անդամ, Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, հանրապետական և միջազգային (Եվրոպա, Միջին Արևելք, ԱՄՆ) ցուցահանդեսների մասնակից: Հաստոցային գրաֆիկայից բացի Հռիփսիմե Մարգարյանը իրականացրել է նաև մի շարք գրքերի շապիկների ձևավորման աշխատանքներ: Նա զբաղվել է ինտերիերի դիզայնի ոլորտով, մասնավորապես՝ 2008-2009 թվականներին ինտերիերի դիզայնի աշխատանքներ է իրականացրել Կարեն Դեմիրճյանի անվան մարզահամերգային համալիրում: Նկարչուու աշխատանքներն ընդգրկվել են ամերիկահայ ակադեմիկոս կոմպոզիտոր Ալան Հովհաննեսի «Դաշնամուրային աշխատանքներ» («Piano works») սկավառակի ձևավորման մեջ: Եվ դա պատահական չէ, քանի որ արվեստագետի ստեղծագործությանը բնորոշ է քնարականությունը և երաժշտականությունը: 2017-ից սկսած նա մասնակցում է «Եվրոպական արվեստ» ընկերության կողմից կազմակերպված «Կանայք արվեստում հանուն խաղաղության» խորագրով միջազգային նախագծին, որի շրջանակներում նրա «Իմ մոլորակ» գրաֆիկական աշխատանքը ցուցադրվել է Նյու Յորքում, Բահրեյնում, Ստրասբուրգում և Բրյուսելում:



**Բնության հույզեր**

2023,  
թուղթ, խառը  
տեխնիկա

**Խորը աշուն**

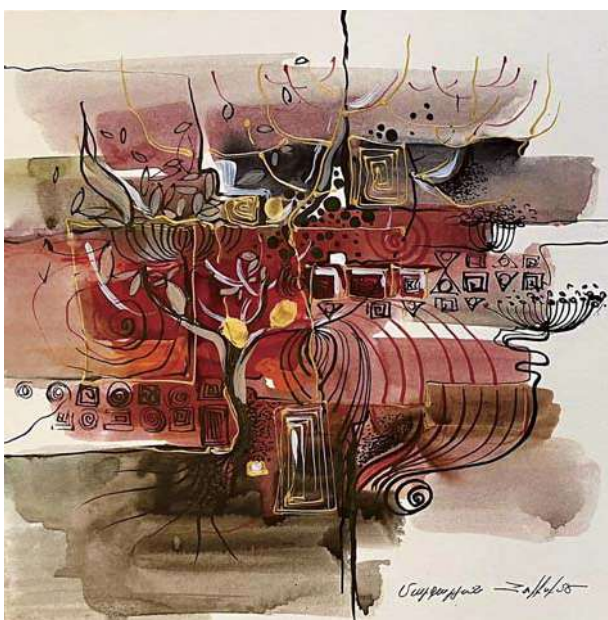
2025,  
թուղթ, խառը  
տեխնիկա



Երևանյան ցուցահանդեսին ներկայացվեցին Հռիփսիմե Մարգարյանի 110 գրաֆիկական աշխատանքներն ու վիտրաժային կոմպոզիցիաները՝ կատարված խառը տեխնիկայով՝ ստվարաթղթի և ապակու վրա: Գույների ներդաշնակ համադրությամբ կամ հուժկու հակադրությամբ ստեղծված այս արստրակտ աշխատանքներում նշմարելի են բնության ձևերը յուրովի մեկնաբանող կամ վերաստեղծող արձագանքներ, մարդածին տարրեր: Թվում է՝ նկարչուհին բացահայտում է աշխարհաստեղծման գաղտնիքը. կրկնվող ոսկե պարույրների մոտիվը հիշեցնում է ոսկե հատման՝ աստվածային հատման մասին, ամփոփելով իր մեջ հավիտենական տիեզերական էներգիայի ներդաշնակության ներուժը: Մշտառկա շրջանները կրկնվում ու բազմապատկվում են՝ որպես ամբողջականության խորհրդակիրներ: Բնության մեջ հայտնված



**Գարնանային մոտիվ,**  
2023, թուղթ, խառը տեխնիկա



**Ալ կարմիր տրամադրություն,** 2023, թուղթ, խառը տեխնիկա



**Մով կապույտ տրամադրություն,** 2023, թուղթ, խառը տեխնիկա

մարդածին տարրերը՝ տունը, դուռը, պատուհանը, զանգակը, նավն ասես անցյալի ոսկե մշուշից հայտնվող կերպարներ լինեն, որոնք առաջացնում են գիտակցությամբ մոռացված, բայց անմոռանալի մանկության կամ պատանեկան քաղցր ու լուսեղեն հուշեր, ջերմ ու սրտառույզ զգացողություններ: Արվեստագետի ստեղծագործության մեջ բնության եղանակները և մարդկային հույզերը զարմանահրաշ կերպով նրբահյուսված են՝ ինչպես լոգոսը և վրձինը, որոնց հանդիպումը ծնում է մեղմ ու քնարական մեղեդիներ:



«Իմ աշխարհը» շարքից,  
2017, թուղթ, խառը տեխնիկա

Եվ պատահական չէ, որ Հռիփսիմե Մարգարյանի հետևյալ քառատողերն են ուղեկցում նրա ցուցադրված ստեղծագործությունները.

Գարնան բարի լույսը՝ համբույրն արևի,  
Որ խինդով ներկում է օրն ու մերքերս,  
Հույզեր է դառնում բարձունքի եզրին,  
Կապույտին բախվում, մաղվում է գեղունին...

■  
Անառվա անշրտապ առավոտը  
Ջերմառապ երագով գերվեց,  
Ոսկերանգ ժպիտով տաք արևը  
Շռայլեց կարմիր ու դեղին մաղեց...

■  
Ուրիշի հոգում աշուն չփնտրես,  
Աշունը ես եմ, արևն իմ մեջ է,  
Հորիզոնին մուր հույզեր չսպասես,  
Անթաքույց կարտուր ժպիտիս մեջ է...

■  
Չմեռը նորից խոսարում է տալիս  
Երագներս գունեղ հավաքել մեկփրեղ,  
Ես ենթարկվում եմ շմռան հրաշքին,  
Լուռ, անմնացորդ փրվելով հեքին:

Տարվա բոլոր եղանակներում ու դրանց համահունչ նկարչուհու հույզերում չկա ցրտահարություն, բեկում, հուսահատություն, այլ մշտապես հաղթում է լույսի զգացումը: Եվ բնական է ցուցահանդեսի՝ «Արևն իմ մեջ» խորագիրը: Այսպես մերօրյա նկարչուհին վառ է պահում արևի նման աշխարհին նայելու թումանյանական ավանդը:

Թվում է՝ գեղեցկության, նրբության, ներդաշնակության պանթեիստական ոգին է միավորում տարաբնույթ արտահայտչամիջոցները, արտահայտվում է գույնի, գծի համահունչ երկխոսությամբ, բնության հարատև և կրկնվող ձևերում, հաշտեցնում ու միավորում մարդածինն ու աստվածայինը, հոգուն խաղաղություն ու հանգրվան տալիս՝ տեխնոգեն հասարակության ճշգրտ ու անհաշտ աղմուկից հեռու:

Կուտակելով գողտրիկը, տաքուկը և ջերմը, Հռիփսիմեն օգնում է դիտողին վերագտնել մարդկայնության կարևոր ասպեկտը, լուսավոր զգացումով փարվել ոսկեղենիկ հուշերին և դրանցից ուժ առնել, մանկության քաղցր հուշերի մեջ ինքնությունը վերագտնել, ցուցաբերել՝ առօրեականությունից հեռու միջավայրում նայել դեպի ներս և գտնել ինքդ քեզ...

Համամիտ ենք նկարչուհու ստեղծագործությունների վերաբերյալ 2020 թվականին «Տիգրան Մեծ» հրատարակչության լույս ընծայած արժանի նախաբանի հեղինակ, գեղագետ, արվեստաբան Լևոն Լաճիկյանի հետևյալ մտքի հետ. «այնքան ներդաշնակություն կա դրանց մեջ, այնքան սեր եւ խաղաղություն... Մինչդեռ իրականում ոչ թե աշխարհն է այդքան ներդաշնակ, այլ նկարչուհու հայացքը՝ ուղղված այդ աշխարհին»:



**Աշոտ Հայկապուն Գրիգորյան**

Հայաստանի Գեղարվեստի պետական  
ակադեմիա, Ալ. Թամանյանի անվան  
ճարտարապետության ակադեմիա  
թանգարան-ինստիտուտ,  
ճարտարապետության և շինարարության  
Հայաստանի ակադեմիա համալսարան

# ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼԻՍ- ՍՏԱՄԲՈՒԼԷ

## և հայ շինարար-ճարտարապետների ներդրումը

### Մաս առաջին



Ոլսահայ ճարտարապետների ստեղծագործությունների և հայ ավանդական ճարտարապետության և մշակույթի կապերի մասին խոսելիս հարկ է անդրադառնալ ընդհանրապես ստեղծագործական որևէ հորինվածքի արարման դրդապատճառներին, դրանց նախատիպերի առաջացման և ստեղծողների պատմությանը՝ որպես մեկ ընդհանուր երևույթի գոյության, պատմական շերտերի մեջ պահպանված և այսօր էլ գոյություն ունեցող ընդհանրական փաստերի ուսումնասիրմանը՝ թե՛ ամբողջական և թե՛ մասնակի դրսևորումներով: Այս առումով նախապատմական, հելլենիստական, բյուզանդական շրջանների մշակույթներից և դրանց փոխառնչություններից անկախ՝ առավել մանրամասն կանգ կառնենք բյուզանդական շրջանի և Տրդատ ճարտարապետի, Օսմանյան կայսրության շրջանից՝ Միմար Մինանի գործունեության որոշ դրվագների վրա, ինչը թույլ կտա հայ

մշակութային շերտերի ժառանգական փոխանցումների շղթան լրացնելով հասնել Պալյան ճարտարապետական գերդաստանի ճարտարապետների գործունեությանը, հետագայում նաև՝ արդի պոլսահայ ճարտարապետների ստեղծագործական ժառանգությանը:

Պոլիսը (երբեմնի Բյուզանդիոնը, Կոստանդնուպոլիս՝ 330 թ., Ստամբուլ՝ 1453 թ.) այն քաղաքներից է, որն անհիշելի ժամանակներից հայաբնակ է: Հայ համայնքի ներսում տարբեր մասնագետների շարքում միշտ եղել են և հիմա էլ կան շինարար վարպետներ ու ճարտարապետներ: Նրանք իրենց բազմակողմանի ստեղծագործությամբ հարստացրել են Պոլսի ճարտարապետաքաղաքաշինական նկարագիրը, հաճախ հեղինակել այնպիսի կառույցներ և համալիրներ, որոնք դարեր ի վեր դարձել են քաղաքի այցեքարտը և իրենց հորինվածքային առանձնահատկություններով մտել համաշխարհային ճարտարապետական գանձարան: Ինչպես, օրինակ, Տրդատ ճարտարապետի՝ 989-992 թթ. վերակառուցած Ս. Սոֆիայի տաճարը (6-րդ դարի սկիզբ), Մինան ճարտարապետի նախագծած և իրականացրած պաշտամունքային կառույցները՝

Ստամբուլ, 1959,  
լուս.՝ Արա Գյուլերի

Շահադեթ (1543–1548), Մուլեյմանիե մզկիթները (1550-1557), Պալյան գերդաստանի (շուրջ երեք դար) ներկայացուցիչների նախագծած և իրականացրած տասնյակ (այդ թվում և պալատական) կառույցները՝ Դոլմաբահչե պալատը (1856) և այլն:

Ստամբուլի հայ շինարարների, քարագործ վարպետների և ճարտարապետների գործունեությունը զուգահեռվում է առաջին հերթին Բյուզանդիայի պատմությանը (IV դարից մինչև 1453 թ.): Բյուզանդիան իր պատմության ողջ ընթացքում քաղաքական, տնտեսական և մշակութային փոխհարաբերությունների մեջ է եղել Հայաստանի հետ<sup>1</sup>:

Հայերն ընդհանրապես մեծ դեր են ունեցել Բյուզանդիայի կյանքի բոլոր բնագավառներում: Հայկական միջավայրից էին բյուզանդական պետական և ռազմական ականավոր գործիչներ Նարսեսը, Արտավան և Արշակ Արշակունիները, Հրահատ, Սահակ, Ներսես

Բյուզանդիայի պատմության ամենափայլուն ժամանակաշրջան<sup>2</sup>:

Հայ-բյուզանդական մշակութային կապերի մեջ իր կարևոր և ուրույն տեղն է ունեցել ճարտարապետությունը: Փաստորեն Բյուզանդիոնի հիմնադրումից ի վեր հայ շինարար-վարպետները այս կամ այն կերպ մասնակից են եղել քաղաքի կառուցապատմանը: Մակեդոնական կամ հայազգի կայսրերի տիրակալության երկրորդ ժամանակաշրջանը (867–1057) եղել է Բյուզանդիայի մշակույթի երկրորդ ոսկեդարը:

Այս շրջանում է, որ ավելի նշանակալից է դառնում հայ շինարար-ճարտարապետների գործունեությունը: Բուն Հայաստանից են ներմուծվում քարի ճարտարապետությունը և ճարտարապետական ծավալատարածական հորինվածքները՝ մեթոդներ և տեխնոլոգիաներ, որակ, վարպետություն և հմտություն:

Հայազգի կայսր Վասիլ I-ը, կառուցելով



Կամսարականները, Պետրանոս Մամիկոնյանը, Մլեհը (Մելիսա), Հովհաննես Կուրկուանը և ուրիշներ, կայսրեր Լևոն V-ը (813-820), Ռոմանոս I Լակապենոսը (920-944), Նիկեփորոս II Փոկասը (963-969), Հովհաննես I Չմշկիկը (969-976), Վասիլ II-ը (976-1025) և ուրիշներ: 867-ին կայսր դարձած Վասիլ I-ը հիմնել է Մակեդոնական (հայկական) արքայատունը, որի ժամանակաշրջանը բնութագրվում է որպես

պալատական Նեա Էկլեսիան (Նոր եկեղեցի, 880, ավերվել է XV դարում), պաշտոնականացրել է հայկական ճարտարապետական Էջմիածին-Բագարան տիպը, որը տարածում է գտել առանց չորս արսիդների (Գայանե եկեղեցու տիպը), ինչպիսիք են Կոստանդնուպոլսի Կոստանդին Լիպս վանքի հյուսիսային փոքր եկեղեցին (907), հայազգի ծովակալ, հետագայում կայսր (920-944) Ռոմանոս I Լակապենոսի

կառուցած Միրելայոնը (920) և Թեսալոնիկեի Պանագիա Քալկեոնը (1028): Բագարանատիպ են նաև Աթոս լեռան վանական եկեղեցիները, որոնցից հնագույնը՝ Մեծ Լավրան, 961-ին կառուցել է հայազգի Աթանաս Աթոսացին: Գայանե եկեղեցու օրինակին են պատկանում Կապադովկիայի մի շարք ժայռափոր եկեղեցիներ, որոնք երկու տիպի են և կոչվում են «հայկական»՝ եթե մույթերը քառակուսի են (օրինակ՝ Օրթահիսարի, Պերիստրեմայի ժայռափոր եկեղեցիները), և «հունական»՝ երբ մույթերը սյունային են (օրինակ, Ուրգյուզի երեք եկեղեցիները): Հայկական ճարտարապետության ազդեցությունը նկատելի է նաև Պերիստերայում, Դալաթիայից (Փոքր Ասիա) եկած Եվթիմոնի կառուցած Ս. Անդրեաս եկեղեցու վրա (670–671), որը տիպով առնչվում է Ջորադիրի Ս. Էջմիածնի եկեղեցու (V դ. սկիզբ) հետ և քառամույթ տիպի օրինակ է: 1025-1071-ը բյուզանդական ճարտարապետության վերածննդի նոր շրջանն է, որն արտացոլվել է հատկապես Հունաստանում և հունական կղզիներում: XI դարի առաջին կեսից Հունաստանում տարածվել է տրոմպների կիրառումը: Տրոմպը, որ Հայաստանում հայտնի էր X դարից, Հունաստան է փոխանցվել հայազգի կայսրերի կառուցումների միջոցով, ինչպիսիք են Կ. Պոլսում Ռոմանոս III-ի կառուցած Ս. Մարիամ Պերիպետոսը, Հովհաննես I Չմշկիկի Ս. Փրկիչը (972 թ.), Միքայել IV Պափլագոնացու Ս. Կոսմա և Դամիանոսը, Կոստանդին IX Մոնոմաքոսի Մանգանայի Ս. Գևորգը:

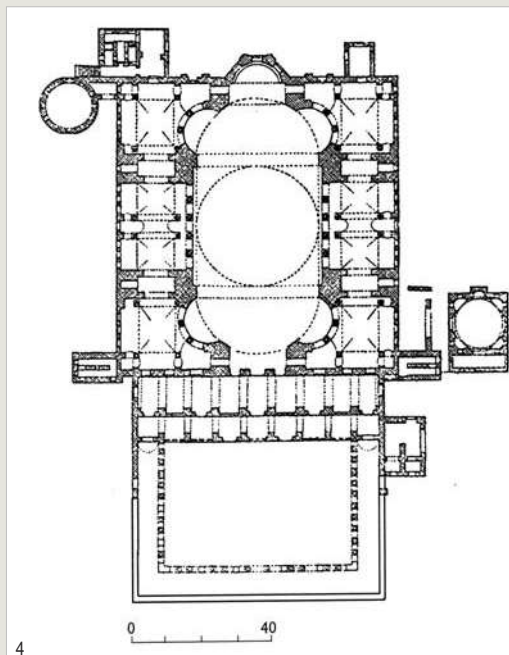
Բյուզանդիայի տրոմպային փոխանցումով կառույցները բաժանվում են երկու խմբի. առաջին կամ Մաստարայի տիպին են պատկանում Կիո կղզու Նեա Մոնի կաթողիկեն (1045, որի կառուցմանն օժանդակել է Կոստանդին IX Մոնոմաքոսը) և Կիպրոսի Խրիստոստոմոսը (1090), Անտիֆոնիտիս և Ապսինտիոտիսա (XII դ.) վանքերի կաթողիկեները: Երկրորդ տիպին՝ Փոկիսի Ս. Դուկասը, Լիկոդեմոսի Պանագիան (Աթենք), Դափնիի և Քրիստիանուի (Տրիֆիլիա XI դ.) եկեղեցիները, ինչպես նաև Մոնեմբասիայի Ս. Սոֆիան (XII դ.) և Միստրայի Ս. Թեոդորները (XIII դ.): Հայազգի կայսրերից երկուսը, Մերձավոր Արևելքում տարած հաղթանակները հավերժացնելու նպատակով, կառուցել են հուշատաճար, որը որպես այդպիսին բացառիկ երևույթ է բյուզանդական ճարտարապետության պատմության մեջ: Դրանցից առաջինը կառուցել է Նիկեփորոս II



2



3



4

1. Սուրբ Սոֆիայի տաճարի ընդհանուր տեսքը
2. Ճարտարապետ Տրոատ Անեցի՝ X դար (գծանկարը՝ Աշոտ Չայկազունու)
3. Ճարտարապետ Սինան 1490-1588
4. Սուրբ Սոֆիայի տաճարի հատակագիծը

Փոկասը Կապադովկիայում և ծանոթ է որպես Չավուշինի վիճաբան կոթողային մեծ եկեղեցի, երկրորդը՝ Հովհաննես I Չմշկիկը: Կառուցված է Եփրատի ջրբաժան Մեծուր վայրում, գործել է որպես Էրկան վանքի կաթողիկե: Այսինքն՝ տարածաշրջանի արվեստն ու մշակույթը որոշակիորեն կրում են հայ մշակույթի ազդեցությունը: Հայ ճարտարապետության և շինարար-ճարտարապետների ազդեցությունը Կոստանդնուպոլսի ճարտարապետության վրա շարունակվում է նաև հետագա դարերում: Ուշագրավ է, որ Հայաստանի մայրաքաղաք Անիի և նրա ճարտարապետ Տրդատի փառքը հասել էր նաև այստեղ, և պատահական չէ, որ Ս. Սոփիայի տաճարի՝ երկրաշարժից փլուզված գմբեթը վերակառուցում է Տրդատը:

Խոսելով Ստամբուլում Տրդատ ճարտարապետի գործունեության մասին՝ հայ ճարտարապետության գիտակ Թորոս Թորամանյանը<sup>3</sup> նշում է. «Շիրակի նման փոքրիկ թագավորության մեջ (Շիրակը Մեծ Հայքի թագավորության մաս էր կազմում – Ա. Գ.) ծներ ու զարգացրե է այնպիսի հայ արվեստագետ մը, որ ոչ միայն մրցակից հանդիսացավ Հուսիս-հիսանուսի զույգ ճարտարապետներուն, Անթե-միուսին և Իսիդորին, այլ և իր հավիտենական մահարձանը կանգնեցրեց Բյուզանդիոնի Ս. Սոփիա եկեղեցւոյն վրա, – սպարիւ ու պարծանք իր հայրենիքին, իր ցեղին<sup>4</sup>»:

Թորոս Թորամանյանը պատահական չի համարում բյուզանդական ճարտարապետության մեջ Տրդատի ներդրումը. այն ուներ իր նախահիմքերը. «երբ որ գաղթականության բուռն հոսանքները 5-րդ դարեն սկսյալ բյուզանդական կայսրության երկիրները կողողեին, արդյոք քանի մեծագործ արվեստագետներ, խառնված այդ հոսանքներուն, Տրդատի նման սքանչելիքներ կանգնեցրին բյուզանդական երկիրներու մեջ, որոնք անհիշարակ կորան և անոնց հանձարի արտադրություններն արշանագրվեցան երկրին և տիրապետող տարրին անունով: Բայց ինչ հարկ կա ուրիշ փաստեր փնտրելու հնադարյան Հայաստանի բարձրագույն քաղաքակրթության և հայ ժողովրդի սրեղծագործական հանձարի մասին: Այսօրվան Ս. Սոփիայի գլխին բազմած ահեղատեսիլ գմբեթը Հայաստանի բազմադարյա քաղաքակրթության պերճախոս պատմությունն է»<sup>5</sup>:

Փաստորեն, Տրդատն անձամբ պատրաստում է բոլոր կաղապարները. «անկյուններու չորս առագաստները նորոգեց իր ուզած ձևով:

Հերոս բարձրացուց շուրջանակի ցած թմբուկ մը, որ այն ժամանակ միմիայն Հայաստանի հատուկ ոճ էր, և այս թմբուկին վրա կազմեց 31 մետրեն ավելի տրամագծով կիսագունդը»<sup>6</sup>: Եվ, ինչպես գրում է Ստեփանոս Տարնացին, «...Իմաստուն հանձարով պարտապետալ զկաղապարս կազմածոյն եւ սկզբնատրեալ զշինելն, որ եւ գեղեցկապէս շինեցաւ պայծառ քան զառաջինն»<sup>7</sup>:

Հայ շինարար վարպետների գործունեությունը շարունակվում է նաև Տրդատից հետո:

Ըստ Հասմիկ Ստեփանյանի<sup>8</sup> դեռևս սելջուկյան ծանրագույն շրջանում նրանց ամենահայտնի սրբավայրերի, դամբարանների, մինչ օրս պահպանված մզկիթների, մեդրեսեների ու թյուրբենների ճարտարապետներն ու կառուցողները հայեր են եղել:

Հայ վարպետների հեղինակած կառույցներից են Սվազի «Գյոթ մեդրեսեն» (ճարտ.՝ Գայլուկ կամ Գելուկ, 13-րդ դար), Կոնիայի «Ինջե մինարեի մեդրեսեն» (ճարտ.՝ Գալուստ, 1264 թ.): Տիվրիկի մեծ մզկիթը և հիվանդանոցը (1228–1229 թթ.) կառուցել է Ախլաթցի Խուրշահ իբն Մուղթըր (Խոսրովը), Մալաթիայի մզկիթը (1247 թ.)՝ Ստեփանի որդի Թագավորը, Ջորի (Իգդիրից հարավ, դեպի Քալեդաղ) քարավանատունը (13–14-րդ դդ.)՝ ճարտարապետ Աշոտը և այլն:

Նկատենք, որ միջնադարում հայ ճարտարապետները կոչվում էին վարդապետ (վարպետաց վարպետ, ճարտարապետ): Այնպես որ 9–11-րդ դարերի Տրդատին և նրա դպրոցի ավանդույթներին, 13-րդ դարի Գելուկին, Թագավորին, Մխիթարին, Միրանեսին, Մկրտիչին հաջորդաբար հետագա դարերում փոխարինել են Վեցիկը, Ջունդիկը, Աղբարիկը, Շահիկը, Մոմիկը, Աշոտը և այլք, որոնք հայկական լեռնաշխարհում և նրա հարակից տարածքներում կերտել են մինչ օրս կանգուն հարյուրավոր ճարտարապետական գլուխգործոցներ:

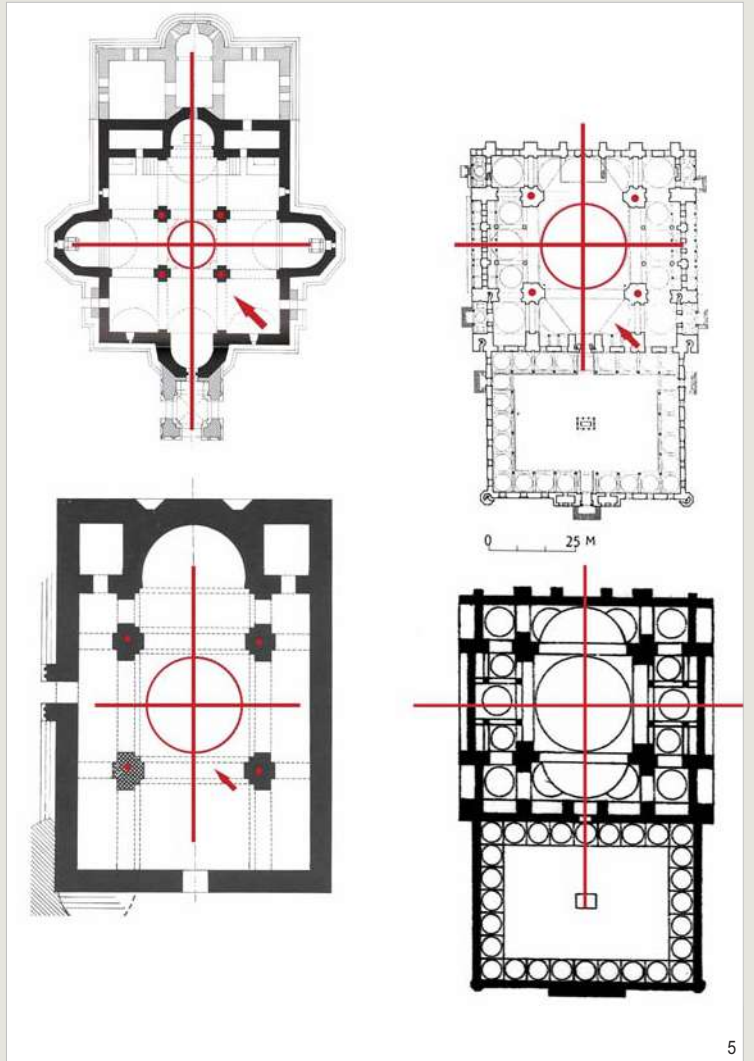
Սուլթան Մուհամմեդ II-ը (1453 թ.) Կ. Պոլիս բռնագաղթեցրեց հայ ու հրեա շինարար վարպետների, որոնց շնորհքով զեղեցկություն ու փայլ հաղորդեց քաղաքին<sup>9</sup>:

XVI դարից հայտնի էր Սինանը<sup>10</sup>:

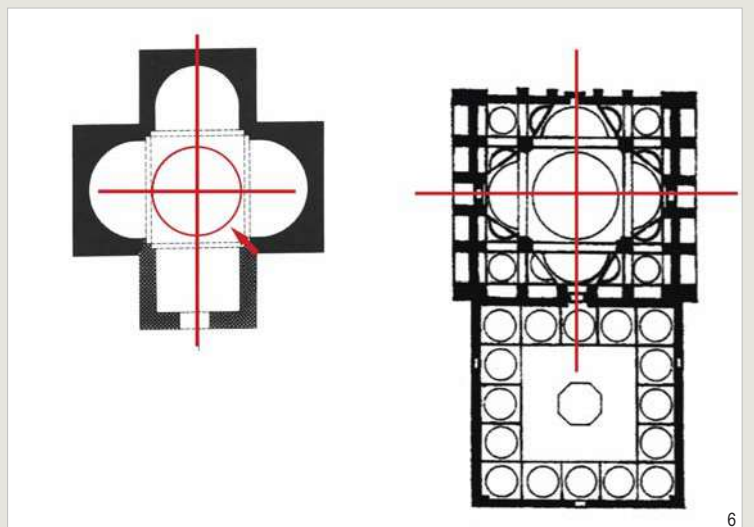
Սինանի ստեղծագործությունների ամենաթռուցիկ ուսումնասիրությունն անգամ թույլ է տալիս եզրակացնել, որ նրա, հատկապես վաղ շրջանի կառույցները կրում են IV–XII դարերի հայ ճարտարապետության ազդեցությունը (մասնավորապես չորս մույթերի և չորս

սյունների կիրառումը՝ որպես գմբեթների հորինվածքները պահպանող համակարգ<sup>11)</sup>:

Ինչպես հայտնի է, Սինանը երիտասարդ հասակում (ապրել է ավելի քան 90 տարի) ծառայել է օսմանյան բանակում և եղել է Բելգրադում (1521), Հռոդոսում (1522), Գերմանիայում (1529), Իրաքում (Բաղդադ, Բասրա, 1534), Ապուլիայում (Հարավային Իտալիա, 1537), Մոլդովայում (1538), պատմական Հայաստանում և այլուր: Բնականաբար, այս տարածքներում նա կարող էր հանդիպել բազմաթիվ հայ վարպետների, քարգործ-շինարարների, տեսնել այլ հուշարձանների շարքում նաև հայկական միջնադարյան կառույցները, լինելով խոհեն և ուշիմ անձնավորություն՝ կարող էր ուսումնասիրել դրանք, փորձ կուտակել հետագա՝ արդեն իր նախագծային և շինարարական գործունեության համար: Ուսումնասիրելով Սինանի հատկապես վաղ շրջանի կառույցների հատակագծային և ծավալատարածական լուծումները, հեշտ է նկատել, որ դրանք, հորինվածքային տիպերի առումով հար և նման են հայ վաղմիջնադարյան պաշտամունքային կառույցների՝ Էջմիածին (303 թ.), Գայանե (630 թ.), Սրեն (638-640 թթ.), Բագարան (639-640 թթ.) տիպերին և ընդհանրապես 4-7-րդ դարերի խաչաքև կենտրոնագմբեթ եկեղեցիներին (Եղվարդ, Իրինդ, Մաստարա և այլն): Սինանի վաղ շրջանի մզկիթների հատակագծային լուծումներում հստակ նկատվում են քառակուսի միջուկի ներսում չորս անկյունների վրա հանգչող կամ փոքրիկ քառակուսու վրա հենված գմբեթների հորինվածքային տիպերը: Նման լուծման ժամանակ հատակագծում հավասարաթև խաչի հորինվածք է նկատվում, որի կենտրոնում բնականաբար պիտի վեր խոյանար մեծ գմբեթը: Այս լուծումն է, որ դարեր առաջ կիրառել էին հայ շինարար վարպետները Հայկական լեռնաշխարհով սփռված քրիստոնեական տաճարների և եկեղեցիների կառուցման ընթացքում: Սինանի վարպետությունը այն էր, որ նա չորս սյուների կամ մույթերի վերնամասում ավելացրեց «պատ» ներվյուրները, որոնք լրացուցիչ ամրություն էին հաղորդում կառույցին՝ հատկապես դրանց առավել մեծ չափերը և մոնումենտալությունն ապահովելով: Սակայն հարկ է նշել, որ հենց այս մոտեցումը ցուցաբերեց Տրդատ ճարտարապետը՝ Սինանից դարեր առաջ, երբ վերանորոգում էր Ս. Սոփիայի գմբեթը: 1539-1580 թթ. ընթացքում Սինանի կառուցած մզկիթների



5. Հայկական միջնադարյան պաշտամունքային կառույցների (5-7-րդ դդ) և Սինանի կառուցած մզկիթների (ա բ) հատակագծերի համեմատական սխեման:



6. Հայկական միջնադարյան պաշտամունքային խաչաձև կառույցների (5-7-րդ դդ) և Սինանի կառուցած մզկիթների (ա բ) հատակագծերի համեմատական սխեման



7

հատակագծային լուծումների համեմատական վերլուծությունից հետևում է, որ դրանցում գերակշռում են քառակուսի (կամ քառանկյուն) շրջանի (գմբեթատակի շրջանակը), քառանկյան մեջ ներկառուցված երկու սյուների վրա հենված գմբեթի, քառակուսու կամ քառանկյան մեջ ներկառուցված չորս սյուների վրա հենված գմբեթի, ինչպես նաև վեց, ութ սյուների վրա հենված գմբեթների և սրանցով պայմանավորված ընդհանուր հորինվածքի նախատիպերը, որոնք կային և հայտնի էին հայ ճարտարա-



7. Սելիմիե մզկիթը Եդիրնեում, լուսանկարը՝ Ջաքարիա Միլլանսոլլու



8. Սուլեյմանիեի գմբեթի ներքին տեսքը, ճարտարապետ՝ Սինան, լուսանկարը՝ Արա Գյուլերի

պետներին դեռևս IV–VII դարերում: Բնականաբար դրանց վրա Սինանի հենվելը պատահական և տարօրինակ չէր, քանզի դրանք, ժամանակի առաջադեմ և քարի ճարտարապետությանը հարիր հորինվածքային լուծումներ լինելով հանդերձ, առաջադեմ հնարանքներով իր ստեղծագործական ուղին հարթող Սինանը չէր կարող անտեսել: Ուստի անկախ այն բանից, որ դրանցում ամբարված էին հայ ժողովրդի քարեդարյան մշակույթից ժառանգած բնափիլիսոփայական մտածողությամբ ստեղծված և հետագա քրիստոնեական շրջանում լայն կիրառում գտած քառակուսի, շրջանակ, հավասարաթև խաչ, կամար, թաղ և ճարտարապետական այլ ըմբռնումներ ու հասկացություններ և խորհրդանշանային հորինվածքային ծավալատարածական ձևեր, Սինանն իսլամին և Օսմանյան կայսրությանը հատուկ մոնումենտալիզմի պահանջներին համապատասխան դրանք մասշտաբով մեծացրեց, ամրացրեց, համալրեց գեղագիտական նոր և ժամանակի պահանջներից բխող որակներով, որի արդյունքում ստեղծվեց օսմանյան պաշտամունքային կառույցների, մզկիթների սինանյան ոճը (Սկյուտարի Միհրիմահ սուլթանի մզկիթը (1540–1548), Շեհզադե մզկիթը (1543–1548, Սուլեյմանիե մզկիթը (1550–1557), Կիլիչ Ալի փաշայի մզկիթը (1580), Կարա Ահ-

մեդի, Մուլլա Չելեբի մզկիթները (81 հատ) և այլն): Հարկ է նշել, որ նման մոտեցումներ է կիրառել Սինանը նաև դամբարանների կառուցման ժամանակ: Ընդհանրապես նա, քաջատեղյակ հումանիզմեական, հայկական և արևելյան քարի ճարտարապետության գաղտնիքներին, հմտորեն օգտագործել է քարը և աղյուսը, պատուհաններով «թեթևացրել» է կրող և օժանդակ պատերը, ներվյուրներով ամրացրել է հորինվածքի կոնստրուկցիան, կարողացել է մեկ բջջի շուրջ օժանդակ սենյակների, մեդրեսեների, մինարեթների, բակերի, աղբյուրների և այլ ճարտարապետական հորինվածքների համադրությամբ ստեղծել գեղատեսիլ համալիրներ:



9. Շեհզադե մզկիթը, ճարտարապետ՝ Սինան



10. Ստամբուլյան պատկեր, լուս. Արա Գյուլերի



11. Էդիրնեի գմբեթի ներքին տեսքը, ճարտարապետ՝ Սինան

ծագործել են տասնյակ հայ արվեստագետներ, հայ նկարիչները որմնագարդել են թուրքական պալատները, ապարանքները, հայկական եկեղեցիներն ու ամիրաների տները:

Ընդհանուր առմամբ Ստամբուլում, ինչպես նաև Թուրքիայի այլ քաղաքներում գործել են հայազգի տասնյակ ճարտարապետներ և շինարարներ՝ Պողոսը (13-րդ դ.), Գայլուկը (13-րդ դ.), Խոսրովը (13-րդ դ.), Թագվորը (13-րդ դ.), Աշոտը (14-րդ դ.), Եղիազար խալֆան (1414-1424 թթ., կառուցել է Բուրսայի հոյակապ «Եշիլ ճամփն» և «Եշիլ թյուրբեն» («Կանաչ մզկիթը» և «Կանաչ դամբարանը»), Ասովաձատուր խալֆա Պոլպոլճին (1600–1630 թթ. արքունի ճարտարապետ), Մուսա խալֆան (գործել է 1627 թ.), Խաչեր խալֆան (1627 թ. վերակառուցել է Պալաթի Ս. Հրեշտակապետ եկեղեցին), Խրդըր խալֆան (1623–1659 թթ.), Գարբիել



12. Շահագրե մզկիթի ընդհանուր տեսքը, ճարտարապետ՝ Սինան

Հետագայում շուրջ երեք դար Կ. Պոլսում գործել են Պալյանների ճարտարապետական տոհմի ներկայացուցիչները, որոնց գործունեությունը առանձնապես բեղմնավոր է եղել 19-րդ դարում: Պալյանների գործունեության մասին առավել մանրամասն անդրադարձ կունենանք առանձին հոդվածով:

Դեռևս Բյուզանդական կայսրության օրոք Ստամբուլում և հետագայում Օսմանյան կայսրության տարբեր շրջաններում ապրել և ստեղ-

խալֆա Փալազյանը (1670–ականներին արքունի ճարտարապետ), Սարգիս խալֆան (1719–1733 թթ., արքունի ճարտարապետ, կառուցել է Նևշեհիրլի Դամաթ Իբրահիմ փաշայի շքեղ մզկիթը, Սկյուտարի Ս. Կարապետ եկեղեցին, Դալաթիայի Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցին), Հակոբ Եղիազարը (1738–1803 թթ., արքունի ճարտարապետ), Դոյզունճի խալֆան, Միտոն խալֆա Արապօղլուն (18-րդ դար, արքունի ճարտարապետ, կառուցել է Մուլթան Ահմեդ

մզկիթը Ստամբուլում, Սամաթիայում՝ Հեքիմօղլու Ալի փաշա մզկիթի շատրվանը, մեդրեսեն և գրադարանը), Շիրին խալֆան (1735-1738 թթ.), Ադամ խալֆան, Պալի խալֆան, Հակոբ ամիրա Գյուլլայայանը (1790–1808 թթ.), արքունի ճարտարապետ Ստեփանոս կամ Փանոս ճարտարապետը (Ուրֆայում 18-րդ դարում 6 մզկիթ է կառուցել), Սինաս խալֆան (1804թ. վերաշինել է Ս. Գևորգ եկեղեցին), Կարապետյան Սենիքերիմ խալֆան (1817-1892 թթ., արքունի ճարտարապետ, կառուցել է Այա Սոֆիան շրջապատող պատերը), արքունի ճարտարապետ Հովհաննես Մերվերյանը (1786–1858թթ.), ադրիանապոլսեցի արքունի ճարտարապետ Հակոբ Եղիազարյանը, (1738–1803 թթ., 1778 թ. բարոկկո ոճով կառուցում է Բեյլերբեյի Ռաբիա Գյունուշ Սուլթան ջամին (Իսկելե ջամին (մզկիթը), մեդրեսեներ, բաղնիքներ և այլն), Մերթն խալֆա Աստվածատուրյանը, Մահտեսի Սարգիս Մարզմանյանը (1810-1897 թթ.), Պողոս Օտյանը (1795–1862 թթ.) Կիրակոս Օտյանը (1804–1866թթ.), Մահտեսի Տյովլաթ Կարապետ Խալֆան (1801-1850 թթ. նորոգել է Քարթալի եկեղեցին, կառուցել է դպրոցներ, աղբյուրներ և այլն), Նշան խալֆան, Գրիգոր Ներսեսյանը (1827–1890 թթ.), Ներսես Ներսեսյանը (1856–1890 թթ.), Կարապետ խալֆա Սիվրիսթյանը (1882 թ. նորովի շինում է 1881 թ. այրված Ռոդոսթյի Ս. Փրկիչ հայկական եկեղեցին), Պետ-



13. Շահզադե մզկիթ, ճարտարապետ՝ Սինան

րոս Նեմցեն (1830–1893 թթ., արքունի ճարտարապետ Հակոբ Պալյանի աշակերտներից է), Հովսեփ Ազնավուրը (1854–1932 թթ.) և այլք: Ըստ որոշ աղբյուրների՝ նրանց թիվը հարյուրից անցնում է:

Այսպիսով, մինչև 20-րդ դարը Կ.Պոլիս-Ստամբուլի մշակութային, ճարտարապետաքաղաքաշինական և շինարարական կյանքում հայ շինարար վարպետների, ճարտարապետների և արվեստագետների ներկայությունը շոշափելի է, կարևոր և անժխտելի: Այս գործընթացը նոր որակ է ստանում 1908 թ. երիտթուրքերի հեղաշրջումից հետո:

*Շարունակելի*



14. Սուլեյմանիե մզկիթի ընդհանուր տեսքը

15. Սուլթան Չամիդ համալիրը Ստամբուլում, 1550-1557, լուսանկարը՝ Ջաքարիա Միլդանոլու



### Ծանոթագրություններ

1. Հայկական համառոտ հանրագիտարան, հ. 1, Երևան, 1990, էջ 538:
2. Նույն տեղում, էջ 539:
3. Թորոս Թորամանյանը, 1893 թ. ավարտելով Կ. Պոլսի Կայսերական գեղարվեստի ճեմարանի ճարտարապետական բաժինը, երեք տարի անց՝ 1896թ., խուսափելով համիդյան հալածանքներից և կոտորածներից, շատերի պես մեկնում է Բուլղարիա: Տե՛ս Թ. Թորամանյան, Անիի Մայր տաճարը, Երևան, 2008, էջ 15:
4. Թ. Թորամանյան, «Նյութեր հայկական ճարտարապետության պատմության», Աշխատությունների երկրորդ ժողովածու, Եր., ԵՊՀ հրատ., 2013, էջ 251:
5. Նույն տեղը:
6. Նույն տեղը:
7. Ստեփանոսի Տարոնեցոյ Ասողկան Պատմութիւն տիեզերական, Ս. Պետերբուրգ, 1885, էջ 251:
8. Ստեփանյան Հ., Լուզինյան թագավորական տան հայ ժառանգները, Երևան, 2016, 218 էջ, էջ 164-165, 171-172:
9. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 5, Երևան, 1979, էջ 719:
10. Օսմանյան ճարտարապետության գագաթը համարվող մեծն Սինանը՝ Միմար Հոճա Սինան (1490-1588), արքունի մեծ ճարտարապետ, ծագումով՝ կեսարահայ: Սուլթան Սելիմի տիրակալության շրջանում (1512-1520) եղել է դեշիրմեի գոհերից, բռնի մահմեդականացված հայ պատանի՝ հավանաբար Սիմոն անունով: Նրա 40 աշակերտները դարձել են հայտնի ճարտարապետներ: Ապրել է 99 տարի: Մոտ 500 մեծ ու փոքր կարևոր շինությունների հեղինակ է: Նրա հայկական ծագման մասին առաջին անգամ վավերագիր հրատարակեց Ահմեդ Ռեֆիկը «Turk Tarihi Encumeni Mecmuast» ամսագրում (Ա. հ., 5-րդ համար, 1930 թ. մայիս և 1931 թ. մայիս, էջ 10): Այս օսմաներեն փաստաթուղթը գրվել է 1573 թվականին, երբ Սինանը ութսուներկու տարեկան է եղել: Սուլթան Սելիմ Բ-ն 1571 թ. օգոստոսին գրավել էր Կիպրոսը: Գերեվարված հույն բնակչության տեղը լրացնելու համար մի քանի նահանգներից, այդ թվում՝ Կեսարիայից ու շրջակա գյուղերից բնակիչներ պիտի տեղահանվեին ու տարվեին Կիպրոս: Սինանը, իմանալով իր երեք հարազատների, ազգականների արտոման մասին, ինքրանք է ներկայացնում սուլթանին, որն էլ հրամայում է օգնել: Ըստ այս վավերագրի՝ Ազդադի (Յոզղաթ) դատավոր Հյուսեին Չավուշին բարձրագույն հրաման է տրվում ներում շնորհել ու Կիպրոս չարս-

րել «ներկայիս արքունի ճարտարապետների գլխավոր քրիստոնյա ազգականներին, բարեկաններին, որոնք ապրում են Կեսարիայի մի քանի գյուղերում» (անունները կան, դրանք հայտնի են եղել որպես հայկական գյուղեր): Ըստ նույն աղբյուրի՝ Երուսաղեմում կա մի ձեռագիր, որի 1540 թ. գրված հիշատակարանից պարզվում է, որ այդ ձեռագիրը (ձ. 251) Պոլսում Աստվածատուր պատրիարքին է նվիրել Սինան Չելեպին, որպեսզի տանի Երուսաղեմ՝ Սբ. Հակոբ վանքի հիշատակ Պուզաճե որդու և Շահրիար Չելեպիի, Սինան Չելեպիի նախնիների հոգու Աստծու ողորմության համար: Անիծվում է այս մագաղաթը Երուսաղեմից հանողը: Սինանը իր փառքի ճանապարհը սկսել էր Օսմանյան կայսրության ամենափայլուն դեմքերից Սուլեյման Հիասքանչի օրոք: Սինանի ժառանգությունն են կազմում 81 սվկիթ, 55 մեդրեսե (հոգևոր դպրոց), 8 ամրակուռ կամուրջ, 18 իջևանատուն, 33 ապարանք, ջրի կամարներ, 35 բաղնիք, 17 դամբարան, 10 աղբյուր, ամրացրել է Այա Մոֆիայի սորդայան գմբեթը, մի շարք կառույցներ Դամասկոսում, Վիլնյուսում, Մակեդոնիայում, Մարասկոյում, Բուսնիայում, Հալեպում, Կահիրեում և այլուր: Նա է առաջին անգամ օգտագործել Իզմիթից բերված հախճապակե կապույտ սալիկները... Սինանի մասին տե՛ս Վ. Չարդարեան, «Յիշատակարան», Գահիրե, 1933-1939 թթ., էջ 32-33, 52, Հ. Ստեփանյան, «Հայերի ներդրումն Օսմանյան կայսրությունում», ՀՀ ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտ, 2011, էջ 430-432, «Թիպիս թարիխը ենճիմեի Մեճմուսաս» հանդես, նոր շարք, հ. Ա, հունիս, 1930 - մայիս, 1931, էջ 10, Կ. Կ. Կ. Երևան, 2003, Հայկական հանրագիտարանի հրատարակչություն, էջ 439, Ալպոյաճեան Ա., Պատմութիւն Հայ Կեսարիոյ, հ. 1-2, Կահիրե, 1937, Tuglaci P., Batinin Turk mimar ligina Etkisi ve Balyan Ailesi, Ist., 1980., J. Freely, A. R. Burelli, Sinan architect of suleyman the magnificent and the ottoman golden age, Istanbul, 1992, 144 p. p. 15-րդ նկարում է, որ Sinan was born in the Anatolian province of Karamania in the last decade of the fifteenth century, probably around 1497 (though some place his birth as early as 1491). His parents were christians, probably Armenian or Greek. In his youth he was caught up in the devsirime, the annual levy of christian youths who were enrolled in the Sultan's service. As was customary, he became a Muslim, taking the name Sinan, and was sent as a cadet to one of the palace schools in Istanbul, learning carpentry and other bulding trads. He was assigned to the janissaries, the elite corps of the ottoman Army as a military engineer.

11. ՀՀՀ, հ. 2, Երևան, 1995, էջ 740-741:



**Տեր Հեթում քահանա Թարվերդյան**

Ախթալայի Սուրբ Աստվածածին վանքի վանահայր  
Գրգարաց թեմ

# ՀԱՂԲԱՏԻ ՍՈՒՐԲ ՆՇԱՆ ԵԿԵՂԵՑՈՒ ՈՐԱՆՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ



**այաստանի  
միջնադարյան  
վանքերի մեջ իր  
ճարտարապետական  
հրաշալի կառույցներով  
և մշակութային հարուստ  
ժառանգությամբ  
առանձնանում է  
Հաղբատավանքը:**

Հաղբատի գլխավոր՝ Ս. Նշան եկեղեցին վանքի կառույցների մեջ լինելով հնագույնը՝ ժամանակի ընթացքում շրջապատվել է այլ շինություններով: Բարձրադիր գմբեթը գերիշխող

դիրք ունի վանական համալիրի մեջ և հյուսիսային ու արևմտյան մուտքերով հաղորդակցվում է հյուսիսային կողմի միջանցքի և գավթի հետ: Խորանի երկու կողմերում ունի երկու կրկնահարկ ավանդատներ: Եկեղեցու ճարտարապետական տարրերից մասնավորապես շքեղ են արևմտյան մասի դեկորատիվ կամարներն ու որմնասյուները:

Ներսում պահպանվել են բարձրարվեստ որմնանկարներ, որոնք մեր ուսումնասիրման նյութն են: Հաղբատի որմնանկարների ավետարանական նկարաշարի մի քանի տեսարաններ ուղեկցվում են հայերեն, հունարեն և վրացերեն մակագրություններով: Պատկերները ոճական և պատկերագրական սերտ ընդհանրություններ ունեն ԺԳ դարի հայ մանրանկարչության Սեծ Հայքի դպրոցի ստեղծագործությունների հետ:



Որմնանկարները պահպանվել են Ս. Նշան եկեղեցու Ավագ խորանում, ինչպես նաև հյուսիսային և հարավային պատերին, որոնց ստեղծման ժամանակաշրջանը գրականության մեջ համարվում է Ժ-ԺԳ դարերը: Վերջին շրջանի ուսումնասիրությունները ցույց են տվել, որ եկեղեցու որմնանկարչական հարդարանքը ավարտված է եղել, երբ ԺԲ դարում երկրաշարժի հետևանքով փլվել է Ս. Նշան եկեղեցու հարավային պատի կենտրոնական հատվածը՝ անվերադարձ ավերելով որմնանկարված պատի կենտրոնական ընդարձակ մասը: Վերակառուցման ժամանակ, պահպանված պատուհանի տակ բացել են ևս մեկ՝ շատ ավելի լայն ու ընդարձակ պատուհան: Այս հատվածի պատի փորագիր արձանագրության քարերից մեկը վերաշարել են գլխավար՝ խախտելով շարադրանքը: Հավանաբար վերանորոգությունից հետո լրացրել ու ավելացրել են նաև որմնանկարների որոշ նոր հատվածներ:

2018 թ. Արա Ջարյանի գլխավորությամբ կատարված աշխատանքների ժամանակ փաստագրվել է որմնանկարների նկարչական՝ իրար վրա նստեցված երեք շերտ:

Ս. Նշան եկեղեցու հարավային պատի ընդարձակ մակերեսը տասը մետր բարձրությամբ ամբողջովին որմնանկարված է եղել: Պատկերաշարը բաղկացած է եղել երեք ռեգիստրներից, որոնք իրարից առանձնանում են լայն զարդապատկեր բուսական ժապավեններով: Չարդաժապավեններ արված են նաև հարավային պատի ուղղահայաց հատվածներում, պատի անկյունների մոտ: Առաջին՝ ստորին ռեգիստրում, ձախ անկյունում, Սեդուն Արծրունու որդի Խութլու Բուղայի (մահ. 1293 թ.) պատկերն է: Երկրորդի աջակողմում «Հոգեգալստյան» տեսարանն է: Երրորդ՝ ամենավերին ռեգիստրի աջ մասում «Համբարձում» տեսարանն է, իսկ ձախում՝ «Դժոխքի ավերումը» պատկերը:

Խութլու Բուղայի լավ պահպանված դիմանկարը ունի ինքնուրույն գեղարվեստական արժեք, ներկայացնում է իրական մարդու պատկեր՝ ըստ նկարչի կատարողական վարպետության<sup>1</sup>: Խութլու Բուղայի կերպարը շատ հետաքրքիր է. կարծիքներ կան, որ նա է եղել որմնանկարների հովանավորը<sup>2</sup>: Պատկերված է իշխանական հագուստով, իսկ գոտկատեղի



Հարավային պատ, Համբարձում

հավասարությանը, ձախ կողմում պահպանվել է հետևյալ ներկագիր գրությունը. «ՊԱՐՈՆ ԽՈՒՏԼՈՒ ԲՈՒՂԱՅ»:

Ցավոք արտի, հաջորդ՝ «Հոգեգալստյան» տեսարանը ամբողջությամբ չի պահպանվել: Երևում են չորս առաքյալների դեմքերը, որոնց գլխավերևում տեսնում ենք Սուրբ Հոգու աղավնակերպ էջքը նրանց վրա: Այստեղ նկարիչ վարպետը շատ գեղեցիկ է պատկերել Սուրբ Հոգու շնորհները, որ ճառագայթաձև իջնում են առաքյալների վրա:

Առաքյալների հետևի մասում պատկերված է մի շինություն, որը ներկայացնում է Վերնատունը, որն իր հերթին խորհրդանշում է առաջին եկեղեցին<sup>3</sup>: Համբարձման տեսարանից նույնպես պահպանվել է մի փոքրիկ հատված: Քրիստոսի գլխավերևում գրված է՝ «ՀԱՄԲԱՐՉՈՒՄ», իսկ գլխից մի փոքր ներքև, երկու կողմերում, հունարեն՝ «IC XC» (Հիսուս Քրիստոս): Վայելույզ գահին նստած Քրիստոսը ձեռքին պահել է բաց Ավետարան, որտեղ երկաթագիր գրված է. «ԵՍ ԵՐԹԱՄ ԱՌ ԱՅՆ ՈՐ ԱՌԱՔԵ»: Սա հատված է Հովհաննու ավետարանից՝ «Ես երթամ առ այն որ առաքե[ացն գիս]» (Հովհ., է 33): Քրիստոսի վառ կարմիր գույնով մանդրոլան երկինք են տանում հրեշտակները, որոնցից միայն աջակողմյանի պատկերն է պահպանվել:



Վերջին տեսարանը «Դժոխքի ավերումն» է: Քրիստոսի աջ ձեռքին պատկերված է խաչ, որի աջ թևի տակ պահպանվել է հավանաբար պատկերի այժմ թափված ձախ մասում ենթադրաբար եղած «ԱՎԵՐՈՒՄՆ» բառի շարունակությունը՝ «ԴժՈՒՅՈՅ»: Խաչի աջ կողմում, վերևի մասում տեսնում ենք երեք հրեշտակների, որոնք երկնքից փառաբանում են Քրիստոսին, իսկ ներքևի մասում՝ դժոխքում, պահպանվել են չորս մարդկանց գլուխները, որոնցից երկուսը լուսապսակով են, իսկ մյուս երկուսը՝ թագակիր:

Որմնանկարներ են պահպանվել նաև արևելյան պատին: Այստեղ խորանի գմբեթարդում Քրիստոսի մեծադիր պատկերն է՝ Բարեխոսության պատկերագրությամբ, որտեղ ձախ կողմում Սուրբ Մարիամ Աստվածածինն է, աջում՝ Սուրբ Հովհաննես Սկրտիչը: Մարդկության փրկիչը պատկերված է զարդարուն գահին նստած, աջ ձեռքը՝ օրհնության դիրքով, իսկ մյուս ձեռքում պահում է բաց Ավետարանը, որտեղ պահպանվել են գրություններ: Հետաքրքիր է, որ Ավետարանի կից

էջերում առկա են երկլեզու գրություններ. աջ կողմում՝ հայերեն, իսկ ձախում՝ վրացերեն: Այն Հովհաննես ավետարանից է. «ԵՄ ԵՄ ԼՈՅՍ ԱՇԽԱՐՀԻ, ՈՐ ԳԱ ԱՌ ԻՍ, ԸՆԴ ԽԱԻԱՐ ՄԻ ԳՆԱՍՅԷ, ԱՅԼ ԸՆԿԱԼՏԻ ՉԿԵԱՆՍ ՅԱԻՏԵՆԻՑ» (Հովհ., Ը, 12): Ճիշտ նույն տեքստն է նաև վրացերենում (ընթերցումը՝ վրացագետ Ասյա Դարբինյանի): Քրիստոսի աջ և ձախ կողմերում պատկերված Աստվածամայրը և Հովհաննես Սկրտիչը խնդրում են, որպեսզի Տերը ողորմած լինի մարդկության հանդեպ<sup>4</sup>: Այս պատկերագրությամբ որմնանկար պահպանվել է նաև Ախթալայի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցում, բայց արևմտյան պատին<sup>5</sup>:

Խորանի հատվածի որմնանկարների հաջորդ շարքը գտնվում է Քրիստոսի պատկերից ներքև, պատուհանի վերնամասի աջ կողմում, որը «Քրիստոսի Ծնունդը» տեսարանն<sup>6</sup> է: Նշենք, որ այս տեսարանը համեմատաբար ավելի լավ վիճակում է մեզ հասել: Որմնանկարում պահպանվել են մանուկ Հիսուսի դեմքը, մտրի մոտ՝ եզն ու ավանակը, ինչպես նաև



Հաղբատավանք, 10-13 դդ.



Արևելյան Պատ, Սուրբ Հաղորդության տեսարան

երկնքում Տիրոջը փառաբանող երկու հրեշտակները, Բեթղեհեմի աստղը և հովիվներից մեկի դեմքը: Գեղեցիկ և ներդաշնակ են պատկերված հատկապես հրեշտակների, մանուկ Հիսուսի և հովիվի դեմքերը: Այս տեսարանում պահպանվել է մեկ գրություն, Բեթղեհեմյան աստղից աջ, վրացերեն, որը թարգմանաբար նշանակում է «Հիսուսի Ծնունդը»:

Պատուհանի վերնամասի ձախ կողմում «Տեառնընդառաջի» տեսարանն է, որտեղ համեմատաբար լավ է պահպանվել միայն Սիմե-



Սրբեկյան պատ, Ամենակալ Քրիստոս

ոն ծերունու դեմքը, իսկ մանուկ Հիսուսի, Աստվածամոր և Հովսեփի կերպարները մասամբ վնասված են: Պարզ երևում է միայն, թե ինչպես է Աստվածամայրը Հովսեփի հետ Հիսուսին հանձնում Սիմեոնին:

Պատուհանի աջ և ձախ կողմերում, խորքում պահպանվել են Միքայել և Գաբրիել հրեշտակների պատկերները: Միքայել հրեշտակապետի պատկերից մի փոքր վերև գրված է «ՄԻՔԱՅԵԼ»:

Հաջորդ և վերջին տեսարանը գտնվում է պատուհանի ներքևի մասում, որը «Հաղորդություն» է: Պատկերում բեմի աջ և ձախ կողմերից Քրիստոսն իր մարմինն ու արյունն է բաշխում առաքյալներին՝ հացի և գինու տեսքով: Բեմը կարմիր է, որի մեջտեղում խաչ է պատկերված, իսկ Քրիստոսի գլխի աջ կողմում համառոտագրված է՝ «Յ(ԻՍՈՒՄ) «Բ(ԲԻՍՏՈՍ)»: Աջ կողմում առաքյալների առաջին շարքը գլխավորում է Պետրոսը, ում գլխի մոտ համառոտագրված է «ՊԵՏ(ՐՈՍ)», իսկ նրա գլխավերևում գրված է՝ «Առէք կերեք»: Հետաքրքիր է, որ այն կարդացվում է հակառակ կողմից՝ աջից ձախ, այսինքն՝ Քրիստոսի կողմից դեպի առաքյալները: Նկարիչը ցանկացել է ցույց տալ, որ դրանք Քրիստոսի խոսքերն են՝ ուղղված առաքյալներին:

Այս շարքում պահպանվել են միայն երեք առաքյալների պատկերները, Պետրոս առաքյալից բացի մյուս առաքյալների անունները չեն նշված: Նշենք, որ քաղկեդոնական եկեղեցիներում Պետրոս առաքյալին հաջորդում է Սուրբ Հովհաննեսը: Նմանատիպ որմնանկար պահպանվել է Ախթալայի Սուրբ Աստվածածին եկեղեցում, «Հաղորդություն» տեսարա-



Հարավային պատ, Քրիստոսի Հարություն

նում<sup>7</sup>: Այնտեղ ձախ կողմում, Քրիստոսն հաղորդության բաժակն է տալիս առաքյալին, որի անունը ցավոք մեզ չի հասել: Կարծում ենք, որ այս առաքյալը պետք է լինի Պողոսը, իսկ նրա հետևում պետք է պատկերված լինի Մատթեոսը: Նման ենթադրության ենք հանգում այն պատճառով, որ Ախթալայի եկեղեցու խորանի հատվածում են պահպանվել Քրիստոսի ձախ կողմում կանգնած վերոնշյալ առաքյալները և նույն կերպ է նաև Քոբայրավանքի «Հաղորդություն» տեսարանում<sup>8</sup>:

Հաղբատի Սուրբ Նշան եկեղեցու որմնանկարների նկարագրությունը այսքանով ավարտվում է: Հույս ունենք, որ այս տարի Արա Զարյանի գլխավորությամբ և նկարիչ-վերականգնող Քրիստին Լամուրեի մասնակցու-

թյամբ կշարունակվեն Սուրբ Նշան եկեղեցու խորանի հատվածի որմնանկարների վերականգնման և ամրակայման աշխատանքները, կբացվեն նոր տեսարաններ, որոնք մինչև այսօր տեսանելի չեն:

Մեր կարծիքով, Ս. Նշան եկեղեցին ժամանակին ամբողջությամբ նկարագարողված է եղել: Որմնանկարագարումն ամբողջացվել է ԺԳ դարի վերջերին: Ակնհայտ է, որ Սուրբ Նշանը պետք է նկարագարողված լիներ բարձր արվեստով և ճաշակով, քանի որ Հաղբատավանքը միշտ էլ եղել է Հայ Եկեղեցու գլխավոր վանքերից ու կրթօջախներից մեկը, նույնիսկ ուշ շրջանում եղել է Ամենայն Հայոց կաթողիկոսի ժամանակավոր նստավայրը:



Հարավային պատ, Հոգեգալուստ



Խուրթու Բուղայի պատկերը վկայում է այն մասին, որ նա, և թերևս նրա հայրը՝ Սադուն Արծրունին են եղել որմնանկարների պատվիրատուն: Հայտնի է, որ նրանք բարձր պաշտոններ էին զբաղեցնում վրաց արքունիքում, և հենց պատվիրատուների ցանկությամբ կարող է պատճառաբանվել որմնանկարներում հայերենից բացի պահպանված վրացերեն գրությունների առկայությունը:

Միով բանիվ, նշենք, որ Հաղբատի Սուրբ Նշան եկեղեցու որմնանկարները Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցու որմնանկարչության բացառիկ նմուշներից են:

## Ծանոթագրություններ

1. **Վ. Մաթևոսյան**, «Որմնանկարչությունը Հայաստանի պետական պատկերասրահում», Երևան, 1990, էջ 38:
2. Անդ:
3. **J. Lafontaine-Dosogne**, Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident, vol. 1, Bruxelles, 1964, p. 62-67.
4. **G. Babić**, Les croix a cryptogrammes peintes dans les églises serbes des XIII-XIV siècles: Melanges Ivan Dujcevic, Paris, 1979, էջ 1-13:
5. **Տ. Հեթում** քահանա Թարվերդյան, «Ախրալայի Սուրբ Աստվածածին Վանքը» Երևան, 2018, էջ 184-185:
6. **А.М. Лидов**, Об истории и методах копирования грузинских фресок, Средневековые фрески Грузии, Каталог выставки, Москва, 1985, с. 20, **Л.А. Дурново**, Древние фрески Армении, Очерки по истории искусства Армении, Москва-Ленинград, 1939, с. 30-31 **Л.А. Дурново**, Краткая история древнеармянской живописи, Ереван, 1957, էջ 32-33, **Л.А. Дурново**, Очерки изобразительного искусства средневековой Армении, Москва, 1979, p. 152-153: Տե՛ս նաև История искусства народов СССР, т. II, Москва, 1973, с. 145:
7. **В.Н. Лазарев**, История византийской живописи, т. , Москва, 1947, с. 134J
8. **И.Р. Драмбян**, Фрески Кобайра, Ереван, 1979, **N. Thierry**, Les peintures de la cathedrale de Kobayr, "Cahiers Archéologiques" 29, 1980-1981, էջ 103-121, **И.Р. Драмбян**, К вопросу о датировке и интерпретации фресок Кобайра, "Кавказ и Византия" 4, 1984, с. 194-217, **N.Thierry**, A propos des peintures de la grand église de Kobayr, "Revue des études géorgiennes-caucasiennes" 2, 1986, p. 223-226:
9. **Լ. Մելիքսեր-Քել**, «Վարդապետը Հայոց Հիսիսային Կողմանց» եւ նրանց ինքնությունը, Ս. Էջմիածին, 2016, էջ 46-56:



Օհաննա Էլոյան  
արվեստագետ

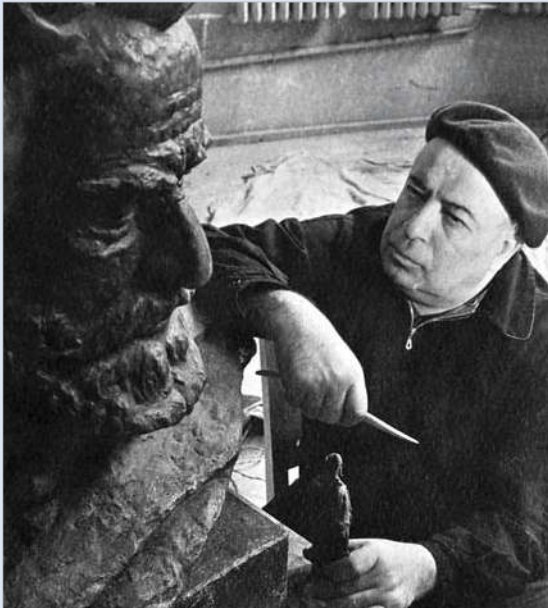
# Արա Սարգսյանի հետազոտող Գյուներիում



Արա Սարգսյանը հայ արդի կերպարվեստի սյուներից է: Արվեստագիտական կրթությունը նա ձեռք է բերել Եվրոպայում և դեռ երիտասարդ, ստեղծագործական ավյունով լի և անսահման խանդավառությամբ՝ եկավ Հայաստան և իր ամբողջ երթուղիով մայր երկրին, ապրեց նրա նոր օրերի հևքով: Առաջին իսկ տարիներին հայրենիքում ստեղծած նրա մի շարք կոթող-հուշարձանները, ինչպես նաև բոլոր լավագույն գործերը, ներծծված են մեր ժողովրդի վերածննդյան ոգով ու ապագային նայող խոր հավատով: Արա Սարգսյանն իր բազմաբովանդակ գործունեությամբ անբաժան է հայ ժողովրդի ու նրա մշակույթի պատմությունից»:

**Մարտիրոս Սարյան,  
1972թ.**

Հայ անվանի կերպարվեստագետ Արա Սարգսյանի ստեղծագործական բեղուն գործունեությունը սերտորեն կապված է եղել Գյումրու հետ: Այսպես՝ դեռևս 1929-1931 թթ. մոնումենտալիստ քանդակագործի նախաձեռնությամբ այստեղ կանգնեցվում է Մայիսյան ապստամբության հերոսներին նվիրված հուշակոթողը: Այն գտնվում է Գյումրու կայարանամերձ հրապարակում՝ Սևյանի ակումբի դիմաց:



Արա Սարգսյան,  
լուսանկարը՝  
Յելիքս  
Առուստամյանի

Նոր ձևերի որոնումը, որից պետք է բխեր Մայիսյան ապստամբության հերոսներին նվիրված հուշակոթողը, իր դրսևորումն էր գտել դեռևս 1929-ին ստեղծված «Հարձակում» հորինվածքում<sup>1</sup>: Այս աշխատանքը, ինչպես բոլոր ռեալիստները՝ կատարված մինչև 1931 թվականը, իր ոճական ուղղվածությամբ հիմք հանդիսացավ հուշակոթողի լուծումների համար: Ի դեպ, ժամանակի քննադատական միտքն այդ ստեղծագործություններին, որպես կանոն, տալիս էր «Ֆորմալիզմ», «սխեմատիզմ» ու այլ տարատեսակ իզմների պիտակավորումներ:

Ա. Սարգսյանը խորապես ուսումնասիրել էր հին վարպետների աշխատանքները, անդրադարձել հնագույն եգիպտական արվեստին: Հիմք ընդունելով ու ստեղծագործաբար յուրացնելով այդ հնամենի ավանդույթները՝ միաժամանակ նա իր ստեղծագործությունը հարստացրեց նոր, արդիական ձևամիջոցներով՝ դրանք զուգորդելով կոնստրուկտիվիզմի միտումներին:

Հուշարձանի նախագծի շուրջ իր մտորումներում տակավին երիտասարդ ու ստեղծագործական ավյունով լի քանդակագործն ի վերջո

Մայր Հայաստան,  
1975

կանգ առավ կոնտրաբեյլեֆային լուծումներով հորինվածքի վրա: Նախագծի գիպսե էսքիզը նա կերտեց՝ նկատի ունենալով ճարտարապետական մասի համամասնությունը, ռեալիստների բովանդակությունը: Մայիսյան ապստամբության հերոսներին նվիրված հուշակոթողում ճարտարապետական ու քանդակային հատվածները ներդաշնակ երկխոսության մեջ են: Հուշարձանը հղացվել էր իրականացնել որպես դինամիկ հորինվածք, քանզի ստատիկ ձևերը, ինչպես նկատել էր ռուս արվեստաբան Վալենտինա Տիխանովան, «չէին համապատասխանում մայիսյան օրերին ծավալված հեղափոխական պայքարին»<sup>2</sup>:



Մայիսյան ապստամբության հերոսներին նվիրված հուշակոթող, 1929-1931 թթ.

Մոնումենտալ այս հուշակոթողն իրենից ներկայացնում է խորանարդաձև մի ծավալ, որի երեք կողմերը զարդարված են հարթաքանդակներով: Հստակ, երկրաչափական ձևերով կառուցված այս հորինվածքում հեղինակին հաջողվել է վերարտադրել գրահագնացքի շարժման պատրանքը: Ինչպես նկատել է արվեստաբանության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը. «Հռոմի, Ֆլորենցիայի, Վենետիկի, Վիեննայի, Փարիզի նշանավոր քանդարաններում նա ծանոթացել է ոչ միայն անտիկ և ռենեսանսային, այլև ժամանակակից վարպետների (Ռոդեն, Մայո) սրեղծագործական ժառանգությանը, լրջորեն ուսումնասիրել Հին Արևելքի, մասնավորապես եգիպտական քանդակի գույս ու խաղապարզ, առնագեղ ոճը»<sup>3</sup>:

Մայիսյան ապստամբության հերոսներին նվիրված հուշակոթողը հեռվից ընկալվում է որպես դինամիկ հորինվածք: Այդպիսի լուծման հեղինակին հաջողվել է հասնել նախ և առաջ սիրուետի ու քանդակային մասերի համամասնության շնորհիվ: Քարաքեկորի աջակողմյան հատվածը ներկայացնում է զինված ապստամբության տեսարան՝ նռնակներով ու հրացաններով: Հուշակոթողի պատերից մեկին ներկայացված է ապստամբության դրոշը բարձրացրած զրահագնացքի գրոհի տեսարանը, իսկ մյուսին ապստամբ բանվորների ու գյուղացիների հերոսամարտն է:

Այսպես երկարատև ստեղծագործական որոնումների արդյունքում՝ հեղինակն ի վերջո առաջնորդվում է այնպիսի մի ոճով, որտեղ զուգորդված են հայկական միջնադարյան ու եգիպտական ռելիեֆի առանձնահատկությունները կոնստրուկտիվիզմի ձևաձևական սկզբունքների հետ: Ոճական սկզբունքներով այս հարթաքանդակին մոտ է 1931-ին ստեղծված «Շինարարություն» կոմպոզիցիան: Երկու աշխատանքներն էլ առանձնանում են ձևերի պարզությամբ, հստակությամբ: Երկուսում էլ ստեղծագործաբար յուրացնելով հայ միջնադարյան քառանկյուն կոթողների ձևերը, դրանք զուգորդելով հին եգիպտական քանդակի ու ռելիեֆի հիմնական սկզբունքների հետ՝ հեղինակը միաժամանակ ձեռնամուխ է եղել նորամուծությունների՝ օգտագործելով կոնստրուկտիվիստական տարրեր:

Մայիսյան ապստամբության հերոսներին նվիրված հուշակոթողի իրականացման համար Լենինականում գտնվելու տարիներին Արա Սարգսյանը համարձակ որոնումներ է կատարել՝ իր ուժերը փորձելով ոչ միայն քանդակի ժանրերից կիսանդրիներում, այլև բեմականարչության մեջ: Վարպետի խոսքերով՝ «Բեմանկարիչն օժտված պետք է լինի ինքնիկությունալ բարձր մակարդակով, լայնախոհությամբ, դրամատուրգիական երկի չևի և էության մեջ թափանցելու կարողությամբ, ռեժիսորի մեկնաբանումներն իր սեփական մտահղացումներով լրացնելու և զարգացնելու ունակություններով, բեմական կերպարների հոգեբանությունը ցայտուն ու արտահայտիչ դարձնելու վառ երևակայությամբ»<sup>4</sup>:

Այս տարիներին Ա. Մռավյանի անվան դրամատիկական թատրոնը (այժմ՝ Վարդան Աճեմյանի անվան պետական դրամատիկական թատրոն) անվանի քանդակագործին

հրավիրում է ձևավորելու երեք ներկայացում՝ Անատոլի Լուինաչարսկու և Ալեքսանդր Դեյչի համահեղինակային «Նապոլեոնի արշավանքը» (բեմադրող՝ Սուրեն Խաչատրյան), Գեղամ Սարյանի «Աչքը» (բեմադրող՝ Մ. Ջանան), Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները» (1932):

Ա. Սարգսյան բեմանկարիչը ձևավորվել է Խորհրդային Հայաստանում: Դա պայմանավորված էր 1925-1930 թթ. հայկական թատրոնի ծաղկումով ու նրանում թատերանկարչությանը հատկացված տեղի կարևորությամբ: Այստեղ հավանաբար մեծ դեր է խաղացել քանդակագործի մտերմությունը անվանի բեմանկարիչ Միքայել Արուտչյանի հետ, ինչի մասին վկայում են նրանց համատեղ ձևավորումները: Ցավոք, չեն պահպանվել Գ. Սարյանի հայտնի պիեսի համար կատարված բեմական ձևավորումների ու զգեստների էսքիզները:

«Նապոլեոնի արշավանք»-ի բեմական ձևավորումը Ա. Սարգսյանի համար նշանակալից էր նրանով, որ այստեղ նա իբրև ելակետ է ընդունել պիեսի քաղաքական սատիրան: Բազմավաստակ արվեստագետը նշված պիեսի բեմական ձևավորումների հնարամտորեն գտնված լուծումներում կիրառում է գրոտեսկային տարրեր, որոնք հետագայում դառնում են նրա ստեղծագործական ոճի առանձնահատկություններից մեկը բեմանկարչության մեջ: Առհասարակ վարպետն այս տարիներին հաճախ օգտագործել է պտտվող շրջանը՝ կիսաաղորտաձև կառույց, որը հնարավորություն ընձեռեց ներկայացնել չդադարող գործողությունը՝ արագ փոխելով բեմական ձևավորումները: Եվ ինչպես նկատել է արվեստագիտության թեկնածու Լիլիթ Մանասերյանը՝ «Դեկորի ներսում սրեղծված ներկայացման աշխարհը դուրս չէր գալիս պարզիկ շրջանի սահմաններից՝ զրնվելով չեզոք փարածության մեջ: Այսպիսի դեկորի ներսում առաջացած բոլոր վեկորները կենդրոնանային են՝ գործողությունը կենդրոնացնելով շրջանի ներսում»<sup>5</sup>:

Հատուկ ուշադրության են արժանի Ս. Խաչատրյանի բեմադրած «Նապոլեոնի արշավանքը» ներկայացման զգեստների էսքիզները: Այստեղ դրսևորվել է անվանի կերպարվեստագետի մուրբ ճաշակը, թատերաբեմն ու դերասանական խաղն ընկալելու հազվագյուտ տաղանդը: Հեղինակի կիրառած բեմական դեկորացիաները վկայում են այն մասին, որ նա հրաշալի տիրապետում է ժամանակի հասարա-

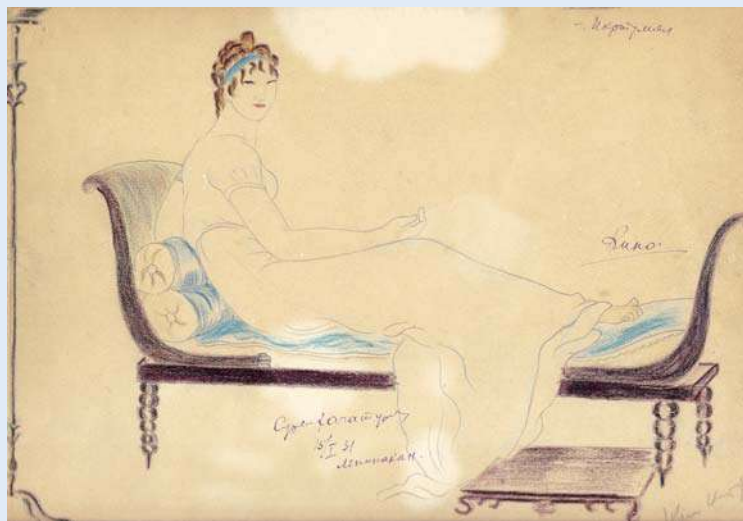
կական բարբերին ու մշակութային ընդհանուր ոճին: Հարկ է նկատել, որ Նապոլեոնի ու Ժոզեֆինայի կերպարները ստեղծելիս շնորհաշատ կերպարվեստագետն իբրև ելակետ ընդունել և ոգեշնչման աղբյուր է դարձրել ֆրանսիական



Նապոլեոնի արշավանքը, Նապոլեոնի բեմական պզեստի էսքիսեր, 1930

ջոցով հեղինակին հաջողվել է ստեղծել որոշակի խառնվածքի տեր անձնավորություն: Ֆրանսիական բանակի զինվորի զգեստի էսքիզը վկայում է այն մասին, որ արվեստագետը խորապես ուսումնասիրել է նապոլեոնյան ժամանակաշրջանի ֆրանսիական զինվորական համազգեստը:

1932թ. Լենինականի Մոսկվայի անվան թատրոնի խաղացանկում բեմադրվում է հայ անվանի երգիծաբան Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ»-ը, որն արժանանում է հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությանը: Ժամանակակիցների վկայությամբ՝ «Միքայել Արուրջյանն էլ որոշ առումով դժվար կացության մեջ ընկավ, երբ Լենինականի թատրոնում սկսվեցին «Մեծապատիվ մուրացկաններ»-ի փորձերը: Արա Սարգսյանի միջամտությամբ միայն արևելահայ թատրոնը գրավ Պարոնյանի հարազատ միջավայրը, գունային կերպարը: Ռեժիսոր Վ. Աճեմյանն այս հարցում փոքր դեր չիստաց: Ու թեև հեղափոխում նույն ռեժիսորի հետ փարբեր բեմանկարիչներ (Մերգեյ Արուրջյան, Վասիլի Վարդանյան, Սուրեն Սյրեփանյան) եկան յուրովի հարարացնելու Պարոնյանի թատրոնը, բայց և այնպես Արա Սարգսյանի ծառայությունն այս բնագավառում մնաց նույնքան



Նապոլեոնի արշավանքը, բեմական պզեստի էսքիս, 1930

ռոմանտիզմի անվանի ներկայացուցիչ Ժակ Լուի Դավիդի վրձնած աշխատանքները:

«Նապոլեոնի արշավանք»-ի բեմական զգեստների էսքիզներում ինքնատիպ լուծումներով է առանձնանում կիսադեմից պատկերված կարդինալի կերպարը: Առանձին խորհրդանշական մանրամասների՝ մասնավորապես կեռիսաչով շղթայի, սև կոստյումի մի-

ԱՄՆ Նայսագաի բեմական պզեստի էսքիս, 1930



նշանակալի, որքան Սունդուկյանը՝ Թարսյանի՞ ստեղծագործական կյանքում»<sup>7</sup>:

«Ռեժիսորը միշտ չէ, որ ի վիճակի է միայնակ հաղթահարել դասական դրամատուրգիան, թեկուզ և նրա փրամատուրգիան փակ լինի կարող դերասանների մի ամբողջ խումբ և նույնիսկ օժտված լինի նկարչական անուրանալի շնորհներով, ինչպես Աճեմյանը: Առանց Պոլսի խայրաբղետի գեղեցկության, առանց նրա մթնոլորտի պարկերավոր վերարտադրման՝ դժվար էր ստեղծել ժամանակակից իմաստով պարոնյանական ներկայացում: Այս առումով էական էր Արա Սարգսյանի աշխատանքը: «Մեծապատիվ մուրացկաններ»-ի մեջ նրանն էին կերպասե վերսկերտում վարագույրի, բեմի վերին մասից վահանիկով կախված «ազգայինների» հեղափոխած փանկական ոսկու սիմվոլիկ պարկերման մտահղացումները, ինչպես նաև փարագների

մզկիթների գմբեթները, նոճիները ստեղծում են փիպիկ արևելյան քաղաքի փայլորություն: Վարագույրի, բեմական դեկորացիաների, հագուստների վառ գույներում համադրված են նարնջագույնը, կանաչը, մուգ կարմիրը, շագանակագույնը, ոսկեգույնը, դեղինն ու այլ երանգներ, որոնք համապատասխանում են պիեսի երգիծական կառույցին ու ներկայացման ռեժիսորական լուծմանը»<sup>9</sup>:

Հանդիսատեսի կողմից ջերմ արձագանք գտած, բարձր գնահատականի արժանացած՝ ռուս անվանի գրող, դրամատուրգ, պրոլետարական գրականության հիմնադիր Անատոլի Լունաչարսկու «Նապոլեոնի արշավանքի» (1930) և Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» (1932) աճեմյանական ներկայացումների բեմական ձևավորումներն ու զգեստները համահունչ էին պիեսների ոգուն, գաղափարական ուղղվածությանը:

Ուշագրավ է «Մեծապատիվ մուրացկանները» երգիծական պիեսի բեմադրության՝ Ա. Սարգսյանի հեղինակած վարագույրի էսքիզը, որը ներառված է Արա Սարգսյանի և Հակոբ Կոչոյանի տուն-թանգարանի մշտական ցուցադրության մեջ: Այստեղ քանդակագործը, հրաժարվելով կիրառել 1920-1930-ականներին բեմանկարչության մեջ լայնորեն տարածված կոնստրուկտիվիստական մոտեցումը, ստեղծել է գեղեցիկ ու յուրօրինակ դեկորացիաներ՝ լուծված գեղանկարչական-ժավալային մեթոդով: Էսքիզում պատկերված հայկական գորգարվեստի մոտիվները, դրանց վրա մանրակրկիտ կատարված հայկական մախազադերը, իրար համաչափ տեղադրված «հեմակետերը»՝ սյուններն ու վարագույրը, հետին պլանում պատշգամբից բացվող մթնկա գողտրիկ բնանկարի համայնապատկերը՝ նոճիներով ու պոլսահայերի տներով, բեմադրության մեջ ներկայացվող ժամանակաշրջանի պատմական ինքնատիպ վավերագրերն են:

«Հանդիսատեսի ջերմ ընդունելությանն է արժանացել Լենինականի Երկրորդ դրամատիկական թատրոնում ռեժիսոր Վ. Աճեմյանի իրականացրած՝ Հ. Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկաններ» երգիծական վիպակի բեմականացումը (1934), որի շեփոխման հեղինակներն էին Ա. Սարգսյանը և Մ. Արուսյանը: Այդ փարիների հայկական մամուլի վկայությամբ՝ Հ. Պարոնյանի երկերում պարկերված Կ. Պոլսի բնորոշ կոլորիտը, արևմտահայ փիպիկ միջավայրը Ա. Սարգսյանի



Հակոբ Պարոնյան, «Մեծապատիվ մուրացկաններ», Արխտոն աղա, բեմական զգեստի էսքիզ, 1932

հետ համաչափանեցված դեկորների ընդհանուր կոլորիտը: Ահա մակերը էական առանձնահատկություններով լրացնող մանրամասներ, որոնք փայլ ու ռուք էին փալիս հռչակված այս բեմադրության գեղանկարչական փեսքին»<sup>8</sup>:

«Նախաբեմի աջ ու ձախ կողմում փեղադրված փների ճակատների հարվածները, կղմինդրյա փանիթները, հեռվում երևացող

շնորհիվ վերջապես սրացան իրենց գունային ու պլաստիկական համարժեքը՝ առարկայական համոզիչ, դեկորատիվ վառ, ազգային ցայրուն նկարագիրը»,<sup>10</sup> – դիպուկ նկատել է արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանը:



«Մեծապատիվ մուրացկաններ», Արիստոտել աղա, բեմական պեստի էսքի, 1932

Երկու ականավոր կերպարվեստագետների՝ Ա. Սարգսյանի ու Մ. Արուստյանի հայ և համաշխարհային պատմության իմացությունը, ռեժիսորական մտահղացմանը համահունչ առարկայական ինքնատիպ լուծումներ գտնելը հնարավորություն ընձեռեցին ստեղծել խորը հոգեբանական լուծումներով բեմական ձևավորում: Վարագույրի էսքիզում ներկայացված՝ երեք նստած ու մեկ կանգնած կերպարների, շքեղ մոմակալների, ոսկեգույն ծաղկամանում դրված ծաղիկների ու եռակամարի միջոցով մտածված պատուհանների լուծումները հետաքրքիր են, ուշագրավ: Գունապնակը կառուցված է ինտենսիվ գույների համադրությամբ, որտեղ գերիշխում են սևը, ակտիվ կարմիրն ու ոսկեգույնը, որոնք մերթնդմերթ ընդհատվում են կանաչ, լազուրե կապույտ ու սպիտակ երանգներով: Հորինվածքի վերնամասը պսակող հայկական գորգերի ու Կ. Պոլսի ժողովրդական տարազի պատկերներն առանձնահատուկ հմայք են հաղորդում բեմական ձևավորումներին՝ պատկերացում տալով

երգիծական վիպակուն քննարկվող պատմական ժամանակաշրջանի նիստուկացի, հասարակական բարքերի մասին: Ներկայացման գտնված երանգները, զուգորդվելով լակոնիկ դեկորատիվ ձևերի հետ, ստեղծում են ինքնատիպ բեմական մթնոլորտ: Օժտված սուր դիտողունակությամբ՝ Ա. Սարգսյանը կարողանում էր ստեղծել այնպիսի խորհրդանշական դետալներ, ինչպիսիք են պատին ամրացված նկարը: Ի դեպ, նույնպիսի մոտիվ է նաև հեղինակի՝ հետագայում՝ 1941-ին կատարված հայ անվանի գրող Մուրացանի «**Գևորգ Մարգարե-տունի**» պատմավեպի բեմականացման էսքիզում սրով վահանի վրա բազմած քևատարած արծիվը: Շնորհաշատ արվեստագետն այստեղ, դիմելով դասական, համաչափ, հավասարակշռված հորինվածքային լուծմանը, կարողացել է ստեղծել ներկայացման ուշագրավ ու միաժամանակ դիտարժան դեկորացիաներ, ինչն էլ մեծապես նպաստել է ներկայացման՝ այդ տարիներին ունեցած աննախադեպ հաջողությանը:

Ա. Սարգսյանի կատարած «Մեծապատիվ մուրացկաններ»-ի էսքիզներում դրսևորումն է գտել արվեստագետի տաղանդը՝ բացահայտելու մարդկային ամենատարբեր խառնվածքները: Նա հմտորեն ներկայացրել է պոլսահայ աշխարհիկ ու հոգևորական խավի չափազանցված, կատակերգական կերպարները՝ ուշադրություն դարձնելով նրանց դիմախառն ու ժեստերին: Հետաքրքիր լուծումներով է առանձնանում վերը նշված ներկայացման բեմական վարագույրի էսքիզի մեկ այլ տարբերակը: Դասական, հավասարակշռված հորինվածքի կենտրոնը զբաղեցնում է մուգ կապույտ վետվետուն վարագույրը, որի երկու կողմում իրար համաչափ տեղադրված են Կ. Պոլսի գմբեթավոր ճարտարապետության գոհարները՝ մզկիթները, ինչպես նաև միմարեթները:

Ուշագրավ է «Մեծապատիվ մուրացկանները» պիեսի գլխավոր հերոսին՝ Արիստոտել աղային պատկերող ճեպանկարը: Նա ներկայացված է ծալապատիկ նստած, մի ձեռքը վեր մեկնած, իսկ մյուսին համրիչն է: Առաջին պլանում Արիստոտել աղայի հողաքափերն են: Այսպիսով, Ա. Սարգսյանը մեծ ավանդ ունի ինչպես քանդակագործության, այնպես էլ բեմանկարչության ասպարեզներում: Նրա բեմական ձևավորումներն առանձնանում են նորարարական, առաջադիմական լուծումներով, բեմում օգտագործվող մի շարք տեխնի-

կական հնարքներով, և ինչպես դիպուկ նկատել է արվեստաբան Վահան Հարությունյանը՝ «Հենց այդ լուծումների շնորհիվ էլ հաջողվում էր պահպանել ներկայացման պահանջված դինամիկ ընթացքը»<sup>11</sup>:

Գյումրիում Արա Սարգսյանի ստեղծագործական հետազիծը կարելի է տեսնել նաև դիմաքանդակի ասպարեզում: Քանդակագործության այս ոլորտում ընտրելով ամենատարբեր նյութերը՝ վարպետը յուրաքանչյուր դիմաքանդակի դեպքում կիրառում է համապատասխան տեխնիկական հնարներ՝ հասնելով կերպարի արտահայտչականությանը: Առհասարակ իր դիմաքանդակներում նա բազմիցս պատկերել է հայ արվեստագետներին, մասնավորապես Գյումրու հետ կապված աշխատանքներում, գյումրեցիներին՝ նկարչուհի Մարիամ Ասլամազյանին, երգահաններ Արմեն Տիգրանյանին, Նիկողայոս Տիգրանյանին: Նա իր դիմաքանդակները ստեղծել է բնորդին խորապես ճանաչելու, նրա հոգեբանությունը հասկանալու արդյունքում: Նա ամեն մի կերպարի համար գտել է հետաքրքիր ու անկրկնե-



Մայր Հայաստանի մանրակերտ տարբերակներից



Մայր Հայաստան, 1975

լի լուծում՝ դրսևորելով մասնագիտական հնարքներին տիրապետելու բացառիկ հմտություն: Առհասարակ բոլորաքանդակը, ի տարբերություն երկչափ ռելիեֆի, օժտված է ծավալով և կարող է հրաշալի դիտվել բոլոր կողմերից: Բազմաթիվ բոլորաքանդակներ կերտած վարպետը այս կիսանդրիները կերտելիս հաշվի էր առել աշխատանքը երեք չափումներից, մասշտաբների, նյութի հաշվարկը, հորինվածքի դինամիկան ու ստատիկան: Բոլորաքանդակը՝ որպես քանդակագործության մի տեսակ, պահանջում է գծի, ծավալի, տարածության ձևերի ու նյութի խորը իմացություն, ինչը հստակորեն վերարտադրվել է Ա. Սարգսյանի կերտած այս կիսանդրիներում: Արվեստագետին հաջողվել է ստեղծել արտահայտիչ ու ազդեցիկ կերպարներ:

Կերպարի ինքնատիպ մեկնաբանությամբ առանձնանում են գյումրեցի նկարչուհի Մարիամ Ասլամազյանի կիսանդրիները: Տակավիճ

երիտասարդ ու ստեղծագործական ավյունով, անսպառ էներգիայով լեցուն կերպարն անմիջապես գրավում է դիտողի ուշադրությունը: 1927-ին ու 1934-ին կերտված հայազգի անվանի կին արվեստագետի երկու դիմաքանդակի կատարման նուրբ մոտեցումը, ինչպես միշտ, թելադրում է բնորդը: Աշխատանքների ձևաբանական ու տեխնիկական հնարքները ճկուն են, բազմազան: Քնարականությամբ լեցուն, նրբակերտ այդ դիմաքանդակներից կյանք է հորդում՝ լի սիրով ու քնքշությամբ:

Ա. Մարգսյանի ստեղծագործությանը բնորոշ ձևաստեղծման անսպառ էներգիայի արտահայտությունն է գյումրեցի անվանի երգահան Ա. Տիգրանյանի դիմաքանդակը: Օժտված սուր դիտողունակությամբ՝ նա կարողացել է բացահայտել պատկերվող արվեստագետին՝ պահպանելով կերպարի անհատականությունը: Նա կերպարը պատկերել է պատմական ճշմարտացիությամբ:

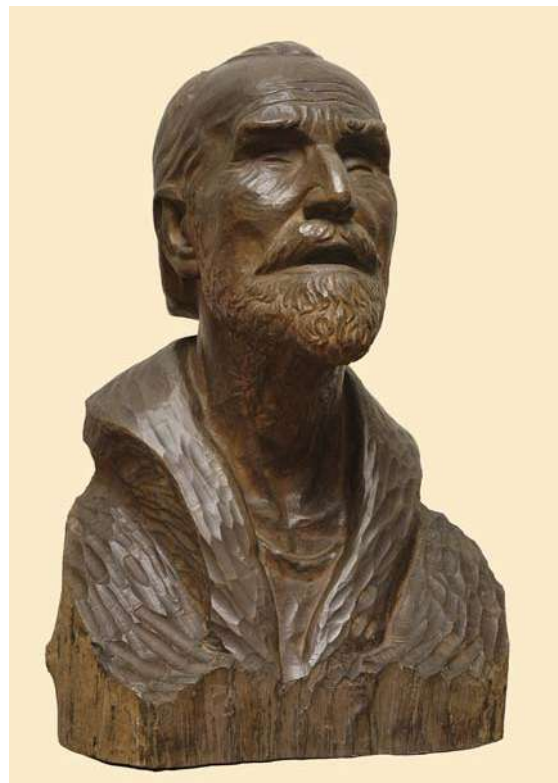
Մարգսյանական արվեստին բնորոշ ձևառճական առանձնահատկությունները հստակորեն վերարտադրվել են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում գտնվող՝ 1934-ին կերտված հայազգի անվանի մեկ այլ արվեստագետի՝ Նիկողայոս Տիգրանյանի փայտակերտ դիմաքանդակում: Արվեստաբան Վահան Հարությունյանի խոսքերով՝ «Տիգրանյանի անշարժ դեմքի վրա միակ շարժուն մասը ծնուրն է, ծերունական դողդոջուն ծնուրը, որ իրենն է ու կարծես իրենը չէ, և հենց այդ ծնուրն է երգողը»<sup>12</sup>: Կերպարի խոր ընկած աչքերում, լայն ու կնճռոտ ճակատին և ընդհանրապես նրա ողջ կերպարում քանդակագործը ձգտել է վեր հանել ստեղծագործ արվեստագետին՝ նրա հասակի ու վիճակի բոլոր առանձնահատկություններով: Հանգիստ, խաղաղ հոգեվիճակով է ներկայացված կոմպոզիտոր, բանահավաք, դաշնակահար, երաժշտագետ Ն. Տիգրանյանը:

Այսպիսով՝ Ա. Մարգսյանի վերը նշված դիմաքանդակներն աչքի են ընկնում նուրբ դիտողունակությամբ, հոգեվիճակի նրբահյուս բացահայտմամբ, կերպարների արտահայտչականությամբ, ձևի ու բովանդակության միասնությամբ, կոտ, ամբողջական հորինվածքով:

Ա. Մարգսյանի՝ Գյումրիում արարված ստեղծագործությունների կարապի երգը դարձավ «Մայր Հայաստան» մոնումենտալ հուշակոթողը: Այն ի սկզբանե նախատեսված էր Երևանում Երկրորդ աշխարհամարտի զոհերին նվիրված հուշակոթողի համար: Արձանի էսքիզ-

ներից պարզորոշ է դառնում, որ վարպետը կատարել է մի քանի նախագծեր, որոնք միանգամայն տարբեր լուծումներով են առանձնացնում:

Էսքիզներից մեկում «Մայր Հայաստան»-ի գլխին դրված թռչնապատկերներով (արծիվներով) զարդարված սաղավարտը հիշեցնում է ֆրանսիական Մարսելիեզայի փռյուզիական գլխարկը: Արծվի պատկերագրության հիմքում ընկած է հայկական ավանդական թռչնապատկեր, որը կտցահարում է ձկանը կամ օձին: Դա խորհրդանշում է մարդկային կամքի ուժի, մտքի հաղթանակը քաոսի հանդեպ: Արծվի պատկերագրության դասական նախատիպերի բազ-



Կոմպոզիտոր Նիկողայոս Տիգրանյանի դիմաքանդակը, 1934

միցս հանդիպում ենք հայկական միջնադարյան ճարտարապետության պատկերաքանդակներում, խորհրդահայ կերպարվեստում: Ի դեպ, Ա. Մարգսյանն իր երկարամյա բազմաբեղուն ստեղծագործական կյանքում արծվի պատկերագրությանը անդրադարձել է նաև հայ անվանի գրող Մուրացանի «Գևորգ Մարգպետունի» պատմավեպի բեմադրության վարագույրի էսքիզում:

Հայ կերպարվեստի երկու երախտավորների՝ Հակոբ Կոջոյանի և Արա Մարգսյանի տուն-թանգարանի մշտական ցուցադրության

մեջ է ընդգրկված «Մայր Հայաստան»-ի գիպսե մանրակերտ մեկ մետր բարձրությամբ գինավառ ֆիգուրը: Սարգսյանի կատարած էսքիզներից մեկում հերոսուհին ներկայացված է մի ձեռքում դափնու ճյուղով, իսկ մյուսում՝ խաչքարով: Մայր հայրենիքը մարմնավորող



Կոմպոզիտոր Արմեն Տիգրանյանի կիսանդրին

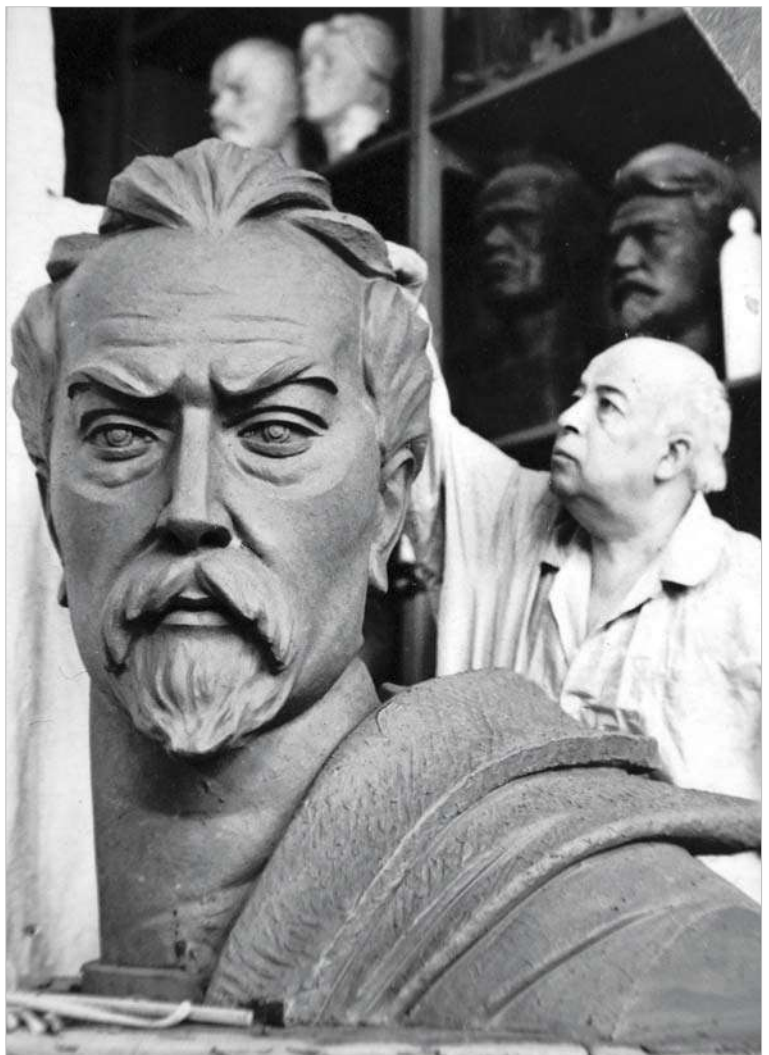
կերպարը, որպես կանոն, կրում է շքեղ դիադեմա, իսկ նրա վարսերի մեջ ամրացված է խաղողի ողկույզ: Հաջորդ էսքիզներում մայր հայրենիքը ներկայացված է ձեռքերը վեր պարզած, որոնցից մեկում դրոշմ է ծածանվում, իսկ մյուսում ցորենի հասկն է: Մեկ այլ տարբերակում էլ դարձյալ դրոշմ է ծածանվում նրա ձեռքում, իսկ հուշարձանի պատվանդանին Բագրատունիների խորհրդանիշ առյուծն է պատկերված:

Սարգսյանի մտահղացմամբ վերջնական տարբերակում «Մայր Հայաստան»-ը կերպավորվել է որպես գեղեցիկ երիտասարդ կին, որի մի ձեռքին հաղթանակի խորհրդանիշ դափնու ճյուղն է, իսկ մյուսին՝ հայ միջնադարյան ճարտարապետության գոհարներից մեկի՝ Չվարթնոցի զամբյուղաձև խոյակը՝ անմահության, ստեղծագործ կյանքի խորհրդանիշը:

Սարգսյանի կերտած հուշակոթողը, սակայն, չտեղադրվեց մայրաքաղաքում: Հայտարարվում է նոր մրցույթ, որի արդյունքում

հաղթող է ճանաչվում անվանի հայ քանդակագործ Արա Հարությունյանի նախագիծը: Ա. Հարությունյանի մտահղացմամբ կերտվում է «Մայր Հայաստանի» մեկ այլ կերպար: Այն ոճական սկզբունքներով տարբերվում է Արա Սարգսյանի կերտած՝ հաղթանակը մարմնավորող հուշակոթողից:

Ի տարբերություն երևանյան հուշարձանի, որտեղ քանդակագործ Ա. Հարությունյանը, հետևելով այդ տարիներին լայնորեն տարածված Մայր Հայրենիքի պատկերատիպերին, ներկայացնում է թրով աղջկա կերպար, Արա Սարգսյանը, ընդհակառակը, հեռանում է ընդունված այդ պատկերատիպից և միաժամանակ ձեռնամուխ լինում նորարարական հորինվածքային լուծումների՝ ներմուծելով խորհրդանշական մանրամասներ՝ «Մայր Հայաստան»-ի վարսերի մեջ ամրացված խաղողի ողկույզը, դափնու ճյուղը, Չվարթնոցի խոյակը:



Արա Սարգսյանը աշխատանքի պահին

Առաջին հուշարձանում պատվանդանի ուղղահայաց ձևերը, ըստ նախնական մտահղացման, պետք է հատվեին հորիզոնական ծավալներով: Այդ նպատակին է միտված հաջողությամբ գտնված լուծումը՝ պատյանի մեջ դրված սրի հորիզոնական շարժումը: Շարժման խնդիրը միանգամայն այլ՝ հետաքրքիր հորինվածքային լուծումներ ունի Գյումրիում տեղադրված հուշարձանում: Կերպարի՝ դեպի առաջ, դեպի «ապագան» ուղղված համարձակ քայլը, վեր մեկնած ձեռքը՝ դափնու ճյուղով, հերոսուհու՝ քամուց ծածանվող զգեստի ու վարսերի շարժումը նոր խոսք էին ժամանակի հայկական արվեստում: Քանդակագործի մտահղացմամբ հուշարձանը հրաշալի ընկալվում է տարբեր դիտակետերից, երկխոսության մեջ մտնում ընդհանուր տարածական միջավայրի հետ:

Ա. Սարգսյանի նախաձեռնությամբ կերտված «Մայր Հայաստան»-ի գիպսե մանրակերտ բնօրինակը ավարտին են հասցրել և մեծացրել նրա աշակերտը՝ քանդակագործ Երեմ Կարդանյանն ու ճարտարապետ Ռաֆիկ Եղոյանը: Հուշակոթողը տեղադրվեց Գյումրիում Մեծ Հայրենական երեսնամյակին 1975 թ.-ին: Հայրենական մեծ պատերազմում զոհված հերոսների հիշատակին նվիրված հուշահամալիրում վեր խոյացող վեհաշուք այս հուշարձանը իրավամբ խորհրդահայ քանդակագործության լավագույն օրինակներից մեկն է: Երկկողմանի քարե աստիճանները դրանց միջև սանդղաձև տեղաբաշխված ավազանների հետ, որոնք սկիզբ են առնում ընդարձակ դաշտից և հասնում մինչև հուշարձանի հիմքը, հաղորդում են ողջ հորինվածքին հանդիսավորություն, նպաստում դրա ընդհանուր ընկալմանը: Պատվանդանի վրա բրոնզաձույլ դռներ են, որոնք աչքի են ընկնում հայկական նրբակերտ զարդանախշերով, իսկ ներսում գործում է թանգարան, որում պահպանվում է զարմանալի մի ցուցանմուշ՝ «Մատյան անմահության»:

Հուշարձանի առանձին տարրերը՝ հսկայական արձանը, պատվանդանը, փոխազդելով մեկը մյուսին, ստեղծում են ներդաշնակ, դիմամիկ կոմպոզիցիա: Եռաչափ այս հորինվածքն առանձնանում է ամբողջականությամբ, ձևերի ավարտվածությամբ, որոնք ապահովում են սիլուետի արտահայտչականությունը, կերպարի ըմբռնումը և հեռավորությունից ընդհանուր հուշարձանի ընկալումը:

Այսպես, մոնումենտալ այս հուշակոթողը, որ հեռվից առանձնանում է մարդու համեմատ իր հսկայական չափերով (արձանը՝ 20 մետր, պատվանդանը՝ 21 մետր), անմիջականորեն ներգործում է դիտողի վրա՝ ստեղծելով վեհի, անհաս մի երևույթի զգացողություն: Այս ստեղծագործությունը վերաբերում է քանդակագործի ստեղծագործական հասուն շրջանին, որտեղ գերիշխում էին ռեալիստական մոտեցմամբ կատարված աշխատանքները: Առհասարակ հեղինակը, որպես իրապաշտ ստեղծագործող, իր կերպարները փնտրել է կյանքում, տպավորություն ստացել շրջապատից, գտել իր որոնածը, ապրել նրանց հետ, համոզվել կերպարի ճշմարտացիության մեջ: Այս մասին են վկայում Արա Սարգսյանի տպագրված հուշերը: Ինչպես իր խոսքում նշեց արվեստագետի թոռնուհին, այս քանդակում բնորդ է հանդիսացել իր մայրը:

«Մայր Հայաստան»-ից ստացված առաջին տպավորությունը կոթողայնությունն է: Նկատենք, որ այստեղ կոթողային հորինվածքային լուծումներին հեղինակը հասել է առաջին հերթին խոշոր ծավալների ու մասշտաբների օգնությամբ, կերպարի ճշգրիտ բնութագրման, խորապես մտածված ընդհանրացումների միջոցով: Մայր Հայաստանի ազդեցիկ կերպարին ներդաշնակվել է նաև քանդակագործի կողմից ընտրված նյութը՝ կոփածո պղինձը, որն ասես լրացնում է կերպարի մեկնաբանությունը:

Կերպարի դիմագծերը կերտված են արտահայտիչ հնարներով, որոնք գալիս են ամբողջացնելու հուշարձանի բովանդակությունն ու զաղափարական ուղղվածությունը: Այստեղ կիրառված է կատարողական նոր մոտեցում, որը պլաստիկական լուծումներում առաջնահերթությունը գծին է տալիս, բայց և այնպես այն ընթերցվում է որպես օրգանական տարր՝ ստեղծելով ռիթմով աշխույժ պատկեր ունեցող ծավալներ, կենդանի ուրվապատկեր: Մազերի ստվարախիտ կերտվածքը, դիմագծերի նուրբ մշակումը նախադեպը չունեն քանդակագործի անցած ստեղծագործական ուղում: Կերտված ֆիգուրի, դիմագծերի հարթություններն ու մակերեսները ստեղծում են ձևերի տարածական հրաշալի խաղ, որն ունի դիտողի վրա ինչպես էսթետիկական, այնպես էլ ներգործող խորը ազդեցություն:

Ինչպես իր խոսքում նշեց Ա. Սարգսյանի թոռնուհին՝ Աննա Սարգսյանը, այս կերպարը

ստեղծելիս քանդակագործը իրար է զուգորդել հունական դիցաբանությունից մեզ հայտնի երեք աստվածուհիների՝ վրեժխնդրության աստվածուհի Նեմեսիսի, սիրո և գեղեցկության աստվածուհի Աֆրոդիտեի, հաղթանակի դիցուհի Նիկեի կերպարները:



Նկարչուհի Մարիամ Ասլամազյանի դիմաքանդակը, 1934

Մայր Հայրենիքի՝ ծածանվող հագուստով հզոր, աննկուն կերպարը ներկայացված է դեպի առաջ, դեպի «ապագան» ուղղված անկասելի շարժմամբ: Դինամիկան արտահայտված է կերպարի վարսերի շարժմամբ, ուսերի վրայով անցնող ծածանվող զգեստի ծալքերի միջոցով, դեպի առաջ ուղղված մեկ քայլով: Նկատենք, որ այս անկասելի շարժումն արտահայտելու համար հեղինակը որպես նախատիպ է ընտրել անտիկ արվեստից մեզ հայտնի հելլենիստական շրջանի քանդակագործության նվաճումներից մեկը՝ «Սամոթրակյան Նիկե»-ն: Երկու դեպքում էլ քանդակներն առանձնանում են շարժումների վայելչությամբ, երկուստեք կերպարները մարմնավորում են հաղթանակը: Առհասարակ հելլենիստական քանդակը հիմնված է հին հունական ու արևել-

յան կերպարվեստի ինքնատիպ համադրության վրա: «Սամոթրակյան Նիկեի» մարմարե քանդակին բնորոշ է հարաշարժունությունն ու արտահայտչականությունը: Մինչդեռ հայկական մոնումենտալ քանդակագործության քննարկվող հուշարձանում՝ «Մայր Հայաստան»-ում Արա Սարգսյանի այս տարիների արվեստին բնորոշ իրապաշտական գծերը զուգորդված են անթաքույց ֆուտուրիստական գաղափարախոսության միտումների հետ՝ ինչպես ձևային, այնպես էլ դրանից բխող բովանդակության առումով:

«Մայր Հայաստան»-ը հրաշալի գտնված լուծումներով հուշարձանի նոր օրինակ է, որը բնորոշվում է շարժման առավել բարդ մեկնությամբ ու պլաստիկ ձևերի միանգամայն նոր, տարբերակված մշակմամբ: Թե՛ «Մայր Հայաստան»-ի, թե՛ «Սամոթրակյան Նիկե»-ի



Ֆիգուրների ընդհանուր շարժումն ունի պարուկաձև ուրվագիծ: Նիկեի արձանն ունի մեծ «խորություն», որին հեղինակը հասել է ինչպես դեպի հետ ուղղված թևերի, այնպես էլ կերպարի՝ դեպի առաջ ուղղված քայլի, ամբողջ ֆիգուրի՝ դեպի առաջ ուղղված շարժմամբ: Երկու

Արա Սարգսյանը արվեստանոցում

դեպքում էլ կերպարները մանրակրկիտ են մշակված, մեծ ուշադրություն է դարձված ամեն մի մանրամասնության: Երկու արձանների կարևորագույն առանձնահատկությունը լույս ու ստվերի անկրկնելի խաղն է, որը կոչված է ընդգծելու ձևերի գեղանկարչականությունը (որն իր հերթին նպաստում է կերպարների զգացմունքային արտահայտչականությանը): Պատահական չէ, որ զգեստի՝ ֆուտուրիստական միտումներով կատարված ծալազարդումները մեծ դեր ունեն կերպարի բնութագրման մեջ. բազմաշերտ ծալքերի միջոցով հաղորդված է կերպարի զգայական պոռթկումն ու հաղթանակի բերկրանքը: Արձանը մշակված է տարբեր կողմերից մեծ ուշադրությամբ: Ֆիգուրի տեղադրությունն ու զգեստի նուրբ մշակումներն այնպիսին են, որ թվում է՝ Մայր Հայրենիքը գնում է քամուն ընդառաջ՝ հաղթահարելով խոչընդոտների դիմադրությունը, որը նրբորեն դրսևորվում է զգեստի՝ ուսերով տարածվող հատվածով ու կոնքերով, քամուց ծածանվող զգեստի ու վարսերի անկասելի շարժմամբ: Արձանն ունի լավատեսական հնչողություն:

Ա. Սարգսյանը հետաքրքիր լուծումներ է գտել նաև տուֆակերտ պատվանդանը կերտելիս: Այն վեր է խոյանում բարձր բլրի վրա՝ հրաշալի դիտվելով երկնքի հետնանկարում: Պատվանդանը սրընթաց է, ինչն ավելի է ընդգծվում բոլոր ճակատների ուղղահայաց համաչափ մասնատման շնորհիվ: Պատվանդանի՝

շքամուտք հիշեցնող ելուստները հարստացնում են հայկական զարդարվեստի՝ իրար համաչափ տեղադրված նրբակերտ մոտիվները: Հուշարձանի երկու բաղկացուցիչ մասերը թե՛ դիրքով, թե՛ չափերով ներդաշնակվում են միմյանց: Չառիթափ բլրի լանջին՝ աստիճաններից դեպի ձախ, թեք կառուցված խուլ պատուհանների միջև տեղադրված է զարդարանքից զուրկ խաչքարատիպ սյուն՝ «1941-1945» գրությամբ: Հուշարձանի դիմաց գտնվում են հավերժական կրակով անհայտ զինվորի գերեզմանն ու վեր մեկնած սեղմված բռունցքը:

Ա. Սարգսյանի կերտած «Մայր Հայաստան»-ը հայկական ոգու վերածնունդն է մարմնավորում: Հայաստանի այդ ոգին անտեսանելի մի ուժի պես կարծես պաշտպանում է իր գավակներին ու մայր հողը օտար զավթիչներից: Հայ արվեստի բազմադարյան պատմության մեջ «Մայր Հայաստանի» պատկերագրական բազմաթիվ նախադեպերի ենք հանդիպում<sup>13</sup>: Չուր չէ, որ թեման լայնորեն տարածվել էր շուրջ երկու հարյուրամյակ առաջ հայ ազգային-ազատագրական պատառների, զինանշանների, թատերական վարագույրների, փորագրանկարների, դեկորատիվ-կիրառական արվեստի նմուշների, գորգերի, կարպետների, նամականիշերի ու գրքերի մեջ: Այն հանդիսանում էր սիրված պատկերատիպ:

## Ծանոթագրություններ

1. «Հարձակում» հորինվածքի ձախակողմյան հատվածում տեսանելի են կարմիր բանակի չորս զինվորների մարմինները, որոնք մեկնելու մեջքով ծածկելով, ասես միաձուլված լինեն իրար: Նրանց դիմաց եւ չորս ֆիգուրներ են՝ պատրաստ նիզակ նետելու:
2. **Тиханова**, “Ара Сарксян” издательство академии художеств СССР, Москва, 1962, стр. 27, 28.
3. **Ա. Աղասյան**, «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում», Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատարակչություն, 2009, էջ 93:
4. Արա Սարգսյան, «Հողվածներ, ելույթներ, հուշեր», Եր., Սովետական գրող, 1982, էջ 68:
5. **Լիլիթ Մանասերյան**, «20-րդ դարի հայ բեմանկարչությունը որպես հասարակական գիտակցության հայելի», ԺԴ (Ի) ՏԱՐԻ ԹԻՎ 4 (80), հոկտեմբեր-դեկտեմբեր 2022, էջ 238:
6. Ստեփան Միքայելի Թարյանը (Թարխարարյան) խորհրդային շրջանի հայ բեմանկարիչ, քանդակագործ է:
7. «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն», Հայկական ՄՍՀ գիտությունների ազգային ակադեմիայի հրատարակչություն, 1967, էջ 287-288:
8. «Հայ սովետական թատրոնի պատմություն», Հայկական ՄՍՀ գիտությունների ազգային ակադեմիայի հրատարակչություն, 1967, էջ 287-288:
9. **Тиханова**, “Ара Сарксян” издательство академии художеств СССР, Москва, 1962, стр. 69.
10. **Ա. Աղասյան**, «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում», Երևան, «Ոսկան Երևանցի» հրատարակչություն, 2009, էջ 110:
11. **Վ. Հարությունյան**, «Արա Սարգսյան», Երևան, «Հայաստան» հրատարակչություն, 1975, էջ 79:
12. **Վ. Հարությունյան**, «Արա Սարգսյան», Հայաստանի հրատարակչություն, Երևան, 1975 թ, էջ 64:
13. Դրա վառ դրսևորումներից մեկը՝ նկարիչ, հրապարակախոս Ծանիկ Արամյանի մտադրացմամբ ստեղծված՝ 1860-ին Փարիզում տպագրված «Դասարան Հայկազն մանկանց» գրքում գետեղված պատկերն էր, որը դարձել էր ազգային-ազատագրական շարժման խորհրդանիշ: Այդ պատկերը վերագրված էր «Ոգի Հայաստանայց»։ Այս խորագիրը կարծես վկայում էր հայերի վաղեմի երազանքի մասին՝ վերականգնելու դարեր առաջ կորցրած հայոց պետականությունը:



### Հոփսիսմէ Վարդանյան

արվեստագիտության թեկնածու,  
ԵՊՀ հայ արվեստի պատմության և  
տեսության ամբիոնի դասախոս



# ԺԱՌԱՆԳՎԱԾ ԼՈՒՅՍԸ



## Սողոյանների արվեստի սերնդային ճանապարհը

անդակագործական մտածողությունը, երբ ձևավորվում է ընտանիքի ներսում, դառնում է ոչ միայն մասնագիտական ընտրություն, այլև՝ գոյաբանական վիճակ: Արվեստագետի կերպարն ընկալվում է նաև, կամ գուցե հիմնականում, իր ստեղծած աշխատանքներով, որոնցում սկիզբ առած մարդկային հիմքը կերտել է ստեղծագործության կառուցվածքը: Տվյալ դեպքում խոսքը գեղարվեստական ժառանգության մասին է, որի առանցքում կանգնած է կոթողային և հաստոցային հորինվածքների հեղինակ, քանդակագործ, Ռուսաստանի Դաշնության (2004), Ուկրաինայի (2011) և Հայաստանի (2017) ժողովրդական նկարիչ, Լեոնիյան (1984) և շատ այլ մրցանակների դափնեկիր Ֆրիդ Սողոյանը:

«Արվեստի մարդու մոյր ոչինչ պարսահական չի լինում, ամեն ինչ սկսվում է մանկությունից: Յուրաքանչյուրն ունի ինչ-որ սկիզբ, ինչ-որ պատճառ արվեստ գալու: Ես ծնվել եմ Գյումրիում, որտեղ շատ քարե տներ են կա-

ռուցվել: Ամեն պահի, տուն գնալիս, դասերից փախչելիս, արշակուրդներին կամ որևէ ազատ ժամի միշտ կարող ես հայտնվել քարագործ, փորագրիչ վարպետների միջավայրում: Ես հիմա ինչի հասել եմ, ամբողջն այդտեղից է գալիս: Աշխատասիրությունը, մուրճը... այդ ծանր քարերը ինչպե՞ս էին նրանք (վարպետները) վեր բարձրացնում՝ մեջքի վրա դրված հաբուկ հարմարանքի օգնությամբ: Ես շատ մեծ համակրանք ունեմ նրանց հանդեպ: Անգամ մի քարագործ վարպետի դիմաքանդակ ունեմ երիտասարդ տարիներին արված», – մի առիթով ասել է Ֆրիդ Սողոյանը<sup>1</sup>:

Սույն հոդվածը նվիրված է քանդակագործներ Սողոյանների ընտանիքին և, իհարկե, տան հենասյուն Ֆրիդ Սողոյանի կերպարին՝ իբրև հայր, ուսուցիչ և զավակների մոտ մոնումենտալ մտածելակերպ ձևավորող անհատ:

Սողոյանների ընտանիքը, Ֆրիդ Սողոյանը և նրա երկու որդիները՝ Վահե և Սիբայել Սողոյանները, քանդակագործության սերնդե-սերունդ շարունակվող ստեղծագործական

անդադար ընթացքի լավագույն օրինակ են: Ֆրիդ Սողոյանը ծնվել է Գյումրիում, ավարտել Երևանի պետական գեղարվեստա-թատերական ինստիտուտը, ստեղծագործել հայրենիքում, ապա սովետական քանդակագործ-մոնումենտալիստ Եվգենի Վուչետիչի հրավերով մեկնել Մոսկվա:

Ֆրիդ Սողոյանի ավագ որդուն՝ քանդակագործ Վահե Սողոյանին հանդիպեցինք Մոսկվայի պատմական կենտրոնում, Церковь Успения-ի դիմաց գտնվող Սողոյանների արվեստանոցում: Բազմաթիվ քանդակները, որ կազմում են նրանց ստեղծագործության շատ փոքր հատվածը, հայ, ռուս և այլազգի ճանաչված անհատներ են՝ իրենց բնավորությամբ, հոգևոր լուռ կենտրոնացվածությամբ, հոգեվիճակի և բնավորության կուռ կերտվածքով (Հ. Բաղդասյան, Է. Արծրունյան, Յու. Վարդանյան, Ս. Շահումյան, Ա. Ջիգարիսանյան, Հ. Անդերսեն, Մ. Լոմոնոսով, Ա. Պուշկին, Գ. Ժուկով, Կ. Ռոկոտովսկի, նաև կոմպոզիցիաներ՝ «Վերջին քայլ», «Հայուհի», «Ընտանիք» և այլն):

Տասնամյակներ շարունակ Սողոյանների ընտանիքը բնակվում է Մոսկվայում: Վահե Սողոյանի հետ հանդիպումը ոչ միայն մասնագիտական էր, այլև, ասես, յուրատիպ հուշ-խոստովանություն էր ծնողին, հորը՝ Ֆրիդ Սողոյանին ու գուցե նաև իրեն: Նա կարոտով

է հիշում Գյումրիում անցկացրած մանկությունը, խոստովանում, որ տարիների հետ առավել ուժգնանում է հայրենիքի հանդեպ խորքային, հոգևոր կապվածությունը:

Սողոյանների ընտանիքը տեղափոխվեց Մոսկվա 1970-ականներին: Խորհրդային տարիներին կար ավանդույթ. հիշարժան, հորելյանական օրերի առթիվ կազմակերպվում էին համամիութենական ցուցահանդեսներ: Ակադեմիայի գեղարվեստական խորհուրդը ներկայացնելու համար ընտրում էր լավագույն



Լենա Սողոյան (Ֆրիդ Սողոյանի կնոջ դիմաքանդակը)

գործերը: Քանդակագործ-մոնումենտալիստ, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ, Լենինյան և Ստալինյան մրցանակակիր Եվգենի Վուչետիչը Երևանում կայացած հանրապետական ցուցահանդեսի ժամանակ ընտրեց երեք անստորագիր դիմաքանդակ: Երեկոյան ռեստորանում նրան ասացին. «Եվգենի Վիկտորովիչ, այդպես չի կարելի, այս երեք գործերը նույն հեղինակին են պատկանում»,– պատմում է Վահե Սողոյանը: Ե. Վուչետիչը, չհավատարված ասածին, ցանկություն հայտնեց ծանոթանալ արվեստագետի հետ, իսկ հետո Ֆրիդ Սողոյանին հրավիրեց Մոսկվա: «Հայրս այդ ժամանակ չգնաց: Հայրս ունի նամակներ Վուչետիչից, չեք պատկերացնի որքան զգացմունքային ու ջերմ են դրանք... Պատկերացնո՞ւմ եք, Վուչետիչը



Քանդակագործ Ֆրիդ Սողոյանը կնոջ՝ Լենայի և տղաների՝ Վահեի և Միքայելի հետ

Մեար էր, հայրս՝ նոր-նոր էր ավարտել ինստիտուտը: Որքա՛ն մեծ հարգանք ու տրակիր կա այդ տողերում: Ամեն նամակում նա գրում է, որ հրավիրում է հորս Մոսկվա, հեղափոխություն է մեր ընդհանրությամբ, հայրիկի ծնողներով»<sup>2</sup>: Ավելի ուշ Սողոյանների ընտանիքը տեղափոխվում է Մոսկվա, իսկ Գյումրիում՝ տատիկի ու պապիկի մոտ, մինչ 1988 թ.-ի երկրաշարժը, երեխաները հյուրընկալվում էին ամեն ամառ:

Սակայն Ուկրաինայում, Կիևում են անցել



Վահե Սողոյան

Վահե Սողոյանի և նրա եղբոր մանկությունը, պատանեկությունը, գեղարվեստական դպրոցի տարիները: Նրանք տեղափոխվեցին Մոսկվա, երբ Ֆրիդ Սողոյանն ավարտեց Կիևի Ազգային քանդարանի՝ Երկրորդ համաշխարհային պատերազմի պատմությանը նվիրված հուշահամալիրում տեղակայված «Դնեպրի անցումը» բազմաֆիգուր հորինվածքը: 1943 թ. Դնեպրի ռազմավարական անցման հերոսական դրվագը ոչ միայն պատմական իրադարձության գեղարվեստական արձանագրում է, այլև հիշողության, հավաքական սխրանքի, արժեհամակարգի գաղափարի մարմնավորում: Այստեղ անհատական ցավը փոխակերպվում է հավաքական դիմադրության, զոհաբերությունը՝ բարոյական գերազանցության՝ դիտողին ներգրավելով ու մասնակիցը դարձնելով ողբերգական և, միաժամանակ, հաղթական

դրվագին, բարձրագույն արժեքի համար կատարված զոհաբերությանը: Մոնումենտալ այս հորինվածքը դուրս է ժամանակի ուղեծրից:

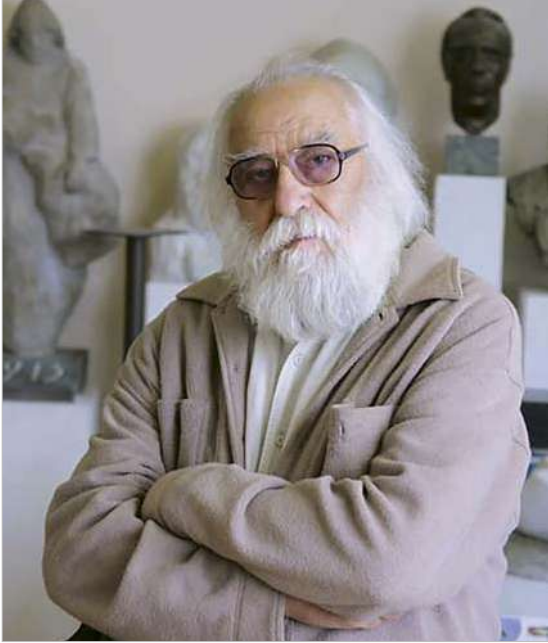
«Դնեպրի անցումը» ստեղծելու առաջարկը Ֆրիդ Սողոյանը ստացել էր կրկին Ե. Վուչետիչից: Քանդակագործի խոստովանությամբ, դժվար էր, քանի որ աշխատանքը կատարվում էր հայրենիքից հեռու. «Ոչ բոլորն են բարեհամբույր, կա նախանչ, ինչպե՞ս ես Հայաստանից եկա Մոսկվա, հեղու Կիև, իսկ հիմա նման աշխատանք եմ անում: Սակայն կարճ ժամանակ անց հասկացան, որ լուրջ գործ է սրացվում: Ե՛վ կատարությունը, և՛ մշակույթի նախարարությունը սկսեցին աջակցել: Քանի որ գիտեին, որ եթե ինչ չիսանգարեն ու ես մինչև վերջ աշխատեմ, դա կլինի ծանրակշիռ համալիր», – պատմում էր Ֆրիդ Սողոյանը<sup>3</sup>:

Դեկորատիվ ավագանի կենտրոնում «Դնեպրի անցումը» ռազմական գործողության տեսարանն է, զինվորների հաղթական ոգին: Արդյունքում, անկախ մարդկային ցնցող կորուստներից (շուրջ մեկուկես միլիոն սպան-



Ֆրիդ Սողոյան, Դնեպրի անցումը

ված, վիրավոր, անհետ կորած և գերի ընկած զինվորներ), Խորհրդային Միությունը հաղթանակեց: Հսկայածավալ քանդակախումբը Դնեպրի ճակատամարտի ողբերգական կողմերը համադրում է առաջացող բանակի անհավանական ուժի հետ՝ զինվորներին ներկայացնելով գորեղ կերպարանքով: Կոմսոզիցիայի դիմամիկ ռիթմը միաձուլվում է առաջ շարժվող զինվորների միասնական պլաստի-



Ֆրիդ Սողոյան

կական հոսքի հետ՝ ստեղծելով լարվածության և հաղթահարման զգացում: Ֆիզուրների ընդհանրացված մոդելավորումը, ժեստերի ընդգծված արտահայտչականությունը և ծավալների խոշորացված լուծումը ձևավորում են կոթողային-հերոսական շեշտադրում, դրամատիկ պաթոս, պատմական իրադարձության սիմվոլիկ ընդհանրացում: Քանդակագործի որդին հիշում է. «1980-ականներն էին, Խորհրդային Միություն, խորհրդային դպրոց: Պատերազմի ընկալումը միշտ էր, առանց որևէ հետին մտքի: Առավոտից երեկո մենք այդ հայրենասիրական ոգու մեջ էինք: Երբ երեխա ես, չես հասկանում պատերազմի զոհերի, ողբերգության, դժվարությունների մասին: Միայն տեսնում ես՝ հայրդ ինչ է արեղծում: Ողջ հուշահամալիրը մեր աչքերի առաջ է կերպվել: Կերպարներից շատերը ծանոթ դեմքեր են, հայրիկի ընկերները, իսկ միակ կինը՝ բուժքույրը մայրս է: Հեղափոխություն է, ինչպես՞ կարող է մարդը, ով պատերազմի չի մասնակցել, նման ազդեցիկ իրադրություն ներկայացնել»<sup>4</sup>:

Իր հուշերում Ֆրիդ Սողոյանը նշում է, որ դժվար էր համատեղել ընտանիքն ու աշխատանքը, թեև կնոջն ու երկու տղաներին տեղափոխել էր Կիև՝ իր մոտ, սակայն հիմնականում նրանց կողքին չէր: «Շատ բարդ էր, կինս միայնակ պահում էր երեխաներին, գիշերը փասնեղկուսին զայիս էի փուն, առավոտյան վեցին գնում աշխատելու, և այդպես մի քանի փարի շարունակ: Եթե աշխատանքի նման գրաֆիկ

չլիներ, ես չէի հասցնի իրականացնել այն: Նաև Երևանից հրավիրեցի իմ կրտսեր ընկերոջը՝ քանդակագործ Ալբերտ Ավետիսյանին<sup>5</sup>, որպեսզի ավարտին հասցնենք այդ հսկայական մեմորիալը», – նշում է քանդակագործը<sup>6</sup>:

Կիևի հուշահամալիրում պատերազմի տեսարանների պլաստիկական լուծումները ձեռք են բերել կինեմատոգրաֆիկ ազդեցություն: Ձինվորների հերոսական պայքարը, կառուցվածքային կուռ արտահայտչամիջոցները պատկերում են ոչ միայն պատմական իրադարձությունը, այլև վերածվում հիշողության կառուցվածքի:

### Քարացած ձևերի լուռ ողբերգությունը (անձնական կորուստ)

Մեծածավալ հուշահամալիրի ստեղծագործական ընթացքը համընկավ ընտանեկան ողբերգության հետ: Մահացավ Ֆրիդ Սողոյանի սիրելի կինը՝ Լենան: Ավագ որդին տասներկու տարեկան էր, կրտսերը՝ ինը: «Այնպես է սարսփել, որ մայրիկին տեսել եմ վերջին անգամ դաժաղում: Մեզ չէին ասել, որ մայրս չկա: Կիևից ինչ ու եղբորս փարան Գյումրի, մենք էլ ուրախացանք, որ ուսումնական փարվա ընթացքում պետք է գնալինք փարիկի մոտ», – նշում է Վահե Սողոյանն ու ավելացնում. «Ես մի քիչ հիշում եմ փարիկի փունն այդ ժամանակ, փողոցում հավաքված մարդկանց: Հյուրասենյակի սեղանին դրված էր դաժաղը, և մայրիկը՝ պառկած... Կիևում ուկրաինացի մի կին-մոդելավորող կար: Նա կարել էր հայկական մոդիլներով ժիլետ-կոստյում: Մայրս ասես քնած գեղեցկուհի լիներ: Ես տեսա ու... փախա: Գնացի սարերը: Ինչ գրան միայն հաջորդ օրը: Այն, ինչ եղել է իմ կյանքում մինչ փասնեղկու փարեկանը, ես գրեթե չեմ հիշում: Եղբայրս, հայրս պատմում էին, քայց իմ կյանքի այդ հարվածն ասես կրկնված է: Մամային չեմ հիշում. զարմանալի է, փասնեղկու փարեկան փղա ու՝ չեմ հիշում»<sup>7</sup>:

Այս ամենը գուցե պաշտպանողական հակազդեցություն էր: Տարիներ անց մայրության թեման դարձավ դիպլոմային աշխատանքի առանցք, իսկ հետագայում ուղեկցեց քանդակագործին ողջ կյանքի ընթացքում: «Երբ երեխան ծնվում է, առաջինը տեսնում է մորը, ով իր համար Աստված է, փիեզերք, սեր և հա-

վար. առանց այդ ամենի անհնար է սպրել», – նշում է Վահե Սողոյանը<sup>8</sup>: Մոր մահից հետո հայրը՝ Ֆրիդ Սողոյանը չամուսնացավ, քանի որ կարծում էր, որ որևէ կին չպետք է «ստվերի» տղաների մոր հիշատակը: Տարիներ անց որդին գտավ ճամպուրուկ՝ մոր իրերով և նամակներով: Այնտեղ պահպանվում էին նաև դպրոցական պատվոգրեր, որ ուսուցիչների կողմից շնորհվել էին հորը՝ «լավ դաստիարակությամբ», «արդուկված համազգեստի, մաքուր ու կուկիկ երեխաների» համար: Խորհրդային միջավայրում կարգապահությունն ու խնամքը սոցիալական արժեքներ էին, սակայն այստեղ կա մեկ այլ արժեհամակարգ. հայրն իր վրա էր վերցրել երկու ծնողի դերը:

Համալիրի աշխատանքի ավարտից հետո ընտանիքը տեղափոխվեց Մոսկվա: Այստեղ ձևավորվեց այն գեղարվեստական միջավայրը, որտեղ որդիներն արդեն ոչ թե պարզապես դիտորդ էին, այլ՝ մասնակից: Քանդակագործությունը դարձավ ընտանեկան կենսաձև: Հիմա, երբ Վահե Սողոյանը հիշում է անցյալը, ողջ գիտակցական կյանքն ասես կինոժապավենի պես ուղեկցում է իրեն, թե ինչպես հայրիկն աշխատում էր, նաև որդիների հետ ֆուտբոլ խաղում: «Այնպես է սրացվել, որ պապան քանդակագործ է, ես ու եղբայրս՝ ևս քանդակագործ: Կապ չունի, ով որքան ներդրում ունի որևէ մոնումենտալ գործում, մենք մի խումբ ենք: Թեև, սկսնհայր է, որ սրեղծագործական սրոցես է ու կոնֆլիկտներն անխուսափելի են, բայց հայրիկն իր իմաստությունը այդ ամենը բացառում էր: Ողջ ընթացքում գործով էր հուշում և ոչ թե բառերով: Ժամանակի ընթացքում հայրս սկսեց մի կողմ գնալ, ինչն արվեստում շար հազվադեպ որակ է՝ կամաց կամաց քեզ ուղղորդել առաջ, որ դու իբրև քանդակագործ զգաս քո ուժը»<sup>9</sup>:

### Երկրաշարժի հուշարձան. վերապրած քաղաքի մետաֆիզիկան

1988 թվականի ավերիչ երկրաշարժի 20-րդ տարելիցին Գյումրիի Սուրբ Ամենափրկիչ եկեղեցու բակում տեղադրվեց «Ամենդ զոհերին, բարեգութ սրտերին» հուշարձանը, որի հեղինակները Ֆրիդ, Վահե և Միքայել Սողոյաններն են: Հետաքրքիր է հուշարձանի ստեղծման պատմությունը: Նիկոլայ Ռիժկովը Ֆրիդ Սողոյանի 70 ամյակին նվիրված ցուցահանդեսին

տեսել էր հուշարձանի էսքիզը և շատ հավանել: Ռիժկովի հետ Սողոյանը մտերմացել էր դեռևս նրա կիսանդրիի ստեղծման ժամանակ: Այն տեղադրվեց Սպիտակում: Նիկոլայ Ռիժկովը, ով երկրաշարժից հետո զբաղվել էր աղետի գոտում վերականգնողական աշխատանքներով, առաջարկեց իրականություն դարձնել հուշարձանը: Ստեղծեց հոգաբարձուների խորհուրդ: Հուշարձանի իրականացման աշխատանքներն սկսվեցին Մոսկվայի գեղարվեստա-արտադրական կոմբինատում, որտեղ հուշարձանը բրոնզապատվեց և սովետական ռազմական օդանավով տեղափոխվեց Գյումրի:



Ֆրիդ, Վահե, Միքայել Սողոյաններ,  
Ամենդ զոհերին, բարեգութ սրտերին

Հորինվածքի հիմքում փաստեր ու դրվագներ են, որի ականատեսը երկրաշարժի առաջին իսկ օրերին եղել է Ֆրիդ Սողոյանը.

փլատակից երեխային փրկող ռուս զինվորը, ֆրանսիացին, վրացին, բանվորը, հրշեջը, փրկարար շունը և մյուսները ողբերգության թեմայի կրողներն են: Հիշելով այդ օրերը, Վահե Սողոյանը պատմում է. «*Գյումրիի մեր տունը երկրորդ հարկում էր, ճաքել էր, մինչ հիմա կա այդ ճաքը, բայց տունը մնացել էր: Եվ հորեղբորս ընկրանիքը, և՛ հայրս վախենում էին գիշերել այնտեղ, ավերորձակում էին անցկացնում գիշերը: Մեր բարեկամներից քսաներեքը մահացել են: Երկրաշարժին նվիրված հուշարձանը շար նշանակալի է թե՛ թեմայով, թե՛ հոգեբանական առումով, թե՛ մասշտաբով՝ մեր ընկրանիքի և՛ առհասարակ հայության համար: Սա հայրիկի մրահղացումն էր»*, – նշում է որդին և ավելացնում, – «*Ես քանդակել եմ հայրիկին, նրան բուժբույրն է բռնել, հայրիկը կերտել է իմ կերպարը՝ քլունգը ձեռքիս, այնպես որ բոլորս այստեղ ենք»*<sup>10</sup>:

Հուշարձանում մարդկային ճակատագրերի ողբերգությունը և հավաքական մարդասիրության կերպարը փոխանցում են ոչ միայն սգի, այլև՝ կյանքի շարունակության և վերածննդի գաղափարը: Հուշարձանի ուղղաձիգ կառուցվածքը ասես հույս է ու աղոթք Բարձրյալին, իսկ խաչաձև վող զանգվածային ծավալները՝ հավաքական ինքնագիտակցության հաստատում: Պատահական չէ ընտրված հուշարձանի տեղադրման վայրը՝ Գյումրիին, որտեղ աղետը ոչ միայն պատմական փաստ է, այլև շարունակվող գոյաբանական փորձառություն: Ֆրիդ Սողոյանն այս առիթով ասել է. «*Այդ հուշարձանը պետք է լիներ միայն Գյումրիում, քանի որ քաղաքը շար էր վնասվել: Գործարաններ, ֆաբրիկաներ, դպրոցներ, մարդիկ: Եվ, ի վերջո, ես ծնվել եմ այստեղ և պետք է մի բան անեի...*» – և ավելացրել, – «*...ինչպես իմ բոլոր աշխատանքներում, այստեղ ևս կա հույս»*<sup>11</sup>: Հուշարձանի վերևի հատվածում մայրն է մանկան հետ՝ կյանքի շարունակության, սիրո, զոհաբերության խորհրդանիշը: Մոր ու մանկան նույն կերպարին ենք հանդիպում մաս Վաչինգտոնում տեղադրված՝ երկրաշարժի գոհերի հիշատակին նվիրված «**Մայր-Երկիր** («**Հայաստան**»)» հուշարձանում, որը գտնվում է Կարմիր Խաչի դիմաց՝ Սպիտակ տան նույն միատարր կենտրոնում: Հուշարձանը նվեր էր Հայաստանից ամերիկացիներին՝ երկրաշարժին ցուցաբերած օգնության համար: Ստեղծագործությունը Վաչինգտոն է տեղափոխվել Ամերիկայից ժամանած զինվորական ինքնաթիռի միջոցով:

Բացման արարողությանը մասնակցում էին Ֆրիդ, Վահե, Միքայել Սողոյանները: «*Հայրս հանդիպեց Բուշ ավագին Սպիտակ տան իր օվալաձև գրասենյակում: Հայրս, հավանաբար, միակ հայ քանդակագործ-նկարիչն է, ով հան-*



Ֆրիդ, Վահե, Միքայել Սողոյաններ, Մայր-Երկիր (Հայաստան)



Ֆրիդ, Վահե, Միքայել Սողոյաններ, Վերածնունդ, 2015, Գյումրի



Ֆրիդ, Վահե,  
Միքայել  
Սողոյաններ,  
Միացյալ խաչ

դիպել է Բուշին: Անգամ մի պատմություն կա, երբ փրամադրել են ռուս և հայ քարզմանիչներին: Հայ քարզմանիչուհին չի խոսել արևելախաչերենով: Հայրս ասել է՝ ես խոսելու եմ Գյումրիի լեզվով, որպեսզի Մայիսակ փանը հնչի գյումրվա խոսքը», – նշում է Վահե Սողոյանը:

Հայ ժողովրդի պատմության ցավալի էջերից մյուսին է նվիրված հայրաքաղաքի կենտրոնում տեղադրված, Հայոց ցեղասպանության զոհերին նվիրված «Վերածնունդ» հուշարձանը: Հեղինակները կրկին Ֆրիդ, Վահե և Միքայել Սողոյաններն են: «Վերածնունդը» պատմական ցավի հաղթահարում է, ազգային ինքնության վերականգնում: Վեր բարձրացող ուղղահայաց կառուցվածքում, ձեռքերում պահված խաչն է՝ Հույսի, Հավատի և Ծնունդի այլաբանական մեկնաբանումը: Քանդակագործների համար Եղեռնի թեման շատ խորքային է, չէ՞ որ, ինչպես նշում է Վահե Սողոյանը՝ նրանց նախնիները պատմական Հայաստանից են:

## Հավատ

Երբ Գյումրիում տեղադրվելիք «Ամենդ զոհերին, բարեգութ սրտերին» հուշարձանի կառուցման համար հավաքված ֆոնդի գումարը ավելացավ, Նիկոլայ Ռիժկովը, ով հետևում էր



Ֆրիդ Սողոյան, Նիկոլայ Ռիժկով

այդ ամենին, Ֆրիդ Սողոյանի հետ որոշեցին այն տրամադրել Վազգեն Վեհափառի արձանի իրագործմանը: Էջմիածնում տեղադրված Վեհափառի արձանի հեղինակները Սողոյան-



Ֆրիդ, Վահե, Միքայել Սողոյաններ, Վազգեն Ա Վեհափառ

ներն են: Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսի վեհ կերպարում ներքին, կենտրոնացած լռությունն է, հաստատակամությունը: Հոգեբանական խորքով հայացքում, ինչպես հատուկ է Սողոյանների կոթողային-փիլիսոփայական մոտեցմանը, ասես ընթերցվում է ժամանակի և պատմության երկխոսությունը, հավատի շարունակականությունը: «Այդ թեման շար կարևոր էր մեզ համար: Ես Վեհափառին շար լավ գիտեի: Մի քանի անգամ հանդիպել ենք և պայմանավորվել, որ պետք է քանդակեն նրան շիրմների ժամանակ: Չսրացվեց. ինքը Հայաստանում էր, ես՝ Մոսկվայում: Ու երբ եկավ ժամանակը, ինչ համար կարևոր էր, որ այն, ինչ մնացել է նրանից, կարողանանք փոխանցել», – ասում է Ֆրիդ Սողոյանը և ավելացնում, – «Արշանի պարվանդանին գրված է, որ այն Նիկիոյա Ռիժկովի ու Ֆրիդ Սողոյանի կողմից է»<sup>12</sup>:

Հավատը ընտանիքում երբեք չի դարձել տեսական քննարկման առարկա, այն մշտապես լուռ ներկա է եղել և առօրյայում, և ստեղծագործության մեջ: Մայրության, խաչի, վերածննդի թեմաները մոնումենտալ արվեստում ստանում են համընդհանուր իմաստ: Սողոյան ընտանիքի ստեղծած «Միացյալ խաչ» հուշարձանը տեղադրված է և՛ Հայաստանում, և՛ Ռուսաստանում՝ ի նշան երկու երկրների բարեկամության: Երկու կողմից հայ և ռուս կանայք են՝ Շողիկը (հայ շինարար Արծրունու կինը) և Մաշան (Վահե Սողոյանի կինը): «Հուշարձանում լրիվ իմ հայրն է. թվացյալ սուղ ֆորմաներով, սակայն շար ասելիքով», – նշում է որդին<sup>13</sup>: Կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքում, միավորող խաչում հեղինակներն արտահայտել են ժողովուրդների միասնության, հոգևոր համերաշխության և պատմական հիշողության ու վերածննդի գաղափարը: Կենսահաստատ խաչը միավորում է ոչ միայն երկու ժողովուրդներին, այլև ողջ աշխարհի քրիստոնյաներին: Խաչը ոչ միայն հավատի, այլև, ինչպես մայրությունը, նոր կյանքի իմաստաբանությունն է: Ֆրիդ Սողոյանի խոսքով՝ «Այսրեդ խորհրդանշական են կանանց ֆիգուրները, որ մարմնավորում են Մայր Հայաստանն ու Մայր Ռուսաստանը»<sup>14</sup>:

## Դիմաքանդակ

Քանդակագործի համար շատ կարևոր է անատմիայի իմացությունը: Սողոյանների արվեստում դիմաքանդակը հատուկ տեղ է գրավում («Կնոջս դիմաքանդակը», «Հորս



Վահե Սողոյան, Կինոռեժիսոր Արթուր Վարդանյանի դիմաքանդակը

դիմաքանդակը», «Մայրիկի դիմաքանդակը (Լենա Սողոյան)», «Սկրտիչ պապը», «Նիկիտա Սիմոնյան» և այլն): Վահե Սողոյանը նշում է. «Հայրս կարող էր փողոցում կանգնացնել անձանոթին, եթե կերպարը դուր էր եկել, և խնդրել, որպեսզի նա բնորդ հանդիսանա: Ես ինքս սիրում եմ կենդանի շփումը, դու սկսում ես ճանաչել, բացահայտել նրան, հասկանալ բնավորությունը»<sup>15</sup>: Կինոռեժիսոր Արթուր Վարդանյանի դիմաքանդակը ստեղծվեց Վահե Սողոյանի մասին պատմող «Հպում» վավերագրական ֆիլմի նկարահանման ժամանակ:

### Մերունդների երկխոսությունը քանդարանային ձևաչափում. արվեստի և հիշատակի տունը

Ֆրիդ Սողոյանի մահից հետո Գյումրիի իշխանություններն առաջարկեցին որպեսզի քանդակագործի ստեղծագործությունները ցուցադրվեն իր հայրենի քաղաքում: Ծննդավայր Գյումրիում քանդարանի ստեղծումը վերածվել է երկարատև աշխատանք-պայքարի: Ի վեր-

ջո, Մերգեյ Համբարձումյանի փողոցում գտնվող նախկին գրադարանի վթարային շենքում տրամադրվեց տարածք: Շենքը երկու երկրաշարժ է տեսել: Բազմաթիվ տարատեսակ խոչընդոտները, քաղաքապետների փոփոխությունը, իրավական կարգավիճակի հարցերը դանդաղեցրեցին գործընթացը: Այդուհանդերձ, ընտանիքը վերանորոգեց երեք ցուցասրահները, կազմակերպեց ժամանակավոր էքսպոզիցիա: Այժմ իրականացվել է շինության վերակառուցման նախագիծը, և որոշակի փաստաթղթային գործընթացից հետո կսկսվեն աշխատանքները: Թանգարանը հիմա էլ գործում է, սակայն դեռևս հեռու է հարազատների նախագծած վերջնադրույնից: Նրանց պատկերացմամբ, քանդարանը պետք է լինի ինտերակտիվ մշակութային կենտրոն, որտեղ կցուցադրվեն քանդակագործի ստեղծագործությունները, ինչպես նաև անձնական իրերը, կենցաղի պարագաները, աշխատանքային գործիքները և դրվագներ նրա կյանքի քրոնիկոնից: Նաև կանցկացվեն մանկական կրթական ծրագրեր, արվեստի երեկոներ, կլինի կինոսրահ:

### Արմատների արձագանքը

Մահվանից մի քանի տարի առաջ Ֆրիդ Սողոյանն ստեղծեց «Հավետ միասին («Ինքնադիմաքանդակ կնոջ հետ», 2007)» հորինվածքը: Հեղինակն իրեն քանդակել է կյանքի յոթերորդ տասնամյակը բոլորած (որ տարիքում այդ ժամանակ էր), իսկ կնոջը՝ երիտասարդ, այն տարիքում, երբ մահացել է: Վերնագիրն ասես թեմայի իմաստաբանական և փիլիսոփայական շարունակությունը լինի՝ մահը դեռևս չի նշանակում ավարտ: Քանդակագործի ամուր ձեռքերում սիրելի կինն է: «Կինս ամենուր է, նա չկա վաղուց, բայց ամենուր է, միշտ իմ կողքին: Նա կնոջ կերպարի էրալոն է դարձել իմ արվեստում: Տղաներս շատ նման են Լենային՝ և՛ արյաքնապես, և՛ բնավորությամբ: Նա վաղուց չկա, բայց նա իմ կողքին է, հասկանում եք, միշտ, և ես ուրախ եմ», – մի առիթով նշել է Ֆրիդ Սողոյանը<sup>16</sup>:

Երբ մահացավ Ֆրիդ Սողոյանը, որդիները այս կոմպոզիցիան տեղադրեցին հոր գերեզմանին, քանզի վստահ էին, որ ավելի խոսուն ու նշանակալի որևէ այլ բան անհնար էր ստեղծել:

Հոր կորստով որդիները կորցրեցին ոչ միայն նրան, այլև, երկրորդ անգամ՝ իրենց մորը:



Ֆրիդ Սողոյան, *Հավերժ միասին* (Ինքնադիմաքանդակ կնոջ հետ)



Վահե Սողոյան,  
Չորս դիմաքանդակը

Քանի որ ողջ կյանքում հայրն այնպես էր ապրել, որ տղաները չզգան ծնողի բացակայությունը: Վահե Սողոյանը նշում է. «Երբ հայրս հիվանդանոցում էր, ես պարճենեցի նրա ձեռքի ֆորման: Այդ ձեռքը ես միլիոն անգամ բռնել եմ ու անզիր գիրեմ ամեն ծալքը: Ես այն կարող էի փակ աչքերով նկարել ու քանդակել, բայց ինչ համար շար կարևոր էր նրա ձեռք, հպման զգացողությունը: Ժամանակ առ ժամանակ, երբ ուզում եմ խոսել պապայի հետ, նրա ձեռքն է, որ ոգեշնչում է ու թույլ չի փախիս թուլանալ: Չէ՞ որ դա հայրիկի ձեռքն է, որը,

### Ծանոթագրություններ

1. **Ա. Տարկիսյան**, “Экспромт” в гостях у скульптора, Народного художника России, Украины и Армении - Фридриха Сокояна, Первый Российско-Армянский телеканал.
2. Վահե Սողոյանի հետ մեր զրույցից, Մոսկվա:
3. **Ա. Տարկիսյան**, “Экспромт” в гостях у скульптора, Народного художника России, Украины и Армении - Фридриха Сокояна, Первый Российско-Армянский телеканал.
4. Վահե Սողոյանի հետ մեր զրույցից, Մոսկվա:
5. Ալբերտ Ավետիսյանը եղել է Ֆրիդ Սողոյանի աշակերտը և երեխա ժամանակ Սողոյանի արվեստանոցում է մասնագիտական դասեր անել:
6. **Ա. Տարկիսյան**, “Экспромт” в гостях у скульптора, Народного художника России, Украины и Армении - Фридриха Сокояна, Первый Российско-Армянский телеканал.
7. Վահե Սողոյանի հետ մեր զրույցից, Մոսկվա:
8. Նույն տեղում:
9. **Արտուր Варданян**, док. фильм “Прикосновение” (фильм

երբ երեխա ես, թվում է ահռելի մեծ, զորեղ...»<sup>17</sup>:

Հոր մահից շատ կարճ ժամանակ անց քանդակագործը ստեղծեց «Ֆրիդրիխ Սողոյան» քանդակը: Հեղինակը այն տեսել էր երագրում ու ավարտեց մեկ գիշերվա ընթացքում: Ֆրիդ Սողոյանն իր սիրած դիրքով է՝ հայացքն ուղղված ինչ-որ կետի... «Երբ հայրս մահացավ, ես սոցիալիստական գրեցի՝ Իմ Հայրը, Իմ Ուսուցիչը, Իմ Ասրվածը: Հիմա, տարիներ անց, ես պարզապես կգրեի՝ Իմ ՀԱՅՐԸ...», – նշում է որդին:

Սողոյան ընտանիքի ստեղծագործական ուղին ոչ միայն անհատական տաղանդի, այլև սերնդային ժառանգության կենսունակության մասին է: Հոր գեղագիտական սկզբունքները, մոնումենտալ գույս մտածողությունն ու հոգևոր խորությունը այսօր շարունակվում են որդու՝ Վահե Սողոյանի արվեստում: Այստեղ ներկա են պատմական հիշողությունը, մարդու և ժամանակի դրամատիկ փոխհարաբերության ըմբռնումը:



Վահե Սողոյան, Չորս ձեռքը

- на премии “На благо мира” в Москве занял первое почетное место, 2021 г.)
10. Վահե Սողոյանի հետ մեր զրույցից, Մոսկվա:
11. **Ա. Տարկիսյան**, “Экспромт” в гостях у скульптора, Народного художника России, Украины и Армении-Фридриха Сокояна, Первый Российско-Армянский телеканал.
12. Նույն տեղում:
13. Վահե Սողոյանի հետ մեր զրույցից, Մոսկվա:
14. **Ա. Տարկիսյան**, “Экспромт” в гостях у скульптора, Народного художника России, Украины и Армении-Фридриха Сокояна, Первый Российско-Армянский телеканал.
15. **Արտուր Варданян**, док. фильм “Прикосновение” (фильм на премии “На благо мира”, в Москве занял первое почетное место, 2021 г.)
16. **Ա. Տարկիսյան**, “Экспромт” в гостях у скульптора, Народного художника России, Украины и Армении-Фридриха Сокояна, Первый Российско-Армянский телеканал.
17. Վահե Սողոյանի հետ մեր զրույցից, Մոսկվա:



### Միքայել Բաղալյան

Պ. գ. թ., ՀՀ ԳԱԱ Պատմության ինստիտուտի Հին դարերի բաժնի վարիչ, ԵՊՀ Հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի դասախոս, Միջերկրածովյան և արևելյան միջազգային հետազոտությունների ասոցիացիայի (ISMEO, Իտալիա) արտասահմանյան թղթակից անդամ

## Էթիունի համադաշնության հոգևոր համակարգերը

# ԿԵՆՆՑ ԾԱՌ իմաստաբանություն և խորհրդաբանություն



Նչքան, ինչքան անգամ  
հարցրել եմ ես ինձ, թե  
ի՞նչ է վերջապես Նաիրին:  
Գուցե քեզ տարօրինակ թվա  
այս հարցը, սիրելի ընթերցող:  
Բայց դա Նույնքան է բնական,  
որքան այն հարցը, թե ո՞վ ենք  
մենք և ո՞ր ենք գնում: Ի՞նչ ենք  
եղել երեկ և ի՞նչ պիտի լինենք  
վաղը:

**Եղիշե Զարեկ**  
«Երկիր Նաիրի»

Հայկական լեռնաշխարհն իրավամբ համարվում է քաղաքակրթությունների ձևավորման և զարգացման կարևորագույն օջախներից մեկը: Ինչպես նորքարիդարյան, այնպես էլ բրոնզ-երկաթեդարյան ժամանակաշրջաններում Հայկական լեռնաշխարհի տարբեր հատվածներ կապ են ունեցել Հին Մերձավոր Արևելքի, Կովկասի և այլ տարածաշրջանների հետ: Տրամաբանական է կարծել, որ, օրինակ, իրականացվող առևտրաշրջանառության հետ մեկտեղ տվյալ գոտիների հետ նաև տեղի է ունեցել որոշակի արժեքների, ինչպես նաև՝ հոգևոր ընկալումների «փոխանակում»:

Տարածաշրջանում Ք.ա. 4-րդ հազարամյակի կեսերից սկսած մոտ մեկ հազարամյակ Հայկական լեռնաշխարհում գոյություն է ունեցել մի հնագիտական մշակույթ, որը մասնագիտական գրականության մեջ հայտնի է Կուր-արաքսյան անվամբ: Այդ մշակույթի կրողները Ք. ա. մոտ 3-րդ հազարամյակի կեսերին լեռնաշխարհից և հարակից շրջաններից սկսեցին տարածվել հյուսիսում մինչև Դաղստան, իսկ հարավում՝



դարից՝ Ուշ բրոնզի ժամանակաշրջանից, և շարունակվում է ուրարտական տերության անկումից հետո: Ընդ որում, պետք է նշել, որ «բուն Ուրարտուն»՝ Վանի ավազանում, Վան և Ուրմիա լճերի միջնամասում և քիչ հարավ գտնվող տարածքը ևս, ըստ ամենայնի, եղել է Էթիունիի «գոտում»: Այստեղ, ուրարտական տերության ստեղծումից առաջ, գլխավորապես կարելի է նկատել նույն էթիունյան համասեռ մշակույթն ու դրա տարբեր դրսևորումները: Օրինակ, Վանա լճի հյուսիսային և կամ արևելյան ավազանում նույն կիկլոպյան ամրոցներն են, նույն խեցեղենը, նույն թաղման ծեսը, ինչ, օրինակ, Սևանի ավազանում, Արարատյան դաշտում կամ Լոռիում: Հետաքրքիր է, որ ուրարտական սեպագիր տեքստերում առնվազն Սևանա լճի հարավային ավազանը հիշատակվում է **Ուեդուրիէթիունի** և կամ **Ուդուրիէթիունի** ձևով, ինչը տարբեր մասնագետների կարծիքով նշանակում է «ջրային Էթիունի»:

Էթիունյան մշակույթին խիստ բնորոշ են ամրաշինական համակարգի և, հատկապես, կիկլոպյան ամրոցների ցանցի զարգացումը, հասարակության ռազմականացումը, սև մակերեսով խեցեղենի օգտագործումը, ինչպես նաև՝ յուրօրինակ կրոնական, հոգևոր համակարգերի ստեղծումը: Մեզ հայտնի են էթիունյան տիպի տաճարների տարբեր «մոդելներ», որոնք ունեցել են շրջանաձև «ցանկապատ», ծխապաշտամունքային կառույցներ (*օրինակ՝ Դվին, Մեծամոր*), խորհրդանշական իշխանության տարբեր առարկաներ: Էթիունյան մշակույթի տարբեր դրսևորումներ հետաքրքիր կերպով ներկայացված են երկաթեդարյան, այսպես կոչված, «կովկասյան տիպի» գոտիների պատկերաշարերում, տարատեսակ խեցանոթների արված պատկերներում, քանդակներում, մետաղից պատրաստված տարբեր առարկաների տեսքով և այլն:

Այս համատեքստում, Էթիունիի հոգևոր ընկալումների և գաղափարների ուսումնասիրության համար առանցքային նշանակություն ունեն մետաղե յուրօրինակ առարկաները, որոնք տարբեր մասնագետների կողմից ընկալվել են որպես արևային համակարգ, տիեզերքի մանրակերտ, երկիր մոլորակ, արևային նշան և այլն (*այդ ամենի մասին տես, օրինակ՝ Avetisyan P., Dan R., Petrosyan A., 2018, 39-41*):

## Հայկական լեռնաշխարհ՝ որպես դրախտավայր

Կենաց ծառի պատկերումը կարող էր ունենալ զարդամոտիվի, պտղաբերության խորհրդանիշի և կամ որևէ այլ իմաստ, բայց շատ դեպքերում Կենաց ծառն ունեցել է առավել քան խորը իմաստաբանական ընկալում:

Այս առումով, չափազանց կարևոր և «բանալի» տեղեկություն կարող են հաղորդել Աստվածաշնչում՝ Գիրք ծննդոցում, Կենաց ծառի և բարոյ ու չարի գիտության ծառի վերաբերյալ հիշատակությունները:

## ԳԻՐԲ ԾՆՆԴՈՅ 2

*8 Աստուած դրախտ տնկեց Եդեմում՝ արեւելեան կողմը, եւ այնտեղ դրեց իր ստեղծած մարդուն: 9 Տէր Աստուած երկրից բուսցրեց նաեւ ամէն տեսակի գեղեցկատեսիլ ու համեղ մրգեր տուող ծառեր, իսկ կենաց ծառը եւ բարու ու չարի գիտութեան ծառը տնկեց դրախտի մէջտեղում: 10 Գետ էր բխում Եդեմից, որպէսզի ոռոգէր դրախտը, եւ այնտեղից բաժանւում էր չորս ճիւղերի: 11 Մէկի անունը Փիսոն էր: Նա է, որ պատում է ամբողջ Եւրասիա երկիրը, այնտեղ, ուր ոսկի կայ: 12 Այդ երկրի ոսկին ազնիւ է: Այնտեղ կայ նաեւ սուտակ եւ դահանակ ակնաքարը: 13 Երկրորդ գետի անունը Գեհոն է: Նա պատում է Եթովպացոց երկիրը: 14 Երրորդ գետը Տիգրիսն է: Սա հոսում է դէպի Ասորեստան: Չորրորդ գետը Եփրատն է: 15 Տէր Աստուած իր ստեղծած մարդուն տեղաւորեց բերկրութեան դրախտում, որպէսզի սա մշակի ու պահպանի այն: 16 Տէր Աստուած պատուիրեց Ադամին ու ասաց. «Դրախտում ամէն ծառի պտուղներից կարող ես ուտել, 17 բայց բարու եւ չարի գիտութեան ծառից մի՛ կերէք, որովհետեւ այն օրը, երբ ուտէք դրանից, մահկանացու կը դառնաք»:*

Նորություն չի լինի ասել, որ աստվածաշնչյան դրախտը պետք է տեղակայված լիներ Հայկական լեռնաշխարհում: Այս առումով, բազմիցս նշվել է, որ Տիգրիս և Եփրատ գետերը սկիզբ են առնում Հայկական լեռնաշխարհից,

Փիսոն գետը, ամենայն հավանականությամբ, կարելի է նույնացնել «ոսկեբեր» ճորոխի հետ: Այս առումով, հետաքրքիր է Գեհոն գետի վերաբերյալ հիշատակությունը, որը պատում էր եթովպացիների երկիրը: Հետաքրքիր է, որ հայ առասպելագետ Արմեն Պետրոսյանն ուշադրության է արժանացրել պատմահայր Մովսես Խորենացու «Հայոց պատմություն» աշխատության այն դրվագը, համաձայն որի՝ հայոց նահապետ Հայկի ժառանգներից Չարմայրը եթովպացիների գորքի հետ մասնակցել է տրոյական պատերազմին: Այստեղ, Ա. Պետրոսյանը հակված է կարծելու, որ «եթովպացիների» անվան տակ պետք է հասկանալ էթիոպացիներին: Պետք է նշել, որ հին հույների մոտ եթովպացի անունը կարող էր վերագրվել թուխ մաշկի գույն ունեցող մարդկանց: Այս համատեքստում, մենք կարծում ենք, որ եթովպացիների երկիրը կարող է կապ ունենալ էթիոպիայի հետ, իսկ Գեհոն գետը՝ նույնանալ Արաքսի հետ: Գոնե աշխարհագրական առումով Արաքսի հոսելու սահմանները համընկնում են էթիոպիայի և նրա ազդեցության գոտիներում գտնվող տարածքների հետ:

Աստվածաշնչում Կենաց և բարու ու չարի գիտության ծառերի վերաբերյալ հաղորդվում է մեկ այլ հետաքրքիր տեղեկություն.

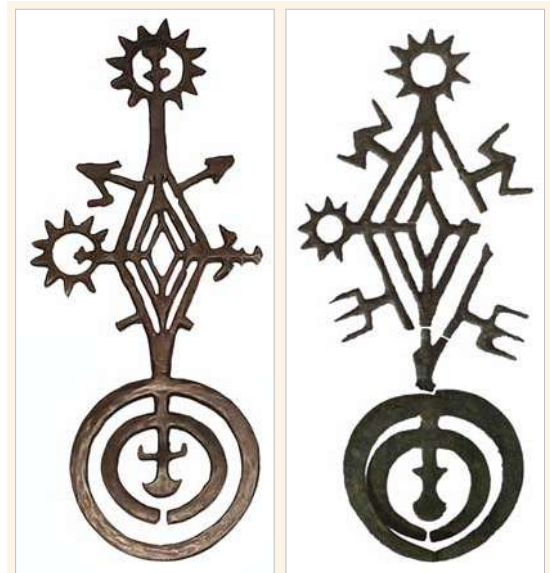
### ԳԻՐԲ ԾՆՆԴՈՅ 3

*22 Տէր Աստուած ասաց. «Ահա Ադամը դարձաւ մեզ նման մէկը, նա գիտի բարին եւ չարը: Արդ, դուցէ նա ձեռքը մեկնի, քաղի կենաց ծառից, ուտի եւ անմահ դառնայ»: 23 Եւ Տէր Աստուած արտաքսեց նրան բերկրութեան դրախտից, որպէսզի նա մշակի այն հողը, որից ստեղծուել էր: 24 Աստուած դուրս հանեց Ադամին, բնակեցրեց բերկրութեան դրախտի դիմաց եւ հրամայեց քերովբէներին ու բոցեղէն սրին շուրջանակի հսկել դէպի կենաց ծառը տանող ճանապարհները:*

Վերը նշվածից կարելի է ենթադրել, որ Կենաց ծառի «պտուղները ճաշակելը» արգելված էր հասարակ մահկանացուների համար: Սակայն, մյուս կողմից, Ադամն արդեն գիտեր բարին և չարը...

## Էթիոպյան մոդելները՝ որպես կենաց ծառ և «Կոսմոգրամա»

Երկաթեդարյան Հայաստանի թերևս ամենահայտնի ու առեղծվածային առարկաներից է Գավառի տարածաշրջանից հայտնաբերված մի մետաղե արտեֆակտ, որը ներկայումս ցուցադրվում է Հայաստանի պատմության թանգարանում և երկար ժամանակ եղել է նույն թանգարանի տարբերանշանը (*նկար 1*): Հետաքրքիր է, որ շատերը կարծում են, թե այդ առարկան յուրօրինակ և միակն է իր բնույթով: Սակայն, նման և նմանատիպ արտեֆակտներ հայտնաբերվել են Շուլավերիից (ներկայիս Վրաստան) (*նկար 2*), ինչպես նաև Հայաստանի Հանրապետության տարբեր հատվածներից՝



Նկար 1. Գավառի շրջանից գտնված «մոդելը»

Նկար 2. Շուլավերիից հայտնաբերված «մոդելներից» մեկը

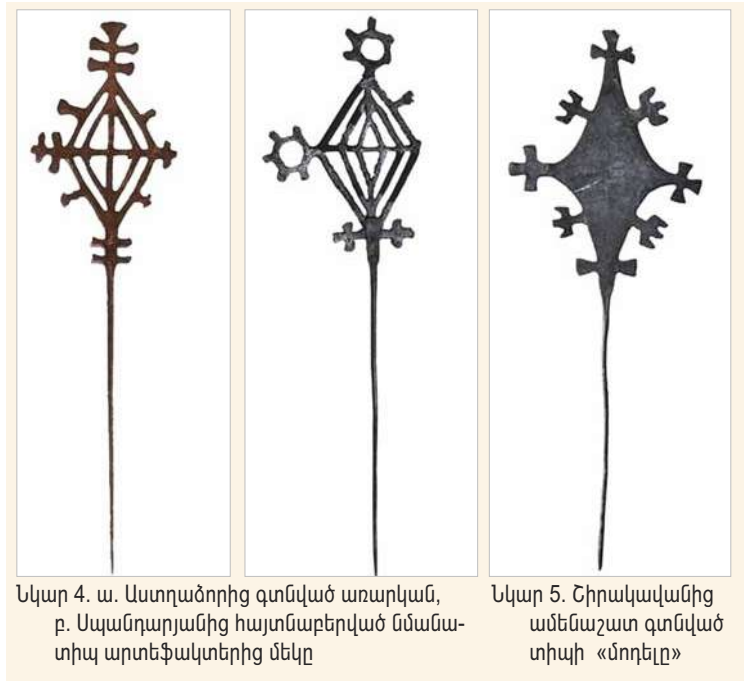
Շիրակավանից, Գյումրիից, Սպանդարյանից, Աստղածորից և այլն (*քարտեզ 1*): Այդ արտեֆակտները պայմանականորեն կարելի է դասակարգել չորս տիպի (*նկար 1*)՝ I-բարդ հորինվածքով և խորհրդանիշներով (Գավառի տարածաշրջան, Շուլավերի), որոնց մաս կարող էր կազմած լինել ստորին մասի կենտրոնական հատվածում «տապարացուլով» շրջանաձև «ատրիքուտը» (*նկար 1, 2*): II-խիստ նման է առաջին տիպի արտեֆակտներին, սակայն ունի «արևային պսակների», «տապարների» և կամ եռաժանիներ հիշեցնող «ատրիքուտներ», ինչպես նաև՝ կենտրոնական հատվածի մեջտեղում խաչաձև սիմվոլ (*նկար 3 ա., բ.*): III-երկու տի-



Սկար 3 ա. Շիրակավանից գտնված «մողեղներ», առանձին հայտնաբերված «տապարացուլեր», բ. Գյումրու «մողեղներից» մեկը

պից մի փոքր ավելի պարզ «ատրիբուտներ» ունեցող մետաղե առարկաներ (*նկար 4 ա., բ.*), որոնք ստորին մասում ունեն սուր հատված, որը նախատեսված է եղել դրանք ինչ-որ տեղ խրելու, տնկելու համար (Աստղածոր, Սպանդարյան): IV-նմանություններ ունի մյուս տիպերի հետ, սակայն ավելի պարզ հորինվածքներով, որի կենտրոնական միջնահատվածը բաղկացած է ոչ թե իրար զուգահեռ շեղանկյունաձև ձողերից, այլ ամբողջական մետաղից (*նկար 5*): Այս տիպի արտեֆակտերը թվով ամենաշատն են և գլխավորապես հայտնաբերվել են Շիրակավանից: Վերը նշված առարկաների մի զգալի մասն էլ այժմ ցուցադրվում և կամ պահվում է Սարդարապատի հուշահամալիր՝ Հայոց ազգաբնության քանդարանում:

Առաջին տիպի թերևս առավել աչքի ընկնող օրինակները հայտնաբերվել են Գավառի տարածաշրջանում և Շուլավերիում (*նկար 1, 2*): Ներկայումս Հայաստանի պատմության քանդարանում պահվող «մողեղի» որոշ «ատրիբուտներ» վնասված են, սակայն Շուլավերիի նմանատիպ արտեֆակտերից մեկի օգնությամբ կարելի է ենթադրել, թե ինչպիսի տեսք է ունեցել այն: Դրանց վերնամասում «արևային պսակն է», որին միանում է իրար զուգահեռ շեղանկյուններից բաղկացած կենտրոնական հատվածը: Գավառի շրջանից հայտնաբերված առարկայի կենտրոնական հատվածից ձախ ընկած վերին վնասված «ատրիբուտը» պետք է որ ունենար «ադորանտի» խորհրդանիշը: Իսկ ահա կենտրոնական հատվածից աջ գտնվող



Սկար 4. ա. Աստղածորից գտնված առարկան, բ. Սպանդարյանից հայտնաբերված նմանատիպ արտեֆակտերից մեկը

Սկար 5. Շիրակավանից ամենաշատ գտնված տիպի «մողեղը»

վերին «ատրիբուտը» եթե վնասված չէ, ապա նետ կամ նիզակ է հիշեցնում: Դրանից ներքև գտնվող խորհրդանիշը կարող է որոշակիորեն վնասված լինել:

Շուլավերիի մողեղի աջ և ձախ կողմերում հայելային արտահայտմամբ վերից վար միանում են ադորանտի կամ կայծակնային սիմվոլների, ավելի փոքր «արևային պսակների» ու եռաժանիների գույգ «ատրիբուտներ»: Այնուհետև կենտրոնական հատվածին է միանում կենտրոնում «տապարացուլով» շրջանաձև «ատրիբուտը»: Ընդ որում, վերջինս

հայտնի է միայն Գավառի տարածաշրջանից և Շուլավերիից գտնված մեկ օրինակի հետ, այն էլ՝ արտեֆակտերից անջատ վիճակում: Այս առումով մասնագետների մի խումբ առաջ է քաշել տեսակետ, որ դրանք եղել են «մոդելների» մասը և պոկվել-անջատվել են դրանցից, իսկ հետազոտողների մյուս մասը հակված է կարծելու, որ կենտրոնում «տապարացուլով» շրջանաձև հատվածը սկզբնապես կապված չի եղել վերը նշված առարկաների հետ:

Մեր կողմից երկրորդ տիպին դասվող և Շիրակավանից հայտնաբերված նմանատիպ առարկաներից մեկն ունի հետևյալ կառուցվածքը՝ վերին հատվածը, ցավոք, վնասված է, կենտրոնական հատվածը կրկին բաղկացած է իրար զուգահեռ երեք շեղանկյուններից, որին վերից վար աջ և ձախ կողմերում հայելային պատկերմամբ միացված են սակրերի կամ տապարների, «արևային պսակների» և կրկին սակրերի «ատրիբուտներ» (*նկար 3ա*): Կենտրոնական հատվածի ստորին հատվածից ներքև միանում են հայելային պատկերում ունեցող զույգ «արևային պսակներ», որից ներքև արդեն առարկային ազուցված է սուր ձողիկը: Այս արտեֆակտը նման է Շիրակավանից հայտնաբերված մեկ այլ ոչ ամբողջապես պատկերված առարկայի (*նկար 3ա*):

Այս «մոդելը» խիստ նման է Գյումրուց հայտնաբերված արտեֆակտերին (*նկար 3բ*), որի վերնամասում «արևային պսակն» է, դրանից ներքև՝ աջ և ձախ կողմերում հայելային արտահայտմամբ եռանկյունաձև զույգ «ատրիբուտներն» են, այնուհետև՝ կենտրոնական հատվածը, որը բաղկացած է իրար զուգահեռ երկու շեղանկյուններից, որոնցից փոքրի միջնամասում՝ «մոդելի» կենտրոնում, խաչաձև սիմվոլ է: Կենտրոնական հատվածի աջ և ձախ կողմերում հայելային արտահայտմամբ վերից վար միանում են եռաժանիների, «արևային պսակների» որոշակիորեն «խաչաձև» տեսք ունեցող զույգ «ատրիբուտներ»: Կենտրոնական հատվածի ստորին մասից միանում են հայելային արտահայտմամբ զույգ «արևային պսակներ», որից քիչ ներքևի հատվածում ազուցված է սրացող ձողիկը:

Երրորդ տիպի մեջ կարելի է դասել Աստղածորից և Սպանդարյանից հայտնաբերված նմանատիպ առարկաները (*նկար 4 ա, բ*): Աստղածորի «մոդելը» վերնամասում ունի խաչաձև սիմվոլ, որից քիչ ներքև իրար հանդիպակաց եռանկյունաձև (ժապավենաձև) «ատ-

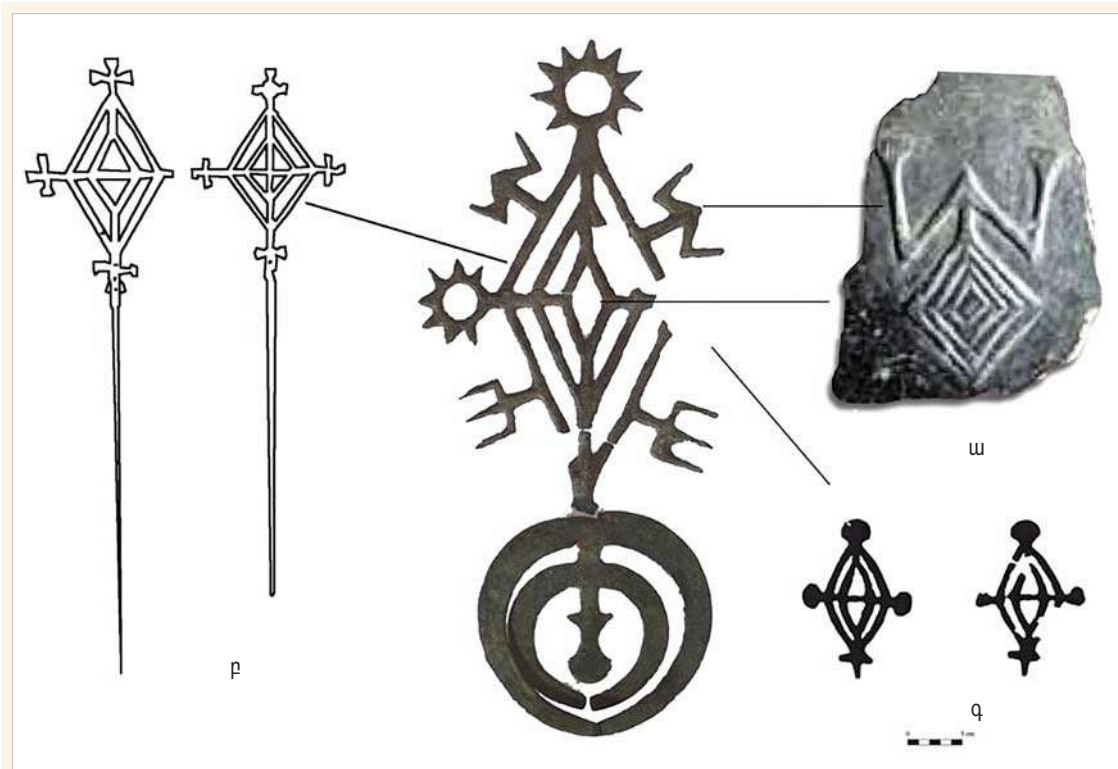
րիբուտ» է: Այս առարկայի կենտրոնական հատվածը՝ միջնամասը բաղկացած է իրար զուգահեռ երկու շեղանկյուն ձողերից, որոնցից փոքրի միջնամասում՝ առարկայի կենտրոնում, խաչաձև հատվածն է: Կենտրոնական հատվածին միանում են առարկայի վերին մասում վերը նշված «ատրիբուտի» նման սիմվոլներ: Դրանց մի մասը վնասված է: Նույն կենտրոնական հատվածից ներքև իրար զուգահեռ երկու հորիզոնական սիմվոլներ են, որոնցից ներքև սկսվում է սուր ձողը:

Սպանդարյանի դամբարաններից հայտնաբերված նման առարկաներից միայն մեկն է որոշակիորեն լավ պահպանվել: Այն վերնամասում ունի «արևային պսակ», կենտրոնական մասում՝ իրար զուգահեռ շեղանկյուններից բաղկացած հատված: Դրանից աջ՝ անկյանը միացված է կրկին «արևային պսակ», իսկ ստորին մասում՝ իրար հանդիպակաց խաչաձև սիմվոլներ են, որից ներքև արդեն սուր ձողիկն է (*նկար 4բ*):

Աստղածորը գտնվել է ներկայիս Մարտունու տարածաշրջանում՝ ուրարտական սեպագիր աղբյուրներում հիշատակված Ուեդուրիէթիունի երկրում: Այս հնավայրը մոտ է մաս Սև սարին, որտեղ տարբեր քարերի վրա արված են բավական հետաքրքիր պատկերներ, որոնք, որոշ հետազոտողների կարծիքով, կարող են կապ ունենալ տեղի բնակչության տիեզերքնկալման գաղափարների հետ:

Չորրորդ տիպի առարկաները սովորաբար վերնամասում բաղկացած են առանց ստորին հատվածի հավասարաթև խաչ հիշեցնող «ատրիբուտից», կենտրոնում շեղանկյուն հատվածից, որն ի տարբերություն առաջին և երկրորդ տիպերի՝ բաղկացած է ոչ թե իրար զուգահեռ «ձողերից», այլ մետաղե ամբողջական կտորից: Դրա հետ աջ և ձախ կողմերում միանում են եռաժանիներ, կրկին առանց ստորին հատվածի հավասարաթև խաչ հիշեցնող և դրանից ներքև՝ կրկին եռաժանիների զույգ «ատրիբուտներով»: Կենտրոնական հատվածից ներքև միացված են աջ և ձախ կողմերում հայելային արտահայտմամբ զույգ եռանկյունաձև սիմվոլներ: Այնուհետև դեպի ներքև է շարունակվում սրացող ձողիկը (*նկար 5*):

Տարբեր հետազոտողներ մատնանշել են վերը թվարկված առարկաների որոշ «ատրիբուտների» նմանությունը Հայկական լեռնաշխարհի որոշ ժայռապատկերների հետ: Բացի այդ, կարելի նշել, որ Հայկական լեռնաշխարհի և մասնավորապես Էթիունի տարածքում իրա-



Սկար 6. Շուլավերիից գտնված առարկան և ա. Վանաձորից հայտնաբերված կուր-արաքսյան խեցեղեն բեկորը, բ. Հոռոմի դամբարանից գտնված արտեֆակտեր, գ. Շիրակավանից ֆիքսված նմանատիպ առարկաներ

կանացված հնագիտական պեղումները թույլ են տալիս նշելու, որ այդ «ատրիբուտները» հանդես են եկել նաև առանձին տեսքով և դրանցից առնվազն որոշներն ունեցել են պաշտամունքային նշանակություն: Այսպես, օրինակ, Շիրակավանից և Արթիկից հայտնաբերվել են «արևային պասկներ», որոնք հավանաբար ծառայել են որպես կախիկներ: Շիրակավանից, Սպանդարյանից, Անիից և այլ հնավայրերից գտնվել են «տապարացուլի» «ատրիբուտով» առանձին մետաղե առարկաներ (*նկար 3ա*):

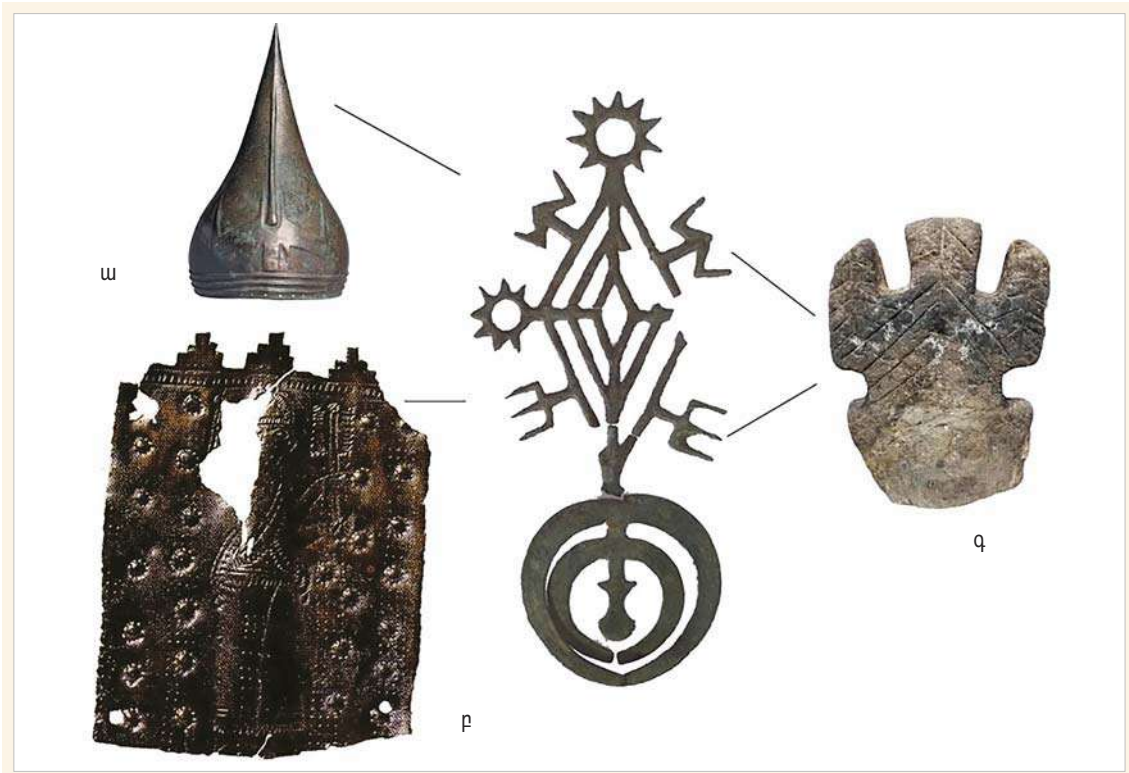
Ուշագրավ է, որ այդ «մոդելների» կենտրոնական հատվածն ակնհայտ աղերսներ ունի Վանաձորի Քոսի ճոթեր բնակատեղիից հայտնաբերված կավանոթի բեկորին արված կնոջ ոճավորված պատկերի հետ (*նկար 6*): Այն թվագրվում է Կուր-արաքսյան ժամանակաշրջանով և պահվում է Լոռի-Փամբակի երկրագիտական թանգարանում: Ընդ որում, վանաձորյան պատկերի վերնամասում ձեռքերը երկրպագողի, աղոթքի դիրքում պարզաձև «ադորանտի» սիմվոլն է, որն առկա է վերը նշված մի քանի մոդելներին: Նույն կենտրոնական հատվածը հիշեցնող մետաղե առարկաներ են օրինակ գտնվել Հոռոմի N 53 դամբարանից (*նկար 6*):

Վերը նշված առարկաների միջնամասը հիշեցնող բրոնզե արտեֆակտեր են հայտնաբերվել Շիրակավանից (*նկար 6 գ*): Բացի այդ, նման պատկերներ կարելի է նկատել որոշ երկաթեղարյան «կովկասյան» տիպի գոտիների պատկերներում (*նկար 6*):

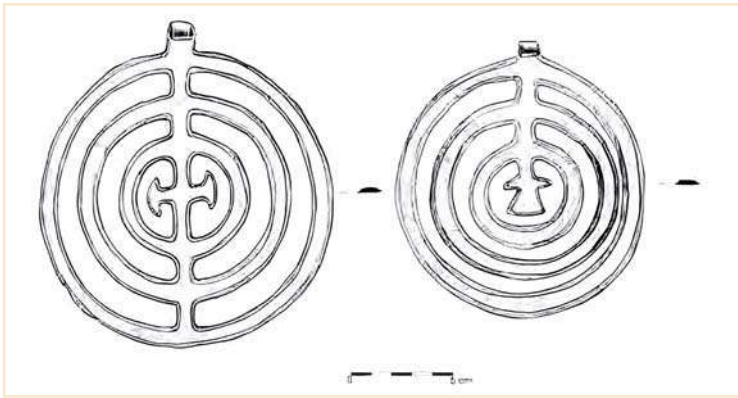
Բացի այդ, «ադորանտի» կամ «կայծակնային սիմվոլը» հանդիպում է ուրարտական պատկերագրության մեջ (*նկար 7ա*):

Եռաժանու և կամ եռամաս «ատրիբուտը» խիստ նման է Կարմիր բլուրից հայտնաբերված նախաուրարտական ժամանակաշրջանի եռամաս կուռքերին և կամ գուցե աստվածություններին, որոնք, ամենայն հավանականությամբ, ունեցել են նաև պտղաբերության գործառույթներ (*նկար 7գ*): Եռաժանու սիմվոլը հանդիպում է նաև ուրարտական պատկերագրության մեջ, իսկ ահա հայկական միջնադարյան «Նշանագիրք իմաստնոցում» այն ունեցել է «սկիզբն», «արարիչ» իմաստը (*նկար 7բ*):

Կենտրոնում «տապարացուլով» շրջանաձև բազմաթիվ առարկաներ հայտնաբերվել են Հայաստանի Հանրապետության մի շարք հնավայրերում (Շիրակավան, Լոռի-Բերդ, Տոլրս և այլն) (*նկար 8*): Հետաքրքիր է, որ նմանատիպ մետաղե առարկաներ գտնվել են



Նկար 7. Շուկավերիի «մողեղը» և ա. «կայծակնային սիմվոլով» ուրարտական բրոնզե սաղավարտ, բ. Ուրարտական բրոնզե թիթեղ՝ մի ձեռքին եռաժանին որպես իշխանության խորհրդանիշ բռնած անձի պատկերմամբ, գ. Կարմիր բլուրից գտնված եռամաս տուֆե կուռքը



Նկար 8. Տապարացուկով կախիկներ Լոռի-Բերդից:



Նկար 9. Մատենադարանի համար 2930 ձեռագրի պատկերը և սլավոնական կուրգաններից գտնված կախիկներ

Իրանի Գիլանի տարածաշրջանից, ինչը կարող է վկայել Հնագույն Հայաստանի և Գիլանի միջև հնարավոր փոխառնչությունների մասին (Avetisyan P., Dan R., Petrosyan A., 2018,

34-35): Նման բրոնզե առարկաները լայն կիրառություն են ունեցել Հնագույն Հայաստանում և հավանաբար կիրառվել են նաև որպես կախիկներ: Ըստ հայտնի հետազոտող Լևոն Աբրահամյանի, այս առարկաները կարող են հիշեցնել բավիղ-լաբիրինթոսը և «տապարացուկի» մոտիվը:

Այդ առարկաները նաև որոշակի նմանություն ունեն սլավոնական կուրգաններից հայտնաբերված կախիկների հետ: Բացի այդ, օրինակ, որոշակի իմաստաբանական նմանություններ կարելի է նկատել Մաշտոցի անվան Մատենադարանի համար 2930 ձեռագրում առկա պատկերի հետ (նկար 9):

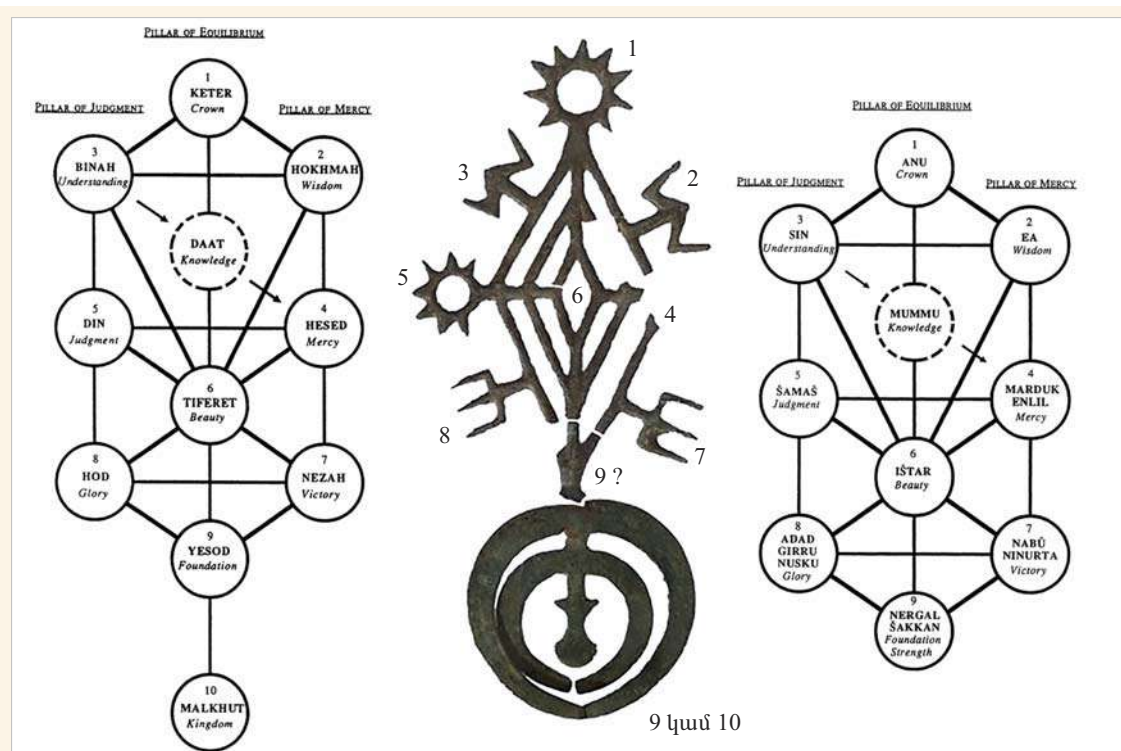
Մեր կողմից առանձնացված առաջին տիպի «մողեղների» հետ խիստ ուշագրավ գուգահեռ կարելի է նկատել Ջավախքից հայտնաբերված վնասված վիշապաքարերից մեկին արված պատկերում: Այստեղ նշմարվում է իրար գուգահեռ շեղանկյուններով հատվածը, որից կարծես թե դուրս է գալիս ցուլը: Վերջինս կարծես թե զոհաբերված է: Այսինքն, հավանաբար իրար գուգահեռ շեղանկյուններով «ատրիբուտից» դուրս է գալիս և զոհաբերվում ցուլը (նկար 10): Ինչպես գիտենք, վիշապաքարերը Հայկական լեռնաշխարհին



վող «հրեշտակաթևերով», յուրաքանչյուր ձեռքին եռատու նռնաճյուղերով: Վերջինս կրում է եղջյուրներով թագ: Նրա աջ և ձախ կողմերում ևս պատկերված են առասպելական արարածներ: Մենք հակված ենք կարծելու, որ էթիունյան մոդելների առաջին տիպի ստորին հատվածում կենտրոնում «տապարացուլով» շրջանաձև մասն է, որը համեմատելի է ուրարտական պատկերի ստորին հատվածի ցուլի հետ: Աստվածության ոտքերը կարելի է համադրել էթիունյան «մոդելների» կենտրոնական հատվածից դուրս եկող ձողի կամ դրան միացած «ատրիբուտների» հետ: Ըստ երևույթին, որոշակի իմաստաբանական նմանություններ ունեն իրար զուգահեռ շեղանկյուններով շրջանակը և այն կլոր շրջանակը, որից դուրս է գալիս աստվածությունը: Եռատու նռնաճյուղերը կարծես թե հիշեցնում են տվյալ «մոդելների» եռաժանիները և կամ ադորանտի սիմվոլները, խաչվող «հրեշտակաթևերը» որոշակիորեն կարելի է համեմատել կենտրոնական հատվածի աջ և ձախ կողմում հայելային արտահայտմամբ վերին և ստորին հատվածում գտնվող «ատրիբուտների» հետ: Այս համատեքստում, տրամաբանական է «մոդելների» վերնամասում գտնվող «արևային պսակը» համադրել աստվածության գլխի և նրա թագի հետ:

## Էթիունին, ասորեստանյան Կենաց ծառը և հրեական կարալան

Էթիունյան «մոդելների» ուսումնասիրության և վերլուծության համար կարևորագույն աղբյուր կարող է հանդիսանալ աշխարհահռչակ աստուրագետ Սիմո Պարպոլայի խիստ արժեքավոր աշխատությունը (*Parpola S., 1993, 161-208*), որտեղ ֆինն նշանավոր գիտնականը հետաքրքիր համեմատություններ է անում հրեական Կարալայի Կենաց ծառի վերաբերյալ և առաջարկում ասորեստանյան Կենաց ծառի՝ իր կողմից վերակազմված մոդել: Այս համատեքստում խիստ ուշագրավ է, որ թե՛ ասորեստանյան Կենաց ծառի և թե՛ հրեական Կարալայի Կենաց ծառի «ատրիբուտները» իմաստաբանական առումով խիստ համադրելի են էթիունյան «մոդելների» հետ (*նկար 12*): Այսպես, այդ ծառերը բաղկացած են երեք հատվածներից՝ «սյուններից»: Նույն կերպ էթիունյան «մոդելները» կարելի է բաժանել երեք հատվածների: Կարալայի Կենաց ծառի յուրաքանչյուր «ատրիբուտ» ունի իր անվանումը: Այսպես՝ առաջին և վերինը՝ Կետերը, կոչվում է թագ: Այն միանգամայն համադրելի է ինչպես էթիունյան մոդելների վերնամասում գտնվող «արևային



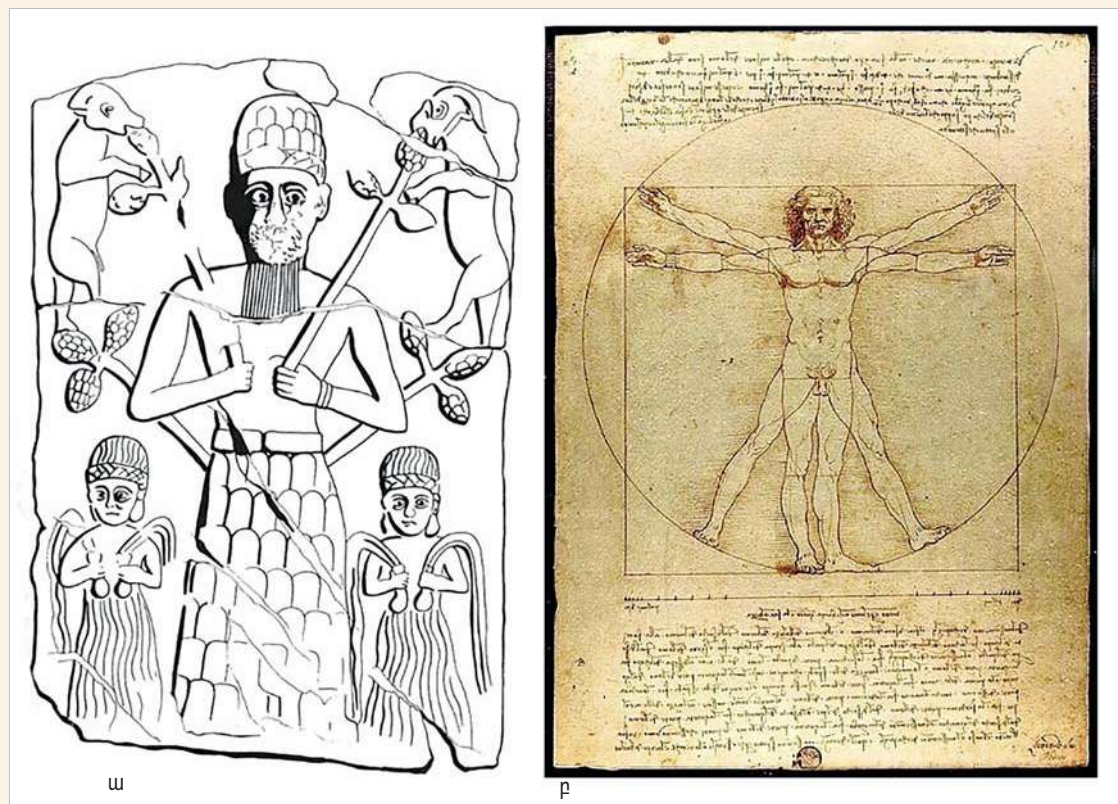
Նկար 12. Կարալայի Կենաց ծառը, Շուլավերիի «մոդելը», Ս. Պարպոլայի կողմից վերականգնված ասորեստանյան Կենաց ծառի համակարգը

պակի», այնպես էլ վերը հիշատակված ուրարտական աստվածության գլխամասի և թագի հետ: Նույն ծառի ստորին հատվածի «ատրիքուտը» Մալկուտն է, որն ունի «թագավորություն» անունը և աստղացվում է Երկրի հետ: Այս առումով, էթիույան «մոդելների» կենտրոնում «տապարացույվ» շրջանաձև սիմվոլը որոշակիորեն կարելի է համեմատել Մալկուտի հետ: Կարծում ենք, որ ծառի կենտրոնական մասում գտնվող Տիֆերետը, որն ունի «գեղեցկություն» անվանումը, միանգամայն համեմատելի է էթիույան «մոդելների» կենտրոնական հատվածի, ինչպես նաև ուրարտական պատկերի կյոթ շրջանակի հետ: Այս առումով, զարմանալիորեն, իսկ գուցե ոչ զարմանալիորեն համադրելի են հրեական Կենաց ծառի աջ և ձախ սյուների և էթիույան «մոդելների» աջ և ձախ հատվածների «ատրիքուտները»: Տիֆերետը հետաքրքիր կերպով համապատասխանում է էթիույան մետաղե առարկաների կենտրոնական հատվածի և նրա հետ կապված «աղորանտի» սիմվոլի հետ համադրելի Վանաձորի Քոսի ճոթեր բնակատեղիից հայտնաբերված կավանոթի բեկորին արված կնոջ ոճավորված պատկերին: Հետաքրքիր է, որ Ս. Պարպուլայի ասորեստանյան Կենաց ծառի վերականգնված տարբերակում Տիֆերետին համապատասխա-

նում է Իշթար աստվածուհին: Այս առումով, ինչպես նշել ենք, էթիույան «մոդելների» կենտրոնական հատվածը կարող էր կապ ունենալ Տեր Հիսուս Քրիստոսի հետ: Տիֆերետի հանգամանքը հուշում է, որ այդ հատվածում հավանաբար պետք է լինի նաև Տիրամոր և մանուկ Քրիստոսի, այնուհետև՝ Տեր Հիսուս Քրիստոսի խաչելության արտացոլումը: Այստեղ մենք հակված ենք կարծելու, որ գործ ունենք «ուղղահայաց՝ վերից վար և վարից վեր» գործողությունների հետ, որը պետք է արտահայտվի հարությանը և համբարձմանը:

Հրեական Կաբալայի Կենաց ծառի յուրաքանչյուր «ատրիքուտ» ունի իր հատուկ թիվը, խորը իմաստաբանությունը: Այդ Կենաց ծառն արքետիպերից, խորհրդանշաններից և որակներից բաղկացած մենթալ երևույթ է: Այս «հոլոգրամման» գոյություն ունի զգացմունքային, մենթալ և հոգևոր հարթություններում:

Կաբալայի Կենաց ծառը վերջնականորեն ստեղծվել է միջնադարում: Այսինքն, կարող ենք եզրակացնել, որ Հայկական լեռնաշխարհում էթիույան «մոդելները», որոնք իմաստաբանական և կառուցվածքային առումով խիստ համադրելի են Կաբալայի Կենաց ծառի հետ, նույնպես ունեցել են նման նշանակություն և հանդիսանում են նույն Կաբալայի Կենաց ծառի



Սկար 13. ա. Աշշուրից գտնված մարդակերպ Կենաց ծառի գծանկարը, բ. Վիտրուվյան մարդը:

նախատիպերից: Այս առումով, չի բացառվում, որ ինչ-որ փուլերում և ինչ-որ հանգամանքներում Հայկական լեռնաշխարհի և Իսրայելի ու Պաղեստինի տարածքների միջև եղել է որոշակի հոգևոր արժեքների, հոգևոր իմաստության փոխանակում: Կրկին կարելի է նշել Ք. ա. 3-րդ հազարամյակի կեսերին Հայկական լեռնաշխարհից դեպի այդ տարածաշրջան գաղթած բնակչության հանգամանքը: Բացի այդ, հոգևոր ընկալումների փոխանակումը կարող է լինել նաև միջնորդավորված: Սակայն, նաև չնռանանք, որ Հայաստանն առաջինն էր, որ Զրիստոնեությունն ընդունեց որպես պետական կրոն, և որ արդեն 4-րդ դարում հայ հոգևորականները գործունեություն էին ծավալում Իսրայելում ու Պաղեստինում: Գուցե զարմանալի չէ, որ աշխարհի հոգևոր կենտրոններից Երուսաղեմը բաժանված է չորս թաղամասերի, որոնցից երեքը կոչվում են կրոնների անուններով՝ քրիստոնեական, մուսուլմանական և հուդդայական, իսկ ահա դրանցից միայն մեկի անունն է, որ մատնանշում է էթնիկություն և կոչվում է հայկական:

## Կենաց ծառ – մարդ – խաչքար

Մարդն ինքնին Կենաց ծառ է: Այս առումով, խիստ հետաքրքիր է Աշշուրից հայտնաբերված Կենաց ծառի մարդակերպ պատկերը (*նկար 13 ա.*): Այն ևս համադրելի է ինչպես էթիոպյան մոդելների, այնպես էլ մեր կողմից առանձնացված ուրարտական աստվածության ու ասորեստանյան և հրեական Կաբալայի Կենաց ծառերի հետ: Այս առումով, հետաքրքիր է, որ խաչը ևս նաև ընկալվել է որպես Կենաց ծառ: Հայկական խաչքարերի տարբեր հորինվածքներ ևս կարող են համադրվել վերը նշված Կենաց ծառերի համակարգի հետ: Այս համատեքստում, խիստ ուշագրավ է, որ հայկական խաչի տարբեր հատվածներ ունեն իրենց անունները (*նկար 14*): Այսպես, խաչի վերին թևը կոչվել է թագ, կենտրոնում, ուր չորս թևերը հատում են իրար՝ ակն, չորս թևերից այն, որը ուղղահայաց գծի ստորին մասն է կազմում՝ բուն: Խաչի այն երկու մասերը, որ կենտրոնից կամ խաչի ակնից հորիզոնապես մեկ ու մյուս կողմերն են ձգվում՝ համապատասխանաբար կոչվում են աջ և ձախ թևեր: Երբեմն նաև նկատվում են չորս թևեր, որից էլ խաչին տրվում է քառաթև անունը: Թերևս

տրամաբանական է կարծել, որ հայկական խաչի թագը համադրելի է Կաբալայի Կենաց ծառի վերին հատվածում գտնվող առաջին «ասորիքուտի»՝ Կետերի հետ, որն, ինչպես նշել ենք, ևս անվանվում է թագ: Այս առումով, թագը կարելի է համեմատել նաև էթիոպյան առարկաների մաս կազմող «արևային պսակների» հետ: Խաչի ակնը կարելի է նույնացնել էթիոպյան «մոդելների»՝ միջնամասի, Կաբալայի Կենաց ծառի Տիֆերետի, ուրարտական պատկերի շրջանի հետ: Այս համատեքստում, խաչի

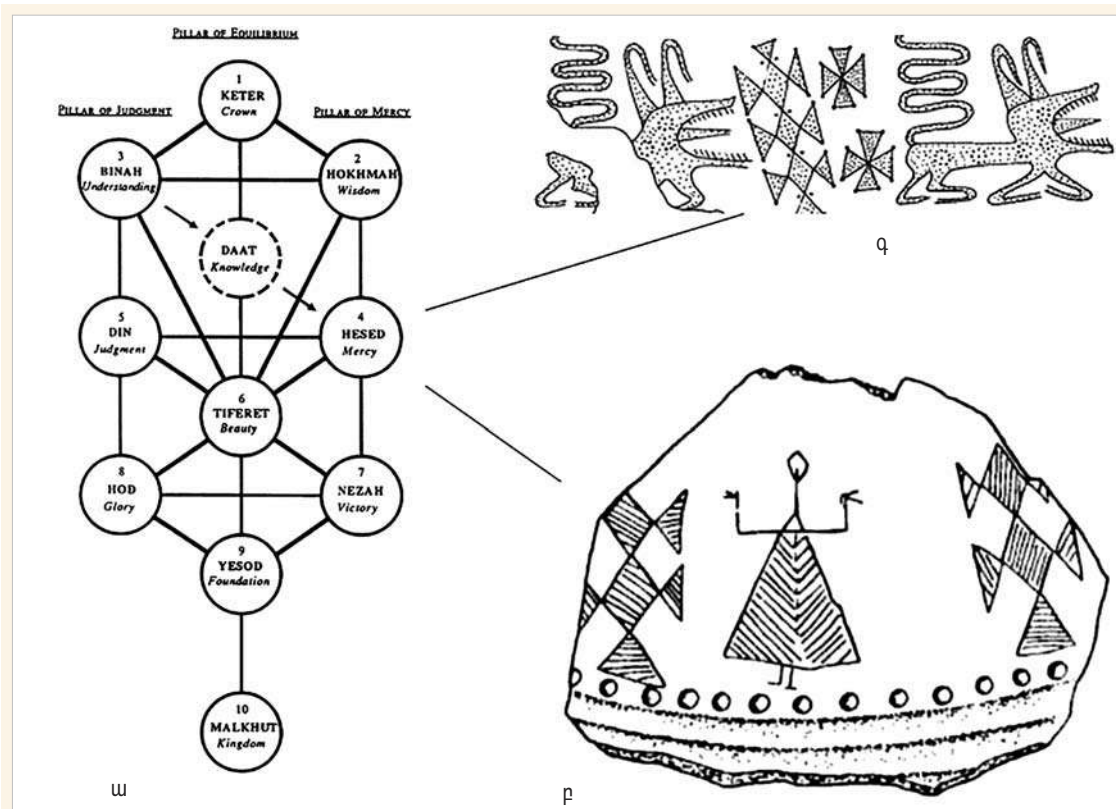


Նկար 14. Խաչքար՝ ազուցված երուսաղեմի Սրբոց Յակոբյանց վանքի արևմտյան պատին: 12-րդ դար, արձանագրությունը՝ 1835թ.

բունը կարող է համատասխանել էթիոպյան «մոդելների» կենտրոնում «տապարացուլով» շրջանաձև հատվածի, Կաբալայի Կենաց ծառի Յեսողի (անվանումը՝ հիմք) և կամ Մավկուտի, ինչպես նաև՝ մեր կողմից առանձնացված ուրարտական պատկերի ցուլի հետ:

## Եռանկյունիներով «կերտելով» տիեզերքը

Հնագույն Հայաստանի հոգևոր համակարգերում և ընկալումներում կարևոր նշանակություն են ունեցել նաև եռանկյունիները: Դրանց կարելի է հանդիպել ժայռապատկերներում, տարատեսակ խեցեղեն անոթների վրա, գոտիներին դրվագված տարբեր տեսարաններում: Բացի այն, որ եռանկյունիները խորհրդանշել են արական և իգական սկզբնավորումները,



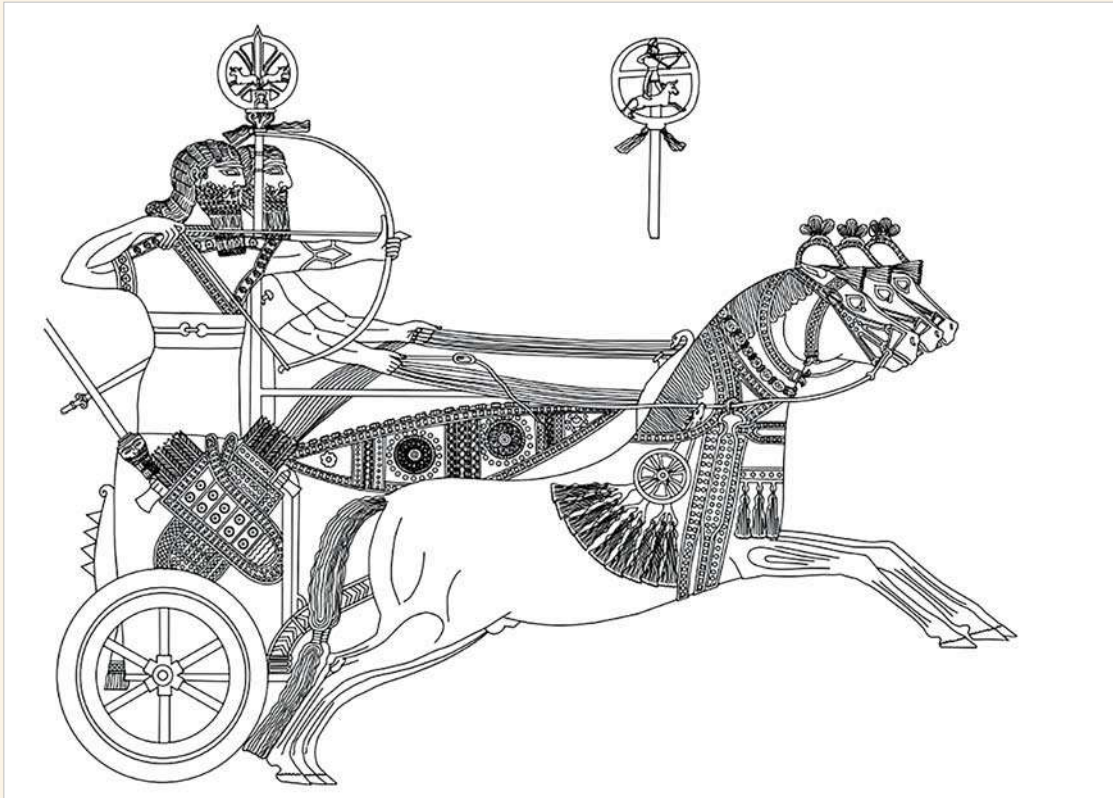
Նկար 15. ա. Կարալայի Կենաց ծառը, բ. Հունգարիայի Սուպրոն հնավայրից հայտնաբերված խեցաբեկորի գծանկարները և գ. Գավառից գտնված գոտու հատվածը

դրանք, ամենայն հավանականությամբ, ներկայացրել են մարդու, կենդանու երկբնույթ էությունը, դրանց հակադրումն ու միասնությունը:

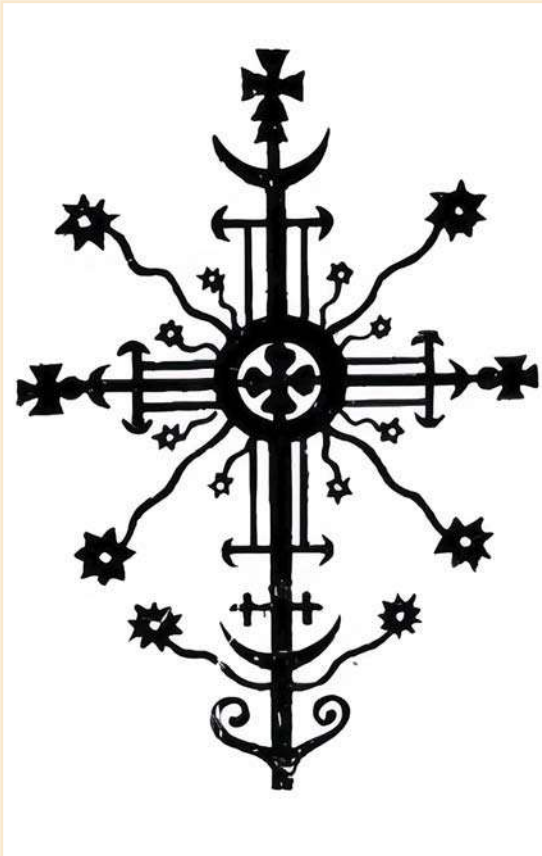
Եռանկյունիներով նաև կերտվել են տիեզերքն իր տարբեր «էություններով» ամբողջացնող Կենաց ծառն ու Մարդը: Այս առումով ուշագրավ են Շիրակավանից հայտնաբերված գոտու տարբեր դրվագաշարերը, որտեղ պատկերված են երկու շնագզիներ, որոնք կարծես թե պահպանում են եռանկյունիների համակցումից բաղկացած Կենաց ծառը (*նկար 15 գ.*): Գոտին կարելի է թվագրել Ք. ա. 11-9-րդ դարերով: Այն կրկին պատկանում է էթիոպյան մշակույթին: Հետաքրքիր է, որ Կենաց ծառի այդ պատկերումը կարելի է նկատել վերը թվարկված արտեֆակտներից մի փոքր ուշ թվագրվող Հունգարիայի Սուպրոն հնավայրից հայտնաբերված խեցանոթին (*նկար 15բ.*): Նման Կենաց ծառի «մոդել» առկա է նաև Գավառից հայտնաբերված երկաթեդարյան գոտու վրա: Կենաց ծառի այդ պատկերումը կարծես թե զուգահեռներ է աղերսում մի շարք խաչքարերի, հրեական Կարալայի Կենաց ծառի (*նկար 15*), ինչպես նաև նմանատիպ այլ համակարգերի հետ:

## Եզրակացություն

Վերը բերված փաստարկները կարող են վկայել, որ Հայկական լեռնաշխարհում էթիոպյան և կամ լճաշեն-մեծամորյան մշակույթն արտացոլող տարածքում գոյություն են ունեցել լուրջ հոգևոր ընկալումներ և համակարգեր: Էթիոպյան «մոդելները» ևս, ամենայն հավանականությամբ, եղել են յուրօրինակ «կոսմոգրամմա»: Հաշվի առնելով, որ դրանք գտնվել են լեռնաշխարհի այն տարածքներից, որտեղ տարածվել է էթիոպյան մշակույթը, և որ դրանք բավականին շատ են քանակով ու կազմել են հնագիտական համալիր նյութի մասը, թերևս կարող ենք եզրակացնել, որ գործ ունենք տիեզերընկալման, աշխարհընկալման տարբեր երևույթների վերաբերյալ խորը գիտելիքներ ունեցող և հոգևոր առումով համակարգ ստեղծած հանրության կամ դրա ինչ-որ խավի հետ: Նման առարկաները գլխավորապես գտնվել են վաղերկաթեդարյան և կամ միջիներկաթեդարյան դամբարաններից և տեղավորվում են էթիոպի տարածքում: Ընդ որում, Կենաց ծառ ասելով՝ մենք նկատի ունենք մի «մոդել», որը խիստ նման է եղել հրե-



Նկար 16. Ասորեստանյան ռազմակառքի գծանկար՝ Աղադ և Ներգալ աստվածների ռազմական շտանդարտների պատկերներով:



Նկար 17. Լիտվական արևախաչ

ական Կաբալայի Կենաց ծառին, և ըստ երևույթին հանդիսացել է դրա նախատիպերից մեկը: Ըստ երևույթին, այդ Կենաց Ծառը ևս եղել է արքետիպերից, խորհրդանշաններից և որակներից բաղկացած մենթալ երևույթ և հանդիսացել է զգացմունքային, մենթալ և հոգևոր «հարթությունների» կոսմոգրամմա:

Նման «մոդելներ» գտնվել են այնպիսի դամբարաններում, որոնց հետ թաղված են եղել մաս ձիեր: Այս հանգամանքը կարող է թույլ տալ որոշակի ենթադրություններ անել այն մասին, որ այդ առարկաներից որոշները կարող էին գործածվել որպես ռազմական շտանդարտներ (*նկար 16*): Սակայն, մեր կարծիքով, ակնհայտ է, որ դրանց մի մասը կիրառվել է որոշակի ծիսապաշտամունքային արարողությունների ժամանակ:

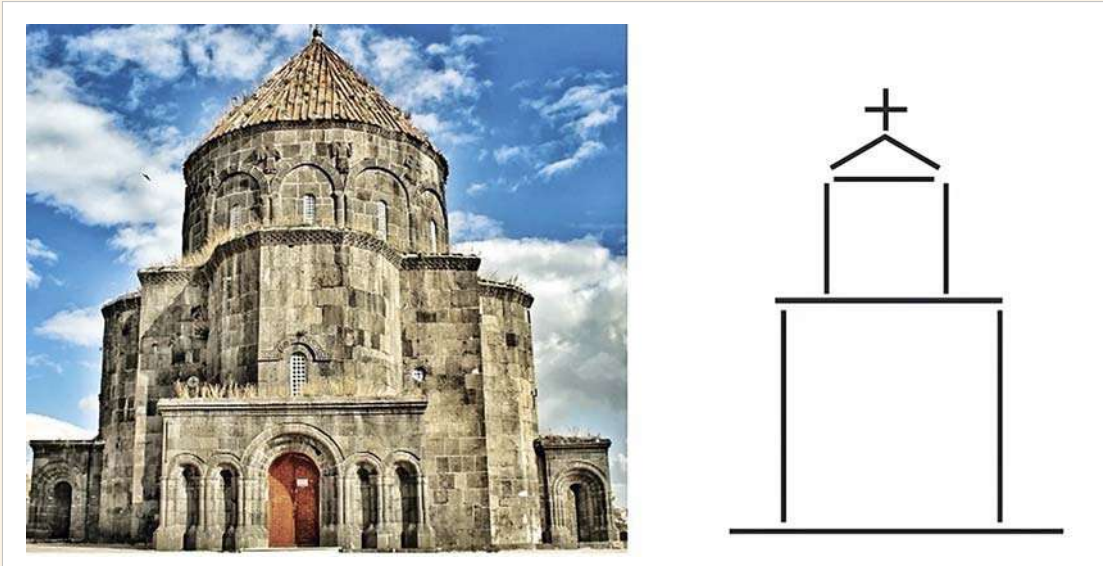
Վերը նշված Կենաց ծառերը և կամ «մոդելները» կարելի է համադրել տարբեր պատկերների և երևույթների հետ՝ ինչպես, օրինակ, Վիտրուվյան մարդը (*նկար 13* ք.), Բսլանդիայում հայտնաբերված Վիգվեսիթը, Վատիկանի զինանշանը, լիտվական արևախաչը (*նկար 17*) և այլն: Իհարկե, նման համակարգեր կարելի է նկատել գորգարվեստի, ժողովրդական

արվեստի տարբեր պարագաների վրա: Հաճախ այս կամ այն կարևոր երևույթը կարող է անգիտակցաբար փոխանցվել սերնդե-սերունդ:

Ինչ վերաբերում է Էթիունիին, ապա այն մեր ինքնության կարևորագույն փուլերից և բաղադրիչներից մեկն է կազմում: Ուրարտուի

ցիներով: Դրանք գուցե շատերի համար արտաքինից պարզ են, բայց բավական է նայել նրանց, մտնել ներս և կզգաք դրա էությունն ու խորությունը:

Այսօր էլ Հայ Առաքելական Սուրբ Եկեղեցուն գործածվում են ձեռագ խաչեր, ճաճան-չախաչեր:



Սկար 18. Կարսի եկեղեցին և դրա պատկերումը Ե. Չարենցի կողմից

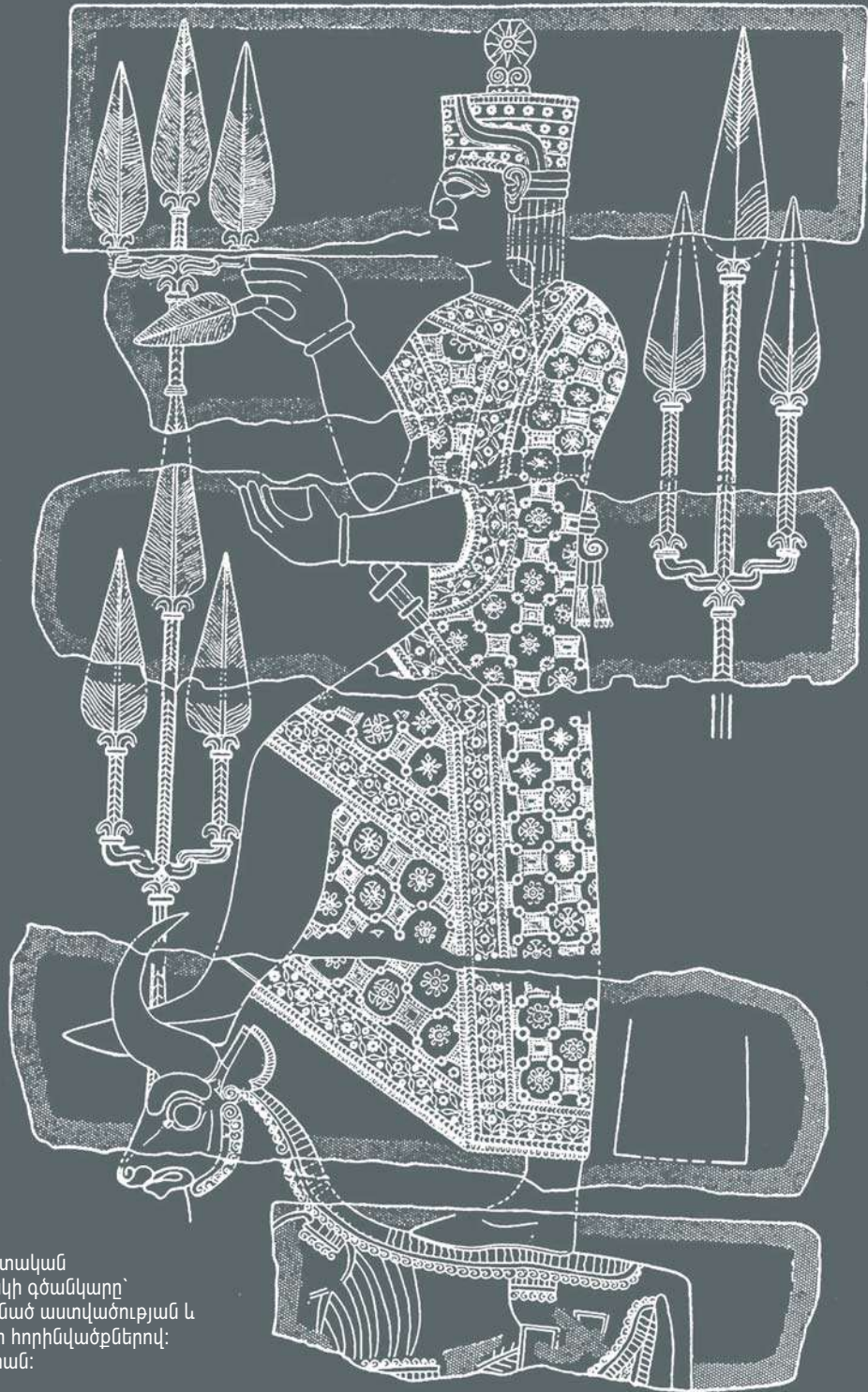
և Էթիունիի պայքարը ինչ-որ առումով կարելի է համեմատել հունական երկու հզոր ուժերի՝ Աթենքի և Սպարտայի հակադրման հետ: Ք. ա. 8-րդ դարի վերջերից և հատկապես 7-րդ դարում նկատվում է ուրարտական և էթիունյան մշակութային դարբեր դրսևորումների որոշակի համակցում: Հետաքրքիր է, որ Ուրարտուի հզոր գահակալ Սարգուրի Արգիշտորու (*Ք. ա. մոտ 756-730 թթ.*) թողած արձանագրություններից մեկում հիշատակվում է Էթիունիի՝ մեզ հասած միակ արքայի անունը՝ Իգանացի Դիուծիին: Իգանին կամ Իյանին, ըստ ամենայնի, կարելի է տեղորոշել պատմական Հայաստանի Կարսի և կամ դրան հարակից տարածքների հետ: Դիուծիինի անունը հայերեն պարզ և հստակ կերպով ստուգաբանվում է որպես «աստվածածին» և համահունչ է հունարեն Դիոգենեսին:

Էթիունիին, ինչպես և էթիունյան Կենաց ծառ-մոդելներին խիստ բնորոշ է բալանսի, հավասարակշռության պահպանման կարևոր սկզբունքը, և, որ, մեր կարծիքով, խիստ էական է՝ պարզությունը, որը միաժամանակ խորն է և ունի վեհություն: Մեզ համար այդ պարզությունը լավագույնս արտահայտվում է մեր եկեղե-

Հետաքրքիր է, որ Ե. Չարենցն իր «Երկիր Նաիրի» ստեղծագործությունում Կարսի Առաքելոց եկեղեցին պատկերել է շատ պարզունակ կերպով՝ ընդամենը մի քանի գծի միջոցով (*նկար 18*): Այս առումով նա նշում է.

*Ահա՛ Առաքելոց եկեղեցին: Հրաշք է, չես հասկանում-այնքան պարզ է: Բայց որպեսզի ընթերցողը պարզ ակնհայտի կերպով կարողանա պատկերացնել Առաքելոց եկեղեցու հմայիչ պարզութունը-ես կնկարեմ այստեղ, մոտավորապես նրա արտաքին տեսքը:*

*- Ահա՛: Հասարակ է, պարզ է՝ նաիրյան ոգին է կարծես՝ կերպարանք ստացած: - Անպաճույճ է, պարզ է - դրսից, բայց հասկացողի համար նա որքա՛ն է անհուն ու բազմահրաշ...*



Արծկեի ուրարտական  
հարթաքանդակի գծանկարը՝  
ցլի վրա կանգնած աստվածության և  
կենսաց ծառերի հորինվածքներով:  
Վանի թանգարան:

### Գրականության ցանկ

1. Avetisyan P., Dan R., Petrosyan A., Axes, Labyrinths and Astral Symbols: Bronze Pendants and Pins from the Armenian Highlands, *Ancient West & East*, 17, 2018, pp., 27-63.
2. Parpola S., The Assyrian Tree of Life: Tracing the Origins of Jewish Monotheism and Greek Philosophy, *Journal of Ancient Near Eastern Studies*, Vol. 52, No. 3 (Jul., 1993), pp. 161-208.

Այս գիտահանրամատչելի հոդվածը կազմում է մեր կողմից տպագրության պատրաստվող «Էթիոնիի հոգևոր համակարգերը» մենագրության գլուխներից մեկի համառոտ տարբերակը:

Մենագրության պատրաստման ընթացքում որոշ նյութերից օգտվելու ընձեռնված հնարավորության համար խորին շնորհակալություն ենք հայտնում Հայաստանի պատմության թանգարանի և Մարդարապատի հուշահամալիր, Հայոց ազգագրության թանգարանի տնօրինությանն ու աշխատակիցներին:



Մարտին Հուրիյանյան  
գրող, հրապարակագիր



# Նաև ժառանգականության ուժով կամրջվող ժամանակներ ու արժեքներ

## Արար 1-ին



ր գրավոր խոսքերից մեկում **Նարեկ Վան Աշուղաթոյանը** (ծնվել է Երևանում, 1985 թվին) այսպես է ներկայացրել իրեն. «**Ինքս հավաքորդ եմ և բավաթիվ ցուցահանդեսներ եմ իրականացրել իմ հավաքածուներով, միևնույն ժամանակ նաև նկարիչ եմ, ուստի արվեստն ու պատմամշակութային նշանակությունն ունեցող առարկաները միշտ իմ ուշադրության կենտրոնում են**»:

Կարելի էր այս ասածը հիմք ընդունել ու բավարարվել դրանով, սակայն այս դեպքում ինչպե՞ս վարվեի՞ք Նարեկ գրողին, հոդվածագրին, աստվածաբանական ու իրավագիտական կրթություն ունեցող անձին ու առհասարակ շատ հետաքրքիր, ինքնատիպ մարդուն հնարավորինս ամբողջական ներկայացնելու հարցում չէ՞ որ կիսատությունը կամ կեսբերան ասվածն ըստ էության չասելուն հավասարապոր բան է, մանավանդ որ մեջս կռիվ էին տալիս բավաթիվ հարցեր ասածներից ո՞րն է ավելի շատ ինքը, ի՞նչ արմատներից է գալիս, ունեցած հետաքրքրությունների բավաշերտությունն իր ներսում դա՞շն է իր հետ, թե՞ լինում են բախումներ, առաջնայնության վիճարկումներ, հաղթողն ով է, պարտվողը ո՞վ, կայացման ճանապարհին կենսագրության ի՞նչ մանրամասներ, հուշեր, հիշողություններ են եղել բեկումնային, ո՞ւմ օրինակը կամ օրինությունը եղան վճռական: Հարցերի շարանն իր այս նախնական վիճակում մոտս կար, սակայն կենդանի պրոյցն իր յուրահատկություններն ունի ու ապավինեցինք ընթացքի տրամաբանությանը:

– Ե՞րբ քո մեջ տեսար, հայրնաբերեցիր նկարչին, ե՞րբ եկար նկարչությանը ծառայելու գաղափարին, ե՞րբ հասկացար, որ նկարելը քեզ համար արտահայտվելու միջոց է կամ արտահայտվելու ևս մեկ միջոց: Ո՞վ կամ ի՞նչն եղավ պատկերի, գույնի ու գծի լեզվով քո խոսելու շարժառիթը:

– Կոնկրետ մի առիթ առանձնացնել չեմ կարող, սակայն որքան հիշում եմ ինձ, միշտ նկարել եմ: Իմ նկարները մշտապես եղել են դպրոցական ցուցահանդեսներին, իսկ ես մի քանի դպրոցում եմ սովորել. դպրոցական շատ հանդեսների նկարչական ձևավորումները ես եմ արել: Պատկերացնո՞ւմ եք բեմական նկարների չափերն ու այդ հսկա մակերեսների վրա աշխատելու բարդությունը: Ասեմ, որ դպրոցական հանդեսներին ներգրավվածությունս որոշակի արտոնյալ պայմաններ էր ստեղծում, փրկում էր դասերի նկատմամբ ուսուցիչների խստապահանջությունից, մանավանդ որ բոլոր առարկաները չէի ջանադրությամբ սովորում: Հետաքրքիր կլինեք, եթե հետահայացով այդ նկարները տեսնելու հնարավորությունն ունենայի, մանավանդ որ բոլորն էին խորապես ավստում, որ միջոցառումից հետո դրանք ամբողջության մեջ դուրս են գալու գործածությունից: Որպես ելք դրանք մասնատվում էին առանձին բաղադրիչների ու դառնում տարբեր դասարանների զարդարանք:

Դպրոցում ունեցած նման զբաղվածության կողքին կար և երկրորդ գործոնը:

Նաև ընտանեկան իրողությունների բերումով մոտ լինելով մշակույթին ու ժամանակի ընթացքում դրանում բացահայտելով նորանոր շերտեր՝ աստիճանաբար ձևավորվեց արվեստի իմ հայացքը, որին եկավ գումարվելու նաև Երևանի պետական համալսարանում աստվածաբանական կրթությամբ ձեռք բերածս իմացությունը:

Իմ կայացման վրա մեծ ազդեցություն է ունեցել պապս՝ Հովհաննես Շարամբեյանը: Ճիշտ է, ես մեկ տարեկան եմ եղել, երբ նա մահացել է: Այսինքն՝ գիտակից շփում չեմ ունեցել, սակայն հոգևոր կապն իր գործն է արել: Սրա հետ եկել է մեկտեղվելու և այն, որ ես ավելի քան հարուստ հնարավորություն եմ ունեցել հաղորդակցվելու նրա թողած ժառանգությանը, անցնելու արխիվով, ձեռքս բռնել նրա վրձինը, ուսումնասիրել ամբողջական ու կիսատ թողած գործերը:

– Ըստ էության՝ կյանքի համալսարաններ:

– Փաստացի՝ այո: Ես լավ եմ հիշում, թե ինչպես, տակավին մանուկ, հանեցի պապիկիս կիսատ թողած ներկերը, նկարներն ու սկսեցի կրկնօրինակել: Դրանք որքան էլ կոշտ ու կոպիտ, անգամ անճոռնի արած, այդուհանդերձ պահել եմ: Մանկական հիշողություններիս մեջ վառ է մնացել և այն, որ տեսնելով պապիկիցս մնացած ներկերի անխնա օգտագործումը, տատիկս հուշելու պես հիշեց, թե պապիկս ինչ խնամքով ու խնայողությամբ է գործածել ներկերը: Տատիկի ասածն իմ մեջ հատուկ վերաբերմունք ձևավորեց ամբողջ կյանքի համար, թեպետ ակնհայտ էր, որ այդ ներկերն ինձնից զատ ընտանիքում ուրիշ մեկը չէր գործածելու:

– Չեմ կարծում, թե դրանում ուսուցողականը եղել է միայն նյութին խնայողաբար վերաբերվելու պարագան:

– Իրականում դա լուռ հաղորդակցություն էր պապիկի հետ, ինչն, ըստ էության, եկավ ամրապնդելու նրա հետ ունեցած հոգևոր, մտավոր կապը, եկավ սովորեցնելու՝ ինչ բան է նկարչությունն ու նկարը, գեղարվեստական ճաշակը, արժեհամակարգային այլ հասկա-



ցություններ, օգնեց բացահայտելու, թե պապ ու թոռ որքան ընդհանուր մտածողություն ունենք թե հասարակական, թե գեղագիտական, թե ճաշակի առումով և այլն, որոնք ես հիմա խորությամբ հասկանում ու կիսում եմ:

– *Քայց ամբողջ հարցն այն է, որ դու միայն նկարչությամբ չես զբաղվում: Ըն գործունեության մի զգալի հատված «տրված» է կոլեկցիոներությանը: Մեկը մյուսին ինչքանո՞վ է օգնում, մեկը մյուսին ինչքանո՞վ է խանգարում: Սա հորբի՞ է քեզ համար, կենսաչև՞ է, ի՞նչ է:*

– Ես հորբի բառը շատ չեմ սիրում: Մի կյանքն, ախր, շատ քիչ է միայն մի բանով զբաղվելու համար: Այնքան հետաքրքիր բան կա այս աշխարհում: Երբ ունենում ես այդ բանալիներն ու բացում ես տարբեր հետաքրքրությունների դռները, տեսնում ես, որ կյանքն իրոք կարճ է, ու պիտի հասցնես ճաշակել այդ



քաղցրությունները: Ինձ համար առանձնահատուկ էնդոցիոնալ բան է շփվելը մշակութային արժեքների հետ, լինել կոլեկցիոներ, հայթայթել, բերել, իրար կողք դնել, ամբողջություն դարձնել ու հանրությանը ծառայեցնել: Դա ինձ համար մի ուրիշ կարգի առաքելություն է ու բավարարվածություն: Մյուս կողմից ես հասկանում եմ, որ երբ այդ առարկաների հետ

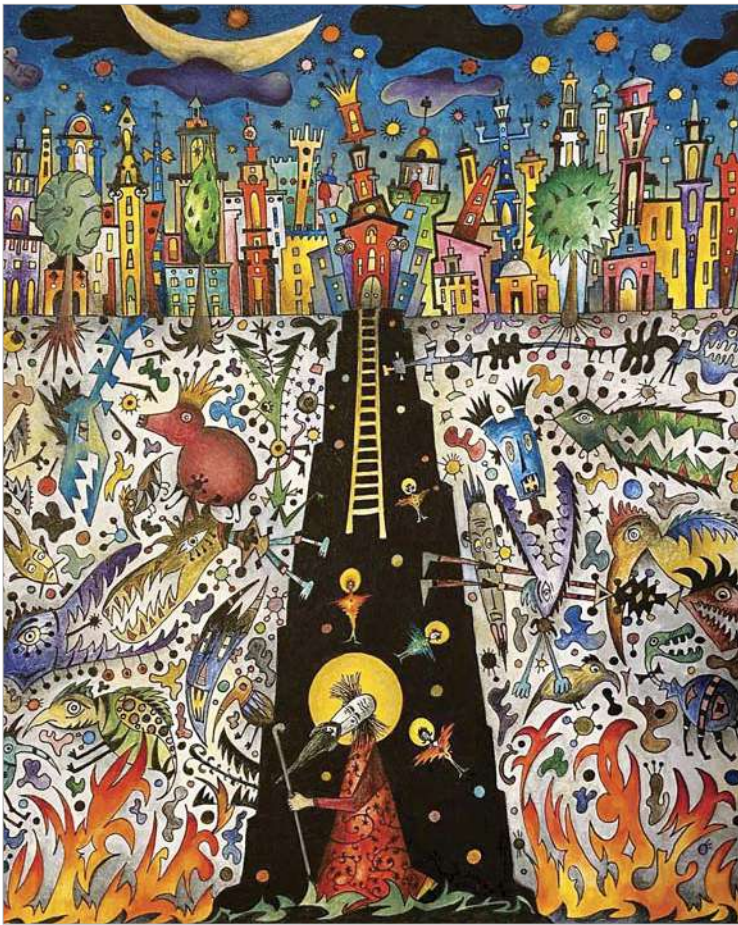
շփվում եմ, դրանք մասն գիտելիքի, իմացության ավելացման առիթ են տալիս, ճաշակի վրա ներազդելու փորձառություն են տալիս: Դա անպայման ներազդում է մասն իմ գեղագիտական մտածողության վրա, չի կարող չարտահայտվել իմ նկարչությունում: Ես չեմ կարող նկարչությունն ու կոլեկցիոներությունը կամ համադրողական աշխատանքը, կամ աստվածաբանությունն ու իրավաբանությունը, որով վաստակում եմ, տարանջատել և ասել, թե որն է իմ կյանքում առաջնայինը: Սրանք ինձ համար ժամանակով չափելի չեն, և ես որևէ մեկին չեմ ասի, թե կոնկրետ սա է իմ մասնագիտությունը: Դրանք ներդաշնակված են իմ մեջ ու փոխլրացնում են իրար: Եթե ինչ-որ մի քար հանես դրանցից, մնացածը կարող է անհետաքրքիր դառնալ:

– *Ըն աշխարհի մի մաս է և գրականությունը: Վկան «Կր՞ո» վիպակը:*

– Ես գրական հավակնություններ երբեք չեմ ունեցել ու նման խնդիր չեմ դրել իմ առջև: Ճիշտն ասած՝ միշտ նոթեր եմ ունեցել, որոնք շատ անձնական են եղել ու փակ: Երբեմն որոշ նոթեր դուրս են եկել հանրային տիրույթ, երբ ասելիքս ուզել եմ այլ լսարանի հասցնել: Պատերազմից հետո (*նկարի ունի 2020-ի 44-օրյան՝ Մ.Հ.*) ավելի ներամփոփ դարձա և հասկացա, որ շատախոսության ժամանակը չէ, և այդ անձնական փակ նոթերս սկսեցին շատանալ: Շատացան, շատացան և մի պահ, երբ հայացք նետեցի դրանց, տեսա, որ տարբեր ասելիքներ են ձևավորվել: Բաներ կան, որոնք ինձ հուզում են մեր շրջապատում, մեր կենցաղում՝ պարզ, էսթետիկ հարցերից մինչև գլոբալ ռազմավարական հարցեր, բայց որոնք վերաբերում են մեզ՝ մեր երկրին, ժողովրդին, մեր պետությանը: Ուզում էի ինչ-որ բան ասել և այդ պահին այդպես ստացվեց: Այսինքն՝ եկավ սյուժեն, որի շուրջն ասելիքը հավաքվեց: Ես չեմ ուզում անունը դնել գրականություն: Դա ավելի շատ գրական փորձ է: Ես մասն մի քանի պատմվածքներ ունեմ, որոնք չեն հրապարակվել: Ներկայումս էլ աշխատում եմ մի գործի վրա, որն իր ձևաչափով երևի վիպակ է լինելու: Հիմա թե ինչ միս ու արյուն կդառնա, դժվար է ասել, որովհետև գրելու ընթացքում է պարզ դառնում՝ դառնո՞ւմ է տեքստ, թե՞ ոչ:

– *Իսկ դառնո՞ւմ է նկարչություն:*

– Գիտեք, իմ նկարչությունը սպոնտան նկարչություն չէ, ես չեմ կարող արագ նստել ու



Ս. Գրիգոր  
Լուսավորիչ  
ջրաներկ,  
մարկեր,  
տուշային գրիչ

ստեղծել: Հարցազրույցներում ինձ հաճախ հարցնում են՝ դուք հանգստանո՞ւմ եք նկարելուց: Ես՝ ոչ: Ես գերլարվում եմ, ինձ համար դա ծանր, մտավոր աշխատանք է: Եթե ասեմ՝ գիծ քաշելու՞ց եմ ավելի լարվում, թե՞ կոնստրուկցիայի մասին մտածելուց, երևի ասեմ՝ մտածելուց, որովհետև երբ նկարում ես ու մտքիդ մեջ ինքն արդեն ձևավորվել է, էսքիզդ կա, մնացածն արդեն տեխնիկայի հարց է: Երբեմն, գիտեք, ես քայլելիս կարող եմ նկարել՝ գտնել իմ հիմնական ասելիքն ու ձևը: Լինում է, երբ կոնստրուկցիան արդեն գտել ես և մնում է նկարես, սակայն հաճախ այդ պահին թողնում ես ու մտքում նկարածդ մոռանում: Ճիշտն այն է, որ նույն պահին սկսես նկարել, որովհետև պահի ներդաշնակությունը կարևոր է:

Նկարչությունն ինձ համար մտավոր աշխատանք է, ինքն ինձ համար թերապիա չէ ու երբեք չի եղել: Երևի նկարչությունից հետո պիտի թերապիա անցնել, որովհետև ամբողջությամբ հյուծվում ես, զգում ես, որ էներգիադ, մտածողությունդ, կարդացածդ, ամեն ինչ ինքը վերցրել, խտացրել է, մանավանդ որ ոճային, տեխնիկայի առումով այնպես է, որ ես բազմաշերտ տեխնիկաներ եմ օգտագործում,

և ընթացքն ինձ մոտ արագ չի ստացվում: Ինքը սիրում է շերտերով... Անգամ, որ շատ ցանկանամ վազելով տեղ հասնել, չեմ կարող:

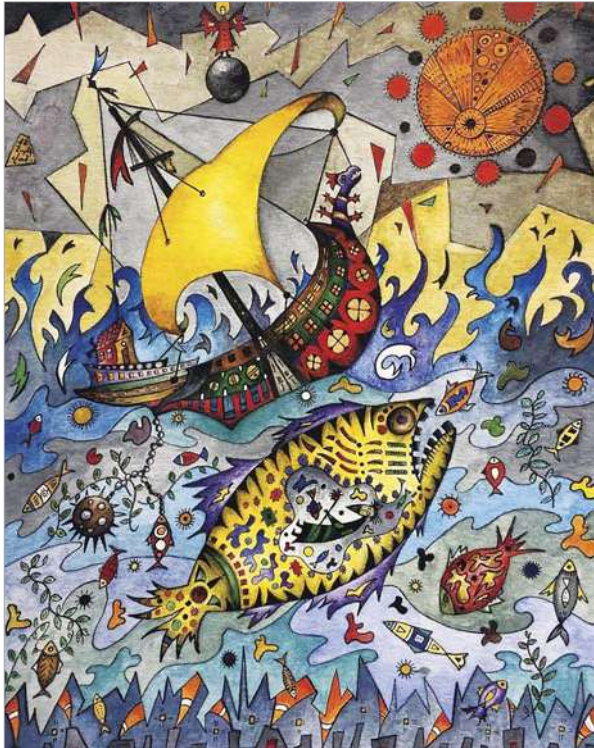
– Նախասիրությունների շրջանակից ինչ-որ չափով խոսեցի՞րք քո և՛ նկարչական, և՛ գրական, և՛ կոլեկցիոներական գործունեությունից, ինչն ամենևին էլ չի նշանակում, որ դրանց այլևս անդրադարձ չի լինելու մեր հետագա գրույցի ընթացքում: Պարզապես քեզ մոտ խեղդող շարունակություն են անում հեղափոխությունները: Դրանց թվում են իրավաբանությունը, աստվածաբանությունը, ժողովրդական արվեստի նկարմամբ եղած խոնարհումը: Այս բոլորը պարահասկանության քերտուն՞վ է եկել-մեկտեղվել մի դաշտում, թե՞ սա աստվածային նախասկանություն է, ի վերուստ եկած, հենց քեզ իջեցված հրահանգ:

– Այն ամենը, ինչ թվարկեցիք, կողքից կարող է թվալ, թե շատ տարբեր, իրար հետ առնչություն չունեցող ոլորտներ են, բայց ինձ համար դրանք բոլորը սերտորեն փոխկապակցված են: Մի պահ այս շարքից իրավաբանությունը հանելով՝ այդ ամբողջը, իրար հետ մեկտեղված, ինձ համար, կարելի է ասել, հայագիտություն է: Ինձ համար իմ աստվածաբանական կրթությունը նախ և առաջ եղել է հայագիտական ուղղվածության կրթություն, և եթե մարդ ծանոթ չէ, թե հայ աստվածաբանության ներքո ինչեր են շոշափվում, ինչ թեմաներ, համաշխարհային աստվածաբանական միտքը հասկանալու համար ինչ ճանապարհներով պիտի անցնես, ասեմ, որ դրա համար նախ և առաջ պիտի անցնես ընդհանուր հայագիտական տարբեր դիսցիպլիններով: Ես բախտավոր եմ նրանով, որ ունեմ ընդհանուր հայագիտական կրթություն, որը շաղախվել է նաև աստվածաբանական շատ նեղ թեմաներով և ինձ վրա թողել է մեծ հետք:

Հիմա շատ պարզ օրինակ ձեզ տամ: Որպեսզի հասկանաս հայ միջնադարյան աստվածաբանական որևէ դրվագ, պիտի իմանաս գրաբար: Որպեսզի գրաբար իմանաս, պիտի անցնես որոշակի ճանապարհ: Այդտեղ չես կարող շրջանցել հայ պատմագրությունը, հայ գրավոր մշակույթը, հայ բանահյուսությունը: Այդ տեքստերը միայն աստվածաբանական տեքստեր չեն: Օրինակ՝ Նարեկացու «Մատայանը» ոչ միայն աստվածաբանական տեքստ է, այլև՝ գրական: Ինքը միջդիսցիպլինար երևույթ է: Շփումն այդ հուշարձանների հետ քեզ տա-

լիս է հնարավորություն նոր հայացքով, այլ արժևորումով մտնենալ իրողություններին: Ամեն բան փոխկապակցված է:

Ես ունեմ խաչերի հավաքածու: Այդ խաչերը հասկանալու համար աստվածաբանական կրթությունն ինձ համար դրդիչ, մղիչ մի բան է եղել, իսկ իրավաբանությունը գուցե նախախնամություն է: Երբ ես ուսանող էի, ինձ հետաքրքիր էին կանոնագիտական տեքստերը և, որպես ավարտական թեզեր, ես եկեղեցա-



կան իրավունքի մասին հետազոտություններ էի անում: Ընթացքում կյանքի բերումով ծանոթացա բանասիրական, աստվածաբանական, իրավագիտական կրթություն ունեցող Թոմ Սամուելեանի հետ, ում հետաքրքրությունները բազմազան էին: Նրա հետ սկսեցի շփվել: Կանոնագիտական թեմաներից մեր շփումները գնալով ընդլայնվեցին, և իր միջոցով ես սկսեցի հարաբերվել իրավաբանության հետ: Նա ուներ իրավաբանական գրասենյակ, և ես սկսեցի այնտեղ իմ առաջին փորձերը կատարել: Նրա հրավերով գնացի Հայաստանի ամերիկյան համալսարան, սկսեցի ուսանել իրավագիտություն: Այսպես հայտնվեցի գործնական իրավաբանության դաշտում:

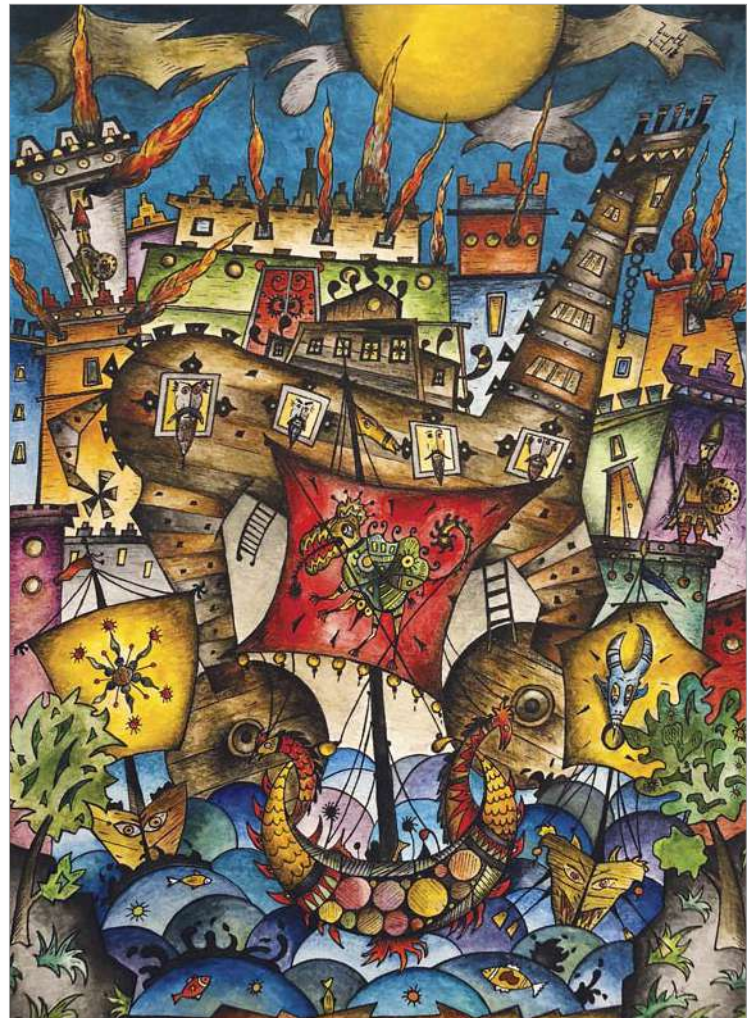
Իրավաբանությունը եկավ իմ մեջ լրացնելու մի շատ կարևոր շերտ՝ իրավաբանական մտածողությունը, ինչն ինձ ավելի կազմակերպված մարդ դարձրեց՝ անելիքս համակարգված

ձևով վերափոխելով արդյունքի: Նաև ասեմ, որ իրավաբանությունը նաև որոշակի կաշկանդող հատկություն ունի՝ ցանկացած գործընթացում միանգամից առանձնացնում ես ռիսկերը: Ծատ դեպքերում մարդիկ, որ չունեն այդ ռիսկերը գնահատելու կարողությունը, կյանքի բերումով հասնում են որոշակի հաջողությունների: Իրավաբաններն այդ առումով կաշկանդված են լինում: Համենայն դեպս իրավաբանությունն իմ բնավորությանն ավելի մոտ է:

Հաճախ ցանկություն է լինում է հենց այս պահին զբաղվել նկարչությամբ, սակայն հարկադրված ես ավելի մեծ ուշադրություն դարձնում հավաքորդությանը, քանզի դաշտում, ասեմք, հայտնվել է մի առարկա, որ պիտի ջանքեր գործածես դա թե ունենալու, թե ձեռք

Հովհան  
ջրաներկ,  
տուշային գրիչ

Տրոյայի  
կործանումը  
ջրաներկ,  
մարկեր,  
տուշային գրիչ



բերելու միջոցներն ունենալու, ինչպես նաև հասկանալու համար՝ արդյո՞ք դա այն է, որ պահանջում է այդքան էներգիա ու միջոցներ:

Հավաքորդական տարբեր ուղղություններն իմ մեջ տարբեր ակունքներից են սերում: Խաչե-



Կըռ  
ջրաներկ,  
մարկեր,  
տուշային գրիչ

րի հավաքածուի հետ կապված՝ ասեմ, որ կրոնը, դրա մշակութաբանական շերտերը, կրոնական թեման իմ հետաքրքրություններից են: Ինձ համար, օրինակ, հետաքրքիր է եղել, թե ավետարանական նույն տեքստի շուրջ ինչպես են արտահայտվում տարբեր ազգերը: Ինչ վերաբերում է ասեղնագործության պարագային, հավաքածուս բավականին ընդգրկուն է: Եվ կրկին ամեն ինչ գալիս է Շարամբեյանից: Նրանից հիշատակ մնացած մի երկու պատառիկ ասեղնագործության նմուշները ինձ համար առիթ դարձան հետաքրքրվել այդ ոլորտով և սկսել աշխարհի տարբեր անկյուններից հավաքել:

Պապս ասեղնագործության լավ հավաքածու է ունեցել, ինչն էլ դարձել է իր իսկ հիմնած թանգարանի անկյունաքարը: Որևէ հակում չի ունեցել անձնական իր ունենալու և պահելու, առարկաներ, որոնք կարող էին այսօր շատ մեծ արժեք ունենալ: Իր համար շատ սկզբունքային է եղել, որ դրանք լինեն պետական ենթակայության հաստատություններում, որովհետև խորպես հավատում էր, որ պետական թանգարանն իրական երաշխիք է դրանց անվտանգության: Իր ժամանակի համար սա եղել է ամենաճիշտ լուծումը, որովհետև երբեք չես կարող ասել, թե սերունդներդ ինչ ուղղությամբ կգնան, ինչ հետաքրքրություն կունենան դրանց նկատմամբ:

Առհասարակ, մշակութային առարկաները

թեպետ հավաքորդի սեփականությունն են, սակայն իրենց մեջ հաճախ ունենում են շատ մեծ հանրային կարևորություն: Ես այդ խնդրի մասին հիմնովին բարձրաձայնել եմ մեդիա հարթակներում: Միայն ավելացնեմ, որ ասեղնագործության իմ հավաքածուի ցուցահանդեսից հետո արվեստաբան, գեղանկարիչ Հրազդան Թոքմաջյանի հետ, ով նույնպես կոլեկցիոներ է, առաջարկեցինք պապիս հիմնած և իր անունը կրող Հայաստանի ժողովրդական արվեստի թանգարանի Դիլիջանի մասնաճյուղում ստեղծել հայկական գործվածքի թանգարան: Հուրախություն մեզ՝ այն այլևս իրականություն է:

– *Կուզենայի մի երկու խոսք էլ ասեք «Ընծայ» սալոնի մասին: Ասում են՝ միշտ կարողանում ես ընկերներիդ օգնել այնպիսի նվերներ գրանելու հարցում, որի հետք նվեր ստացողն է մոցիոնալ կապ կունենա և որ իբր սրանից էլ հասունացել է վաճառասրահ ունենալու զաղասիարը:*

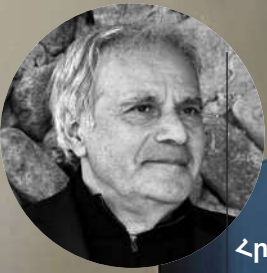
– «Ընծան» իմ վերջին շրջանի հետաքրքրություններից է: Ես կխուսափեի այն վաճառասրահ կոչելուց: Ամեն դեպքում այն քաղաքում մի յուրօրինակ մշակութային միջավայր է, որտեղ հաղորդակցվում են իրար հետ ոչ միայն մարդիկ, այլև՝ ժամանակները:



## Երբ օրենսդիրը դու ես

– *Ավարտենք մեր գրույցը կարևոր հորիզոններ բացող երեք հարցով. դիցուք երեք օրով երկրի բարձրագույն 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 սպրում ես հրամանագրերիդ փիրույթում: Բայելերդ:*

– Երևի այս հարցից խուսափեմ, որովհետև ես առանձին հրամանագրերով որևէ հարցի լուծում չեմ տեսնում: Ես համակարգային լուծումների կողմնակից եմ, և որևէ խնդրի լուծման պարագայում ինձ ավելի շատ մտահոգում է ոչ թե օրենքի թերի լինելը կամ դրա բացակայությունը (դա տեխնիկական հարց է), այլ՝ իրավունքի հարցերը, որոնց պատճառները և հետևանքները շատ ավելի խորքային են:



# Արար 3-րդ

**Հրապոյան Թորմաշյան**  
գեղանկարիչ, ապագրագետ

## Մեր ժամանակների նարեկյան ընթերցումը

**Մ**եր ժամանակակից կերպարվեստի մեջ, ովքեր ի հայտ են եկել, կան, գործում են վերջին երեսուն-քառասուն տարում, գալիս են իրենց նկարչական կրթությունից, նկարչությունից են գալիս դեպի կյանք: Դա իր հետ բերում է մեծ խնդիրներ, որովհետև իրականում մարդիկ որպես առավելություն օգտագործում են իրենց պրոֆեսիոնալիզմը: Պրոֆեսիոնալիզմն էլ՝ ոչ ասանական իմաստով: Սրան գալիս են հավելվելու նրանց վիրտուոզությունը, վարպետությունը և այլն: Եվ շատ անգամ, երբ ցուցահանդեսներում դիտում ենք նրանց նկարները, էնտեղ շատ բան կա, որ այդ վիրտուոզությունից գատ ուրիշ բան չկա: Այսինքն՝ շահագործվում է վարպետությունը: Վարպետություն ասածն էլ ակադեմիական ընկալմամբ չհասկանանք՝ մի քանի վրձնահարվածով մի բան ստանալը: Ամենակարևորը՝ ասելիքի խնդիրը բաց է մնում: Եվ, ընդհանրապես, մեր նկարչական հանրության մեջ ասելիքի հարցն արդեն տևական ժամանակ երկրորդ պլան է մղվել ու կարող է թվալ, թե այդ համարձակ ասվածն ինքնին ասելիք է: Իմ կարծիքով, դա մոլորություն է, որովհետև պլաստիկան, օգտագործված արտահայտչամիջոցները կարող են բազմատեսակ լինել, ընդունելի կամ չընդունելի, պահպանողական, առաջադիմական կամ հետադիմական: Դրանք կարող են ամեն տեսակ լինել: Ամբողջ խնդիրն այն է, որ երբ դու ասպարեզ ես իջնում, ակներևորեն գալիս ես իմ ուշադրությունը քեզ վրա բևեռելու, ինձ քո ասելիքը փոխանցելու: Սակայն ասելիքի խնդիրը բաց թողնելով, փաստորեն, ասելիքի իմիտացիա ես ստեղծում՝ այդ ամբողջ մակերեսը լցնելով պլաստիկայով, տեխնիկայով: Իմ կարծիքով, սա մեր ժամանակակից արվեստի ամենախոցելի տեղերից մեկն է և հիմնականում կապվում է պրոֆեսիոնալների հետ:

Նարեկ Վանի պարագայում ո՞րն է առանձնացնողը: Նա ասելիքից է գալիս նկարչություն: Այսինքն՝ ինքն ունի ասելիք և դա արտահայտում է նկարով: Այսպես ասած՝ ինքն էն գլխից չի պատրաստվում ինձ զարմացնել իր վարպետությամբ, պլաստիկ հնարքներով, այլ ունի կոնկրետ ասելիք, այդ ասելիքն իր համար շատ հատակ է, և ինքը գտնում է նկարչական այն ձևերը, որոնցով այդ ասելիքը պիտի փոխանցի դիտողին:

Ես որևէ նկարի, նկարչի մեջ շատ եմ կարևորում ասելիքը: Ասելիքը պիտի պատգամ ունենա իր մեջ: Երբ դու ուրիշին կտրում ես իր գործից, իր վիճակից և բերում ես քեզ մոտ, դու պիտի լուրջ պատճառ ունենաս դրա համար՝ կյանքում քեզ մոտ մի հետաքրքիր իրավիճակ է հայտնվել կամ պարզվել, և դու ուզում ես դրա մասին խոսել: Այս տեսակետից Նարեկն ինձ համար, չասեմ բացառիկ, բայց քիչ դեպքերից մեկն է, ով առանց ասելիքի չի մոտենում կտավին: Սա շատ կարևոր բան է: Առավել ևս, եթե նկատի ունենանք, որ աստվածաբանական կրթություն ունի՝ մեկ հանգամանք, և երկրոր-



դը, որ մեր իրականության ակտիվ մարդկանցից է, որովհետև կյանքին ուղղված իրենց փիլիսոփայական ընկալումով, իրենց մեջ առանձնացած կեցվածքով լուրջ, խոհեմ մարդիկ էլ կան մեր իրականությունում: Ստացած կրթության և հանրային մարդ լինելու զուգորդումը նրա նկարչական թեմաներին տալիս է շատ հետաքրքիր և կարևոր նշանակություն: Նարեկի նկարչության մեջ ինձ միշտ զարմացնում է, թե ինչպես են բազմաթիվ փոքր դետալներն իրենց տեղը գտնում մեկ մակերեսում: Դրանք բարդ կոմպոզիցիաներ են, որոնք ունեն տասնյակ բաղադրիչներ, և վարպետության խնդիր է դրանք համանվազ հնչեցնելը: Ասելիքը համանվագայնության բերելու համար պիտի ունենալ ներքին կազմակերպվածություն, որովհետև եթե մարդը թափափված է, գործն էլ է այդպիսին լինում: Իսկ ինչ վերաբերում է հասարակական ակտիվությանը, այն միշտ էլ եղել է երկասյրի սուր, ժամանակ պահանջող, մինչդեռ նկարիչը, եթե ամենօրյա նկարչությամբ է զբաղված, միանգամայն ուրիշ բան է, որովհետև նկարելն ինքնըստինքյան

բաներ է բացում, որոնք պասիվ մտած լինելով չի լինում: Անհամեմատ շատ ավելի լավ կլիներ, եթե Նարեկը նկարելու ավելի շատ ժամանակ ունենար, որովհետև մտքից միտք է ծնվում, գաղափարը գաղափար է բերում, ու այդպես շարունակ մնում ես քո նկարչության մեջ:

Քանի որ հանրային գիտակցության մեջ հասկացությունների այլասերում է տեղի ունեցել, որևէ մեկի հետ հարաբերվելուց պիտի հստակեցնես, թե նրա համար ինչ է նկարչու-



թյունը, որից հետո նոր կարող ես հետը որևէ բան խոսել: Ըստ իս՝ ստեղծագործությունում ոչ թե արտահայտչամիջոցը պիտի դառնա հիմնական երևույթ, այլ այն, թե նկարիչը մեզ ինչ է ուզում կոնկրետ ասել, ինչի մասին է ուզում մեզ հետ խոսել, ինչ է ցանկացել փոխանցել: Նարեկի մոտ ինձ համար գնահատելին այն է, որ նկարչությունը որպես լեզու, որպես հաղորդակցության դաշտ նրա մոտ ունեցել է, ունի որոշակիորեն հստակ ընդգծված գործառույթ, նշանակություն: Նրա մոտ ասելիքի և լրջությունը կա, և, մաս քանի որ ակտիվ մարդ է, փորձում է իր հորինվածքներում ավանդական, երկու հազար տարի կրկնվող թեմաներին հաղորդել որոշակի արդիականություն, ինչը դառնում է նոր հայացք, նոր մեկնաբանություն: Չընկնելով ծայրահեղությունների գիրկը՝



չասեմ, թե այս մոտեցումով առաջնորդող այլ մեկը չկա արդի գեղանկարչությունում, բայց թե բոլոր դեպքերում Նարեկը քչերից մեկն է, և նրա նկարն անմիջապես տարբերվում է մյուսներից:

Նարեկի առնչությամբ մի կարևոր դիտարկում էլ անեմ: Թերլեմեզյանի ուսումնարանում առաջին կուրսում մի դասախոս ունեինք՝ Արարատ Սարգսյան, ով տված հանձնարարությունները ստուգելու ժամանակ գործերը դնում էր իրար կողք, բարկանում, թե՛ էս ինչ է, բոլոր խրոնիկական դմբոներն են հավաքվել էստեղ, ովքեր որ ուրիշ տեղ չեն կարողացել ընդունվել... Սա ինչո՞ւ եմ ասում: Մի շրջան կար մեզանում, գուցե այդ բանը հիմա էլ կա, որ նկարիչը եթե մի քիչ թափթփված, մի քիչ դմբո, մի քիչ անկապ մեկն էր, ոչինչ, որ մաթեմատիկայից, ուղղագրությունից թույլ էր. հանդուրժելի էր այն ենթադրմամբ, որ կարող է հետաքրքիր անհատականություն լինել: Մեզ մոտ էր էդպես ընդունված, բայց երբ համաշխարհային փորձն էս նայում, տեսնում ես, որ բազմաթիվ են նկարիչները, որոնք համակողմանի զարգացած են եղել, ունեցել են հե-

հաստատել արվեստում: Երբ կարդում ես դրանք, տեսնում ես, թե որքան բան կորցրած կլինեինք, եթե նա ժամանակ չտրամադրեր կյանքի, արվեստի շուրջ իր մտորումները, խոհերը թղթին հանձնելուն: Ի բարեբախտություն մեզ, Նարեկ Վան Աշուղաթյանը լայն հետաքրքրությունների ստեղծագործող է, և այդ իմացությունն անշուշտ իր շահեկան կողմերն է բերում նրա արվեստին, որտեղ ներկայություն է և գրականությունն իր ժանրային տարբեր դրսևորումներում:



տաքրքրությունների լայն շրջանակ՝ և գրել են, և քանդակել են, և այլ բաներով են զբաղվել: Ի միջի այլոց ասեմ, որ շատ ավելի ինտելեկտուալ նկարչին հեշտությամբ կարելի է զանազանել պակաս ինտելեկտուալից, նրանց կտավներն իրար կողք դնելով՝ ասել, թե որն է ավելի մեծ ներաշխարհի մարդ:

Բազմակողմանի զարգացածության առավելությունը հավաստեմ մի օրինակով: Մի քանի տարի առաջ մեզանում հրատարակվեց Հակոբ Հակոբյանի հողվածների երկհատորյակը. նկարիչ, ով վաղուց է իր ինքնությունը



Երկրորդ բանը, որ կուզենայի ասել նրա բազմակողմանի հետաքրքրություններից: Ես խորապես համոզված եմ, որ յուրաքանչյուր մարդ, ինչով որ զբաղվում է, դա նրան դաստիարակում է: Օրինակ՝ հողագործին դաստիարակողը հողն է, այգեպանին դաստիարակողն էլ ծառերն են, որոնք նա մշակում, խնամում է: Դա անխուսափելի է: Երբ մենք դասավանդում ենք՝ ուսանողի առաջ, օրինակ, դնում ենք Դոնատելլոյի քանդակը, որպեսզի դրա վրա գծանկար սովորի: Երբ դու եվրոպական կրթական արտեֆակտների հետ շփվելով ես կրթվում, կամա թե ակամա, ուզես, թե չուզես էդ մշակույթն անցնում է քո մեջ: Ինչու եմ այս միտքը շեշտադրում: Նարեկն ասեղնագործության հրաշալի հավաքածու ունի: Այն ուղղակի, թե անուղղակի նպաստում է նրա գեղարվեստական ընկալումների, կրթվածության խորացմանը, որովհետև ամեն և ուղղակի շփումը

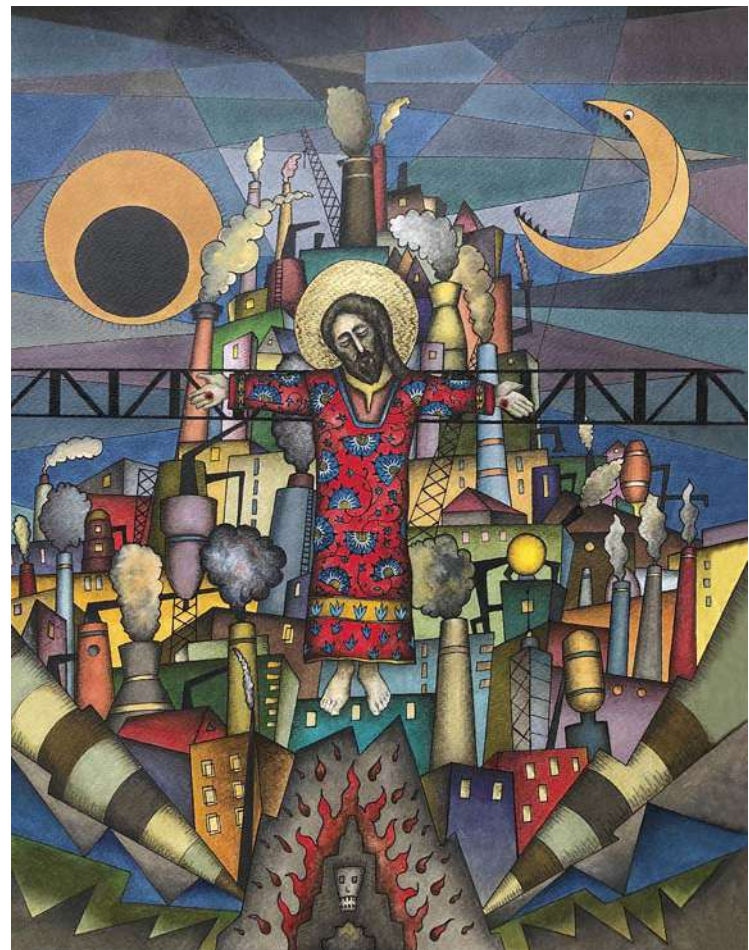
սեփական ժողովրդի այն մշակույթի հետ, որտեղ առավելագույնս արտահայտված է նրա ներաշխարհը: Սա գիտելիք է, որը ոչ Թերլենդզյանի ուսումնարանից է գալիս, ոչ Ռուսաստանի ակադեմիայից կամ մեկ այլ կրթական հաստատությունից: Սա գիտելիք է, որը գալիս է քո՝ ժողովրդի ակունքներից: Սա՝ քո ժողովրդի մշակույթի հետ շփվելը, այդ մշակույթի մեջ մշակվելը, մեծագույն առավելություն է, և այն քեզ դաստիարակում է: Սա՝ այդ մշակույթից գալը, այդ մշակույթից կրթվելը՝ Նարեկի շահեկան կողմերից է մյուս ստեղծագործողների համեմատ:

Ազգային պատկերասրահում կազմակերպած ասեղնագործական հավաքածուի կողքին Նարեկը երկու տարի առաջ Ռուսական արվեստի թանգարանում ունեցել է իր խաչերի հավաքածուի ցուցադրությունը, որը մեծ արձագանք գտավ: Ներկայացվել էին ոչ միայն հայկական, այլև այլ մշակույթներից եկած խաչերը: Ինքնին այս բազմազանությունն էլ էր ուշագրավ, որովհետև հետաքրքիր էր, թե տարբեր ժողովուրդներ՝ Եթովպիայից մինչև սկանդինավյան երկրներ, ինչպես են ընկալել Քրիստոնեությունը, խաչը, Հիսուս Քրիստոսին:

Մեր այս օրերում կա ազգային գեղարվեստական ժառանգությունը փրկելու, պահելու, պահպանելու լուրջ մտահոգություն: Բարեխառաքար Նարեկը մի ընտանիքից է, որտեղ իր նշանավոր պապի՝ Հովհաննես Ծարամբեյանի օրինակով ոչ միայն նախանձախնդիր վերաբերմունք է եղել նկարչության, այլև ազգային գեղարվեստական ժառանգության, ազգային մշակույթի նկատմամբ: Բոլորս գիտենք, որ Հայաստանի ժողովրդական արվեստի թանգարանը հենց Ծարամբեյանի անունով է: Այնպես որ, խիստ շեշտված, հետևողական աշխատանքը, վերաբերմունքը՝ փրկել ազգային գեղարվեստական ժառանգության նմուշները, ազգային արժեքները, ունեն ընտանեկան խոր ավանդներ: Ի դեմս Նարեկի, այդ աշխատանքները տարվում են ոչ միայն Հայաստանով, այլև արտերկրով մեկ՝ աճուրդների, վաճառքի սրահներից և էջերից գտնելով ու փրկելով դրանք, ընտանեկան բյուջեից զգալի նյութական միջոցներ տրամադրելով դրանց հավաքմանը:

Վերը հիշատակված բոլոր գործոնները գալիս, ամբողջացնում են այն մթնոլորտը, միջավայրը, որում Նարեկը հանդես է գալիս որպես նկարիչ: Այստեղ ոչ պակաս ուշագրավ է

և այն, որ չունենալով նկարչական ակադեմիական կրթություն՝ նա կարողացել է մշակել իր նկարչական լեզուն: Սա շատ կարևոր է, որովհետև եթե որևէ մեկը մասնագիտական կրթություն ունի, սակայն ժամանակի ընթացքում չի կարողանում սեփական լեզուն մշակել, սեփական բառապաշարը, երևույթները ներկայացնելու իրեն հատուկ ձևն ունենալ, ի՞նչ օգուտ այդ կրթությունից: Նարեկը կարողացել է ոչ միայն մշակել իր սեփական լեզուն, այլև այդ լեզուն և հետաքրքիր է, և համոզիչ է: Այդ պատճառով է, որ երբ ցուցադրում է իր գործերը, որևէ մեկի մտքով չի անցնում՝ նա պրոֆեսիոնալ նկարիչ է, թե՛ ոչ: Հարկավ, Նարեկը պրոֆեսիոնալ է ըստ էության:



Այսօր, ջրաներկ, մարկեր, տուշային գրիչ

Նկատենք, որ Նարեկի նկարչական գործերի հիմնական մասը կրոնական թեմաներով է, և դա շատ հետաքրքիր է որպես մտածողության դրսևորում, որպես պլաստիկա, արտահայտչաձև՝ ինչպես դրանք գտնել, ինչպես համոզիչ դարձնել, ինչպես օրվա, մեր այս ժամանակների ընթերցման շունչ տալ:



Դավիթ Մկր Սարգսյան  
գրող, հրապարակագիր

Է Ս Ս Ե



# Ժպիտների սերմնացանը

## Հարությունն Չալիկյան



յն օրերին, երբ լույս աշխարհ եկավ Հարությունը, հայրը՝ թատերական, գրական նշանավոր գործիչ Գրիգոր Չալիկյանը, մեծ հաջողությամբ թատրոնում մարմնավորում էր Վարապդատ արքայի կերպարը: Հոր ընկերները նորածնին կնքեցին Վարապդատ անվամբ, ինչը կրճատվելով հետագայում վերաձևվեց Վալիկ անվան: Նրան որպես Վալիկ ճանաչող մտերիմները վկայում են, որ այսօր ևս նրա մեջ պահպանվել է մանկան անկեղծությունն ու անմիջականությունը, որ նա ամեն լույսը բացվելուն հետ նորից ծնվող, պարմացող ու պարմացող նույն Վալիկն է: Արվեստագետն արժանապատվությամբ ու սիրով է կրում ճարտարապետի, նկարչի, քանդակագործի և բանաստեղծի իրեն վերապահված խաչը:

Տարիների տքնաջան աշխատանքի և բնատուր շնորհի արգասիքը հարյուրավոր երգիծանկարներ, հարթաքանդակներ և դիմաքանդակներ են, որոնք պատվավոր տեղ են գրավել աշխարհի տարբեր երկրներում կազմակերպված ցուցադրություններում և անհատական ցուցահանդեսներում:

Դեպի ստեղծագործական աշխարհ ապագա արվեստագետին ուղղորդողներից մեկը եղել է Վարապդատ Հարությունյանը, ով այն տարիներին ղեկավարում էր Երևանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտի ճարտարապետության ամբիոնը: Ուսանող Հարությունի մեջ նկատելով նկարչական ձիրք, մի առիթով նա

հուշում է Գրիգոր Չալիկյանին. «Չգիտեմ՝ որ-  
դիդ լավ ճարտարապետ կդառնա, թե՛ չէ, բայց  
շատ լավ նկարում է»:

Բազմաբովանդակ ու բազմաշերտ է Հարու-  
թյուն Չալիկյանի ստեղծագործության ընդգր-  
կումը: Նա, ըստ մասնագիտության, աշխատել  
է Երևաննախագիծ ինստիտուտում, մասնակ-  
ցել մայրաքաղաքի գլխավոր հատակագծի  
մշակման աշխատանքներին: 1988 թ.-ի ավերիչ  
երկրաշարժից հետո, որպես գլխավոր ճարտա-  
րապետ, կարճ ժամանակ պաշտոնավարել է  
Ստեփանավանում: Հիասթափվել է՝ առերես-  
վելով ճարտարապետության անօգ վիճակին:  
Չի ցանկացել մասնակիցը լինել ներկայիս  
քաղաքաշինական ավերածություններին, ուր  
խեղվել են ճարտարապետության հիմնարար  
սկզբունքները: Անցնելի է, թե ինչպես մի քանի  
արկածախնդիր ապաշնորհների կամոք  
վարդագույն տուֆակերտ մայր գեղեցկուհին  
հիմնովին աղավաղվել և վերածվել է չիմնա-  
վորված հսկա խառնիճաղանջ բնակատեղիի,  
որն, ավաղ, բոլոր առումներով օտարվել է քա-

ծաղրանկարներից մեկի բնորոշ հոր մտերիմ  
ընկեր Պարույր Սևակն էր, ում հիացրել է երի-  
տասարդ նկարչի սուր դիտողականությունը:  
Ասում են, եթե բարի է մարդը, որքան էլ ար-  
տաքնապես անհրապույր լինի, ժպտալիս  
հմայք է ստանում և գեղեցկանում: Բարձր ար-  
վեստը կոչված է հայտնաբերելու այդ գեղեց-  
կությունն ու հմայքը, ներգործելով հանրության  
գեղագիտական ընկալումների և պատկերա-  
ցումների վրա, դեպի գեղեցիկը մղելու նրա հա-  
յացքն առ իրեն շրջապատող աշխարհն ու  
մարդկանց: Մի հետաքրքիր բացահայտում  
արվեստագետի հետ գրույցից. «Անգամ անհա-  
ճո մարդուն նկարելիս, եթե չսիրես, ծաղրան-  
կարել չի սրագվի»...

Հարությունի հայրը երկար տարիներ աշ-  
խատել էր Հայաստանի հեռուստատեսության  
և ռադիոհաղորդումների պետական կոմիտե-  
ում՝ որպես գլխավոր ռեժիսոր: Հայկական ռա-  
դիոթատրոնի նախաձեռնողներից էր: Մայրը՝  
տիկին Նազիկը, մանկավարժ էր: Ընտանիքը  
հաճախ էր հյուրընկալում ժամանակի մշակույ-



մանյանական «արևային քաղաքի» յուրօրի-  
նակ դիմագծից...

Հարությունը իրեն ամբողջովին նվիրել է  
նկարչությանը, քանդակին, պոեզիային... Հա-  
ճախ իր կեցվածքն ու դիրքորոշումը նա ար-  
տահայտել է պատկերային սարկազմով,  
չափածո կամիթներով: Նրա կոչումը ազատ  
ստեղծագործությունն է: Հանձնարարություն  
տալ և ենթարկել իրեն ի գորու էր միայն գեղա-  
գիտական ներշնչանքը, ստեղծագործական  
մտքի ազատ և անկաշկանդ թռիչքը: Առաջին

թի և գրականության անդաստանի մեծերին,  
որոնց հավաքույթներին ստեղծագործական  
բանավեճերն ու հոգևոր գրույցները, ասումնքն  
ու երգը ավելին էին, քան կենացներն ու բաժա-  
կաճառները: Ըփումները ժամանակի բարձր  
մտավորականության հետ, գրական-մշակու-  
թային միջավայրը, բնականաբար, ունեցել են  
իրենց բարենպաստ դերակատարությունը  
նրանց զավակների աշխարհայացքի ձևավոր-  
ման գործում: Պատահական չէ, որ եղբայրը՝  
բեմադրիչ-դրամատուրգ Խաչիկն իրեն մոտի-

կից ծանոթանալու վերաբերյալ ուս գործընկերոջ հարցին պատասխանել էր. «Բնչ մանաչելու համար պեղք է տեսած լինեք ու մանաչեք մորս»: Ասել է, թե զավակների աշխարհայացքային ձևավորման գործում մեծ դերակատարություն է ունեցել ընտանեկան մթնոլորտը:

Պատահական չէ, որ, ըստ Հարությունի, ճշմարիտ արվեստագետի արմատները հողում են, ստեղծագործությունը՝ ժամանակի շնչին համընթաց, ծառի սաղարթներում: Համոզված



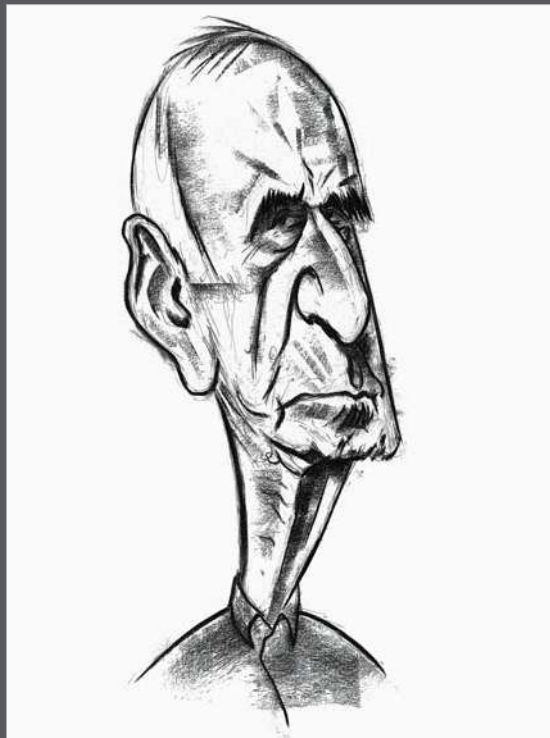
է, որ անհրաժեշտ է զերծ պահել արվեստը անցողիկ, ժամանցային հովերից ու քամիներից, և ժամանակի զարգացումները խարսխել փորձություններ հաղթահարած ազգային և համաշխարհային ավանդական արժեքների վրա: Ընտանիք, Հայրենիք, Աստված: Երեք նվիրական հասկացություններ, որոնց միավորում ու ստանձում է մշակույթը՝ որպես մեկ ամբողջականություն: Այս ուժերի վրա է հիմնված այն գաղափարաբանությունը, որը դավանում է Չալիկյանը, և որից ձև ու բովանդակություն են ստանում նրա մտահղացումները: Բնական է նաև, որ նա լուսահոգի ճարտարագետ տիկնոջն է համարում իր ստեղծագործական ներշնչանքի աղբյուրն ու ոգեշնչողը, առաջին քննադատն ու գնահատողը:

«Իմ ծաղրանկարները ծաղրելու կամ նշավակելու նպատակ չունեն: Դրանք իմ հերոսների բնավորության ու ներքին էության



բացահայտումն են: Այդ պարմառով ես դրանք կանվանեի հոգու դիմանկարներ», – ասում է նկարիչը: Նրա մտերմիկ շարժերը հումորային գրաֆիկայի յուրօրինակ տեսակ են, ինչը նա հասցրել է կատարելության: Թվում է, թե մարդու հոգին է նկարված դեմքի վրա: Եվ, ուրեմն, մտահղացումից մինչև վերջնական արդյունք անցնող ուղին լի է բարդություններով, ի տրիտուր ստեղծագործական տառապանքի, ցանկալի արդյունքն ամփոփվում է իբրև վաստակած հաղթանակ և ոգեղեն ցնծություն:

Անսահման նվիրում Հայրենիքին, պատկառանք ընտանեկան և ազգային արժեքների՝ ավանդույթների և սրբությունների նկատմամբ, սեր և հավատ մարդու հանդեպ և հարազատ ժողովրդի համար պիտանելիության ձգտման

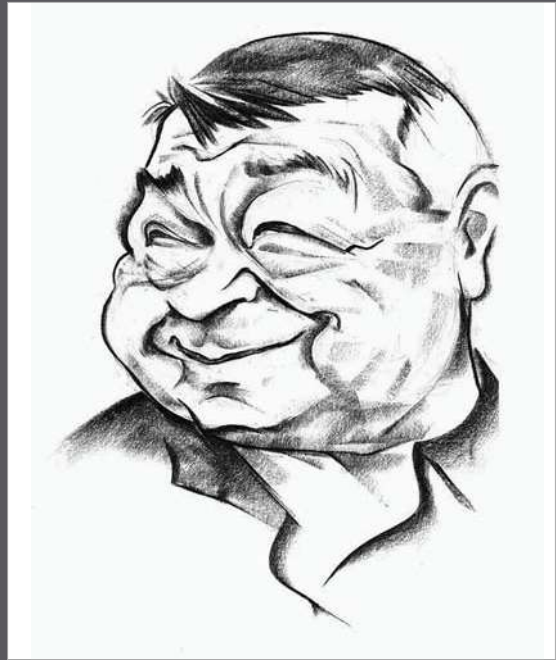


շարունակական անբավարարվածություն: Եվ այդ ամենը միավորող բարի հայացք աշխարհին և շրջապատին: Երևաննախագիծ ինստիտուտում աշխատելու տարիներին տեղի է ունենում մի արտառոց դեպք. ընկերոջ խնդրանքով նկարում է մի անծանոթ բնորդի: Արդյունքը շուկի է ենթարկում ներկաներին: Խորաթափանց արվեստագետը պատկերել էր անծանոթին նախքան պլաստիկ վիրահատություն անցած քթով, ինչպես հուշել էր դիմագծերի բնական տրամաբանությունը:



*«Ծաղրանկարչությունը հեղափոխի ժանր է, որը մի կողմից հումորային է, մի կողմից՝ քննադատական ու հեզնական, և այս հեղափոխի ժանրի առանձնահատուկ հերկորդ և ներկայացուցիչ ունենք մեզանում, ի դեմս Հարություն Չալիկյանի»*, – մի առիթով նշել է արվեստաբան Տաթևիկ Համբարձումյանը:

Մայիտակ թղթի վրա մատիտի ակնթարթային շարժումով սկսում է խոսել դիմացինի հետ այս կամ այն նշանավոր պետական, քաղաքական, մշակութային գործիչն ու մարզիկը՝ բացահայտելով իր ներաշխարհի այնպիսի շերտեր, որոնց անհաղորդ է լայն հասարակությունը: Դա տեսանելի է միայն տաղանդավոր նկարչի ու քանդակագործի աչքին: Հաճախ կերպարը լրացվում է նաև հեղինակային մեկնաբանություններով, Լենին-Աթաբուրք. *«Երկու նենգ այր դարձան եղբայր»*, իսկ նրանց սովերները պատկերված են որպես ոռնացող գայլեր:

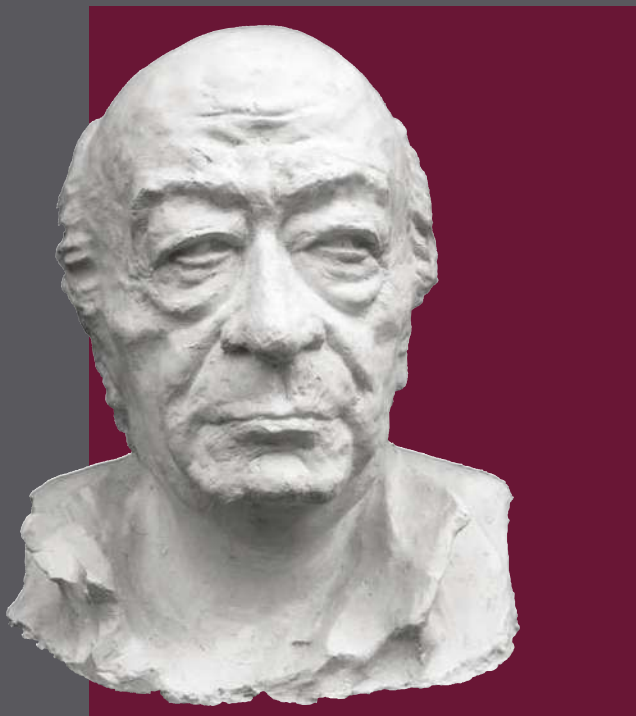


Ըստ նրա՝ *«Հումորը կյանքի աղն է: Առանց դրա անհնար է ապրել»*: Հումորն անհրաժեշտ պայման է ծաղրանկարի համար: Ժպտալ և ստիպել հանդիսականին ժպտալ, այլ ոչ վիրավորել: Նկարչի համար կարևոր նշանակություն ունի իր ստեղծագործության արդյունքում անկաշկանդ գրույցն իր խղճի հետ՝ անդորրը խղճի հանդեպ, խղճի պատասխանատվությունը: Արդյոք չե՞ս վիրավորել բնորդի ինքնասիրությունը, չե՞ս սերմանել չար ու նենգ հունդեր: Հաջողվե՞լ է ստիպել նրան ժպտալ, բարիանալ, տոգորվել լավատեսությամբ ու բարձր տրամադրությամբ, մղել նրան նկատելու, գնահատելու և արժևորելու գեղեցիկը:

*«Իմ երգիծական սրեղծագործությունները, լինեն դիմանկար, թե դիմաքանդակ, նպատակ չունեն ծաղրելու իմ հերոսներին: Դրանք ծաղրանկարներ չեն, այլ երգիծանկարներ»*, –ասում է Չալիկյանը: Իրավ, դրանք ծաղրանկար չեն իրենց բուն իմաստով, այլ հումորային-ընկերական շարժեր, բնավորության և նկարագրի շեշտադրումներ՝ զուսպ շտրիխների միջոցով: Պետական, մշակութային գործիչներ, ծանոթ և անծանոթ դեմքեր, որոնք հաճախ ուղեկցվում են նկարչի բանաստեղծական տողերով... Երվանդ Քոչար, Քրոք Քրոքոյան, Ծարլ Ազնավուր, Օհան Դուրյան, Սուրեն Քոչարյան, Պարույր Սևակ, Համո Սահյան, Արմեն Զիգարիսյան... Տասնյակ, հարյուրավոր կերպարներ: Նրա ստեղծագործական ընթացքին հատուկ են հումորը, լակոնիզմը, արագությունը: Մովորաբար նա նկարում է մի քանի րոպեում... Գրաֆիտի

լայնակի հատվածով նկարելը, որը Չալիկյանի նորամուծությունն է գրաֆիկական ոլորտում, ծավալային լայն հնարավորություններից բացի արագություն է հաղորդում ստեղծագործական ընթացքին: Երեք թույեում նկարելու համար անհրաժեշտ է արագ ընկալել դիմացինին: Չհաճոյանալ, չդավաճանելով անաչառության սկզբունքին, ենթարկվելով ներքին զգացման անկողմնակալությանը: Առաջնահերթն աչքերի արտահայտությունը որսալն է, ապա դիմագծերի ներկայանալի մյուս մանրամասները, որով ամբողջանում է դեմքն առանց դիմակի:

Նրա ստեղծագործական կյանքում հավանաբար որոշիչ և ճակատագրական դեր ունեցավ ժողովրդական նկարիչ Հակոբ Հակո-



բյանի դիտարկումը. «Ծավալային են նկարները: Ինչո՞ւ չես քանդակում»: Հայացքն ուղղեց դեպի քանդակը: Սկսեց քանդակել: Առաջինը Կոմիտաս վարդապետի արձանն էր: Համարձակ և հաջողված փորձ ստեղծագործական նոր ուղի ոտք դնող սկսնակ քանդակագործի համար: Իսկ միգուցե նա մտովի արդեն և բազմիցս քանդակե՞լ էր իր հերոսներին և տեսնում էր քանդակների իր պատկերաշարը, պարզապես պակասում էր այն իրականացնելու խիզախությունը: Նկարչի առջև բացվում էին քանդակային արվեստի լայնատարած հեռաստաններ: Ակնհայտ էր, որ մասնագիտությամբ ճարտարապետն իրականում հոգով ու սրտով քանդակագործ և նկարիչ է:

Քանդակագործի համար, ըստ երևույթին, ստեղծագործական բերկրանքի բարձրակետերից մեկը հում կավը ձեռքերի մեջ հունցելով, կամոքն մտահղացման, ցանկալի ձևեր տալն էր, ապա շունչ հաղորդելը և հարաբերվելը նրա հետ, հանց ծնողը՝ զավակի, որտեղ քանդակագործը յուրատեսակ Արարիչ է, որը կավից կերտել է կերպարային նոր որակ, բերել նոր ասելիք, մարմնավորել լույս ու բարություն սփռող գեղարվեստական նոր հորինվածք: «Կավը շար սիրեցի, – խոստովանում է քանդակագործը: – Իմ նյութն է: Կերպարանավորում ու առարկայորեն տեսնում ես քո նպատակը»:

Արվեստի ուժը իր պարզևած տրամադրությունների և զգացմունքների, գեղեցկության ու լույսի ընկալումների մեջ է: «Հարությունի աշխատանքները կարելի է ճանաչել առաջին հայացքից՝ շնորհիվ նրա յուրահատուկ գրաֆիկական ոճի: Նրա աշխատանքներում անհնար է չնկատել մարդու ներքին գեղեցկությունը ցույց տալու ջգպումը», – նկատում է ՀՀ վաստակավոր նկարիչ Վլադիմիր Աբրոյանը:

Ժամանակին Հարություն Չալիկյանին կարելի էր հանդիպել Մոսկվայի Արբատում և



փարիզյան Մոնմարտրում, Նյու Յորքի և Վաշինգտոնի Պետերբուրգի և Բեյրութի փողոցներում նկարելիս, հետաքրքրասեր բազմությանը շրջապատված: Մինչդեռ նկարչի միտքը թափառում էր հայրենի երկրում, իր տանը: Հայրական տունը, տան նկուղային հարկն առ այսօր ծառայում են Հարությունին

որպես արվեստանոց, որպես յուրատեսակ քանգարան: Տեղին է նկատել, որ հայրական օջախի շունչն ու պատերը, տան ոգեղեն բովանդակությունն ինքնին կարող են յուրովի ներգործել արվեստագետի վրա, ուժ ու ներշնչանք հաղորդել՝ ոգեկոչելով նաև հիշողությանն ի պահ տրված շատուշատ սրբազան պատառիկներ:

Բացի ծաղրանկարներից և քանդակներից Հ. Չալիկյանը, Երևանի ոսկու գործարանի հետ համագործակցությամբ, ստեղծել է ոսկե մեդալների 2 հավաքածու. առաջինը՝ Մեծ ութնյակի երկրների նախագահների, երկրորդը՝ աշխարհի չեմպիոն գերմանացի ֆուտբոլիստների պատկերներով: Այդ հավաքածուները



2017-ին ցուցադրվել են Գերմանիայում, Ռուսաստանում, այլ երկրներում:

2010-ական թվականներին նա բացահայտեց իր համար ծաղրաքանդակի աշխարհը: Ծաղրաքանդակը արվեստի պատմության մեջ լայն տարածում չունի, իսկ Չալիկյանի ստեղծագործական տաղանդի շնորհիվ ի հայտ եկան միանգամայն նոր որակներ: Չափածոյի և շարժի, բանաստեղծության և ծաղրաքանդակի, բառային և պատկերային համատեղումն, ասես, միասնական ստեղծագործական երկունքի արգասիք են: Այդ հղումները լրացնում են նկարչի վերաբերմունքը տվյալ կերպարի հանդեպ, ամբողջականացնում նրա նկարագիրը, նաև փիլիսոփայական գնահատականներ տալիս այս կամ այն երևույթին:

*Չի փոխվելու աշխարհն այս հին,  
Մի շռայլեք չե՞ր ռուսերը,  
Երբ խփում եք աղվեսների՞ն՝  
Շափանում են առնետները:*

Բանաստեղծական խոսքի և գեղարվեստական պատկերի համադրությունը իրավամբ կարելի է համարել չալիկյանական ուղղություն՝ միանգամայն դիպուկ իր ուրույն ձեռագրով և ասելիքով: Սա մի արվեստ է, որտեղ հումորը, կատակը, բարեկամական շարժը ունեն որոշակի սահմաններ, որոնց դույզն ինչ խախտումը կարող է հանգեցնել ծաղրի, որը տեղի չի ունենում: Հատկանշական են անակնկալ արտահայտչաձևերը՝ սուր շեշտադրումներով: Նա վարպետորեն առանձնացնում է ինքնատիպն ու քիրախավորում բնորոշը: Երբեմն հեռանալով իրական կերպարից՝ մոտե-



նում է նրան յուրովի, վերհանում ներքին բովանդակությունը: Քաղաքական երգիծանքն արտահայտվում է՝ մեկ ֆիգուրի մեջ ամփոփելով ամբողջական սյուժե, տիպական երևույթ, կերպարին բնորոշ առանձնահատկություն: Ահավասիկ, հարևան երկրի «բարեկիրթ» առաջնորդը՝ սաֆարովյան կացնաքթով: Սա նկարչի կողմից իրականության ընկալման և որակման գեղարվեստական վերարտադրությունն է: Հեղինակն, անշուշտ, կերպարի մեջ կարևորում է նաև իր վերաբերմունքը:

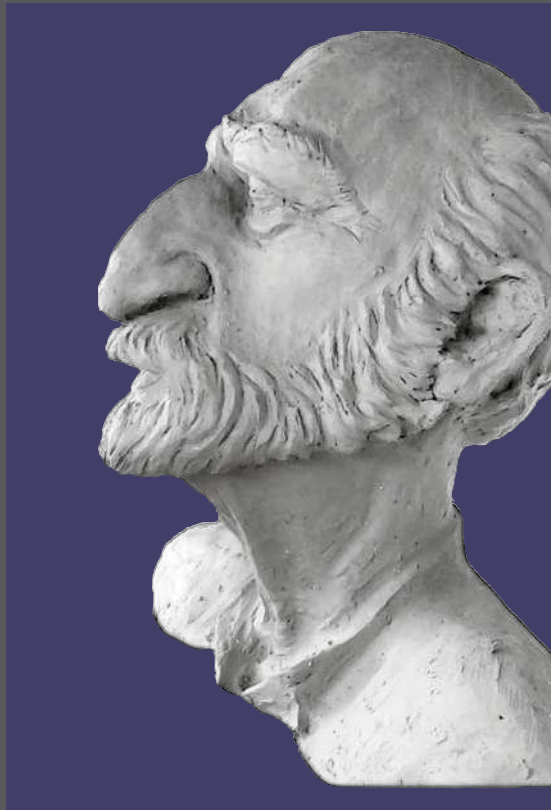
Նկարիչ-քանդակագործի սուր հայացքից չեն վրիպում հասարակական կյանքում ծավալվող իրադարձությունները, շարքային քաղաքացու անմխիթար վիճակն ու հայրենի եզերքին պատուհասած սպառնալիքները: Նրա քաղաքացիական կեցվածքը չի սահմանափակվում միայն գեղագիտական արտահայտչաձևերով: Որպես ճշմարիտ մտավորական՝ Չալիկյանն



անհաշտ է հասարակական կյանքում տեղի ունեցող անարդարությունների, ամբարտավան վարքի դրսևորումների հանդեպ: Ի վերջո, արվեստագետի թեմատիկ ստեղծումն ներկա ժամանակն ու անցյալի պատմությունն են, որոնց կենտրոնում մարդ արարածն է՝ իր վարքուբարքով, իր գործունեությամբ, ընդհանուր նկարագրով, որոնց համար արժանի են դրվատանքի կամ քննադատության: Ըմբոստ և անհաշտ հեղինակի համար ժամանակը, որում ապրում ես անընդհատ, պետք է լինի հասարակության և մտավոր վերնախավի անկողմնակալ վերահսկողության տակ: Առողջ դժգոհությունն էական առաջնորդիչ ուժ է: Այդ ամենով հանդերձ, թունելի վերջում նա միշտ տեսնում է լույս և գտնում, որ այն չտեսնելու իրավունք ոչ ոք չունի: Դա հուսահատի հոգեվարք է, ինքնակործանման նախերգանք, մինչդեռ կյանքը պայքար է, և անհրաժեշտ է անզիջում պայքարել ոչ միայն սեփական իրավունքների համար, այլև հանուն գալիք սերունդների բարօրության:

Պատմությանը խորք չեն վայրիվերումնեքը, թեև ներկայիս պատուհասն աննախադեպ է: «Բոլոր ճգնաժամային պահերին հայ մայրերը լույս աշխարհ են բերել հերոսների, որոնք փոխել են ժամանակի անբարենպաստ ընթացքը: Ասել, թե կա սպագա, նշանակում է լրջորեն կասկածի փակ դնել սպագայի գոյությունը: Ներկայումս նույնիսկ պատերազմելու որակն ու բնույթն է փոխվել: Հարկավոր է Հայրենիքը սիրել, ոչ թե սեփական բարօրությունը: Արաբները անսպասելի դրախտի վերածեցին, մենք դրախտավայրը զիջեցինք, անսպասելից նենք մեր վերջին հողակորոքը: Հայամեր առողջ ներուժը համախմբման կարիք ունի: Այն ծախսվել է այլ ուղղությամբ: Բոլոր չվերը փեղավորել են մեկ զամբյուղի մեջ: Բերքը դեռ չհասած՝ կերել են ծառը»:

Քաղաքացիական դիրքորոշումը արտահայտվում է նրա ստեղծագործության մեջ իբրև սատիրա: Ազգային ցավ, մարդկային ցավ, բարոյահոգեբանական նահանջի և տարածքային կորուստների ցավ, և անվերջանալի տարաբնույթ տագնապներ... Հարությունը, որ-



պես անաչառ մտավորական, ընդդիմադիր է իրականությանը, անհանդուրժող՝ ստիճ ու խաբեությանը: «Առաջ կպոռանք՝ եր-եյր կերթանք,- թևավոր մտքի արժեք ստացած պարո-

նյանական բանաձևումն է հիշում: - *Հայրնվել ենք հայի պարվախնդրության և արժանապարվության, համազգային միասնական նախանշանդրությունների կորստի առջև, ինչը շուրափույթ վերականգնելու անհրաժեշտություն ունենք*»,- եզրակացնում է արվեստագետն ու մեջբերում իր մի քառատողը.

*Մենք աշխարհի աղն ենք,  
Նենգ աշխարհի խաղն ենք,  
Թեկուզ աշխարհն էլ չուզի՝  
Մենք աշխարհի վաղն ենք:*

2013 թ. լույս տեսավ Հարություն Չալիկյանի ստեղծագործությունների պատկերագիրքը,

սիրում պատմել իր մասին: Բոլոր գրույցներն ընթանում են մշակութային ընդհանուր խնդիրների, մասնավոր հարցերի, այլոց գեղանկարչության մեկնաբանության շուրջ: Գործի մարդ է: Աշխատասեր: Ավելի շատ ներքին խոհի ու մտածումի, մտովի ստեղծագործական որոնումների մեջ, քան այդ ամենը բարձրաձայնող: Ենթագիտակցորեն անդադրում ստեղծագործական պրպտումների մեջ է: Թվում է, թե ի հաստատումն Պարույր Սևակին նվիրված հուշագրության մեջ («Անլուրի սիրահարը», Երևան, 2004թ.) հոր արտահայտած մի դիտարկման՝ «Մի՞թե գործն անելով վերջա-



որտեղ ներկայացված է տարիների ընթացքում հեղինակի կերտած հայ և օտարազգի հանրային ճանաչում ունեցող պետական գործիչների, արվեստագետների, մարզիկների ծաղրանկարների ու քանդակների ընտրանին:

Տաղանդավոր արվեստագետը գրում է բանաստեղծություններ, երբեմն հաղթահարում սթրեսը՝ ապավինելով դաշնամուրի ստեղծերին: Բնականաբար, նա խիստ կարևորում է առաջիկայում իր քառահատոր ժողովածուի լույսընծայումը՝ բանաստեղծություն, քանդակ, նկար, նաև՝ դրամատուրգիա... Այն ինքնին կհանդիսանա մի յուրօրինակ հուշարձանների ժողովածու՝ հուշարձան:

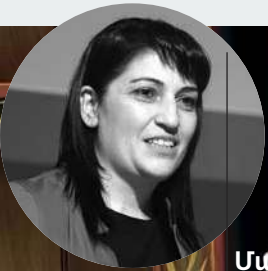
Նրան հարիր չէ, ինչպես ինքն է խոստովանում, պարապ նստելը: Միտքն անդադար պրպտում է նոր գաղափարներ, մտահղացումներ, ժանրային նորանոր լուծումներ:

Արվեստագետը համեստ և քչախոս է, չի

նում է: *Ոչ, գործը պիտի չանես, որ վերջանա... Պարադոքս է ամենևին...»,* Հարությունն ասում է. «Անընդհատ և ամենուր մտովի նկարում եմ: Իսկ ստեղծագործելու ընթացքում ժամանակն, ասես, կանգ է առնում ինչ համար»:

– *Աշխարհից ոչինչ չես տեսնելու,* – խորհում է ութսունն անց պատանի Վալիկ արվեստագետը, – *կարևոր է այն, թե ինչ ես թողնելու աշխարհին...*

Ժամանակակից արվեստի պատմության մեջ նա առանձնանում է ուրույն ձեռագրով, ասելիքի մատուցման ինքնատիպ եղանակներով: Հետահայացը վաթսուամյա ստեղծագործական կյանքին վկայում է ծանրակշիռ մշակութային վաստակի մասին, որ կերտել է արվեստագետն իր բեղուն գործունեությամբ՝ Հարություն Չալիկյան անունն ամրագրելով հայոց կերպարվեստի պատմությունը կերտողների փաղանգի մեջ:



**Մարյա Գրիգորյան**

ՀՀ ԳԱԱ Հիմնարար գիտական գրադարանի տնօրեն, բանասիրական գիտությունների թեկնածու

# Գիտելիքի պահոցից դեպի թվային ապագա

## Գրադարանը՝ պատմության խաչմերուկում

Գիտության զարգացման պատմության մեջ գրադարանները հանդես են եկել որպես գիտելիքի կուտակման, համակարգման և փոխանցման առանցքային կառույցներ: ՀՀ ԳԱԱ Հիմնարար գիտական գրադարանը այն մշակութային և գիտական կառույցն է, ուր գիտելիքը չի հանգչում, իսկ ժամանակը դառնում է գիտություն:

Գրադարանը<sup>1</sup> ձևավորվել է 1935 թ.՝ որպես Խորհրդային Միության գիտությունների ակադեմիայի Հայաստանի մասնաճյուղի, այլ կերպ՝ ԱրմՖԱՆ-ի կենտրոնական գրադարան: Ընդամենը մի քանի տարի անց այն դարձել է գիտական նվաճումների պահպանման հուսալի կենտրոն, ուր սկսել են հավաքվել Հայաստանի և Խորհրդային Միության գիտական մտքի ստեղծած արժեքները:

1943 թ. Հովսեփ Օրբելու նախագահությամբ հիմնադրվել է Հայաստանի գիտությունների ակադեմիան, որը նշանակալի իրադարձություն էր հայ իրականության մեջ (ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ 2013, 6): Ակադեմիայի հիմնադրմամբ գրադարանը ձեռք է բերել առանձին ակադեմիական հաստատության կարգավիճակ՝ դառնալով Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի նախագահության անմիջական ենթակայության ներքո գործող գիտական, տեղեկատվական, մատենագիտական կենտրոն: 1944 թ. ձևավորվել է գրադարանի առաջին խորհուրդը՝ անվա-

նի գիտնականների և նվիրյալ մասնագետների մասնակցությամբ: Խորհուրդը նախագահել է Վիկտոր Համբարձումյանը:

1944 թ. նոյեմբերի 10-ին ընդունվում է պատմական որոշում՝ վերակազմավորել և վերանվանել գրադարանը՝ այն կոչելով Հայաստանի խորհրդային սոցիալիստական հանրապետության գիտությունների ակադեմիայի Ֆունդամենտալ գրադարան: ԽՍՀՄ Նախարարների Խորհուրդը 1944 թ. այն ներառում է միութենական գիտական գրադարանների երկրորդ կարգի մեջ, իսկ 1957 թվականից կոչվել է Ֆունդամենտալ գիտական գրադարան:

Գրադարանն իր գործունեությունը սկսել է Արքվյան 15 հասցեում գտնվող շենքում: Ավելի ուշ, երբ հիմնադրվել է Հայաստանի գիտությունների ակադեմիան և շահագործման է հանձնվել ակադեմիայի Բաղրամյան 24 հասցեում գտնվող շենքը, գրադարանը տեղափոխվել է այնտեղ և գործել մինչև 1980 թ., որից հետո հաստատվել է հատուկ գրադարանի համար կառուցված շենքում՝ Բաղրամյան 24/6 հասցեում, ուր գործունեություն է ծավալում առ այսօր:

2002 թ. սեպտեմբերի 12-ին ՀՀ կառավարության որոշմամբ գրադարանը վերակազմավորվել է որպես պետական ոչ առևտրային կազմակերպություն՝ «Հիմնարար գիտական գրադարան» անվամբ<sup>2</sup>:

1935 թվականից սկսած գրադարանը գործունեություն է ծավալել Հայաստանի գիտությունների ազգային ակադեմիայի նախագահներ Հովսեփ Օրբելու, Վիկտոր Համբարձումյանի, Ֆադեյ Սարգսյանի, Ռադիկ

1. Հիմնարար գիտական գրադարան <https://www.flib.sci.am/> (24.12.2025)



Մարտիրոսյանի, Աշոտ Մաղյանի անմիջական ենթակայության ներքո, ովքեր ակադեմիայի գիտական, ռազմավարական նախագծերի մեջ միշտ առանձնահատուկ տեղ են հատկացրել գրադարանին՝ որպես գիտությանը սպասարկող և գիտությունը հանրայնացնող կենտրոն: Տարբեր տարիներին գրադարանը ղեկավարել են ոչ պակաս հայտնի գիտնականներ Վաչե Կարմենյանը, Գուրգեն Հովնանը, Արարատ Դարիբյանը, Վաչե Նալբանդյանը, Անրի Ներսիսյանը, Տիգրան Զարգարյանը, Կարապետ Մինասյանն ու Նունե Շահունյանը: Ներկայում գրադարանը ղեկավարում է բանասիրական գիտությունների թեկնածու Մայա Գրիգորյանը:

Բոլոր ժամանակներում գրադարանը գիտակրթական տարբեր գործառույթներ իրականացնող կառույց է եղել և շարունակում է մնալ այդպիսին մասն ախօր: Շարունակվում են անցյալից ժառանգություն ստացած գրադարանագիտության, մատենագիտության, տեղեկատվական գիտության և գրքի պատմու-

ղեկատվական հասարակության և արհեստական բանականության առաջադրած մարտահրավերներին: Հայաստանյան իրականության մեջ այն հուսալի գործընկեր է, գիտահետազոտական տարբեր ծրագրերի մեջ՝ վստահելի աղբյուր նորարարական ծրագրային մոդուլների մշակող և տարածող, նոր սերնդի գրադարանավար պատրաստող:

## Գրադարանը՝ մարտահրավերների ընդառաջ

Հիմնարար գիտական գրադարանն առաջնորդվում է մեկ գլխավոր սկզբունքով՝ գիտելիքը կյանք է ստանում, երբ դառնում է համընդհանուր արժեք: Այս հավատով են տարիներ շարունակ ձևավորվել գրադարանի գործընկերային հարաբերությունները Հայաստանի ու արտերկրի գիտական, կրթական և մշակութային տարբեր կազմակերպությունների ու կառույցների հետ:



Գրքերի ցուցադրություն

թյան ոլորտների գիտահետազոտական աշխատանքները, որոնց կից զարգանում են տեղեկատվական դարաշրջանին բնորոշ գործառույթները, որոնց շնորհիվ Հիմնարար գիտական գրադարանը ոտք է դրել 21-րդ դար՝ ամբողջովին պատրաստ ընդառաջ գնալու տե-

Այսօր Հիմնարար գիտական գրադարանի ռազմավարական ուղղություններից մեկը հետազոտական և կրթական համայնքների աշխատանքներին աջակցելն է՝ տրամադրելով նրանց բարձրարժեք գիտական շտեմարաններ: Գլխավոր նպատակն է՝ նպաստել պետության կողմից սահմանված գերակա ծրագրերի կատարմանը, նորարարությանը, գիտահետազոտական աշխատանքների արդյունավետության բարձրացմանը, օգնել զենեբացնել նոր

2. ՀՀ կառավարության որոշում «ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիայի գիտական կազմակերպություն» ՊՈԱԿ ստեղծելու և «ՀՀ Գիտությունների ազգային ակադեմիայի գիտական կազմակերպություն» ՊՈԱԿ-ի կանոնադրությունը հաստատելու մասին <https://www.arlis.am/hy/acts/21984> (24.12.2025)

գիտելիքը, ունենալ հստակ գիտատեղեկատվական ուղղվածություն, առաջարկել ծառայությունների տարբեր փաթեթներ՝ ըստ օգտվողների կարիքների:

Առաջնորդվելով կայուն սկզբունքներով՝ գրադարանն այսօր համագործակցում է տարբեր գիտահետազոտական ինստիտուտների, կրթական և մշակութային կազմակերպությունների հետ՝ ապահովելով հանրության համար անհրաժեշտ մատենագիտական և տեղեկատվական հենքը: Մերտ են կապերը հանրապետությունում գործող տարբեր բուհերի, պետական և մասնավոր կրթական հաս-

քանչյուր տարի Երևանում և տարբեր մարզերում կազմակերպվող սեմինարները, դասախոսությունները, քննարկումները, որոնք նպաստում են հայաստանյան գրադարանային ցանցի բարելավմանը և դարաշրջանի պահանջներին համահունչ մասնագետների պատրաստմանը:

Գործընկերային հարաբերությունները չեն սահմանափակվում միայն հայաստանյան շրջանակում: Գրադարանը վաղուց դուրս է եկել տեղական նշանակության օջախ լինելու սահմաններից և դարձել է միջազգային գիտական մտքի փոխանակման կարևոր կենտրոններից մեկը: Տարիների ընթացքում ստեղծվել են հզոր ու բազմաշերտ միջազգային կապեր՝ ընդգրկելով 50 երկրի 155 գրադարան, թանգարան, հրատարակչություն և գիտական կենտրոն: Այս հսկայական գործընկերային համակարգը անընդհատ զարգանում է՝ ապահովելով գիտական տեղեկատվության ազատ հոսքը և ստեղծելով նոր հնարավորություններ ինչպես Հայաստանի, այնպես էլ արտերկրի գիտնականների համար: Միջազգային կապերի շնորհիվ գրադարանը դարձել է միջանկյալ և կամրջող օղակ՝ գիտական ձեռնարկումների, հետազոտական ծրագրերի և հրատարակչական նախաձեռնությունների միջև:

Միջազգային համագործակցությունը հնարավորություն է տալիս գրադարանին տարվա ընթացքում համալրվել տարբեր երկրների գիտական ձեռքբերումներով՝ նոր գիտական հրատարակություններով, ամսագրերով, հետազոտություններով: Շնորհիվ այս համագործակցության՝ Հայաստանի գիտական հանրությունը մշտապես տեղեկացվում է գիտական աշխարհի նորությունների ու ձեռքբերումների մասին:

Փոխադարձաբար, աշխարհի տարբեր կենտրոններ են ուղարկվում Հայաստանում տպագրվող մի շարք կարևոր ամսագրեր և գրքեր՝ ներկայացնելով հայաստանյան գիտական նվաճումները: Սա թույլ է տալիս ներկայացնել հայ գիտնականի աշխատանքը, գնահատել նրանց ներդրումը գիտության զարգացման մեջ և ընդլայնել գիտական ձեռքբերումների ճանաչելիության շրջանակը:

Համագործակցության շրջանակում իրականացվում են փորձի փոխանակման ծրագրեր, որոնք հնարավորություն են տալիս գրադարանի մասնագետներին այցելել աշխարհի տարբեր կենտրոններ ու գրադարաններ, ուսումնասիրել նրանց փորձը, ներդրել



Նմուշներ օտար հնատիպ և հազվագյուտ հավաքածուից

տատությունների հետ: Գրադարանը կայուն գործընկերային կապեր ունի տարբեր մշակութային օջախների՝ թանգարանների, արխիվների, գրադարանների, արվեստի կենտրոնների հետ: Այդ համագործակցության շրջանակում այսօր մի շարք գիտական, կրթական և մշակութային կազմակերպությունների գիտական պարբերականներ իրենց մնայուն տեղն ունեն գրադարանի թվային պահոցում:

Հիմնարար գիտական գրադարանը ուսումնասիրում և փորձարկում է թվային գրադարանի մոդուլները՝ հետազայում այդ համակարգերը տրամադրելով տարբեր գիտակրթական և մշակութային օջախների: Գրադարանի որակյալ մասնագետների աշխատանքի շնորհիվ այսօր Հայաստանում գրեթե բոլոր գրադարաններն օգտագործում են մի շարք ծրագրեր և ավտոմատացված համակարգեր, որոնք նախապես մշակում են անցել հենց Հիմնարար գիտական գրադարանում:

Գիտական գրադարանը նաև մեթոդաբանական կենտրոն է: Դա են փաստում յուրա-



Գրապահոց

այն հայաստանյան իրականության մեջ, զարգացնել նոր համակարգեր, գտնել թվայնացման լուծումներ և իրականացնել հայերեն տպագիր ժառանգության ուսումնասիրման աշխատանքներ: Այս գործընթացը թույլ է տալիս ոչ միայն պահպանել և տարածել գիտելիքը, այլև նպաստում է հայ գիտական համայնքի մասնագիտական հմտությունների աճին և միջազգային ճանաչմանը:

21-րդ դարում տեղեկատվական տեխնոլոգիաների զարգացման համատեքստում Հիմնարար գիտական գրադարանը դարձել է այն հարթակը, որտեղ ձևավորվում են գիտության և կրթության զարգացման համար անհրաժեշտ մոդուլներն ու գործիքակազմը: Գրադարանն ակտիվ մասնակցում է «Հայկական միացյալ գրադարանային ավտոմատացված ցանց» համալիր ծրագրի իրականացմանը՝ նպաստելով գրադարանի հավաքածուների էլեկտրոնային քարտարանի ամբողջական ձևավորմանը: Անցումը թղթային կրիչներից դեպի էլեկտրոնայինը թույլ է տալիս ոչ միայն պահպանել գիտական ժառանգությունը, այլև տրամադրել այն համացանցում բաց և ազատ հասանելիությամբ (ԱՂՈՅԱՆ 2015, 14): Գիտական այս հաստատությունը նպատակաուղղված ձևավորում է ակադեմիական գիտական ժառանգության թվային շտեմարաններ՝ ընդգրկելով մենագրություններ, ամսագրեր, մատենաշարային հրատարակություններ և հայագիտական բացառիկ արժեքներ: Թվային հարթակների ստեղծումը նպաստում է հայերեն գիտական նյութերի միջազգայնացմանն ու ճանաչելիությանը:

Հաշվի առնելով վերջին տասնամյակի պատերազմական իրավիճակները, որոնք վտանգում են թվային արխիվները, գրադարա-

նը կարևորում է բաց կողերով ծրագրաշարերի ներդրումը հայաստանյան գրադարաններում, ինչը ապահովում է հայատառ և հայագիտական թվային նյութերի անձեռնմխելիությունը և բաց, ազատ օգտագործումը: Լավագույն օրինակը գրադարանային գործընթացների ավտոմատացման «Կոհա» համակարգն է, որը Հիմնարար գիտական գրադարանի շնորհիվ ունի լայն կիրառություն բազմաթիվ գրադարաններում:

Գրադարանի մարտահրավերներից է նաև Հայաստանում տպագրված գիտական նյութերի միջազգային հասանելիությունը, որի նախապայմաններից մեկը թվային միջավայրում թվային առարկաների նույնականացման համակարգի ներդրումն է, որը հեշտացնում է գիտական նյութերի որոնումն ու մեջբերումը: Գրադարանի աշխատակիցների մասնագիտական հմտությունների և գրագետ մշակման շնորհիվ ակադեմիական գրեթե բոլոր ամսագրերի հոդվածները, մենագրությունները, ժողովածուները մուտքագրվում են Համահայկական թվանշային գրադարան և CrossRef միջազգային համակարգ: Կատարելագործված համակարգը թույլ է տալիս անմիջապես այդ նյութերը հասանելի դարձնել միջազգային գիտական հանրությանը (ТУМАНԿԻ 2024, 222):

Հիմնարար գիտական գրադարանի ամենամեծ ձեռքբերումներից մեկը Համահայկական թվանշային գրադարանն է: Այն ապահովում է բաց հասանելիություն՝ ներառելով գիտական հրատարակումներ, գրքեր, ամսագրեր, կրոնական և կրթական նյութեր, արխիվային փաստաթղթեր: Մա համատեղ նախագիծ է, որն իրականացվում է Ինֆորմատիկայի և ավտոմատացման պրոբլեմների գիտահետազոտական ինստիտուտի, Հիմնարար

գիտական գրադարանի և Պոզնանի «Գերհամակարգչային և ցանցային կառուցվածքներ» կենտրոնի ջանքերով: Գրադարանը միակն է Հայաստանում, որ հողված առ հողված մշակում և Համահայկական թվանշային գրադարան է մուտքագրում ոչ միայն ակադեմիական, այլև հանրապետության տարբեր գիտակրթական և մշակութային հաստատությունների ամսագրերը, գիտական հոդվածների ժողովածուները, մենագրությունները և այլն (ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ 2025, 65-73): Վստահաբար կարող ենք ասել, որ այսօր գրադարանը պարզապես պահոց չէ, այլ թվային գիտելիքի պահպանման ու տարածման կենտրոն:

Գրադարանի առջև կանգնած մարտահրավերներից է նաև հավաքածուների համալրումն ու պահպանությունը: Հիմնարար գիտական գրադարանում պահպանվում է ավելի քան երեք միլիոն գրադարանային միավոր բնական, տեխնիկական և հումանիտար գիտությունների վերաբերյալ հրատարակություններ, որոնցից շուրջ մեկ միլիոնը օտարալեզու է:

Յուրաքանչյուր գիրք գրադարանում իր պատմությունն ունի: Ասվածն ավելի է ընդգծվում, երբ խոսում ենք 16-18-րդ դարերում տպագրված հայերեն և օտարալեզու տպագիր նյութերի մասին, որոնք ամբարում են հայ և համաշխարհային պատմության գաղտնիքները: Հնատիպ հավաքածուն հարուստ է ինքնագրեր, ընծայագրեր, տպագիր հիշատակարաններ պարունակող գրքերով, որոնք անփոխարինելի աղբյուր են հետազոտողների համար: Բազմաթիվ տպագրություններ եզակի են և առկա միայն Հիմնարար գիտական գրադարանում: Այս հավաքածուի համալրումն ու պահպանումն այսօր գրադարանի ռազմավարական ուղղություններից մեկն է (АЙРАПЕТЯН 2025, 60-65):

Ակադեմիայի գրադարանում են պահպանվում Հայաստանի և Սփյուռքի հայ նշանավոր գիտնականների, արվեստի և հասարակական գործիչների՝ նվիրատվության կարգով ստացված 28 անձնական հավաքածուները: 1965 թ. Վիկտոր Համբարձումյանի ժառանգները գրադարանին են նվիրում պրոֆեսոր Համազասպ Համբարձումյանի անձնական գրադարանը, որի հիման վրա էլ ձևավորվում է առաջին անհատական հավաքածուն: Այսօր այստեղ են պահպանվում նաև գիտության և մշակույթի երախտավորներ Ավո Հովհաննիսյանի, Հովսեփ և Կարապետ Կուսիկյանների, Գալուստ

Գյուլբենկյանի, Արշակ Ալադյանյանի, Հովսեփ Էդգարյանի, ակադեմիկոսներ Արմեն Թախտաջյանի, Արարատ Ղարիբյանի, Վաչե Նալբանդյանի, Գևորգ Ջահուկյանի, Գագիկ Սարգսյանի, ակադեմիայի արտասահմանյան անդամ, արքեպիսկոպոս Պողոս Լևոն Չեքիյանի և այլ երախտավորների անձնական գրադարանները, որոնք հարուստ են հատկապես մասնագիտական գրականությամբ (ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2023, 75-76; ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2024, 90-102):

Գրադարանի հավաքածուների հարստացման գլխավոր աղբյուրը նվիրատվություններն են: Համագործակցությունը ակադեմիական ինստիտուտների, տարբեր համալսարանների, գիտակրթական կազմակերպությունների, ինչպես նաև հրատարակիչների հետ տալիս է իր արդյունքը: Հանրապետությունում տպագրվող գիտական գրականության գերակշիռ մասն իր մնայուն տեղն է գտնում գրադարանում:

Մեկ այլ կարևոր խնդիր է հավաքածուների երկարաժամկետ պահպանությունն ու հասանելիությունը: Այս առումով առանցքային նշանակություն ունի թվայնացումը և թվային գրադարանի շարունակական ձևավորումը, ինչը և գրադարանի աշխատակազմի ուշադրության կենտրոնում է արդեն 2 տասնամյակ (ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ 2023, 10-12):

Հաշվի առնելով հայ տպագիր ժառանգության աշխարհասփյուռ բնույթը՝ գրադարանն արդեն երկու տարի է՝ իրականացնում է «Որդեգրիր գիրք» և «Թվային հայրենադարձություն» նախագծերը, որոնց շրջանակում գրադարանի շտեմարաններում իրենց արժանի տեղն են գտնում այն գրքերի թվային տարբերակները, որոնք ֆիզիկապես հասանելի չեն և անհնար է դրանց բնօրինակների ձեռքբերումը: Երկու նախագծերն էլ միտված են հայագիտության զարգացմանը:

Գրադարանի մատենագետները մշտապես որոնողական աշխատանքներ են իրականացնում աշխարհի խոշորագույն թվային պահոցներում՝ հայերեն տպագիր ժառանգության նորահայտ անուններ գտնելու ուղղությամբ: Այս աշխատանքը միաժամանակ և՛ հավաքագրման, և՛ պահպանման, և՛ գիտական հասանելիության ապահովման գործընթաց է (ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2023, 57-68):

Մանրակրկիտ աշխատանք է տարվում նաև Մերձավոր Արևելքի և այլ վտանգված տարածքներից հայատառ ժառանգությունը

ուսումնասիրելու և, հնարավորության դեպքում, Հայաստան տեղափոխելու ուղղությամբ: Պատերազմող կամ անկայուն երկրներում պահպանվող գրքերը հաճախ կանգնած են կորստի վտանգի առաջ, և դրանց փրկությունը պետք է դիտարկել ազգային անվտանգության խնդիրների շրջանակի մեջ:

Այսօր գրադարանում իրականացվող բազմաբևեռ ծրագրերը միտված են դարերի խորքից եկող տպագիր ժառանգության պահպանմանը և ժամանակակից պահանջներին համապատասխանող մատենագիտական նորարարությունների ներդրմանը: Հատկապես կարևոր են այն ծրագրերը, որոնց նպատակն է ամբողջացնել հայերեն տպագիր ժառանգության քարտե-

Ներկայում իրականացվող ծրագրերն առնչվում են Երուսաղեմի Սուրբ Հակոբյանց վանքում, Կ. Պոլսի Հայոց Պատրիարքարանում, Վենետիկի և Վիեննայի Մխիթարյան միաբանություններում, ինչպես նաև Մեծի Տանն Կիլիկիոյ կաթողիկոսությունում պահվող հայերեն տպագիր ժառանգությանը: Համագործակցության շնորհիվ հնարավոր է դառնում բացել փակ դռները, վերականգնել և գիտական շրջանառության մեջ դնել սկզբնաղբյուրային արժեք ունեցող նյութեր, կազմել մատենագիտական ցանկեր, ընթերցողին տրամադրել մոռացված կամ դեռևս չուսումնասիրված տպագրությունները (ԶԱՐԳԱՐՅԱՆ 2023, 5; ԶԱՐԳԱՐՅԱՆ 2024, 10; ԶԱՐԳԱՐՅԱՆ, ՍՍՆՈՒԿՅԱՆ, ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2025, 110):

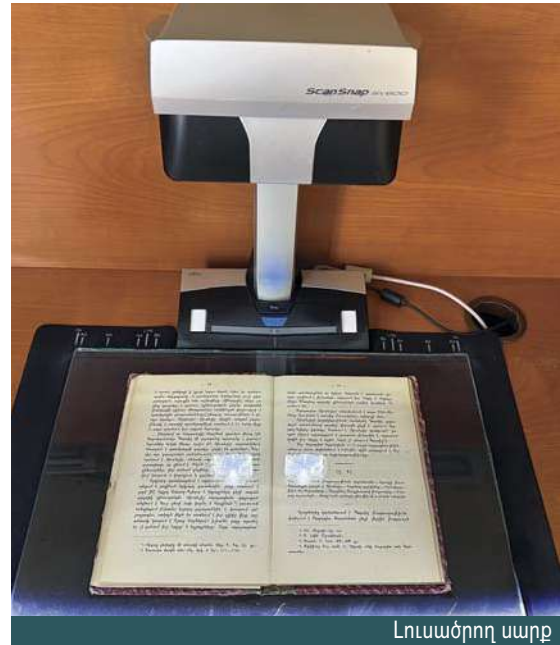
Մատենագետների աշխատանքը մեկտեղում է երկու կարևոր նպատակ. առաջինը՝ փաստագրել հայ տպագիր նյութը՝ անկախ նրանից, թե որտեղ է այն գտնվում, և երկրորդը՝ ստեղծել մի համակարգ, որտեղ այն կարող է հասանելի դառնալ հայ և միջազգային գիտական հանրությանը:



Աստվածաշունչ՝ օտար հնատիպ հավաքածուից

զը՝ ներկայացնելով ինչպես Հայաստանի, այնպես էլ աշխարհասփյուռ հայկական համայնքների բազմադարյա տպագրական գործունեությունը: Այս աշխատանքների արդյունքները հասանելի են դառնում ընթերցողին մատենագիտությունների միջոցով, որոնք աղբյուրագիտական արժեք ունեն հետազոտողների համար:

Գրադարանը մեծ ուշադրություն է դարձնում աշխարհի տարբեր հատվածներում գտնվող հայկական հոգևոր մշակութային կենտրոնների տպագիր ժառանգության ուսումնասիրությանը: Մա հայագիտության զարգացման առանցքային ուղղություններից մեկն է, քանի որ հայկական տպագրության պատմությունը երբեք սահմանափակված չի եղել աշխարհագրական մեկ տարածքով: Հայ տպագիր գրքի հիմնական օջախները՝ Վենետիկը Կոստանդնուպոլիսը, Նոր Զուղան, Վիեննան, Երուսաղեմը և այլ վայրեր, ձևավորել են բազմաշերտ և անգնահատելի ժառանգություն:



Լուսածրող սարք

Առանձնահատուկ նշանակություն ունեն ակադեմիկոսների կենսամատենագիտությունները: Սրանք կարևոր են ոչ միայն կենսագրական տեղեկություն ստանալու համար, այլև գիտական դպրոցի ու գիտական մտածողության զարգացման պատմությունը հասկանալու տեսակետից: Բայելելով ժամանակի պահանջներին համընթաց՝ Հիմնարար գիտական գրադարանն

իր ավանդական տպագիր մատենագիտությունների կողքին ձևավորում է էլեկտրոնային շտեմարաններ, որոնցում ներկայացվում են Գիտությունների ազգային ակադեմիայի հարուստ պատմությունը, ակադեմիկոսների ստեղծած գիտական ժառանգությունը, նրանց հրապարակումները և ներդրումը համաշխարհային գիտության տարբեր բնագավառների մեջ (ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ 2023, 30; ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ 2025, 74; GRIGORYAN 2025, 48):

Մեկ այլ խնդիր է գրադարանի գործառույթների ավտոմատացումը: Ընթերցողների հետ ամենօրյա աշխատանքի արդյունքում ձևավորվել է սպասարկման մի համակարգ, որը միաժամանակ և՛ ավանդական է, և՛ լիովին համահունչ ժամանակակից պահանջներին: Ընդլայնվել և վերազինվել է գրադարանի համակարգչային ցանցը: Ընթերցասրահն ունի առձեռն հավաքածու, ուր հասանելի են առավել շատ պահանջված գրքերն ու ամսագրերը: Այս հավաքածուն ապահովում է ընթերցողի՝ տեղեկատվություն գտնելու պահանջը առանց երկար որոնումների:

Ընթերցողների սպասարկումն առավել արդյունավետ դարձնելու համար ներդրվել է առցանց պատվերի համակարգը: Յուրաքանչյուրը կարող է ցանկացած վայրից պատվիրել անհրաժեշտ նյութը և ստանալ էլեկտրոնային հաղորդագրություն, որ պատվերն արդեն պատրաստ է: Այս գործընթացը զգալիորեն կրճատում է սպասման ժամանակը և բարձրացնում է աշխատանքային արդյունավետությունը, հատկապես գիտական հետազոտություններով զբաղվողների համար:

Էլեկտրոնային կառավարման համակար-

գի կարևոր բաղադրիչներից է նաև էլեկտրոնային ստորագրությունը: Այն թույլ է տալիս ընթերցողին հաստատել պատվերները, երկարաձգել օգտագործման ժամկետները և իրականացնել մի շարք այլ գործողություններ՝ առանց թղթային ձևակերպումների: Սպասարկման ողջ գործընթացն այսօր ավտոմատացված է, ինչի շնորհիվ հնարավոր է վերահսկել պատվիրված գրականության շարժը, ընթերցողների գրանցումներն ու պատվերները: Սա հենց այն ճանապարհն է, որը տանում է դեպի Կանաչ գրադարան, որի ներդրումը Հայաստանում արդեն երազանք չէ:

Ընթերցողները գրադարանի ուշադրության կենտրոնում են: Տարիների ընթացքում այստեղ ուսումնասիրված նյութերի հիման վրա պատրաստվել են գիտական թեզեր, մենագրություններ, հոդվածներ, դասագրքեր: Կարող ենք վստահ ասել, որ գրադարանը կարևոր դերակատարում ունի գիտնականների մասնագիտական աճի վրա:

ՀՀ ԳԱԱ Հիմնարար գիտական գրադարանի գործունեության ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ այն հայ գիտության ձևավորման և զարգացման ամբողջ ընթացքում հանդես է եկել որպես առանցքային գիտատեղեկատվական և մշակութային ինստիտուտ: Ներկայումս այն գործում է որպես գիտելիքի ստեղծման, պահպանման և տարածման բազմագործառույթային հարթակ՝ ապահովելով գիտական ժառանգության շարունակականությունը և նպաստելով ազգային գիտական մտածողության ու միջազգային հաղորդակցության զարգացմանը:

**Օգտագործված գրականության ցանկ (References)**

ԱՂՈՅԱՆ 2015 – Աղոյան, Ն. (2015), Էլեկտրոնային գրքի ձևաչափերի ներկայացումը և դրանց կիրառումը հայաստան նյութերի պարագայում, Բանբեր Հայաստանի գրադարանների, Երևան, 1, 3-17 [Aghoyan, N. (2015), Introducing E-Book formats and their applications for Armenian Script materials, Bulletin of Armenian Libraries, Yerevan, 1, 3-17];

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2023 – Գրիգորյան, Մ. (2023), Հայ տպագիր ժառանգության հետքերով, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 2(2), 57-68 [Grigoryan, M. (2023), Following trages of Armenian Printed Heritage, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 2(2), 57-68];

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2023 – Գրիգորյան, Մ. (2023), ՀՀ ԳԱԱ Հիմնարար գիտական գրադարանի «Էդգարյան» հավաքածուն, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 1(1), 73-96 [Grigoryan, M. (2023), The «Edgarian» Collection of the Fundamental Scientific Library of NAS RA, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 1(1), 73-96];

ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2024 – Գրիգորյան, Մ. (2024), ՀՀ ԳԱԱ Հիմնարար գիտական գրադարանի հավաքածուները. նոր ձեռքբերումներ, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 1(3), 90-102 [Grigoryan, M. (2024), Collections of the Fundamental Scien-

- tific Library of the NAN RA: new achievements, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 1(3), 90-102];
- ՋԱՐԳԱՐՅԱՆ 2002 – Ջարգարյան, Տ. (2002), Թվային գրադարաններ, Երևան, Հեղ. հրատ., 168 [Zargaryan, T. (2002), Tvayin Gradaranner, Yerevan, Hegh. Hrat., 168];
- ՋԱՐԳԱՐՅԱՆ 2023 – Ջարգարյան, Տ. (2023), Մխիթարեան միաբանութեան Վիեննայի մենաստանի պարբերականների թվայնացման նախագծի առաջին փուլի արդյունքների ներկայացում, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 2(2), 5-29 [Zargaryan, T. (2023), Digitalization of the periodicals being preserved in the Mekitarist Monastery of Vienna: Presentation of first phase results, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 2(2), 5-29];
- ՋԱՐԳԱՐՅԱՆ 2024 – Ջարգարյան, Տ. (2024), Թվային տեխնոլոգիաների կիրառումը մատենագիտական նկարագրություն պատրաստելիս, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 1(3), 5-18 [Zargaryan, T. (2024), Using digital technologies during preparation of bibliographic description, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 1(3), 5-18];
- ՋԱՐԳԱՐՅԱՆ, ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ, ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ 2025 – Ջարգարյան, Տ., Մանուկյան, Մ., Գրիգորյան, Մ. (2025), Մատենագիտական հետախուզումներ. հայ գրքի նոր անունների ներկայացում, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 1(5), 110-140 [Zargaryan, T., Manukyan, M., Grigoryan, M. (2025), Bibliographical Searches: Introducing Newly Discovered Names of Armenian Books, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 1(5), 110-140];
- ՀԱՅՐԱՊԵՏՅԱՆ 2023 – Հայրապետյան, Ն. (2023), Թվանշային գրադարանների ստեղծման անհրաժեշտությունը: Բաց/ազատ կոդերով ծրագրաշարերի ներկայացում, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 1(1), 9-21 [Hayrapetyan, N. (2023), The Importance of Creating Digital Libraries: Presentation of Free/Open Source Software, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 1(1), 9-21];
- ԹՈՒՄԱՆՅԱՆ 2025 – Թումանյան, Ռ. (2025), Համահայկական թվանշային գրադարանը՝ գիտության զարգացման հարթակ, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 1(5), 65-73 [Tumanyan, R. (2025). The Pan-Armenian Digital Library as a Platform for Scientific Development, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 1(5), 65-73];
- ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ 2025 – Հովհաննիսյան, Ա. (2025), Ժառանգություն և նորարարություն: ԳԱԱ 80-ամյա ուղին, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 1(5), 74-83 [Hovhannisyanyan, A. (2025). Heritage and Innovation: The 80-year Journey of the National Academy of Sciences of Armenia, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 1(5), 74-83];
- ՄԱՆՈՒԿՅԱՆ 2023 – Մանուկյան, Մ. (2023), Մատենագիտությունը թվային դարաշրջանում. «Թարգմանչաց արվեստ» շտեմարան, Լրատու Հայկական գրադարանային ասոցիացիայի, Երևան, 2(2), 30-38 [Manukyan, M. (2023), The Bibliography in the Digital Era. "Art of Translation" Database, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 2(2), 30-38];
- ՄԱՐՏԻՐՈՍՅԱՆ 2013 – Մարտիրոսյան, Ռ. (2013), Հայաստանի Հանրապետության գիտությունների ազգային ակադեմիայի 70 տարին, Բանբեր հայագիտության, Երևան, 1, 6-13 [Martirosyan, R. (2013), Armenian Republic's National Academy of Sciences is 70 years old, Review of Armenian, Yerevan, 1, 6-13];
- GRIGORYAN 2025 – Grigoryan, M. (2025), Õhe Bible in the Digital Age, Herald of the Armenian Library Association, Yerevan, 1(5), 48-64;
- АЙРАПЕТАН 2025 – Айрапетян, Н. (2025), История армянского книгопечатания: способы сохранения редких и старопечатных книг, Книжные памятники в аспекте сохранности: материалы VIII международной междисциплинарной научно-практической конференции, Москва, 60-65 [Hayrapetyan, N. (2025), Istoriya armyanskogo knigopечатaniya: sposobi soghraneniye redkikh I starapechatnigh knig, Knizhniye pamyatniki w aspekte saghannosti: materiali VIII mezhdunarodnoy mezhdistsiplinarnoy nauchno-prakticheskoy konferentsi, Moskva, 60-65];
- ТУМАНЯН 2024 – Туманян, Р. (2024), Всеармянская цифровая библиотека-современная платформа для научных исследований, Книга, чтение, медиасреда, Новосибирск, 2(3), 220-226 [Tumanyan, R. (2024), Vsearmyanskaya tsifrovaya biblioteka-sowremennaya platforma dlya nauchnikh issledovaniy, Kniga, chtenie, mediasreda, Novosibirsk, 2(3), 220-226].

**ՌՌՍԼԻՆ**  
Ա Ր Վ Ե Ս Տ Ի Հ Ա Ն Դ Ե Ս

«Մարդն իրենից  
որեւէ բան անել չի կարող,  
եթէ նրան ի վերուստ  
երկնքից այն տրուած չէ»:

Յովնանէ՛ս 3:27

# ԱԿԱՅԱԳԻՐ

«ՌՌՍԼԻՆ» արվեստի հանդեսի 2025 թվականի

**Վ Ե Ր Ա Ր Ժ Ե Վ Ո Ր Ո Ւ Մ**

մրցանակը շնորհվում է

ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար,  
կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող


**Մարգարիտա Քամալյանին**

«Վալմարի ինքնադիմանկարները» հողվածի համար:



ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի տնօրեն,  
արվեստագիտության դոկտոր,  
պրոֆեսոր



ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆ

ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի  
գիտական խորհրդի նախագահ,  
ՀՀ ԳԱԱ բոլբակից անդամ,  
արվեստագիտության դոկտոր,  
պրոֆեսոր



ՎԻԺ ԱՌԱՔԵԼՅԱՆ

«ՌՌՍԼԻՆ» արվեստի հանդեսի  
իմաստային խմբագիր



Հիշենք նախորդ դափնեկիրներին: Օհաննա Էլոյանն է անդրանիկ մրցանակակիրը «Նեյսոն Շիրվանյան. անմոռաց անուն» հոդվածով: 2024-ի մրցանակին արժանացավ արվեստաբան Հռիփսիմե Վարդանյանը «Միքայել, Սերգեյ, Ռուբեն Արուստիանյանների Կոհնը» նյութի համար:

Փաստենք, որ «Վերաբժևորում» մրցանակին հավակնում են մի քանի արվեստաբան: Այսպիսով, առկա է մրցակցային կառուցողական միջավայր: Զննարկումների արդյունքում հանդեսի խմբագրական խորհուրդը՝ Աննա Ասատրյան, Արարատ



Աղասյան, Վրեժ Առաքելյան կազմով, նախապատվությունը տվեց «Վալմարի ինքնադիմանկարները» հոդվածին, որի հեղինակն է, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար, Կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող, արվեստագիտության թեկնածու **Մարգարիտա Քամալյանը** («Ռուսլին» արվեստի հանդես, թիվ 4 (18), 2025 թ.): Որքան էլ ՀՀ ժողովրդական նկարիչ Վլադիմիր Մարգարյանը (հանրաժանոթ՝ Վալմար անունով) հանրահայտ է և՛ Հայաստանում, և՛ երկրի սահմաններից դուրս, այնուամենայնիվ արվեստաբան Մ. Քամալյանին հաջողվել է դիտարկում-վերլուծությամբ բացահայտել արվեստագետին նոր, ինչ-որ առումով անսպասելի լույսի ներքո՝ ամբողջացնելով վերջինիս գաղափարա-գեղագիտական ինքնության նկարագրությունը: Բանն այն է, որ հայ կերպարվեստում սակավ են հանդիպում ինքնանկարների նման հարուստ և բովանդակալից շարքեր: «Էներգետիկ մեծ լիցքով օժտված, ռեալիզմի, պոստիմպրեսիոնիզմի, մեյրաֆիզիկա-

կան դարոցի բազմակերպ արտահայտչականությամբ և տեխնիկաներով լուծված, Վալմարի՝ հիսուն տարիների ընթացքում կերպած ինքնապիպ ինքնադիմանկարները բարձրարժեք են գեղարվեստական առումով: Միևնույն ժամանակ՝ դրանք անչափ հեղափոխիչ են իրենց կերպարային բովանդակությամբ: Խոշոր պլանով մատուցված Վալմարի ինքնադիմանկարները մոնումենտալ են, դրանք բազմակի չափումներ կրող անհատի խորքային հույզերի, սպրունների և խորհրդածությունների դրոշմվածքներ են՝ հավերժացված ժամանակի և տարածության մեջ:



Խոհափիլիսոփայական ոգով են համակված նաև մեյրաֆիզիկական նկարչությանը մերձեցող ինքնադիմանկարները, որոնք կյանքի նշանաբանի և դեպի սպազան ինքն իրեն ուղղված խրատի ուժ են սրանում: Սառը երանգներով լուծված 1974 թվականի ինքնադիմանկարում Վալմարը հաշտեցնում է ինքնադիմանկարի ժանրը նապյունորյի Vanitas ենթաժանրին: Կիսաներագային այս մթնոլորտում կենաց և մահու հակադրությունը կրող սեփական դիմապատկերն է, իսկ հեռավոր երկնքում նշմարվում է քրիստոնեական մի տաճար, գուցե Վերին Երուսաղեմն է»,- գրում է Մարգարիտա Քամալյանը:

2025 թվականի «Վերաբժևորում» մրցանակաբաշխումը կայացավ ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտում՝ 2026 թ. մարտի 24-ին: Մարգարիտա Քամալյանին շնորհվեց մրցատուփը և Վկայագիրը:

**Միլիա Մանուչարյան**

  
**ALLURIA**  
ԱԼԼՈՒՐԻԱ



**ԱԼԼՈՒՐԻԱ ԳԻՆԻՆԵՐԻ ՏՈՒՆ**

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