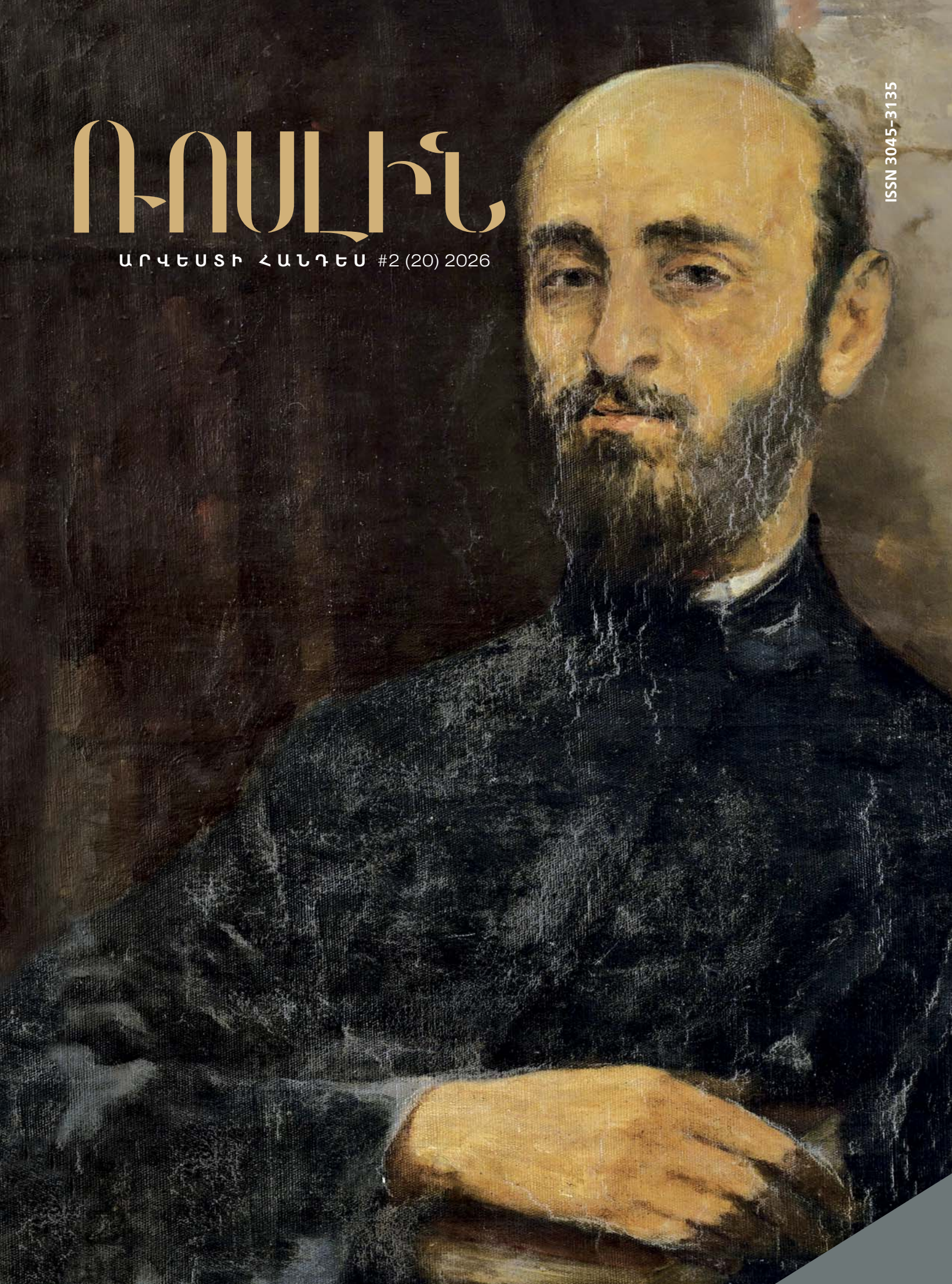


ՌՈՍԼԻՆ

ԱՐՎԵՍՏԻ ՀԱՆԴԵՍ #2 (20) 2026

ISSN 3045-3135

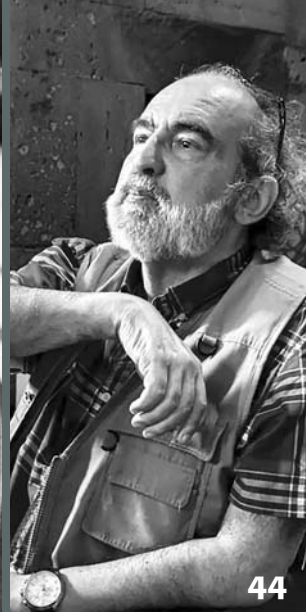




3



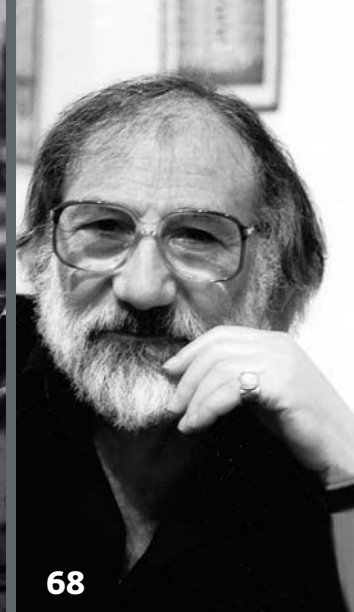
12



44



64



68

**ԵՓՐԵՄ ՍԱՎԱՅԱՆ
ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ
ՄՈՌԱՅՎԱԾ ՎԱՐՊԵՏԸ**

3

**ՇՆՈՐԻԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏԿԵՐԱՊԱՏՈՒՄ ԸՍՏ ՄԱՐՏԻՆԻ**

12

Ալեքսանդր Սահինյանի
կիսանդրին

Մի քանդակի պատմություն

32

**Արտերկրի հայ ճարտարապետներ
ԿՈՍՏԱՆՆՈՒՊՈԼԻՍ-
ՍՏԱՄԲՈՒԸ**

և հայ շինարար-
ճարտարապետների ներդրումը

36

**ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ՀԻՇՈՂՈՒԹՅԱՆ ՊԱՀԱՊԱՆԸ.
ԱԼԵՔՍԵՅ ԼԻԴՈՎ**

44

**ՎԱՀԱՆ ԱՐԾՐՈՒՆԻ
ԺԱՄԱՆԱԿԻ ԻՄ ՉԱՓՄԱՆ
ՄԻԱՎՈՐԸ ԲԵՄՆ Է**

54

**ГЕНРИХ МАМЯН:
КНИГА КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
АНСАМБЛЬ**

64

**ՌՈՒԴՈԼՖ ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ.
ԿԱՄՐՋՈՎ ՔԱՅԼՈՂՆ ՈՒ
ՆՈՒՅՆ ԻՆՔԸ՝ ԿԱՄՈՒՐՋԸ**

68

**ԷԴԻԿ ՎԱՐԴԱՆՅԱՆ
ԳՈՒՅՆԵՐԻՑ ՀՅՈՒՍՎԱԾ
ՀԵՔԻԱԹՆԵՐ**

82

Եռաչափ խոստովանանք
Արար 1-ին

ՍԱՐԳԻՍ ԲԱԲԱՅԱՆ

**ԽՆԴԻՐԸ ԲԱՐՁՐԱՅՐԱԾ
ՀԱՐՅԵՐԻ ՀՆՉԵՂՈՒԹՅԱՆ ՈՒ
ԾԱՎԱԼԱՅՆՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ Է**

82

Արար 2-րդ

ԵՐԲ ՕՐԵՆՍԴԻՐԸ ԴՈՒ ԵՍ

91

Արար 3-րդ

**ԵՐԲ ՑԱՎՆ ՈՒ ՓՈՐՁՈՒԹՅՈՒՆԸ
ԴԱՌՆՈՒՄ ԵՆ ԼՈՒՍԱՎՈՐՄԱՆ ՈՒ
ՍՐԲԱՅՄԱՆ ՆԱԽԱՊԱՅՄԱՆ**

92

**ՍՏԵՓԱՆ ԱԼԱԶԱԶՅԱՆ
ԼՈՒՅՎԱԾ ԶԱՆԳԱԿԱՏԱՆ ԱՍՔԸ**

98

**«ՍՈՒՐԲ ՄԱՐԻԱՆԵ» ԵՎ
«ՀԱՅՈՐԴՅԱՅ ՏՈՒՆ»
ՍՈՑԻԱԼ-ԿՐԹԱԿԱՆ ԿԵՆՏՐՈՆՆԵՐ**

106

Ռոսլին արվեստի հանդես թիվ 2 (20), 2026

Roslin Art Magazine
2 (20), 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՝ **իրարես.am**
art365

Տպագրվել է **Տիգրան Մեծ** 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 3. 07.2026թ.
Ծավալը՝ 7 տպ. մամ.
Տպաքանակը՝ 300

Կարդացե՛ք 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 գիտաշխատող,
կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող,
արվեստագիտության թեկնածու



Գալյանե Պողոսյան

Արվեստագիտության թեկնածու
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ



ԵՓՐԵՄ ՍԱՎԱՅԱՆ

ՀՈԳԵԲԱՆԱԿԱՆ ԴԻՄԱՆԿԱՐԻ ՄՈՌԱՅՎԱԾ ՎԱՐՊԵՏԸ

Մանկության ծանր տարիներ

ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ Եփրեմ Սավայանը ծնվել է 1909 թվականին, Կարսի շրջանի Բեռնա գյուղում¹: Նկարչի ընտանիքը ևս կիսել է հազարավոր հայերի ողբերգական ճակատագիրը: 1915 թվականի կոտորածից մազապուրծ լինելով՝ Եփրեմը հարյուրավոր հայ որբացած մանուկների հետ բերվել է Ալեքսանդրապոլի մանկատուն: Տարիներ անց, երբ նա արդեն կայացած նկարիչ էր, թողնուի՝ նկարչուհի Մարո Մարգարյանի պատմելով՝ հաճախ էր մտքում պահ տված մանկական հուշերով վերակենդանացնում հայրենի գյուղում թողած տունը, այգին, ծառերը...

Մասնագիտական կայացում

Խորհրդային Հայաստանում բացվում է Ե. Սավայանի կյանքի նոր էջը: Նկարչական մասնագիտացման ուղին սկսվել է Երևանի «Գեղարդ» գեղարվեստաարդյունաբերական տեխնիկումում (ներկայիս Երևանի Փանոս Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի պետական քոլեջ, վերանվանվել է 1941թ.-ին) ուսանելու տարիներին, որտեղ աշակերտել է գեղանկարիչ Ստեփան Աղաջանյանին²: 1925 թվականից անդամակցել է **РАБИС** (Союз работников искусств, 1924-ից **ВСЕРА-БИС** (Всесоюзный профессиональный союз работников искусств)) արվեստագետների

կազմակերպությանը: 1928 թվականից երիտասարդ նկարիչը մասնակցել է խմբային տարբեր ցուցահանդեսների:

Գեղանկարչի ստեղծագործական ժառանգության մեջ հատուկ տեղ է զբաղեցնում դիմանկարը: Նա պատկերում էր տարբեր մասնագիտություն և դիրք ունեցող մարդկանց՝ պետական-հասարակական գործիչներ, մտավորականներ, աշխատավորներ: Բանվորներին պատկերելիս նկարիչն ուսումնասիրում էր նախ միջավայրը, որում պետք է ներկայացվեր ընտրած կերպարը: Այսօրինակ իրապաշտական



ստեղծագործություններում Ե. Սարգսյանը հանդես է գալիս որպես բնությունն ու մարդուն ուշադիր գննող, ուսումնասիրող նկարիչ: Նման թեմատիկ ժանրային ուղղվածությամբ ստեղծագործությունների շարքին կարելի է դասել Ղափանի հանքափոր Հայկ Բաղդասարյանի և Լենինականի հանքափոր Գրիգոր Բաղդասարյանի՝ իրապաշտական վավերականությամբ վրձնած դիմապատկերները: Գունային պարզ ու ներդաշնակ համադրությունը համահունչ է աշխատավոր տղամարդկանց կերպարային մարմնավորմանը և հորինվածքում իշխող առօրեական բանաստեղծականությանը: Վերոհիշյալ դիմանկարները համալրում են Ղափանի (Կապան) ու Ալավերդու լեռնագործներին, Ապարանի ու Գորիսի կոլտնտեսականներին, Լենինականի երկաթուղայիններին ու տեքստիլագործներին նվիրված ստեղծագործական շարքը:

Ե. Սարգսյանն իր գեղանկարչական ստեղծագործություններում հանդես է գալիս գունային համադրությունների բացառիկ նրբանկատությամբ և հորինվածքի հանդեպ խստապահանջ վերաբերմունքով: Յուրահատուկ գրավչություն ունեն Հայրենական պատերազմի տարիներին ստեղծված, հերոսական ոգով տոգորված հորինվածքները: 1941-1945 թվա-

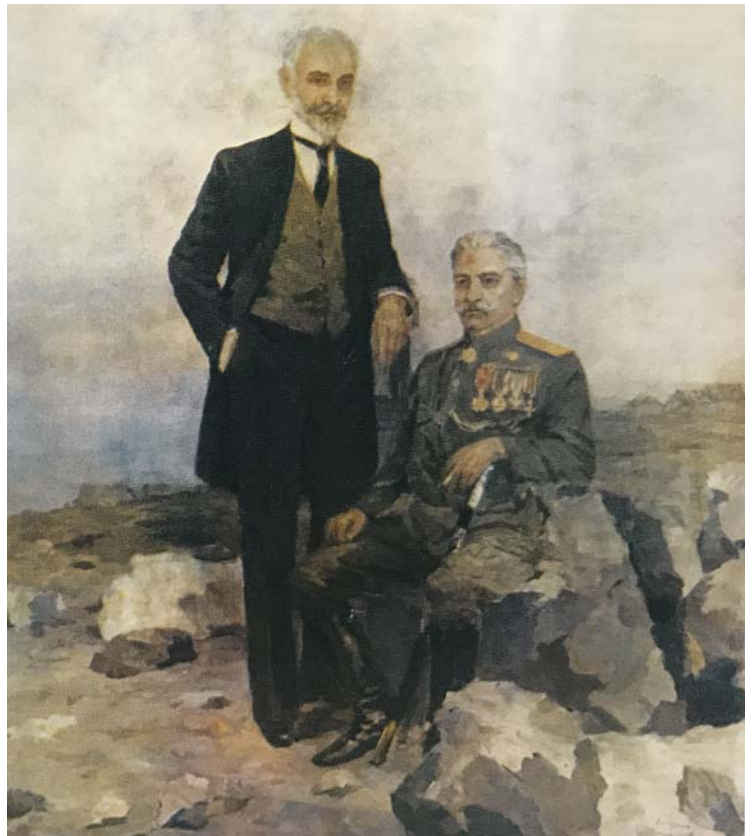
կաններին ստեղծված կտավների շարքում հատկանշական է Ե. Սարգսյանի և ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարիչ Հովհաննես Ջարդարյանի համահեղինակած «**Ռոստովի գրավումը սովետական զորքերի կողմից**» հորինվածքը³: 1956 թվականին, խորհրդահայ արվեստի զարգացման ասպարեզում մատուցած ակնառու ծառայությունների համար, Ե. Սարգսյանը՝ համաձայն ՍՍՌՄ Գերագույն Սովետի նախագահության հրամանագրի, պարգևատրվել է «**Աշխատանքային գերազանցության համար**» մեդալով⁴:

Դիմանկարչական հորինվածքներ

Ե. Սարգսյանի արվեստում հատկանշական տեղ են զբաղեցնում մշակույթի և գիտության երևելի գործիչների՝ Կոմիտասի, ակադեմիկոս Հովսեփ Օրբելու, ճարտարապետ-տեսաբան Նիկոլայ Տոկարսկու, Գիտությունների ակադեմիայի իսկական անդամ, պրոֆեսոր Բաղդուղի-

Գյուղական տեսարան կտավ, յուղաներկ

Հովհաննես Թումանյանը և Ջորավար Անդրանիկը կտավ, յուղաներկ



1. ՀԱԱ, Ֆ. 1352, Ց. 1, Գ. 174:
2. Միրզախանյան Ռ., Հակոբյան Հ., Սոցիալիստական ռեալիզմը և խորհրդահայ կերպարվեստը, Երևան, 2014, էջ 436:
3. Վարդանյան Վ., Սալայեանի ստեղծագործութիւնը, Վերածնունդ, 19. 08. 1953 թ.:
4. ՀԱՊ, Ֆ. 6, Ց. 40, Ի. 3660:



Կոմիտաս
կտավ, յուղաներկ

մեռա Ֆանարջյանի և այլոց դիմանկարները: Դիմապատկերները լակոնիկ են, բնորոշների հանգիստ դիրքավորումներով, հայացքները՝ հաստատուն և խորիմաստ: Բավական ուշագրավ հորինվածք է «**Ժողտան կառուցումը**» ստեղծագործությունը՝ առաջին պլանում Ալեքսանդր Թամանյանի դիմապատկերով: Ե. Սավայանի մեծադիր հորինվածքներից մեկը՝ «**Մաքսիմ Գորկին Հայաստանում**» կտավը, ցուցադրվել է «Լուսաշխ»-ի տան ցուցասրահում⁵:

Նրա արվեստը բնորոշելիս կարելի է հատկանշել խորհրդային տարիներին վրձնած՝ բնույթով ազգային, սակայն սոցիալիստական բովանդակությամբ և ոգով կատարված գործերը: Հայ արվեստի գործիչների պատկերումներում աչքի է ընկնում Հովհաննես Թումանյանի հորեյանին նվիրված ցուցահանդեսում ներկայացված «**Հովհաննես Թումանյանը և Չորավար Անդրանիկը**» զուգադիմանկարը: Կայուն հավասարակշռությամբ կառուցված այս հորինվածքում ևս Ե. Սավայանն ընտրում է պարզ

բնանկարային ետնաբեմ՝ կարևորելով բնորոշների առաջնային դիրքավորումը և ընդգծված բնավորությունները: Գունային լուծումները մեղմ են՝ մուգ տոնային անցումներով: Ա. Օզանյանը ներկայացված է զինվորականին հարիր պինդ և վճռական կեցվածքով, իսկ Հ. Թումանյանը՝ գեղագետի, բարեկիրք մտավորականի բնութագրով:

Հոգևոր ներդաշնակություն է բխում **Կոմիտաս** վարդապետի դիմանկարից: Մուգ շագանակագույն միջավայրում, քները կրծքին



Գնդի զավակները, կտավ, յուղաներկ



Ծերունու դիմանկար, 1967, կտավ, յուղաներկ

5. Բաղայան Խ., «Դիմանկարիչը», «Սովետական Հայաստան», 30.10.1960 թ.:



Գաբրիել
Սունդուկյանի
դիմանկարը
Կտավ, յուղաներկ

խաչված, դիտողին է սևեմվել հայ ժողովրդի նվիրյալ զավակն ու երգահանը: Բնորդի պատկերման ճշմարտացիության բարձր մակարդակով և արհեստականացումից զուրկ մոտեցումներով են վրձնած **Խաչատուր Հովհաննիսյանի, Խաչատուր Եսայանի, Գաբրիել Սունդուկյանի** և այլոց դիմանկարները:

Ե. Սավայանի գործերի մեջ մեծ տեղ են գրավում առաջնորդների դիմանկարներն ու ժամանակաշրջանի գաղափարական լիցք պարունակող, սոցոեալիզմի արվեստի սկզբունքներով

կատարված թեմատիկ հորինվածքները: Հարազատների դիմանկարների շարքում առանձնանում է նրա ավագ եղբոր՝ **գեղապետ Վ. Սավայանի** դիմանկարը, որում նկարիչը զուսպ արտահայտչամիջոցներով հաղորդել է զինվորականի լուրջ և կամային հատկանիշները:

Ե. Սավայանի ստեղծագործական ժառանգությունը ներառում է նաև մանկական դիմանկարը: Այս առումով հատկանշական է նկարչի դստեր՝ նկարչուհի **Անահիտ Սավայանի** դիմապատկերը: Գեղանկարչական պարզ

լուծումներով կատարված աշխատանքը հրաշալի ձևով փոխանցում է մանկական անեղծ ոգին և կենսախիճնը բնավորությունը: Փոքրիկ աղջնակն անկաշկանդ հայացքով դիտողի հետ տեսողական-զգայական մակարդակում մտնում է յուրօրինակ երկխոսության մեջ: Պարզ, բայց միաժամանակ մեծերին հատուկ լուրջ և խորիմաստ հայացքով են ներկայացված «**Գնդի զավակները**» կտավի հերոսները:



ՀՍՍՀ ժող. նկարիչ
հաշատուր Եսայանի
դիմանկարը
1967, կտավ,
յուղաներկ

Ակնհայտ է, որ Ե. Սավայանի նախընտրելի ժանրը դիմանկարն է, սովորական մարդու ուսումնասիրությունը, որում տեղ են գտել ոչ միայն արտաքին աշխարհի իրատեսական ուրվագծումը, այլև բնորդի ներաշխարհի փոխանցումը: Պատկերագրական յուրաքանչյուր դրվագում նկարիչը հատկանշում է տվյալ հորինվածքին հատուկ գեղանկարչական և հոգեբանական ընկալման առանձնահատկությունները: Մեծ վարպետությամբ և կոլորիստիկ հատուկ նրբանկատությամբ է նկարիչն ընտրում գունաշին երանգավորումները: Սավայանական



Գնդապետ Վարդան Սավայանի դիմանկարը,
1967, կտավ, յուղաներկ

դիմանկարներում հաղորդված է մարդու հոգեբանական համալիր բնութագիրը, բնորդի հոգեկերտվածքի առանձնահատկությունները, ներաշխարհի խորությունը՝ արտացոլելով կերպարի ներանձնային ամբողջականությունը: Ի հավելումն ասվածի, իրատեսական պարզ լուծումներում բնավ կաշկանդված չեն նկարչի ստեղծագործ միտումները:



Տղամարդու դիմանկար, կտավ, յուղաներկ

Կնոջ կերպարը՝ սավայանական արվեստում

Վարպետի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ են զբաղեցնում կանանց դիմանկարները՝ գեղանկարչական լակոնիզմի և ստեղծագործական ներքին սահմանափակումների հետ մեկտեղ՝ կերպարների գեղագիտական նուրբ նկարագրով: Այսօրինակ աշխատանքների մեջ հատկանշական է քուրդ կոլտնտեսուհի **Քուբարի** դիմապատկերը, որին նկարիչը հանդիպել էր Հայաստանի գյուղերից մեկում, աշխատանքի բերումով այցելություն-



Քուրդ կոլտնտեսուհի Քուբարի դիմանկարը
1956, կտավ, յուղաներկ

ներից մեկի ժամանակ: Գեղանկարչական առումով այս հետաքրքիր հորինվածքը ժամանակին ստացել է բարձր գնահատական: Երիտասարդ քրդուհին ներկայացված է ամայի և քարքարոտ բնապատկերային միջավայրում, ազգային գունազարդ տարազով, գլխակապով, զարդերով, ձեռքի դիրքով ընդգծելով հոլիություն-

ը: Կերպարի՝ հորինվածքի առաջնային հատվածում ամբողջական հասակով և հանգիստ կեցվածքով պատկերումը գեղանկարչական առանձնահատկություններով և ոճական պարզությամբ հիշեցնում է 19-րդ դարի ֆրանսիացի նկարիչ Ֆրանսուա Միլլեի հայտնի ստեղծա-



Նկարչի կնոջ
դիմանկարը
կտավ, յուղաներկ

գործությունների գեղարվեստական մոտեցումն ու լիրիկական տրամադրությունը: Կերպարի արտաքինային վառ գունային լուծումները հակադրվում են ետնաբեմի հարթայնությանն ու պարզությամբ: Ե. Սավայանի այս աշխատանքում ազգային հատկանիշներով ընդգծված կինը կարծես վերածված է յուրահատուկ դիմանկար-խորհրդանիշի՝ վեր հանելով հողի հետ ամուր թելերով կապված և ազգային առանձնահատկություններով համեմված գեղական մարդու կերպարը: Յուրահատուկ պոեզիա կա խորաթափանց և մի փոքր տխուր հայացքով դեպի դիտողն ուղղված կնոջ պատկերի խորքում: Թերևս հոգեբանական կայծ է նկատել նկարիչը պատահական հանդիպած այս կնոջ կերպարում, և գեղարվեստորեն անմահացրել նրան իր ստեղծագործությամբ: Կոլտնտեսային աշխատանքին նվիրված բազմաթիվ գործերի շարքում աչքի է ընկնում նաև Կարմիր գյուղի սոցիալիստական աշխատանքի հերոս **Սիրանուշ Ումբշատյանի** դիմանկարը: Հորինվածքի ետնաբեմում եռուն խանդավառությամբ ընթացող կալսելու տեսարան է, որն



Լուսաբեր
Ղազարյանի
դիմանկարը
կտավ, յուղաներկ



Եփրեն Սավայանի դստեր
(խեցեգործ Անահիտ Սավայանի) դիմանկարը
1949, կտավ, յուղաներկ

առաջին պլանում հակադրված է նստած դիրքում և փոցխը ձեռքում պահած կոլտնտեսուհու համեստ մարմնավորմամբ: Երիտասարդ և առողջ կինը ներկայացնում է Խորհրդային Հայաստանի կոլտնտեսականների հավաքական ամբողջությունը: Գեղանկարչական հորինվածքների մույն թեմատիկ շարքն է թերևս համարում Քասախ գյուղի կոլտնտեսուհի⁶ **Լուսաբեր Ղազարյանի դիմանկարը**, որում երիտասարդ ու փարթամ կազմվածքով կինը ևս ներկայանում է Ժամանակաշրջանի ոգուն համապատասխան աշխատավորական դասի կյանքի գովերգման շրջանակներում:

Գեղարվեստական ոճավորման լավագույն դրսևորումներից է **Ե. Սավայանի կնոջ դիմանկարը**⁷՝ գնչուհու կերպավորմամբ: Ռեալիստական դիմանկարի ասպարեզում նման աշխատանքները մոտենում են Ս. Աղաջանյանի նկարչական մոտեցումներին, որոնք բխում են 19-րդ դարի ֆրանսիական կերպարվեստի և հատկապես Գյուստավ Կուրբեի ազդեցությունից: Հայ կնոջ կերպարի գեղանկարչական հմայքը լավագույնս է արտահայտված հայ հո-

գևոր երգարվեստում աստվածաշնորհ ձայնով առանձնացող **Լուսինե Զաքարյանի դիմանկարում**: Շքեղ սևագգեստով կիսադեմ պատկերված երգչուհին ներդաշնակված է երկնագույն, դեպի հեռուն ծավալվող ընդարձակ և անեզր երկնային միջավայրում՝ աջակողմյան հատվածում հայկական ճարտարապետական



Լուսինե Զաքարյանի դիմանկարը
1967, կտավ, յուղաներկ

6. Курдюян Е., В мире его полотен, Коммунист, 16.01.1971 г.

հավելումների ներքո: Միջավայրի պատկերագրումային պարզ լուծումներին հակադրված է դեպի դիտողն ուղղված բնորոշու ազնվական կեցվածքն ու լուսեղեն հոգեկերտվածքը: Հոգեբանական տեսանկյունից ավելորդություններից զուրկ, դատարկ ետնաբեմն ու ժգնացնում է հորինվածքի ազդեցությունը դիտողի վրա՝ թույլ տալով կենտրոնանալ հիմնական կերպարի վրա, ուղիղ երկխոսել նրա հետ և հասկանալ նկարչի հիմնական միտումը: Այդ հմարքը նաև կերպարը դարձնում է ժամանակից անդին՝ հավերժական «պատկեր-խորհրդանիշ»:

Բնանկարչական հորինվածքներ

Ե. Սավայանի արվեստում քիչ չեն նաև կամերային բնանկարները, որոնցում արտացոլված է նվիրում հայրենի բնության հանդեպ: Դիմանկարչության հետ մեկտեղ նկարիչը կարևորում էր նաև բնանկարը, հատկապես հայրենի բնաշխարհի պատկերումը, որտեղ մշտապես որոնում էր իր հոգուն հարազատ գույներ, երևույթներ, զգացողություններ: Նա իր բազմաթիվ երփնագիր ստեղծագործություններով ներկայացել է տեղական և միութենական տարբեր ցուցահանդեսներում: Ուշագրավ է նաև մասնակցությունը 1960-ականներին Հայաստանի տարբեր շրջաններում կազմակերպված գեղարվեստական շրջիկ միջոցառումներին: Հատկանշական է Մոսկվայում հայ արվեստի և գրականության տասնօրյակի օրերին բացված պատկերահանդեսը, որտեղ նկարիչը ցուցադրել է մի շարք դիմանկարներ և բնանկարներ, որոնք արժանացել են ականավոր արվեստագետների գնահատանքին, իսկ անվանի գեղանկարիչներ Բորիս Յոհանսոնն ու Ալեքսեյ Գերասիմովը խորհրդահայ լավագույն նկարիչների նվաճումների շարքում են դասել նաև նրա աշխատանքները⁷: Հայրենիքից հեռու, Ռուսիայում, 1950-ականներին լույս տեսնող «Սևան» հայալեզու ամսագրում հրապարակված հոդվածում գործվանքով են ներկայացվել հայրենակցի ստեղծագործությունները: Ե. Սավայանը ճանաչում է ձեռք բերել ինչպես հայրենիքում, այնպես էլ Հայաստանի սահմաններից դուրս: Նկարչի ստեղծագործությունները պահվում են տարբեր երկրների թանգարաններում և հավաքածուներում:

7. Եփրեմ Սավայան, «Գրական թերթ», 33(857), 08.09.1956 թ.:

Վերջերգ

Եփրեմ Սավայանը մահացել է Երևանում, 1974 թվականի օգոստոսի 27-ին:

Արվեստագետի «սակավախոս» սրեղծագործություններում դատարկ երևաբեմը կարծես երևում թողած հեղինակի անցյալն է, մոռացված, առանց մանրամասների... դատարկ երևաբեմը լրացվում է դիտողի մերքում՝ հիշողությամբ և զգացողություններով...



Հ. Գ. Հողվածում օգտագործված նյութերի տրամադրման համար շնորհակալություն ենք հայտնում՝

Եփրեմ Սավայանի թոռնուհուն՝ նկարչուհի Մարո Սարգսյանին:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի անձնակազմին՝ հանձինս Կրտսեմ Մարինա Հակոբյանի, գլխավոր ավանդապահ Վեհանուշ Փունարջյանի, հուշաշեռագրային բաժնի արխիվավար Հռիփսիմե Դայանի, ֆոնդերի հաշվառման և պահպանության բաժնի գլխավոր հեղադրող Էլեն Ամարունու:

Հայաստանի նկարիչների միությանը՝ հանձին նախագահ Սուրեն Սաֆարյանի: Հայաստանի ազգային արխիվի անձնակազմին՝ հանձին Կրտսեմ Արթուր Սյունյանյանի:



Պատկերապատում ըստ **Մարտինի**

Եվ այսպես, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ և Գրիգոր Մովսիսյան, Նաիրա Կարապետյան ամուսինների մեկենասությամբ լույս է տեսել **«Մարտին Կարո Միքայելյան»** եռալեզու պատկերագիրքը:

Սույնը որքան անսպասելի, նույնքան հիանալի նվիրաբերում է մեզ: Ծավալուն է հրատարակությունը, շքեղ է և լի է թե՛ անակնկալներով, թե՛ բացահայտումներով:

Նրա նկարագիրը, կերպարը նրա պատկերագրերում ամբողջանում են շատերիս համար նորաբնույթ դիտանկյուններից: Տասնամյակների ընթացքում նա կառուցել է հայկական աշխարհի իր լեռնակղզիներն ու օազիսները դեռ մանկուց:

Մարտին Միքայելյանը՝ որդին Կարոյի, Ջավախքի անընդգրկելի քաղաքակրթական ժառանգության, կենսալից ջրերի և բարեբեր հողի

արգասիք բազմաշնորհ զավակների ազնվագարմ դասում անվերապահ է, ունի իր պատվավոր տեղը՝ երեկ, այսօր և վաղը:

Նա բազմաշնորհ է, բարոյ է և բազմանիստ է: Բարոյ է, այո՛, սակայն ամենևին բարոյությամբ չէ, քանի որ հոգեմտակերպը բոլոր շնորհներում առաքինի է:

Խոսքը Մարտինի գրավչորեն լեցուն է ու խորիմաստ: Այո՛, բազմանիստ է նա: Արվեստաբան է և հրապարակագիր, խմբագիր է ու գործիչ: Եվ՝ անզուգական էսսեակերտ է: (Յուրաքանչյուր էսսե անսպասելի որակումների և անկասելի բնութագրումների նավարկություն է, հաճախ անհայտ գեղագիտական և անգամ մատենագիտական ծովախորշերում):

Այսպիսով՝ Մարտին Միքայելյան. խորհրդային և անկախական իր երկրում կայացած լիարժե-

քորեն մի անհատ: Եվ անհմար է ավելի քան հայոց գեղարվեստական կյանքի համապատկերը պատկերացնել առանց նրա:

Նաև առանձնաշնորհ գեղանկարիչ է, գրաֆիկ և երգիծանկարիչ: Ամենուր՝ հմուտ, ինքնատիպ և ինքնորոշ:

Սակայն եթե կա անհրաժեշտություն ու մղում ներքին, ապա՝ խնդրեմ, Գավառ քաղաքի պետական թատրոնում ձևավորում է Ալեքսանդր Օստրովսկու «Не всё коту масленица» ոչ գավառական պիեսը 1972-ին:

Նա դարձյալ անհրաժեշտաբար և ներքին մղմամբ լրացնում է գեղարվեստական կյանքը ուրույն մենագրություններով և հոդվածներով:

2002-ին լույս է տեսնում «Գույն, նշան, գիր» գիրքը: Այն յուրակերպ համալրում է Մարտին Միքայելյանի պատկերաշարում:

Բայց հետևելով «Լավ է մեկ անգամ տեսնել, քան հարյուր անգամ լսել» ժողովրդական իմաստությանը, դրվագապատենք պատկերագիրքը, որը յուրօրինակ նվեր է ՀՀ-ի և սփյուռքի արվեստասերներին, արվեստաբաններին և արվեստագետներին:

Ի լրացում

«Մարտին Կարո Միքայելյան» պատկերագրի խմբագիրն է Արարատ Աղասյանը: Գեղարվեստական ձևավորման հեղինակն է Արամ Ուռուտյանը:

Թարգմանիչներն են՝

Սվետլանա Մարդանյանը (հայերեն)

Աիդա Ֆրունջյանը (անգլերեն)

Ջեփյուռ Թառայանը (ռուսերեն):

Մաղթում ենք բեղմնավոր ընթերցում:

«Ռուսին» արվեստի հանդես

Մարտին Միքայելյանին՝ սիրով:

Քոչարն ասում էր՝ դուք, արվեստը և Ես, Սարյանն ասում էր՝գույնն ու գիծը Ես միաժամանակ եմ ստեղծում, Փելեշյանն ասում է՝ Ես Տիեզերքն ուսումնասիրող գիտնական եմ, Մաքևոսյանն ասում էր՝ Ես՝ Ես եմ, Փափագյանը՝ Ես ու ձեր թատրոնը, Չարենցը՝ Ես կամ Թումանյանի ուսերին հենված, իսկ Նաիրին միֆ է, Ռուբենն ասում է՝ ես եմ Երևան վիրտուալ քաղաքի միակ ճարտարապետը, որը դուք բոմժանոց դարձրեցիք...

Արվեստ ստեղծող ամեն անհատականություն ինքն ամենից խորը գիտի իր ստեղծածի արժեքը՝ Տիեզերականից մինչև առօրեականը ձգվող ճանապարհի գաղտնիքը:

Մարտին Միքայելյանը՝ հրաշալի գեղանկարիչը, փայլուն արվեստագետը, բարեկամս, մա գիտի, թե որտեղից է սկիզբ առնում Սարյանի հույզը, Էդուարդ Բասբեկյանի կիրքը, Քոչարի հանճարը, Մինասի հմայքը... 80-ամյա այս իմաստունը, լռակյացը, հարուստ գեղանկարչական հավաքածոյի, նաև՝ հուշերի պահապան է Ազատության պողոտայի իր բնակարանում: Նա գիտի, թե ինչու են չարածի ժպտում Սարյանի տուն-թանգարանի դիմացի մայթին գինու բաժակը շոյող, ոտիկը տոտիկին մուրք հենած արվեստաբանները՝ քսանամյա դմբուկները: Մարտինը ժպտում է, իսկ ես՝ հիանում նրա խորամանկ ժպիտով:

Զավեն Խաչիկյան





Շրվանդ Տեր-Խաչատրյան

Գրականագետ, արվեստաբան

Մարտին Կարո Միքայելյան Արվեստաբանը և նկարիչը

Մարտին Կարո Միքայելյանը, բազմաշնորհ մարդ՝ հմուտ արվեստաբան, փորձառու լրագրող, կարող խմբագիր և տասնյակ տարիների թանգարանային գործիչ, մեր հանրային-մշակութային կյանքում առանձնակի ուշադրության արժանի անհատականություն է։ Եվ



Լուսանկարել է Յենրիկ Սիրակյանը՝
իր արվեստանոցի պատշգամբում

օժտված անձնավորությունը արվեստասեր հանրությանը այսօր ներկայացնում է իր ինքնուրույն բոլորովին նոր դրսևորումով՝ գեղանկարչությամբ։

Նրա հոգվածները գրավեցին ինձ։ Արվեստաբանը գրում էր իսկապես հայեցի լեզվով, շարադրում էր հստակ մտածողությամբ։ Պարզ երևում էր, որ նա իր խոսքը կազմակերպում է լրջորեն, նախադասությունը կառուցում է ասելիքի հստակ թելադրանքով։ Միքայելյանի հոգվածներն ինքնօրինակ էին թե՛ ասելիքի կառուցությամբ, թե՛ մատուցման ձևով։ Նկատելի էր, որ իր յուրաքանչյուր հոգվածի համար հեղինակն ինքնատիպ սկիզբ և մատուցման ձև է որոնում, և պետք է խոստովանեմ, որ գտնում էր։ Նրա հոգվածները շարադրանքի լեզվով, խոսքի տոնայնությամբ և հետևողական մտքով նրա արվեստաբանության վավերական և բարձր դրսևորումներ էին։ Իր արվեստաբանության այս գծերը, այս կերպը, այս մակարդակը նա պահել է տասնամյակներ շարունակ, և սա անուրանալի արժանիք է։ Եվ ճշմարտություն է, որ իր գիրքը, տարիների ընթացքում, գնալով դարձավ ավելի խիտ ու թանձր, կարճառոտ ու իմաստավոր։

Նրա արվեստաբանությունը խորապես կապված է հայ մշակութաբանական մտքի ավանդույթին և ներքին թելադրանքին։ Երբ նա մի կարճառոտ հոգված էր տպագրում «Հայրենիքի ձայն» շաբաթաթերթում, ասեմք, այն մասին, թե ինչպես է ընկալվել և իմաստային ինչ խորք և բովանդակություն է ունեցել կարմիր գույնը միջնադարում, պարզ երևում էր, որ հեղինակը գիտի և մտածողությամբ կապված է հայ հին ու միջնադարյան մշակույթին։ Երբ նա Մեյրան Խաթամաջյանի մասին գրած հոգվածի խորագիր էր դարձնում Միսաք Մեծարենցի սքանչելի ու պատկերավոր մեկ տողը՝ «Կ'երթայ արեւն իր Ջատիկին», ակնհայտ էր, որ հեղինակին շատ մերձ է մեր ընտիր բանաստեղծությունը և հայ գեղարվեստական մտածողությունը։ Սա արժանիք է, որ եզակի մարդիկ ունեն մեզանում։

Մարտին Կարո Միքայելյանը 2002 թվականին իր հոգվածների և էսսեների մի մասը բժախնդիր ընտրությամբ հրատարակեց առանձին գրքով, խնամքով կազմելով գրքի բաժինները և խորագրելով գիրքը «Գույն, նշան, գիր»։ Խորագիրն ակնարկում էր կամ մատուցույց էր անում հեղինակի արվեստաբանական մտածողության հիմնական ուղղվածությունը՝ կերպարվեստն իբրև գունային մտածողության դրսևորում, արվեստն իբրև նշանային համակարգ, և արվեստն իբրև խոսք, յուրօրինակ գիր, որ հասցեագրված է մարդկությանը։

Գրքում ընդգրկված նյութերը ցույց էին տալիս, որ դրանց հեղինակը հրաշալի կողմնորոշվում է կերպարվեստի ժամանակների և տարածության մեջ, ի մոտո գիտի քսաներորդ դարի արվեստի ուղղություններն ու հոսանքները, ոճերն ու միտումները, շարժումներն ու ջղաձգությունները:



Նորա Զակոբյանը (նկարիչ Ջ. Զակոբյանի դուստրը), Ռազմիկ Դավոյանը, Սարի Զակոբյանը (Ջ. Զակոբյանի տիկինը), Սինաս Ավետիսյանը, քանդակագործ Իշխանը, Մարտին Միքայելյանը, Զարություն Թորոսյանը, Վահան Քոչարը, Պիտերից եկած զբոսաշրջիկուհի:

Իր հոգվածներն ու էսսեները հեղինակը շարադրում է ոչ թե պարզ հայեցողական ու տպավորական ընկալումով, այլ ջանում է մակերեսից թափանցել խորքը, վերլուծական քննությամբ հասնել երևույթի նախահիմքերին:

Եվ, վերջապես, ինչը, թերևս, ամենակարևորն ու արժեքավորն է, հայ կերպարվեստի երևույթները նա տեսնում և դիտարկում է արվեստի համընդհանուր մթնոլորտի մեջ, համաշխարհային կերպարվեստի համապատկերում:

... Օրերից մի օր էլ արվեստաբան Մարտին Միքայելյանը բացեց իր գեղանկարչական գործերի անհատական ցուցահանդեսը: Անակնկալ էր, որ արվեստի տեսաբանը նաև նկարիչ էր: Առավել մեծ անակնկալ էր նկարելու կերպը, իր նկարչական մտածողությունը: Երբ մեր ողջ նկարչական աշխարհը, արդեն քանի տասնամյակ տարված էր մոդեռնիստ, ժամանակակից և նույնիսկ գերժամանակակից լինելու մոլուցքով, Միքայելյանը նկարում էր ռեալիստական կտավներ: Վստահաբար նա գիտի, որ ժամանակակից արվեստագետ կարելի է լինել նաև ռեալիստական կտավներ նկարելով, ինչպես որ ժամանակակից բանաս-



Հիշողություն
2010,
կտավ, տեմպերա,
50 x 60

տեղծ կարելի է լինել նաև հանգավոր, դասական ոճի բանաստեղծություններ գրելով: Ուրեմն՝ կարևորը նկարչական մտածողությունն է ու դրա կերպը:

Ինձ թվում է, թե ես գիտեմ՝ ինչո՞ւ է Միքայելյանը նախընտրում ռեալիստական մտածողությունը: Թվում է՝ գաղտնիքը այն է, որ այսպես կոչված մոդեռն արվեստը, ինչպես ասում են՝ խորքին մեջ, կապվում է առարկայական ներհուն ու ներդաշնակ աշխարհը քայքայելու և կործանելու սկզբունքի և ամբողջատիրական ռեժիմի գաղափարների հետ: Չմոռանանք, որ Կազիմիր Մալևիչը Լենինին համարում էր նոր Քրիստոս և հանձնարարում-պահանջում էր պաշտել նրան: Նա գրել է դա: Մինչդեռ մեկ այլ ըմբռնումով արվեստը՝ կյանքը, աշխարհը, մարդուն սիրելու և այդ սերը արտահայտելու կերպ է: Այն պետք է բարձրացնի մարդուն, մաքրագործի նրա էությունն ու ներաշխարհը:

Միքայելյանը մեծադիր կտավներ չի նկարում, իր նկարածն էլ թվում է շատ սովորական՝ բնանկարներ ու նատյուրմորտներ: Իրեն ծա-



Շատ քիչ էր պատահում, որ Սարյանը այսպես հոգնած էր լինում:



Հանգիստը
Ճանապարհին
կտավ, տեմպերա

Երբևէ
կտավ, տեմպերա,
50 x 60



Մտորում, թուղթ, գրիչ, 30 x 21

նոր բնապատկերները նա տեսնում է յուրովի: Նա վերափոխում է տեսածը, թերևս, ավելի ճիշտ՝ վերստեղծում է բնապատկերը: Ալեքսանդր Բլոկը՝ նախընթաց դարի առավել զգայուն և խորատես բանաստեղծներից մեկը,

ԱՆԱՏՈՒԻ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

Հայաստանի ժողովրդական նկարիչ

Արվեստաբանությունը ոչ միայն Հայաստանում, այլ և ամբողջ աշխարհում մեծ լսարան չունի: Պատճառներից մեկը ոչ ինքնին արվեստի, այլ գրքերի տեղեկատվության հիման վրա ստեղծվող ապաշնորհ արվեստաբանությունն է: Մեզանում նույնպես քիչ են այն մարդիկ, ովքեր խառնաշփոթ ոճերի և տեսակների մեջ կարող են զանազանել իսկական արժեքները: Այդ քչերից մեկը արդեն քանի տասնամյակներ իր խոսքով ու արժանապատվությամբ նկատվող արվեստաբան Մարտին Միքայելյանն է: Ես միշտ չեմ, որ համաձայն եմ եղել նրա տեսակետների հետ, բայց դրանք միշտ առանձնացել են բարձր արհեստավարժությամբ, ազնվությամբ ու տաղանդով: Մարտին Միքայելյան արվեստաբանը պատիվ է բերում ժամանակակից հայ արվեստին: Նրա տեսակը մենք պետք է պահենք, պահպանենք և զննատենք:

հրաշալիորեն ձևակերպել է աշխարհը այդպես տեսնելու, այդպես վերափոխելու բանաձևը.

Ջնջիր պարսահական գծերը,

Եվ դու կրեսնես՝ գեղեցիկ է աշխարհը:

Մարտին Կարո Միքայելյանը այդպես է գեղեցկացնում իր նկարած առարկայական աշխարհը, նա պարզապես ջնջում է պատահական, ավելորդ գծերը: Իր կտավների փոքրադիր մակերեսը ընկալվում է իբրև մի պատուհան, որից այն կողմ դիտողին երևում է մաքուր, գեղեցիկ, հստակ ու լվացված մի աշխարհ: Երևում են զգացական վայրեր, ուր բնությունը շնչում է մեղեդային մեղմությամբ: Այդ նկարներում իշխում են աշխարհը, իրերը, մարդկանց զգացմունքային ջերմությամբ տեսնելու կերպը և բնության հավերժական խորհրդին հաղորդակցվելու ձգտումը: Աշխարհը տեսնելու ռեալիստական կերպը նկարչին հնարավորություն է տալիս իր պատկերներով խոսելու հավերժական թեմաների ու նյութերի մասին, որոնք մարդկային կյանքի իրական արժեքներն են, և որոնք իմաստավորում են մարդու կյանքն ու նրանից անկախ իր գոյությունը Երկիր մոլորակի վրա:



Մենք, 2010, կտավ, տեմպերա, 50 x 60



Մոխրագույն
բնանկար
թուղթ, գրիչ,
ջրաներկ,
30 x 40



Իրինա Բաղդյանը, Էդվարդ Իսաբեկյանը, Շահեն Խաչատրյանը, Ջենրիկ Իգիթյանը, Մարտին Միքայելյանը, Էմմա Բուդաղյանը, Իրինա Բագդամյանը:



Երջանիկ Կարախանյանի և Երվանդ Քոչարի հետ՝ Վարդան Մամիկոնյանի արձանի մոտ:

Կարծում եմ՝ իրավունք ունեն մաս իր անձի մասին երկու խոսք ասել: Մարտին Կարո Միքայելյանը, որքան որ ճանաչում եմ նրան, ներքին անձնավորություն է, միշտ մեկուսի և ներամոխի, և ինձ համար՝ պարզապես պարկեշտության տիպար: Մեր սերնդի ժամանակն աղմուկների ժամանակ էր: Աղմկում էին շատերը, գրեթե բոլորը: Աղմկում էին մոդեռն արվեստի և եվրոպական նկարչության ամենատարբեր երևույթների շուրջ, աղմկում էին



Լքված քաղաք

կտավ, տեմպերա, տարբերակ, 50 x 60

նոր լսած եվրոպական գրական անունների և նրանց՝ մեզ չհասած, մեր չտեսած ու չկարդացած գործերի շուրջ, և վերջապես՝ աղմկում էին ամեն մի դատարկ ու պարապ բանի շուրջ: Դա արվեստի եռման ու ժամանակակից կյանքի տպավորություն էր թողնում: Շատերը գայթակղվեցին և եղան ժամանակի աղմուկների մեջ, աղմուկների հետ: Ի պատիվ Միքայելյանի, մա եղավ ու մնաց ժամանակի հետ՝ ապավինելով միայն իր գրչին և իր նկարչությանը:

Եվ այնուամենայնիվ, իսկական արվեստը, ինչպես մաս գրական ամեն մի գործ, խոստովանություն է և դրանով իսկ՝ ինքնաբացահայտում (իրոք որ, ամեն մի մարդու գիրն իր մասին է): Միքայելյանն իր արվեստաբանությամբ և իր նկարչությամբ լիովին բացահայտել է իրեն՝ էությամբ գրի և մշակույթի մարդ է, նկարագրով՝ բարձր ու լրջմիտ մտավորական և, իհարկե, տաղանդավոր մարդ: Սույն պատկերագիրքը, կարծում եմ, ասվածի հաստատումն է և լավագույն վկայությունը:



Զեփյուռ Թառայան

Արվեստաբան

Լուսավոր միջավայր

Երբ 2012-ին Գևորգ Գրիգորյանի (Ջոտտո) արվեստանոց-թանգարանում բացվեց Մարտինի անհատական ցուցահանդեսը, շատ արվեստագետներ այն համարեցին հայտնություն, խորհուրդ էին տալիս մեկը մյուսին անպայման այցելել այն, «որպեսզի տվորեն զգալ գույներ»: Նրա արվեստը յուրատիպ, հետաքրքիր և նույնիսկ ուսանելի էին համարում շատ հայտնի նկարիչներ և արվեստաբաններ՝ Պողոս Հայթայանը, Հենրիկ Իգիթյանը, Մինաս Ավետիսյանը, Հակոբ Հակոբյանը, Էդվարդ Իսաբեկյանը, Մարտին Պետրոսյանը, Հենրիկ Սիրավյանը, Փարավոն Միրզոյանը, Վահան Քոչարը, Անատոլի Պապանյանը և այլք: Էլիբեկյան եղբայրները տարակարծիք էին: Ռոբերտ Էլիբեկյանը համարում էր, որ Մարտինը գույնի բացառիկ զգացողություն ունի: Հենրիկ Էլիբեկյանը բացականչեց. «Էս ի՞նչ մանկական քսմտոց է»: Չեմ կարող ասել, որ նա բացարձակ սխալ էր, սակայն պետք է նշեմ, որ այդ «մանկական քսմտոց»-ի մեջ արհեստավարժության զգալի բաժին կա: Մարտինի համակուրսեցիներ Վիգեն Ղազարյանը, Վիգեն Թադևոսյանը, Նորիկ Մալխասյանը և ուրիշներ խոստովանում էին, որ նախանձում էին նրան, նրա թեթև, մանկան մման պարզ, ասես խաղալով նկարելու ոճին, որը մանկավարժ-պրոֆեսորների կողմից միշտ առանձնացվում էր և արժանանում բարձր գնահատականի: Ուսանողական տարիների բնապատկերը (1962) ակներևորեն վկայում է արհեստավարժության մասին, որը չգիտես, թե որտեղից է հայտնվել գյուղական վայրից եկած երիտասարդի մոտ: Մուգ մանուշակագույն գծերը առանձնացնում են կարմիր, երկնագույն «հողակտորները»՝ հատված երկու մուգ կանաչ, գրեթե սև բարձր «բարդիների» ուղղահայացներով: Այս նկարում այլ բան չկա: Սակայն գույները դրված են համարձակ, խիտ, դրանք չեն ծածկում մանուշակագույնով առանձնաց-

ված մասերը, ինչը կաներ սկսնակը: Հողի հորիզոնական շերտերի արանքում երևում է չներկված դեղնավուն թուղթը, որպես խորություն ստեղծող լրացուցիչ գույն:

Կոնկրետ սյուժեներն ընդհանրացված են, նրանք ժամանակից դուրս, հավերժական և անանցողիկ վիճակներ և իրավիճակներ են: Ի մասնավորի, այդպիսին է դեգերումների և հրաժեշտի թեման: Այն արտացոլված է դեռևս Աստվածաշնչում ու դժվար թե երբևէ սպառվի:



Ռեալի երուսաղեմ, կտավ, տեմպերա, 40 x 50

«Ռեալի երուսաղեմ» նկարում գաղթի թեման մեկնաբանվում է որպես փրկություն, փախուստ չար կառավարումից, կամ էլ որպես վեհ նպատակ: Մարտին Միքայելյանն աստվածաշնչյան այդ հնագույն սյուժեն ներկայացրել է հանձին չորս կանանցով շրջապատված Քրիստոսի: Նա ավելի խոշոր և ներկայանալի է իրեն ճանապարհ դնող ֆիգուրներից, որոնցից մեկը՝ միանձնուհու սև վեղարով զգեստը հագին, ծնկի է իջել Տիրոջ առաջ: Քրիստոսը կարմիր հագուստով է, կարմիր գլխաշորով: Նա կենտրոնական շեշտն է, աչքի ընկնող և պերճախոս՝ ձիթապտղագույնով ուրվագծված հուզված կանանց շրջանակում: Այստեղ է դրվում գաղթի ճանապարհի սկիզբը: Այն ծագում է որպես «Հուշ», ուր հայկական լեռների ֆոնի վրա օքրայա-կարմրավուն բլրակից անիվներ են գլորվում՝ վերիուշ անթիվ-անհամար ճանապարհների մասին:

Մարտին Միքայելյանի «Մեկուսացում: Պատմե՛ք» փոքրաչափ նկարը գույնով լակոնիկ է, բայց բովանդակությամբ՝ արտասովոր: Այն հաղորդվում է արդեն իսկ ֆոնի տոներով: Մուգ մոխրագույն լայն շերտը վերևում փոխարինվում է էլ ավելի հագեցած, սևին տվող մոխրագույնով: Դրան հետևում է թեթև կարմրավուն երանգով մուգ շերտը, իսկ նրա ետևում՝ ավելի վառ, բայց պատշաճորեն խամրեցված «անգլիական կարմիրը», ստեղծելով պարիսպ աշխարհների միջև: Չախում, պարսպի մեջ, կա առաջին պլանի «հողի» մուգ երկնագույնով արված դուռ, որի առաջ երկարատև ու թախծոտ սպասումով կանգնած է փոքրիկ մի ֆի-

գուր՝ բաց երկնագույն կաթիլի տեսքով: Նույնպիսի ֆիգուր կա պարսպից այն կողմ, նրա դիմաց՝ ևս երկու ֆիգուր: Երկու հոգի՝ անձև ու իրենց երկնագույն ուրվագծերը լրացնող բաց բծերի շնորհիվ թափանցիկ թվացող: Տղամարդու ֆիգուրը ուղիղ է, խիստ դեպի վեր ձգված, իսկ կինը թեթևակի կորացած է, լուսապսակով: Ինչ-որ շատ վեհ հոգեկանություն է կապում միմյանց, ինչ-որ վերերկրային երկխոսություն: Մակայն նկարի գլխավոր բովանդակությունը նրանք չեն կազմում: Դարպասները, ցանկացած դարպասներ պատմե՛ք են, չեն, շոշափելի արհեստական սահման, մուտք մի այլ, անդրսահմանյան աշխարհ, որն իր մեջ միաժամա-



Համո Սահյանի և Էդվարդ Իսաբեկյանի հետ:



Ես Լադո Գուդիաշվիլու արվեստանոցում (եղել եմ երկու անգամ. Թբիլիսի, Կեցխովելի 13...)



Մեկուսացում.
Սահման
1960-1970,
կտավ, յուղաներկ,
30 x 40



Ջավախք. Ճանապարհը սարերում, կտավ, տեմպերա

մակ հույս ու սպառնալիք է թաքցնում: Քսաներորդ դարի յոթանասնականների յուրաքանչյուր խորհրդային մարդու ծանոթ էր մեկուսացված լինելու զգացողությունը ու «շեմքից անցնելու» պահանջմունքը: Մոլդավիայի, Էստոնիայի, Լատվիայի, Լիտվայի և այլ խորհրդային հանրապետությունների, ինչպես նաև սոցիալիստական երկրների (ԳԴՀ, Չեխոսլովակիա, Հարավսլավիա, Լեհաստան) շատ ու շատ արվեստի գործիչներ անդրադարձել են պատմեչի, շեմի թեմային, որից այս կամ այն կողմ անցնելն անհնար է, բայց որի այն կողմում ենթադրվում էր անսահմանություն՝ որպես տեղաշարժման ազատություն:

«**Ջավախք**»-ը առանձնահատուկ թեմա է, հիանալի հուշ: Առաջին պլանում վրձնահարվածների ուղղվածությամբ առանձնացված ճանապարհն է, որը տանում է հենց «Գյուղ Ջավախքում»: Բաց գույնով նկարված տնակները տեղակայված են ճանապարհի ու ցածր կանաչ սարերի արանքում, որոնց մեջ աննկատելի է դարձել կապտավուն լճակը: Ընդարձակ երկինքն զբաղեցնում է բնանկարի մեծ մասը, շռայլորեն լուսավորելով այն, դրանով



Թագուհի Թամարի հետքերով

2011, կտավ, տեմպերա, 40 x 50

իսկ ուժգնացնելով նարնջագույն տանիքների թեքվածքների գունային հնչումը:

Հեքիաթն առկա է Մարտին Միքայելյանի գրեթե բոլոր աշխատանքներում: «**Թագուհի Թամարի հետքերով**» նկարի վերնագիրը, ըստ ամենայնի, նկարչին ներշնչել է առաջին պլանում պատկերված եկեղեցու եռանկյունի

գմբեքը՝ խաչը գագաթին, ու հեռվում երևացող սպիտակա-մոխրագույն՝ հավանաբար, ավանական աշտարակները: Մառնանտիկ բնակար է գեղեցիկ տներով, կարմիր ու կանաչ տանիքներով: Նկարիչն այն նույնպես ընդգրկել է «Ջավախք» շարքի մեջ:

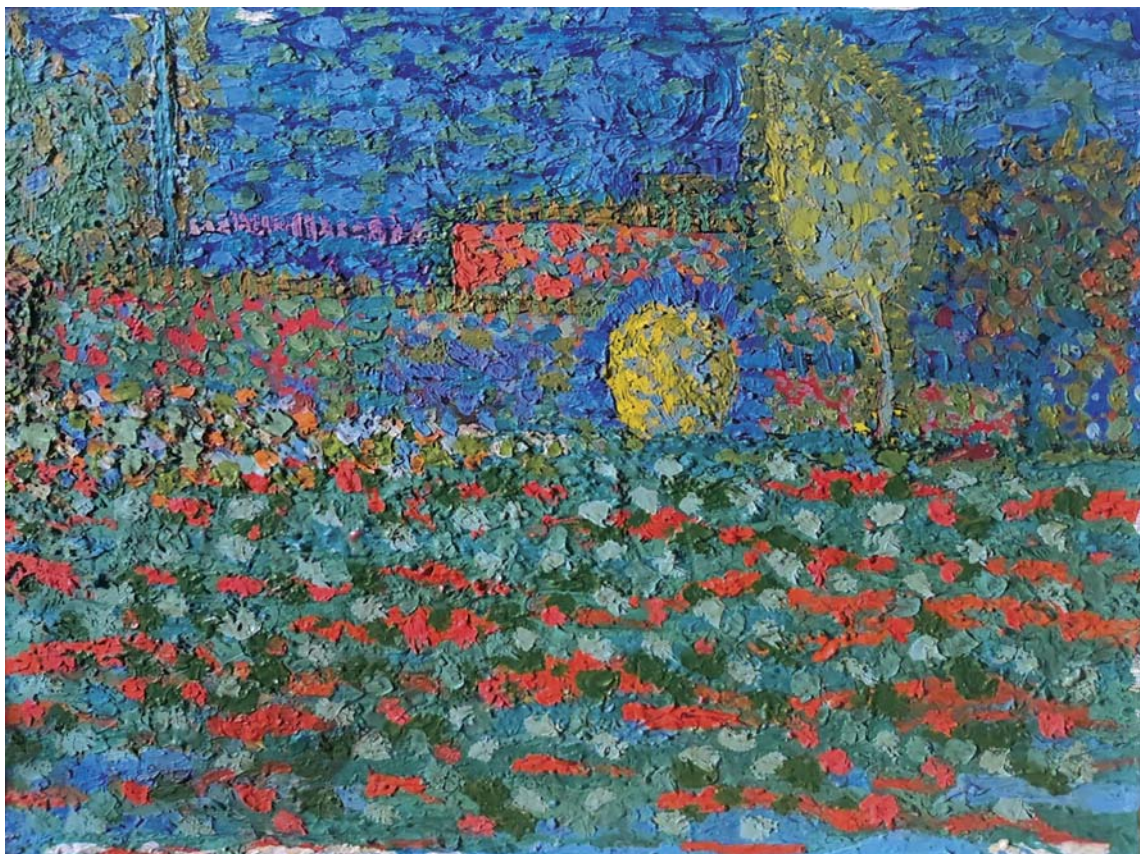
Փոքրածավալ «Հեքիաթային բնանկար»-ում ալ ներկը վառ կանաչի զուգադրությամբ լրացուցիչ խորություն է ստեղծում: Նկարը կատարված

է մանր վրձնահարվածներով, տեղ-տեղ՝ կետերով, ինչն առաջացնում է կտավի յուրահատուկ «առկայծում»: Միջնագիծը կազմում են ցածր անբնակ տները, որոնք աչքի են զարնում երկնքի վառ կապույտի վրա: Այլ վրձնահարվածները ցրիվ են եկած կանաչ «հողի» մակերեսին: Նրանք առաջին պլան են մղվում, ինչի պատճառով կանաչ վրձնահարվածները «խորն են ընկնում»: Հակադիր գույների հարևանությունը խորության խաբուսիկ տպավորություն է ստեղծում: Մարտին Միքայելյանը երբեք ստվերային էֆեկտ չի կիրառում: Պլանների փոփոխությունն իրականացվում է միայն գույնով, որն ինքնին լույս է, իսկ վրձնահարվածների խտությունը և ուռուցիկությունը նպաստում են բնական ստվերի պայմանական գոյությանը: Յուղաներկը, որով կատարված է տվյալ բնանկարը, ինքնին տալիս է հարուստ ֆակտուրա, որը փայլում և, կարծես, «առկայծում» է:

«Փոքորիկ»-ը շատ լակոնիկ է գույնով ու կատարման մեթոդով. բացառապես տարբեր կողմեր ուղղված սպիտակավուն վրձնահարվածներով է հեղինակն արտահայտել նկարի հիմնական բովանդակությունը՝ անհանգիստ մթնոլորտի շարժումը լուռ, ասես եղանակից պահ մտած տների վրայով: Դրանց հարթեցված ու երկարաձգված վարդագույն-դարչնա-



Ռուբեն Անդալադյանի և Ռաֆայել Աթոյանի հետ՝ Մարկո Գրիգորյանի շատ հետաքրքիր ցուցահանդեսում:



Փոքր
հեքիաթային
բնանկար
կտավ, յուղաներկ,
30 x 40

գույն մակերեսները հակադրվում են չներկված կտավի վրա ցրիվ տված եռանդուն վրձնահարվածների վարդագույն, ձիթապտղագույն ու օքրայագույն տոներին:

Կտր, գնդաձև փշոտ թփերը Մարտին Միքայելյանի արվեստին բնորոշ ևս մեկ թեմա է: Դրանք կարող են դուրս գալ առաջին պլան, ծածկել գրեթե ամբողջ կտավը («Թփեր»): Թփերի գնդերը ձգվում են դեպի վեր, աչքի ընկնելով կտրուկ վրձնահարվածներով ու անսպասելի գունային լուծումներով: Կարմիր թուփը ձախից է, երկնագույնը՝ նկարի եզրին մոտ, աջից: Այնուամենայնիվ, այստեղ առկա է մոխրագույն երկնքով բնանկարը, որի վրա առանձնանում են թփերն ու «հողը», տեղ-տեղ մանր խայտաբղետ վրձնահարվածներով արված «խոտի» ծածկույթով: Մինչդեռ «Կարմիր գնդեր»-ը վերածվում են ինքնուրույն սյուժեի, զբաղեցնելով նկարի հիմնական մակերեսը և այլ «բուսականության» կանաչ ու բաց կապույտ ֆոնի վրա աչքի ընկնելով իրենց վառ գույնով:

Քաղաքային բնապատկերները Մարտին Միքայելյանի ստեղծագործության փոքր մասն են կազմում: «Ուրբանիստական բնանկար» սահմանումը չափազանց հավակնոտ կինչեր իր այդ գործերի համար, քանի որ ուրբանիզմը բավականին կոտ համակարգ է: «Քաղաքային բնանկար»-ը որևէ համակարգի չի ենթարկվում:



Կարմիր գնդեր, ստվարաթուղթ, տեմպերա, 50 x 40



Քաղաքային բնանկար. Անձրև
2000, ստվարաթուղթ, տեմպերա, 50 x 70

Անջատ, քափով արված, այս ու այն կողմ ուղղված վրձնահարվածները ձևավորում են սաղարթների ու տանիքների սակավաթիվ գնդերը անհանգիստ երկնքի նեղ շերտի ֆոնին: Ինչ-որ տեղ, հորինվածքի կենտրոնին ավելի մոտ,

ՈՌԲԵՐՏ ԷԼԻԲԵԿՅԱՆ

Հայաստանի ժողովրդական նկարիչ

Մարտին Միքայելյանը նկարչությունը զգացող, արվեստի շերտերն ու նրբությունները կռահող ոչ միայն Հայաստանի, այլև ԱՊՀ տարածքի հազվագյուտ մասնագետներից մեկն է: Նրան լավ գիտեն և գնահատում են իր սերնդի Մոսկվայի, Պետերբուրգի, Ռիգայի, Թբիլիսիի և այլ քաղաքների արվեստաբաններն ու արվեստագետները: Մեզ համար կարևոր է, որ նա իր իմացություններն ու զգացողությունները բարձրաճաշակ հայերենով հաղորդում է թղթին՝ զարգացնելով հայկական արվեստաբանությունը: Նա նաև տաղանդավոր նկարիչ է:

Նա փնտրված անուն է մեզանում:

դեղին ու նարնջագույն վրձնահարվածները առանձնացնում են մի շենք, շինություն: Նկարի մնացած մասում երկնագույն, կանաչ ու կարմրա-օքրայագույն վրձնահարվածները պատկերում են բավականին միապաղաղ միջավայր, որն էլ, ըստ էության, ներկայացնում է քաղաքը: Ամենայն հավանականությամբ, միապաղաղությունը մեկն է «ուրբանիստական մշակույթին» բնորոշ գծերից, որն ըմբռնվել է ոչ այնքան գիտակցաբար, որքան գեղարվեստական մղումի, ստեղծագործական խոյանքի պահին:



Սև խաղող ձմռանը,
2012,
կտավ, տեմպերա,
40 x 50

Տարերայնորեն կառուցապատված քաղաքն իր ողջ իրարանցումով ու հրմշտոցով դառնում է մարդկային առօրյա գործունեության մի շատ գեղատեսիլ վայր: «**Գիշերային երազ**» նկարում տեսնում ենք բարձր ու բավականին վառ դեղին, նարնջագույն ու երկնագույն ուղղանկյուններ (այդ թվում մեկը, հորինվածքի անկյունում՝ փոքր աշտարակով), որոնք առանձնանում են մոխրագույն-շագանակագույն երկնքի ֆոնին: Բայց դրանք ամենևին էլ տներ չեն, չունեն ոչ կտուր, ոչ ծավալ, սակայն կան խորշեր: Դրանց տեղակայումը նկարի առաջին պլանում, մեկ գծի վրա, հուշում է, որ, հնարավոր է, դրանք դեպի տաճարային լի ինչ-որ այլ տարածություն տանող դարպասներ են՝ անհասանելի գիշերային երազում:

Մինչդեռ «**Հայաստան**»-ում, որպես երկրի որոշակի կերպար, ներկայացվում է հենց ճարտարապետությունը: Երկու-երեք շինություն-

ներն ու ոչ մեծ եկեղեցին, կամարաձև մուտքով, թեև համեմատաբար քիչ տեղ են զբաղեցնում երկկատար լեռան մուգ ֆոնի վրա, այդուհանդերձ առանձնանում են չներկված կտավի գույնով և մղվում առաջին պլան: Սևով ուրվագծված գնդերը մերթ ամպեր են դառնում երկնքում, մերթ ծառերի կերպարանք ստանում, բայց գլխավորը հորինվածքում՝ խորդուբորդ գետնի վրայով գլորվող չորս առանցքանի անիվներն են: Գետնի անհարթությունը տրված է միայն կանաչ ներկի խոշոր վրձնահարվածներով:



Հայկական եկեղեցի, կտավ, տեմպերա, 30 x 40



Գիշերային երազ, կտավ, տեմպերա, 50 x 60

Եկեղեցին համապարփակ հասկացություն է, դրան հատուկ թեկուզ ամենաընդհանրացված պատկերումը բավական է, որպեսզի պարզ դառնա. խոսքը Հայաստանի մասին է:

Մարդկանց կերպարները նույնպես սակավ են հանդիպում Մարտին Միքայելյանի հորինվածքներում: «**Սև խաղող ձմռանը**»՝ ի՞նչ է սա՝ նատյուրմորտ, թե՞ բնապատկեր: Կլոր,

մուգ, բայց ոչ թե սև, այլ խայտաբղետ հատապտուղները ցրված են նկարի ստորին մասում: Եվ ահա հենց այստեղ, սև «սարերի» բարակ եզրագծի և մոլեգնած «ձնամրրիկի» միջև, ի հայտ է գալիս մի բացարձակ անվրդով մարդկային դեմք: Ամեն բան պայմանական է, պարզապես կտավի վրա «անգիտակցորեն» հայտնվեցին անորոշ ձևեր: Բայց չէ՞ որ դա սկսվել էր մոտակա կրպակում՝ իսկական սև

«Տնակներ գյուղում», 2019): Գծերի կատարման եռանդունությունը և մանրութների մշակվածությունը թույլ են տալիս այս գծանկարները բնութագրել որպես ակադեմիական, հին վարպետների ոգով կատարված: Դրանց որոշակի խստություն է հաղորդում միշտ իշխող ռիթմը: Մակայն վերջինիս ենթարկվում են գծերը, այլ ոչ թե ընդհանուր հորինվածքը: Ռիթմը ենթադրում է նաև որոշակի զուգաչափություն, որը



**Իմ երկիրը.
2300 թիվ**
կտավ, տեմպերա,
50 x 60

Թփեր
2008,
կտավ, տեմպերա,
40 x 50

խաղող առնելուց: Դրա փայլն ու գույնը, ավելի շուտ՝ շողշողանքը, հիացրեցին նկարչին: Օրինաչափ կլիներ նատյուրմորտ վրձնել, բայց սև խաղողն անսպասելիորեն փոխակերպվեց բնական տարերքի:

Մարտին Միքայելյանի գեղանկարչությանը ներհատուկ միահարթությունը գծանկարներում չի արտահայտվում: Դրանցում առկա օդային միջավայրը հանդես է գալիս որպես պատկերի առանձին տարրերը միավորող, իրար շաղկապող տարածք: Հորինվածքներն ամբողջական են, ոչ մանրատված: Դրանցում դրսևորվում է ոչ միայն բնաշխարհին կամ պատկերված այլ առարկաներին, այլև գրաֆիկական թերթին հատուկ գեղեցկությունը, որում յուրաքանչյուր գիծ արված է նրբագույն ճշգրտությամբ. նկարը կարելի է երկար դիտել ու հայտնաբերել նորանոր մանրամասներ ու ձևեր («Ծառեր», 1993, «Ծառեր ու թփեր», 1993,





Մենք և սարերը
կտավ, տեմպերա,
50 x 70

պետք է ստեղծագործությանը հաղորդի հավաք տեսք, ստատիկություն ու կայունություն: Մարտին Միքայելյանի գծանկարներին զուգաչափությունը խորթ է: Թերթի չափսերը երբեք հաշվի չեն առնվում: Գծանկարը հազվադեպ է ծածկում նույնիսկ փոքր չափսի թղթի ողջ մակերեսը: Հորինվածքների մեծ մասը «կախ է ընկած» գրաֆիկական թերթի ինչ-որ մի մասում, ընդ որում՝ ոչ միշտ կենտրոնում: Գծանկարներում բացակայում է նաև դրանց առանձին մասերի հավասարակշռությունը: Մեկ մասը կարող է մանրակրկիտ կերպով մշակված լինել, մինչդեռ մյուս մասում եղած պատկերը կարծես հեռանում ու տարրալուծվում է: Պատահում է, որ պատկերը կիտվում է թերթի մի եզրի վրա, հատելով դրա սահմանները: Տան, ծառի կամ ժայռի ինչ-որ մի մաս կտրվում է, չտեղավորվելով թղթի վրա, մինչդեռ թերթի մյուս կեսը մնում է դատարկ: Այդպես է կառուցված հորինվածքը՝ վերն արդեն հիշատակված «Տներ» (2002), «Գյուղակ մեծ ծառի ետևում» և նկարչի այլ գրաֆիկական աշխատանքներում: «Մեծ ծառ»-ը հանդես է գալիս խոշոր պլանով, գծանկարի կենտրոնում, իսկ մնացած ամեն ինչը գնում է հեռուն, մղվում հետին պլան: Պատկերի թերատությունը գրաֆիկական ոչ մեծ հորինվածքներին հաղորդում է անհանգստություն, դինամիկա և անշուշտ, դրամատիկական լիցք, խախտելով հարթ թղթի սահմաններն ու շարունակվելով դրանցից դուրս՝ որպես գործողություն, որպես

ավարտունությունից հեռու «անսահմանություն» մեջ հետագա զարգացման հնարավորություն և ունակություն: Բանի որ «խոշոր պլանն» իր մոնումենտալ արտահայտչականությամբ խախտում է նկարչի տեսունակության ամբողջականությունը, այն հազվադեպ երևույթ է Մարտին Միքայելյանի մոտ:

Հայտնի է, որ Ժամանակին գեղարվեստական կրթության թերի կողմերը լրացնելու համար երիտասարդ նկարիչներն ուղևորվում էին Իտալիա, սովորում Փարիզի ու Մյունխենի, Պետերբուրգի ու Մոսկվայի գեղարվեստի դպրոցներում, ուսումնարաններում և ակադեմիաներում: Բայց դա լոկ ուսումնառություն էր, և ոչ արվեստի զգացողություն:

Խորհրդային տղեկը Ջավախքից, ծնված նախքան Հայրենական Մեծ պատերազմի ավարտը, երբ հայրը ճակատից վիրավոր վերադարձավ, չունեի նման հնարավորություն ու հազիվ թե ձգտում էր ունենալ: Ջավախքն ինքն էր օժտում և նույնիսկ հագեցնում նրան արվեստի զգացողությամբ: Ուսումնառությունը սահմանում է նկարիչների նախապաշարմունքը, կաշկանդում նրանց կարգադրություններով, որոնց խախտումը զնախատվում է որպես անգրագիտություն: Մարտին Միքայելյանը զուրկ էր նախապաշարմունքից, գլխավորապես ղեկավարվում էր բնատուր ճաշակով: Ժամանակին Մարտինի հորինած սակավաթիվ բանաստեղծություններում ևս նկատելի են



Համահնչողություն
2023,
կտավ, տեմպերա,
50 x 60

նույն վերացականությունն ու հասկացությունների ընդհանրացումը: Ուսանողական լուծմներից մեկում ինքը՝ Պարույր Սևակն է նշել նրա պոեզիայի յուրատիպությունը:

Մինչդեռ իր արվեստաբանական հոգվածներում Մարտին Միքայելյանը առավել քան կոնկրետ է: Սուր աչքը և կերպարվեստի հանրագիտարանային իմացությունը նրան հնարավորություն էին ընձեռում քննադատական ճիշտ գնահատումներ տալ, որոնք հաճախ հակասում էին խորհրդային արվեստաբանության մեջ ընդունված տեսակետներին, որոնց կրողները չէին խրախուսում էսթիզանությունը և հորինվածքի «անավարտությունը»: Ամեն ինչ անհրաժեշտ էր մանրակրկիտ նկարել, պարտադիր կերպով արտացոլել տոնական կամ աշխատանքային մթնոլորտները: Հատկապես գնահատվում էին մեծադիր թեմատիկ կտավները:

Այդ առումով Մարտին Միքայելյանը խռովարար էր: Հասկանալի է, որ դրանից տուժում էր նրա՝ ոչ թե հասարակական գաղափարների, այլ անձնական մտորումների ու ապրումների դրսևորում հանդիսացող արվեստը, որը նախատեսված չէր ցուցահանդեսների ու քննարկումների համար: Մարտինի համար նկար ստեղծելը մի մեծ արվեստ չէ (նա սիրում է դա կրկնել), այն ոչ թե տքնաջան աշխատանք է, այլ լոկ ինքնարտահայտման պահանջմունք, բնական ունակություն և ինչ-որ չափով՝ նույ-

նիսկ զվարճանք:

Գեղանկարչության ու գրաֆիկայի տեխնիկաներն ավելի շատ հետաքրքրում են քննադատներին, քան իրապես օժտված նկարիչներին, ովքեր ստեղծագործում են առանց կանոնների, չիետնելով ակադեմիական սկզբունքներին, ու այդ ամենն իրենց համար խնդիր չի դառնում: Գիտական մանրախույզ հետազոտությունը օտար է Մարտին Միքայելյանի ոգուն: Նա նախապես չի մտորում հորինվածքի մասին, չի տարրալուծում այն առանձին մասերի: Նրա ստեղծագործության մեջ իշխում է մղումը դեպի այլ իրականություն, ոգեշունչ ձգտումը՝ իր ողջ անկանխատեսելիությամբ ու կարճատևությամբ: Մտահղացումն ու կատարումը միաձույլ են և արդյունավետ՝ այդ միաձուլման մեջ: Դրանցով են պայմանավորված նաև կատարման արագությունն ու նկարների փոքր չափերը:

Նկարչին կլանում են գույնի և գունավոր ստվերների եռանդն ու ակտիվությունը: Ըստ էության, գույնը յուրատիպ ստվեր է, իսկ լույսը՝ շողանք: Գույնը մակերեսային է, այն արագորեն փոփոխվում է և անհետանում: Այն պայմանական է, յուրաքանչյուր ոք այն յուրովի է ընկալում, գույնը խույս է տալիս ուշադրությունից, թույլ չի տալիս նախապես ուրվանկար, ճեպանկար անել: Դա մեծապես ազդում է նյութի ընտրության վրա:

Նախաբան կամ վերջաբան

Ալժիրը Ֆրանսիայի հովանոցի տակ պահելու կողմնակիցները դիմեցին Դը Գոլին, որպեսզի վերջինս ձերբակալի Ժան Պոլ Սարթրին, որն ուզում էր Ալժիրի ազատագրումը:

– Դուք խելագարվել եք, Սարթրը ամբողջ Ֆրանսիան է, ինչպե՞ս կարելի է Ֆրանսիան ձերբակալել, – մոտավորապես այսպես էր պատասխանել գեներալը իրեն դիմողներին:

1960-ականների սկզբներին Սարթրը եկավ Հայաստան:

«Պարույր Սևակը Հայաստանի խիղճն է», – միտքը առկայծում էր ստվերի մեջ և ամեն օր միտքը գնդակահարվում էր: Եվ ամեն օր փոքր Միերը մտնում էր Ժայռի մեջ և ամեն օր հայ կանայք մոտենում էին և չէին հասնում Ժաննա Դը Արկին...

Իսկ նկարչությունը, հատկապես հայերի համար, մի մեծ բան չի...

Մոտավորապես տասը տարի հետո, երբ հասկացա, որ երևի ճիշտ էր Վահան Քոչարը, ով վաղուց արել էր արդեն իմ ալբոմի ոչ թե մեկ, այլ մի քանի սև-սպիտակ, գունավոր մակետները, հարմար պահերին ասում էր. «Դու կարծում ես մենք հավիտյա՞ն պիտի ապրենք... Քո նկարների ալբոմը պիտի տպել»:

Իսկ ես պատասխանում էի.

– Վահան ջան, դու գիտես՝ Հայաստանում և աշխարհում ինչքան շատ ու անսահման են զանազան ուսումնական հաստատություններ ավարտած հայ նկարիչների ալբոմները: Ուզում ես այդպիսի մի բա՞ն մենք երկուսով արտադրենք, որի ոչ նկարները, ոչ էլ տեքստը ոչ ոքի պետք չեն:

Երբ Երվանդ Քոչարը փարիզում էր, մի ցուցասրահում բացվեց Պրազայից այստեղ ժամանած Մաքս

Շվաբինսկու ցուցահանդեսը: Փարիզի բնակիչները և հյուրերը մեծ համակրանքով այցելեցին այս հետաքրքիր նկարահանդեսը: Շատ ուշագրավ հոդվածներ տպագրվեցին զանազան սև ու սպիտակ լրագրերում և գունավոր ամսագրերում: Բայց ամենահետաքրքիր հոդվածը գրեց

ոչ թե Օբսֆորդն ու փարիզյան հայտնի ճեմարանները ավարտած որևէ անհատականություն, այլ Երվանդ Քոչարը:

Նա իր տեսքով ավելի եվրոպացի էր, քան փարիզյան շատ նկարիչներ, քան իր վրացի հրաշալի ընկերները՝ Լադո Գուդիաշվիլին և Դավիդ Կակաբաձեն:

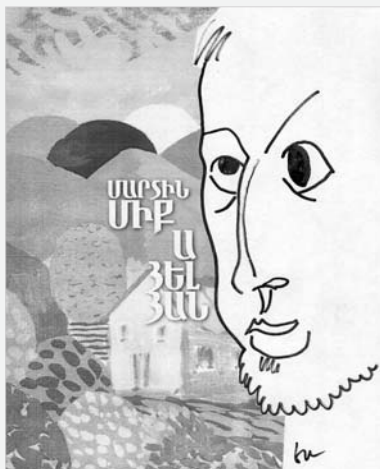


Ինձանից հետո, կտավ, տեմպերա, 35 x 45

Երբ Երվանդ Քոչարը իր ընկերների շրջապատում արտահայտվեց Շվաբինսկու նկարների առիթով՝ նկարչության մեջ «թաթախված» մի քանի մարդ ասացին՝ «դու պիտի զբաղվես արվեստաբանությամբ»: Քոչարը գիտեր, որ ամենադժվար և ամենաաստվածային ճանապարհորդությունը հողը վարելն է և թղթի վրա հոգու և տիեզերքի գրերը դաջելը: Շուշիից սկիզբ առած այս գեղեցկադեմ արձանագործը, այս իմաստուն հոռետորը, այս ոչ ոքի չնմանվող նկարիչը գիտեր նաև, որ աշխարհի ամենահին և ամենաստեղծագործ իր մայր ժողովուրդը Տիգրան Մեծից և Գրիգոր Նարեկացուց արդեն հեռացել էր դանդաղորեն:

«Շվաբինսկու նկարների մեջ ամեն ինչ ասված է. նրա նկարները չունեն զաղպրհիք: Այդ նկարները ոչ մի տեղ չեն թողնում երազելու: Դրա համար այդ գործերի առաջ մնում ենք տարակուսած, չենք կարողանում կողմնորոշվել, և մեզ վրա իջնում է մի տեսակ սառն անկարբեություն»:

Քոչարի պես ոչ ոք այդպես չի գրել, չի խորացել Շվաբինսկու մեջ: Ռուսաստանում ուշագրավ արվեստաբաններ կային. Ալեքսանդր Բենուա, Յակոբ Տուգենիտովը, Աբրահամ Էֆրոս... Ֆրանսիայում նույնպես շատ նշանավոր արվեստի քննադատներ կային: 1926-ին



Վահան Քոչարի իմ ալբոմի մի քանի մակետներից մեկի շապիկը

լույս տեսավ Մորիս Ռեյնալի փոքրիկ մենագրությունը Լադո Գուդիաշվիլու ստեղծագործությունների մասին:

Երվանդ Քոչարի մասին ոչ փարիզահայերն էին ուզում արտահայտվել, ոչ էլ այլ հատուկ մարդիկ, որ կոչվում են artdiller: Եվ մի արվեստաբան, որին Լիոնելլո Վենտուրին էր նկատել՝ Վոլդեմար Ժորժը, 1967-ին գրեց Քոչարի մասին, այնպես, այն հույսով, որ շուտով այս հետաքրքիր անհատականությունը կհայտնվի փարիզի փողոցներում: Բայց Քոչարը փշալարերի մեջ էր: Այդ փշալարերի մասին Փարիզում շատ քչերը գիտեին:

Ես գիտեի և ճանաչում էի Երվանդ Քոչարին 1960 թվականից սկսյալ, երբ Երևանը կանաչի և մաքուր օդի մեջ կորած էր, երբ այս դեռևս հետաքրքիր քաղաքում էին ապրում Մարտիրոս Մարյանը, Գոհար Գասպարյանը, Վահրամ Փափազյանն ու Հրաչյա Ներսիսյանը և շատ այլ տաղանդավոր մարդիկ:

Երբ ես իմ մտերիմ Աղասի Այվազյանի պատվերով «Հայության» համար գրեցի «Արշիլ Գորկին Բաթումի նավահանգստում», գլխավոր

խմբագիրը իր օգնականներին խնդրել էր խմբագրել առաջին նախադասության այս հատվածը. «...Այնքի լավ է մեր Երվանդ Քոչարը, Կոստան Զարյանը, Լևոն Ներսիսյանը այսօրեղ լինեին, ծովը լինեիր Երևանում»:

Ինձ համար շատ սիրելի այս անձանց փոխարինել էին «սրճարանների հանճարները»: Աղասին իմ համակրելի անհատականություններից էր, սիրում էի իր գիրը, մինչև այսօր գնահատում եմ «Լիրիկական երթը» ֆիլմը, չեմ սիրում նկարները, որից երևում է, որ նա Երևանում կամ Թբիլիսիում է «կրթվել»: Երբ հարցրի. թե ինչու է իմ նախադասության մեջ մտել, նա իմ հարցին հարցով պատասխանեց՝ «Ի՞նչ գործ ունի այս հայտնի մարդկանց մեջ այս մեկը»: Նա նկատի ուներ ինձ համար շատ սիրելի Լևոն Ներսիսյանին: Ես հիշեցի՝ երբ արվեստի աշխատողների տանը Լևոնը դասախոսում էր Արթուր Աղամովի և Անտոնեն Արտոյի մասին, դահլիճը լեփ լեցուն էր, ներկա էին ամեն օր ալկոհոլ օգտագործող, դրամատուրգ Գրիգոր Յաղճյանը, նույնիսկ Սլավիկ Չիլոյանը: Ներկա էին շատ հայտնի մարդիկ, բացի Աղասի Այվազյանից:



Լեռնային գյուղ
1973,
թուղթ, գուաշ,
30 x 40

Երևանի ոչ միայն մշակութային, այլ նաև քաղաքական-գաղափարական երևույթներից մեկը «Ամերիկյան գրաֆիկա» ցուցահանդեսն էր, որը բացվեց 1962-ին և տևեց երկու, թե երեք ամիս:



Ժառը
կտավ, տեմպերա

Ես իմ ընկերների հետ համարյա ամեն օր ցուցահանդեսում էի, երբեմն նաև մեմակ: Առաջին հարկում շատ հետաքրքիր «գրադարան» էին սարքել, համեմայն դեպք մենք առաջին անգամ էինք տեսնում հայտնի մոդեռն նկարիչների գունավոր վարատպությունները:

Երբ 1962-ին Նկարիչների միության շենքի մուտքի դուռը բացեցի, տեսա առաջին հարկի ցուցասրահի մոտ Երվանդ Քոչարին՝ ինձ անծանոթ մարդկանց շրջապատում:

– Արի, կույլա ջան, արի միասին շրջենք էս ցուցահանդեսը:

Ես ընդհամենը ուսանող էի, փոքրիկ մորուք ունեի, բայց Քոչարի թափանցիկ հայացքը զգում էր ամեն մեկին և ջահելներին դիմում էր «կույլա ջան» կամ «անուշ ջան»: Ամբողջ երկու հարկը պտտվեց ինձ հետ, դանդաղ և ասաց վերջում.

– Լավ է, որ մենք տեսնում ենք նրանց շար-

ժումը, նրանց կյանքը: Բայց նրանք գիտե՞ն արդյոք, որ եկել են սատանի մայլեն մեզ քյանդիրբազ են սովորեցնում: Իմ ընկերները, արդեն գլուխգործոցներ ստեղծած, շատ համեստ Մինաս Ավետիսյանը, Ռուդոլֆ Խաչատրյանը, Ռազմիկ Դավոյանը, Մարտին Պետրոսյանը զգում և սիրում էին Երվանդ Քոչարին: Բայց, եթե չեմ սխալվում, ամենից շատ նրան սիրում էին Վարոս Շահմուրադյանը և իր «դոյջով» Երևանում հայտնի Երջանիկ Կարախանյանը:

– Արա, ուր ես գնում, քանի էս մարդը կա, մենք պետք է անընդհատ կողքին լինենք, – բղավում է նա սրճարանը լքողների ետևից:

Իսկ երբ ես 1970-ականներին Թբիլիսիում էի, վայելում էի ռեժիսոր Ռոբերտ Ստուրուայի, նշանավոր նկարիչ Լադո Գուդիաշվիլու մտերմությունը, այս բալետի դերասանի նմանվող հետաքրքիր մարդը, իր ընկերոջ մասին պատմեց հետևյալը.

– 1936 թիվն էր: Դավիդ Կակաբաձեն, Տիցիան Տաբիձեն, ես, իմ ֆրանսուհի կինը մատած խոսում էինք, դուռը բացվեց և անսպասելիորեն երևաց Երվանդ Քոչարը: Նա միշտ գեղեցիկ էր, բայց այս անգամ տվել-անցել էր Լեոնարդո Դա Վինչիին:

Կինս անմիջապես ճանաչեց նրան, թուավ ու գրկախառնվեց: Մենք շատ հուզվեցինք, հիշեցինք մեր փարիզյան օրերը:

– Եկեք մենք էլ այստեղ մեր մանիֆեստը գրենք: Հիմա Երևանում էլ կան մոդեռն մարդիկ, Կարա Դարվիշին լսել եք:

– Մեր սիրելի Քոչար, դու կախարդական հեքիաթի մեջ ես, – ասաց մատածներից մեկը:

Ես Ստուրուայի փորձերը տեսնելով և վերջին տարիների Գուդիաշվիլու նկարները աչքի անցկացնելով, զգում էի ամպերի վրա և նույնիսկ Ռոբերտ Ստուրուային չէի ասում, թե նկարչի հին՝ 1920-ական թվականների նկարների համակիրն եմ և թե իր՝ Ստուրուայի փորձերը արդեն գլուխգործոցներ են:

Եվ ինքը ասաց վերջում. «Դուք ունեք շատ լավ դերասաններ. Ֆրունզիկ Սկրտչյանի ու Խորեն Աբրահամյանի նման տաղանդներ ամեն տեղ չկան: Իսկ ինչպիսի հետաքրքիր թատերագետ է Լուիզա Սամվելյանը»:

Ես շատ ուրախ եմ այս ամենի մասին խոսել, որովհետև ոչ մի տեղ այս մասին գրված չէ: Լուիզայի մասին միակ հոդվածը, որն արժանացել է մեր ուշադրությանը, գրել էր Անահիտ Աղասարյանը:

Մարտին Միքայելյան



Անուշ Տեր-Մինասյան

Ճարտարապետության թեկնածու,
ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
ավագ գիտաշխատող



Մի քանդակի պատմություն

2025 թվականի հուլիսին լրացավ անվանի գիտնական,
Ճարտարապետ-ուսումնասիրող և վերականգնող
Ալեքսանդր Արամի Սահինյանի 115 ամյակը:

Նրա գիտական մեծ վաստակի և գործունեության մասին
կան հրապարակված հոդվածներ, և այսօր ուզում եմ պատմել
Նրա կերպարով ոգեշնչված և գեղարվեստական տեսակետից
բարձրարժեք արվեստի գործի՝ Նրա կիսանդրու ստեղծման և
Ա. Թամանյանի անվան Ճարտարապետության թանգարան-
ինստիտուտում հայտնվելու պատմությունը:



ատմությունը սկսվեց շատ տարիներ
առաջ, դեռևս խորհրդային ժամա-
նակներում՝ 1986 թվականին, Ա. Սա-
հինյանի մահվանից չորս տարի
հետո: Մի օր զանգահարեց Սահինյա-
նի քույրը՝ հայտնի արձակագիր Անա-
հիտ Սահինյանը, ով մորս մտերիմ ընկերուհին
էր, և հարցրեց, թե կարո՞ղ եմ արդյոք մի շնոր-
հալի քանդակագործի անուն տալ: Նա գիտեր,
որ ես աշխատում եմ Գիտությունների ազգային
ակադեմիայի արվեստի ինստիտուտում, որտեղ
հենց Ալեքսանդր Սահինյանի ղեկավարությամբ
ուսումնասիրում էի միջնադարյան ճարտարա-
պետության պատմությունը և գրում իմ ատենա-
խոսությունը: Բնականաբար, պետք է ճանաչեի
մեր նկարիչներին և քանդակագործներին:
Բանն այն էր, որ ՀԽՍՀ Մինիստրների խորհր-



Անահիտ Սահինյանը եղբոր՝ Ալեքսանդր Սահինյանի հետ

դի կողմից որոշում էր ընդունվել Սահինյաննե-
րի ծննդավայր Վարդաբլուր գյուղի դպրոցն ան-
վանակոչել Ալեքսանդր Սահինյանի անունով, և
այդ կապակցությամբ դպրոցի առաջ տեղադրել

ճարտարապետի կիսանդրին: Այդ գործի կազմակերպումը ստանձնել էր քույրը՝ Անահիտ Մահինյանը, ինչի համար և քանդակագործ էր փնտրում: Իհարկե, իսկույն խոստացա նրա համար գտնել այդպիսի մարդու, և նույն բույեին զանգահարեցի հայտնի արվեստաբան Մարինա Ստեփանյանին, ով ճանաչում է



Սամվել Ղազարյան

Հայաստանի բոլոր արվեստագետներին և լավ գիտի նրանց ստեղծագործական կարողությունները: Մարինան առաջարկեց այդ պատասխանատու գործը վստահել հանրապետության լավագույն քանդակագործներից մեկին՝ երիտասարդ Սամվել Ղազարյանին: Պայմանավորվեցինք, և մյուս օրը ես, Մարինան և Սամվելը այցելեցինք Անահիտ Մահինյանին: Ձրուցեցինք ամեն ինչի մասին, համաձայնության եկանք և հաջորդ իսկ օրն արդեն երկուսով՝ ես և Սամվել Ղազարյանը, գնացինք Ալեքսանդր Մահինյանի տուն՝ հանդիպելու նրա դստերը՝ Գոհար Մահինյանին: Գոհարը տրամադրեց բոլոր անհրաժեշտ լուսանկարները: Այդ գործընթացի հետ կապված՝ մի քանի օր հետո մի հետաքրքիր բան տեղի ունեցավ. ինչ-որ նպատակով դպրոցի անվանական մասին որոշման պատճենն ունենալու անհրաժեշտություն էր առաջացել: Պարզ չէր, թե ումից և ինչպես կարելի էր դա ձեռք բերել՝ ոչ համացանց կար այդ ժամանակ, ոչ էլեկտրոնային նամակագրություն: Որոշեցինք գնալ այնտեղ, որտեղ որոշումը ընդունվել էր՝ ՀԽՍՀ Մինիստրների խորհուրդ: Եվ ես ու Սամվել

Ղազարյանը՝ առանց որևէ ծանոթ ունենալու այդ հաստատությունում, գնացինք ուղիղ Լենինի հրապարակի այդ հայտնի շենքը: Արդեն չեմ հիշում՝ ինչ ասացինք անցակետում, բայց մեզ ներս թողեցին: Հասանք համապատասխան բաժին, որտեղ բաժնի պատասխանատու աշխատողը նախ զարմացավ միամտությունից բխող մեր խիզախության վրա՝ այդ բարձր առյուծը գալ առանց որևէ նախապատրաստական գործողության՝ պայմանավորվածության, հեղինակավոր զանգի և այլն: Հետո, սակայն, իմանալով, ինչի համար ենք եկել, ուրախացավ և ասաց, որ ինքը մեր մյուս հայտնի ճարտարապետի՝ Գրիգոր Աղաբաբյանի որդին է, և կկատարի մեր խնդրանքը: Իսկույն պատվիրեց, որ արխիվում գտնեն և մեզ տրամադրեն դպրոցի անվանակոչման մասին որոշման պատճենը: Երջանիկ դուրս եկանք:

Անցավ ինչ-որ ժամանակ: Սամվել Ղազարյանը զանգահարեց ու տեղեկացրեց ինձ, որ կիսանդրու կավե մոդելը պատրաստ է և կարող եմ այն տեսնել: Անկեղծորեն զարմացա՝ ինչու է ինձ առաջարկում տեսնել, այլ ոչ թե հարազատներից մեկին: Արվեստագետը բացատրեց, որ հարազատների համար դժվար կլինի առաջին անգամ տեսնել իրենց հորը կամ եղբորը քանդակի տեսքով, դա կարող է սխալ ընկալման պատճառ դառնալ, ուստի ճիշտ կլինի, որ առաջինը ես տեսնեմ՝ որպես Մահինյանին լավ ճանաչող և հիշող մեկը: Ես գնացի: Այն, ինչ տեսա, միանգամից ցնցեց ինձ՝ դա արվեստի զարմանալի գործ էր, որի մեջից բխում էր պատկերված մարդու էությունը և ոգին: Իսկ կատարյալ նմանությունը ոչ թե լուսանկարչական էր, այլ կենդանի և շնչող: Քանդակի ներքևում էլ վարպետը տեղադրել էր ճարտարապետի կյանքի գլխավոր գործի փոքրիկ մոդելը՝ Գառնիի վերականգնված տաճարը: Արտահայտելով իմ լիակատար հավանությունը, ես գնացի: Մյուս օրը նույն զգացմունքներն ու կարծիքն էին արտահայտել Մահինյանի դուստրը՝ Գոհարը, և քույրը՝ Անահիտ Մահինյանը: Աշխատանքը ձուլվեց բրոնզով և փոխադրվեց Ստեփանավան, այնտեղից էլ՝ Վարդաբլուր:

Անցան տարիներ: Դժվարին 90-ականներին շատ էինք լսում, որ չարագործները ապամոնտաժում են բրոնզե արձանները, վերածում մետաղի ջարդոնի և վաճառում:

Այն աստիճանի էր հասել նշյալ չարիքը, որ նույնիսկ գերեզմանատներում կանգնեցված հուշարձաններից էին պոկում բրոնզե մասերը և վաճառում: Այդ պայմաններում մեզ, բնական է, հետաքրքրեց Սահինյանի բրոնզե կիսանդրու ճակատագիրը: Շատ ժամանակ պետք չեղավ, որ Անահիտ Սահինյանը պարզի, որ դպրոցը չի անվանակոչվել ճարտարապետի անունով, կիսանդրին էլ չի տեղադրվել շենքի առջև: Սակայն քանդակը պահպանվել էր, դրված էր գլուխի ինչ-որ տեղական պաշտոնյայի աշխատասենյակի անկյունում, ոչ ոքի չէր պատկանում և ոչ ոք այն չէր տեսնում: Պարզ էր, որ այն պետք էր շտապ «գերությունից» փրկել: Ինչ-որ բանակցություններ վա-

Մոտենում էր Ալեքսանդր Սահինյանի 90 ամյակը: Այն ժամանակ Արվեստի ինստիտուտի տնօրենն էր Լևոն Հախվերդյանը: Գնացի նրա մոտ, հիշեցրեցի այդ մասին, առաջարկեցի միջոցառում կազմակերպել ինստիտուտում, ինչի հետ նա համաձայնվեց: Եվ այստեղ ես առաջ բերեցի այս կարևոր հարցը՝ միջոցառմանը դահլիճում պետք է դրված



րեցինք այդ մարդու հետ, ով կտրուկ մերժեց մեր ցանկությունը՝ տանել քանդակը և տեղադրել այնպիսի վայրում, որը վայել կլինի թե՛ Սահինյանին և թե՛ գեղարվեստական այս ստեղծագործությանը: Չենք տա և վերջ՝ այսպիսին էր նրա պատասխանը:



Ալեքսանդր Սահինյանը Գառնիի տաճարի վերականգնման ժամանակ

լինի Սահինյանի կիսանդրին: Հախվերդյանը ուղղակի սարսափեց. ինչպե՞ս պետք է դա իրականացվի: Այն ժամանակ դժվար էր համապատասխան բեռնատար մեքենա ճարելը և կիսանդրին անվնաս տեղափոխելու գործը կազմակերպելը: Բայց ես նրան համոզեցի, որ ինքը պետք է միայն նամակ ուղղի վերոհիշյալ պաշտոնյային, մնացածը մենք կանենք: Բնականաբար, նա համաձայնվեց: Նամակում հիմնավորվեց կիսանդրու՝ հոբելյանական միջոցաջառման ժամանակ դահլիճում գտնվելու անհրաժեշտությունը, որին հետևեց խնդրանքը՝ տրամադրել քանդակը ինստիտուտին՝ միջոցառումն անցկացնելու համար: Տեղափոխումը վերցրեցինք մեզ վրա: Նամակը ստորագրվեց բազմաթիվ կոչումներ ունեցող ակադեմիկոսի կողմից: Նրան մերժելը, պարզ է, ավելի դժվար կլիներ, քան մեզ:

Այն ժամանակ ես աշխատում էի նաև «Հայաստան» հիմնադրամում, որն այդ տարիներին բազմաթիվ շինարարական ծրագրեր էր իրականացնում Հայաստանի և Արցախի

տարբեր շրջանների գյուղերում և քաղաքներում, այդ թվում՝ Ստեփանավանում: Խնդրեցի ընկերներին, որ Ստեփանավան գնալիս մտնեն այդ մարդու մոտ, հանձնեն նամակը և բերեն քանդակը, ինչը, պարզ է, շատ բարդ գործ պետք է լիներ՝ ոչ միայն ֆիզիկական տեսակետից: Տղաները, որոնց թվում մեր առաջատար ճարտարապետներն ու ճարտարագետներն էին, շատ ջանք թափեցին՝ նախ այդ մարդուն երկար համոզելու, հետո՝ քանդակը մեքենայի մեջ դնելու և բերելու գործում: Մի գեղեցիկ օր, երբ ես նստած էի Հիմնադրամի իմ աշխատասենյակում, զանգ եկավ տղաներից, որ տասը թույն հետո իրենք կլինեն մեր շենքի մոտ՝ քանդակը մեքենայի մեջ: Բարեփախտաբար, Հիմնադրամը և Ճարտարապետության թանգարանը նույն շենքում էին գտնվում, թանգարանն էլ՝ առաջին հարկում: Նախօրոք խոսել էի թանգարանի տնօրեն Աշոտ Գրիգորյանի հետ, ով, բնականաբար,

շատ ուրախ էր ընդունել Ալեքսանդր Սահինյանի կիսանդրին: Այդ պահին շենքում գտնվող մեր տղաները իմ խնդրանքով իջան ցած և իրենց սպիտակ վերնաշապիկները չխնայելով՝ չափազանց ծանր ու փոշոտ քանդակը դժվարությամբ հասցրեցին թանգարան:

Մյուս առավոտ արդեն Անահիտ Սահինյանի հետ եկանք թանգարան, որտեղ նա մվիրատվության մասին գրություն գրեց թանգարանին:

Ինչ-որ խորհրդավոր ուժով այս քանդակը, տարիներ անց, ինձ բերեց նշյալ թանգարան, որի տնօրենը դարձա Աշոտ Գրիգորյանից հետո:



Ալեքսանդր Սահինյանի կիսանդրին՝ ճարտարապետության թանգարանում



ճարտարապետ Ջիմ Թորոսյանը՝ Ալեքսանդր Սահինյանի կիսանդրու մոտ՝ Սամվել Ղազարյանի անհատական ցուցահանդեսում

Այսպիսի ծանր ճանապարհով անցած հիմնալի այս ստեղծագործությունը արդեն երկար տարիներ է, որ զարդարում է Ճարտարապետության թանգարանը: Իրականում, թերևս, ըստ գեղարվեստական արժանիքների, այս կիսանդրու տեղը Հայաստանի ազգային պատկերասրահն է, որտեղ պահպանվում և ցուցադրվում են Սամվել Ղազարյանի այլ քանդակները, սակայն, կարծում ենք, ճիշտ է, որ իր կյանքը ճարտարապետությանը նվիրած և այդ ոլորտում գիտական ու մշակութային սիրանք գործած Ալեքսանդր Սահինյանի քանդակը դիմավորի արվեստասեր հանրությանը հենց Ճարտարապետության թանգարանում:



Աշոտ Հայկապուն Գրիգորյան

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

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒԴՈՒԼԻՍ - ՍՏԱՄԲՈՒԼԸ

և հայ շինարար-ճարտարապետների
ներդրումը

Սկիզբը՝ «Ռուլին» #1, 2026

Մաս երկրորդ

Ոսկեծեռիկ Պալանները



այ մշակույթի և մասնավորապես հայ
ճարտարապետության պատմության-
նը, տեսությանը և գործնականին
վերաբերվող հետազոտությունների
ժամանակակից գործընթացից անհիմն դուրս
են մնացել արտերկրի հայ ճարտարապետնե-
րի ստեղծագործությունների ուսումնասիրումը,
դրանց գիտական արժևորումը, դրանք հայ
մշակույթի ընդհանուր համակարգում դիտար-
կումը և այս ամենից հետևող բազմաթիվ այլ
խնդիրներ:

Խորհրդային շրջանում արտերկրի հայ
ճարտարապետների (հատկապես Թուրքիա-
յի) ստեղծագործական ժառանգությանը վե-
րաբերվող նյութերը մեզ հասու չէին, այս էր
թերևս հիմնական պատճառը, որ հայ մշակույ-
թի այս կարևոր շերտը դուրս մնաց մեր մտա-
վորականների տեսադաշտից:

Ճարտարապետության ազգային քանգա-
րան-ինստիտուտը առաջինն էր, որ պետակա-
նորեն և հետևողական սկսեց զբաղվել այս
հարցով՝ 1990 թվականից սկսած: Հանուն ճշ-
մարտության պետք է խոստովանել, որ մեզա-
նում միակ գիտնականը, որ քիչ թե շատ տեղյակ
էր խնդրին և որոշ նյութեր էլ հասցրեց հրատա-
րակել, երջանկահիշատակ դոկտոր, պրոֆեսոր,
ակադեմիկոս Վարազդատ Հարությունյանն էր,
իսկ Սիման ճարտարապետի հայ լինելու փաս-
տին անդրադարձավ Արմեն Չարյանը:

Տարեցտարի մեր կողմից շարունակաբար
իրականացվող հետազոտությունները, հա-
վաքված հազարավոր նյութերի բաղդատումը
նոր էջ բացեցին հայ ճարտարապետության
պատմատեսական ուսումնասիրությունների
գործընթացում: Մշակված նյութերը այսօր մեզ
հնարավորություն են ընձեռում հիմնավորել, որ
սփյուռքի գաղթօջախներում եղել են և կան
հայ ճարտարապետներ, որոնց ստեղծագոր-
ծական ժառանգությունը արժանի է հետևողա-
կան ուսումնասիրության:

Հետազոտությունների արդյունքում պարզվեց, որ շուրջ հարյուր տարվա կտրվածքով հայ ճարտարապետները նպաստել են այս կամ այն երկրի, կամ համամարդկային ճարտարապետաքաղաքաշինական գործընթացի զարգացմանը: Նախագծել և կառուցել են այնպիսի հորինվածքներ, որոնցից շատերը մնայուն միջավայրաստեղծ արժեքներ են դարձել: Նույն ժամանակ էլ նրանք, փաստորեն, դուրս են մնացել Հայաստանի ճարտարապետական գործընթացից: Անտեղյակության նման իրավիճակը երկատել է հայ ճարտարապետական միտքը, աղքատացրել ճարտարապետական արվեստը: Ցավոք, այս միտումը այսօր էլ հիմնականում շարունակվում է, չնայած արդեն նկատվում են համագործակցության առաջին քայլերը նախագծային և շինարարական ծրագրերում:

Այսօր անվիճելի հիմքեր ունենք փաստելու և գնահատելու հայ ճարտարապետների ներդրումը հայ և համամարդկային ճարտարապետական, քաղաքաշինական, մասնագիտական, կրթական, գիտական, հասարակական ոլորտներում:

Դրանք հիմնականում ներկայացնում են այն երկրները, որտեղ եղել են և կան հայ գաղթօջախներ և այն երկրները, որտեղ համագործակցաբար աշխատել են հայ ճարտարապետներն ու շինարարները:

«Ռուսլինի» էջերում մենք արդեն անդրադարձել ենք Բաքվում, Թբիլիսիում, Իտալիայում գործունեություն ծավալած հայազգի ճարտարապետներին, իսկ ներկայացվող հոդվածում փորձելու ենք անդրադառնալ Ստամբուլը Ստամբուլ դարձրած մի հայ ճարտարապետական գերդաստանի՝ Պալյանների ստեղծագործական ժառանգությանը: Ժառանգություն, որի կերտողների մասին, ցավոք, թե մեզանում և թե, որքան էլ որ տարօրինակ է, Թուրքիայում, շատ-շատերը տեղյակ չէին կամ չէին ուզում բարձրաձայնել, որ այդ հսկայական ժառանգության կերտողները հայեր են եղել:

Չնայած այն հանգամանքին, որ Թուրքիայի հետ Հայաստանը պաշտոնական հարաբերություններ մինչ օրս չունի, մեզ հաջողվեց կապեր հաստատել Ստամբուլի հայ համայնքի հետ և փորձել նյութեր հավաքել պոլսահայ ճարտարապետների մասին: Որքան էլ որ տարօրինակ թվա, Պալյանների պահպանված արխիվը մեզ հաջողվեց գտնել և Հայաստան տեղափոխել ոչ թե Թուրքիայում, այլ Իտալիայի հեռավոր Ազոլո քաղաքում:

Պալյանների գերդաստանը 18-19-րդ դարերում հայ ճարտարապետների, արվեստագետների և ազգային-հասարակական գործիչների փայլուն սերունդներ է տվել:

Ընտանիքի նախահայրը **Պալի Քալֆան** է (XVIII դ. Գերեվանք գյուղ, Կեսարիա- 1803 թ., Կ. Պոլիս): Աշխատել է պալատում որպես «մեքանեքչի» (կառույցներ վերանորոգող), ապա նշանակվել պալատական ճարտարապետ: Պալի Քալֆայի որդին՝ **Գրիգոր ամիրա Պալյանը** (1767-1831 թթ.), առաջինն է Պալյաններից, որ կրել է Պալյան ազգանունը: 1788 թ.-ից նշանակվել է պալատական ճարտարապետ: Կառուցել է Սարայբուրնուի հին (այրվել է 1875 թ.-ին), Պեշկեթաշի թագավորական, մախկին Բեյլերբեյի (այրվել է), Ոսկեղջյուրում Դեֆթերդարբուրնուի առափնյա, Արնափուտքյոյի, Այբուքյուրնուի սուլթանական պալատները, Քասարը գեղիդ (նոր դղյակ), Այնալքավաքի կամ Թերսանեի դղյակը, Չաղլայանի թագավորական դղյակը, Սելիմիեի, Դավուդ փաշայի, Թարսիմի թնդանոթածիզների, Մայթեփեի, Ռամիմի գորանոցները, Նուրեթիի մզկիթը և այլ շենքեր ու շինություններ: Նա հեղինակն է նաև Գումգափուի մայր (Ս.Աստվածածին) և Կեսարիայի հայկական եկեղեցիների:

Սենթերիմ Ամիրա Պալյանը նույնպես ճարտարապետ էր (XVIII դ.-1833 թ.): Կենսագրության ու կառույցների մասին մանրամասն տեղեկություններ չեն պահպանվել: Միակ հայտնի կառույցը Բեյազիդի հրդեհի աշտարակն է:

Կարապետ **Գրիգորի Պալյանը** (Կարապետ Ամիրա, 1800-1866 թթ.) որպես պալատական ճարտարապետ փոխարինել է իր հորը՝ Գրիգոր Պալյանին: Նրա առավել նշանակալից ստեղծագործություններից են Դոլմաբահչեի պալատը, Չիֆթե սարայլար (գույգ պալատ, Էյուր), Սալը Բազարում Ջենիլի և Մյունիթեի անվան սուլթանական ծովափնյա պալատները, Չրադանի հին պալատը, Իզմիթի իշխանական դղյակը, Եղրզըլի հին ապարանքը, Գյումյուշսուի գորանոցը, Քուլեիլի հեծյալների գորանոցը, Թերքոսի ջրային ցանցը, ամբարտակներ, գործարաններ և այլ բազմաբնույթ շենքեր և շինություններ:

Կարապետ Պալյանի ստեղծագործությունների մեջ հատկապես առանձնանում են հայ համայնքի համար նախագծված շենքերը, այդ թվում՝ Եղիկուլեի «Սուրբ Փրկիչ» հայոց հիվանդանոցը, Ս.Հակոբ, Պեշկեթաշի Ս.Աստվա-



Կարապետ Գրիգորի Պալյան

ծածին, Քուրուչեշմեի Երևման Ս.Խաչ, Գալաթասարայի Ս. Երրորդության եկեղեցիները, Սկյուտարի ճեմարան-վարժարանը, Պեշիկ-թաշի հայոց գերեզմանատունը և այլն: Կարապետ Պալյանը քաջատեղյակ է եղել հայ միջնադարյան ճարտարապետությանը, մասնավորապես այցելել է Անի և ուսումնասիրել Անիի բազմաշերտ հայկական ճարտարապետությունը: Արժանացել է բազմաթիվ պարգևների, այդ թվում՝ թուրքական կառավարության Պատվո նշան շքանշանի (1845թ.): Կարապետ Պալյանը աշխատակցել է այլ հայազգի ճարտարապետների, մասնավորապես իր քեռայր Հովհաննես ամիրա Սերվերյանի, ապա որդու՝ Նիկողոս Պալյանի հետ:



Նիկողոս Պալյան



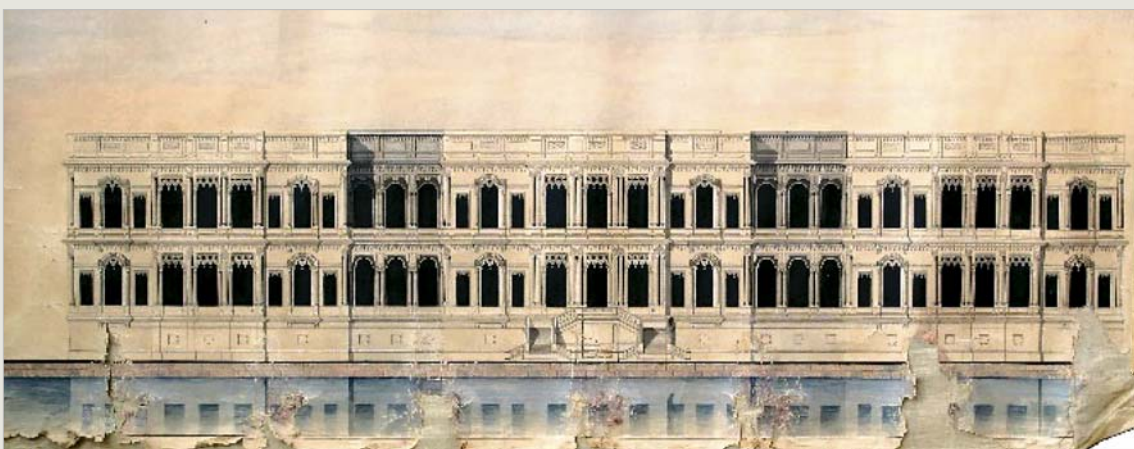
Սարգիս Բեյ Պալյան

Նիկողոս Պալյան (Նիկողոս բեյ Բալյան, 1826-1858 թթ.): Սովորել է Փարիզի Սեն Պարպարձրագույն վարժարանի ճարտարապետության բաժնում: Նշանակվելով պալատական ճարտարապետ՝ կառուցել է Դոլմաբահչեի պալատի թագադրության սրահը, արքայական դռները, Դիվանխանեն, Պեյքոզի, Կեոքսուի, Ըհլամուրի, Սկյուտարի, Գոշունեուրի Ատիլե Սուլթանի պալատները, Օրթագյուղի, Չրադանի, Դոլմաբահչեի մզկիթները, Թոփխանեի ժամացույցի աշտարակը, Դոլմաբահչեի պալատի թատրոնը, Չրադանի նոր պալատը և այլն:

Սարգիս բեյ Պալյան (1831-1899 թթ.): Ճարտարապետական կրթությունը ստացել է Փարիզում: Կ.Պոլսում աշխատել է որպես պալատական ճարտարապետ: Կառուցել է Բեյլեր-



Կարապետ Պալյան, Կուլեի Սուվարի զորանոցը



Նիկողոս Պալյան, Չրադանի պալատի եսթիզային նախագիծ

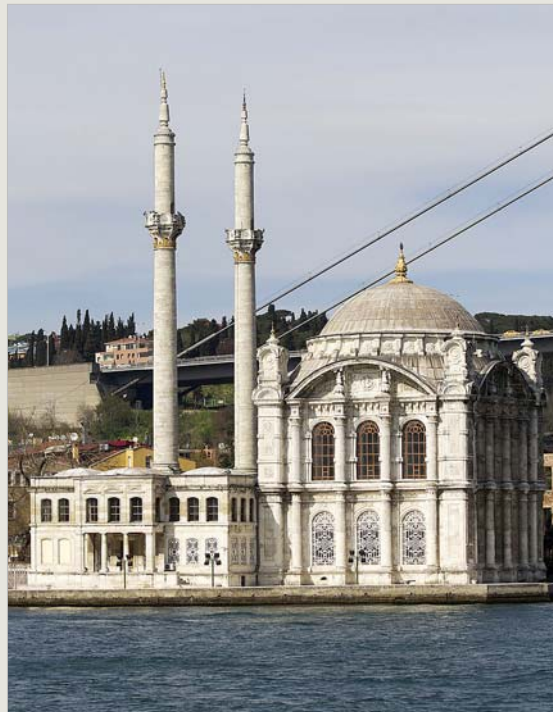


Նիկողայոս Պալյան, Քյուչուքսու պալատը

բեյի նոր, Չրադանի, Էդրեգեի, Գանտիլլիի Ատիշե Սուլթանի, Պալթալիմանի ծովափնյա պալատները, Այազ աղայի, Գալենտերի Քեադըքհանեի Չադլայանի, Իզմիթի բժշկապետի ազարակի, Թոփգափուի պալատի Մեջիդիե, Ջինճիրլիքույի Յուսուֆ Իզգեդիմի, Պեյքոզի Թոփաթի, Ալեմտաղի, Սյազաղայի, Մերտաիի, Իմիթի Սուլթանիեի, Սկյուտարի Քոշուեդուլուի (Վալիտեպաղ) կայսերական, Քյուչուք Չեքմեճեի ապարանքները, Մեջիդիեի, Մաչքայի



Սարգիս Պալյան, Պատերազմական նախարարության (ներկայիս Ստամբուլի համալսարանի տեսչական շենքի) ներքին տեսքը



Նիկողայոս Պալյան, Օրթաքյոյի մզկիթը

գորանոցները, Մաչքա Ազիզիեի, Աքսարայ Բերթենիյալ մայր կայսրուհու, Քեադըքհանեի Չադլայանի, Էդրեգեի (համիդիե) մզկիթները և այլ տարաբնույթ շենքեր և շինություններ: 1878-ին արժանացել է «Սեր միմարը էվվել» (պետության գլխավոր ճարտարապետ) ճարտարապետական բարձրագույն կոչմանը:

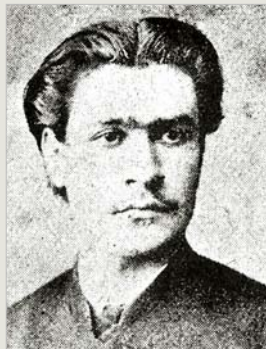
Հակոբ բեյ Պալյան (1837-1875 թթ.) ճարտարապետական կրթությունը ստացել է Փարիզի Սեն Պարպ Բուլեջի ճարտարապետական բաժնում: 1866-ին նշանակվել է պալատական ճարտարապետ՝ զբաղվելով հիմնականում նախագծման աշխատանքներով: Կառուցել է Պեյքոզի, Թոփաթի, Սկյուտարի, Քոշուեդուլուի մայր թագուհու, Չոպուբուլու խտիվ Իսմայիլ փաշայի, Մերճանի Ալի Փաշայի ապարանքները, Աքսարայի Բերթենիյալ մայր թագուհու մզկիթը, Չրադանի պալատը (եղբայրների հետ), Բեյլեր Բեյի պալատը և այլ կառույցներ: Աշխատակցել է հայ ճարտարապետ Պետրոս Նեմցեի հետ:



Հակոբ Բեյ Պալյան



Լևոն Բեյ Պալյան



Սիմոն Բեյ Պալյան

Սիմոն Բեյ Պալյան (1846-1894 թթ.): Եղբոր՝ Հակոբ Պալյանի մահից հետո նշանակվել է պալատի օգնական ճարտարապետ: Կառուցել է Մաչքայի գորանոցը և ոստիկանատունը, Եղորգեի ապարանքը (Սարգիս Պալյանի հետ), եղել է նաև վարպետ-մանրանկարիչ, մանրանկարներով զարդարել է իր և Գրիգոր ու Կարապետ Պալյանների կառույցները:

Լևոն Բեյ Պալյան (1855-1925 թթ.): Նիկողոս Պալյանի որդին էր: Մասնագիտական՝ ճարտարապետական կրթությունը ստացել է Փարիզի կերպարվեստի բարձրագույն պետական դպրոցի ճարտարապետության բաժնում: Աշխատակցել է հորեղբոր՝ Սարգիս Պալյանի հետ:

Պալյան ճարտարապետական գերդաստանից առավել բեղմնավոր են եղել **Գրիգոր ամիր**

րա Պալյանը, Կարապետ ամիրա Պալյանը, Նիկողոս Բեյ Պալյանը, Սարգիս Բեյ Պալյանը, որոնք գերդաստանի մյուս ճարտարապետների հետ կառուցել են տասնյակ տարաբնույթ շենքեր և շինություններ՝ հիմնականում Սուլթանական մայրաքաղաք Ստամբուլում:

Պալյաններին զուգահեռ և նրանց հետ համատեղ Ստամբուլում ապրել և ստեղծագործել են տասնյակ հայ արվեստագետներ (նկարիչներ, քանդակագործներ, ոսկերիչներ և այլ արհեստավորներ): Հայ նկարիչները որմնագարդել են թուրքական պալատները, ապարանքները, հայկական եկեղեցիները, ամիրաների տներն ու պալատները:



Տարատեսակ կահույքի պարագաներ ներքին տարածքի ձևավորման համար

Պահպանվել են Էյուբի Ս.Աստվածածին եկեղեցու «**Ավետումը**» (17-րդ դար), «**Աստվածամայրը Հիսուսի և Հովհաննես Մկրտչի հետ**» (խաչակալ, 18-րդ դարի 2-րդ կես), Ս. Հրեշտակապետի եկեղեցու «**Ահեղ Դատաստանը**» (18-րդ դարի սկիզբ) և բարձրարվեստ այլ գործեր: Ճարտարապետ Պալյանները նաև հարդարող նկարիչներ էին, նրանց հետ են աշխատել ճարտարապետներ Հ. Մերվերյանը, Մ. Խալֆան, Չ. Թաշճյանը և ուրիշներ:

Նրանց արվեստը բնորոշվում է զարդանախշերով, շքեղությամբ, հախճապակու, ոսկու, գունավոր մարմարների, հայելիների օգտագործմամբ, վիտրաժների գունագեղությամբ, արևելքի և ժամանակի ֆրանսիական արվեստի յուրօրինակ գուգորդմամբ: 18-20-րդ դդ. Մանասե ընտանիքի պալատական հայ նկարիչները ոչ միայն զբաղվում էին շենքերի ներքին հարդարանքով, այլև հաստոցային և մանրանկարչական դիմանկարների հեղինակներ էին:

Դեկորատիվ քանդակագործության վարպետներից էր Ռ. Պետրոսյանը, քարի և փայտի գեղարվեստական ձևավորման արվեստի առաջատար մասնագետ՝ Կ. Պալյանը:

բազմոցների համար պաստառները, լուսավորության սարքերը և այլն:

Պալյան ճարտարապետական գերդաստանի ժառանգությունը բազմաճյուղ է և հարուստ:

Պալյանների նախագծերով Կ. Պոլսում կառուցվել են տարբեր բնույթի բազմաթիվ շենքեր ու կառույցներ՝ Դոլմաբահչեի, Սարայ Բուրնուի, Բեյլերբեյի, Չրադանի պալատները, Թոփխանեի, Օրթաքյոյի (Միջագյուղի), Մեջիդիեի, Վալիդե, Չրադանի մզկիթները, Սելիմիեի, Գյումյուշտյուլի գորանոցները, սուլթան Մահմուդի դամբարանը, Թոփխանեի ժամացույցի աշտարակը, Գեոք Սուի, Թոքաթի, Չիֆ-



Սիմոն Պալյան, Սարայ Բուրնու գորանոցի նախագիծը

Կարապետ Պալյանը իրենց կառուցած շենքերի ներքին հարդարանքի հարցերը լուծելու համար հիմնում է Հերբեյի մանածագործական ֆաբրիկան (գործում է մինչ օրս): Այն իր մեջ ներառում էր հայ գորգագործ վարպետների, որոնց նրանք հավաքագրում էին Հայաստանի տարբեր շրջաններից (ընդհանրապես Պալյանները Հայաստանի տարբեր շրջաններից Ստամբուլ են հրավիրել քարագործ, մետաղագործ, փայտագործ, գորգագործ և այլ շատ մասնագետների, Հերբեյի գործարանի նմանությամբ հիմնել են տարբեր արտադրամասեր, և նրանց օգնությամբ իրականացրել իրենց նախագծերը): Ֆրանսիական ոճերով ջահերն ու լուսամփոփները նույնպես պատրաստվել են հայ վարպետների կողմից, իսկ Զյոթահիայի հախճապակին Պալյանների պատվերով հասել է Ստամբուլ:

Պալյանների նախագծերով և հայ վարպետների ջանքերով են իրականացվել տարբեր կառույցների ներքին տարածքների ձևավորման համար նախատեսված կահույքները, գորգերը, վարագույրները, աթոռների և

լիկի, Յըլդըզի ապարանքները և այլն: Մինևույն ժամանակ, Պալյանների նախագծերով (ինչպես և նրանց առանձին ներկայացուցիչների նյութական օժանդակությամբ) Կ. Պոլսում և արվարձաններում հայ համայնքի կարիքների համար կառուցվել են տարբեր շենքեր:

Կարապետ Պալյանի նախագծով կառուցվել է Եղիկոցլեի Ս. Փրկիչ ազգային հիվանդանոցը (1834 թ., ճարտարապետ Հ. Սերվերյանի հետ, Հ. Պեզդյանի նախաձեռնությամբ), վերաշինվել Սկյուտարի «Երուսաղեմատուն» կոչված վանքը, ուր 1838 թ. բացվել է բարձրագույն ժառանգավորաց վարժարանը՝ Սկյուտարի (Սեմերճյան) ճեմարանը (երկուսն էլ ճարտարապետ Հ. Սերվերյանի հետ), կառուցվել է Պեշկեթաշի հայկական եկեղեցին (1838 թ.), նորոգվել է Ս. Հակոբ վանքի եկեղեցին և նրան առընթեր կառուցվել հոգևոր ճեմարան:

Պալյանների նախագծած ու կառուցած շենքերի թվին են պատկանում նաև Պեշկեթաշի Մաքրուիյան վարժարանը (ճարտ. Ս. Պալյան), հայ մեծահարուստների բազմաթիվ մեմատներ և այլն:

Պալյանները համագործակցել են Ճեզա-
յիրյան ընտանիքի հետ, որոնք մեծ վարպետու-
թյամբ պատրաստում էին գիպսե ինքնատիպ
ծավալային ձուլածո դեկորատիվ մասեր կա-
ռույցների ներքին հարդարանքի համար (ի դեպ
այդ դեկորատիվ հատվածները հնարավոր էր
թե ոսկեջրել և թե պատել բրոնզով և արծաթով,
ներկել և այլն):

Կարապետ և Բարսեղ Ճեզայիրյաններից
բացի հարդարման գործի հմուտ վարպետներ
էին (մասնավորապես գիպսե, ձուլածո (կար-
թոնայինար), բետոնե, զարդարիկ մասերի
պատրաստման գործում) Սարգիս և Խաչիկ
Թորոսները, Կարապետ Օսկին¹:

Ստամբուլում Պալյանների ստեղծած
շենքերի ճարտարապետությունը բազմառժե-
ռե պալատների, ապարանքների և նույնիսկ
մզկիթների ճարտարապետությունը իրա-
կանացված է Եվրոպայում այդ ժամանակ
տարածված կլասիցիզմի և բարոկկոյի
սկզբունքներով, ապա Պեշկեթաշի հայկական
եկեղեցին կառուցվել է հայկական ճարտարա-
պետության ավանդույթներով: Ընդհանրապես
հետաքրքրական է պալյանների նախագծա-
յին մոտեցումների ներկայակեր: Սուլթանի
պալատը ցանկանում էր Ֆրանսիայի, Անգլի-
այի, Ռուսաստանի և եվրոպական այլ երկրնե-
րի պալատական համալիրների նման ինքն էլ
կառուցել համանման, գուցե և ավելի շքեղ կա-
ռույցներ, ցուցադրել իր կայսերական ուժն ու
հարստությունը: Այս գործը բացի հրավիրյալ
ճարտարապետներից փայլուն կարող էին
իրականացնել հայ շինարար վարպետներն
ու ճարտարապետները: Ուստի պատվերի
բնույթն ու պահանջը Պալատի կողմից հստակ
էր: Պալյաններին մնում էր սովորել և տիրա-
պետել եվրոպական երկրների այդ ժամա-
նակաշրջանի բոլոր ուղղություններին, դրանք
հավելելով իսլամական աշխարհի, Մավրիտա-
նիայի, Հայաստանի և այլ երկրների մշա-
կութային և ճարտարագիտական հարուստ
ժառանգությանը, համադրել իսլամական դա-
վանաբանության պահանջների, պալատի
ցանկությունների և ակնկալիքների հետ և
ստեղծել նորը, իհարկե, իրենց ծանոթ և հասու
հայ վարպետների ներգրավմամբ (հարկ է նշել,
որ Պալյանների շատ սերունդներ սովորել են
Ֆրանսիայի լավագույն ճարտարապետական
դպրոցներում):

1. Տես՝, Աշոտ Գալստյան, Գայոց ազգին պարտեզի գանձերը, Պալ-
յաններ, Երևան, 2017, «Զանգակ-97», էջ 57-63:



Պոլմաբահչեի համալիր



Պոլմաբահչեի համալիրի հանդիսությունների դարպասը



Պոլմաբահչեի համալիրի հանդիսությունների ճեմասրահ

Պալյանների գերդաստանը ամուր և գործունյա մասնակցություն է պահպանել Ստամբուլի հայ համայնքի հետ: Համայնքի համար նախագծել և կառուցել են եկեղեցիներ, դպրոցներ, հիվանդանոց և այլն, ջանացել են առավել իմանալ հայ ժողովրդի պատմության և մշակույթի մասին: Սարգիս Պալյանի տանը

ճարտարապետությունը, կամ Պալյանները կատարել են միայն Պալատի պատվերները և կերտել են այն, ինչ իրենց համոզմամբ է, և այլն և այլն...

Սակայն կան շատ արխիվային նյութեր և վերջիվերջո Պալյանների տասնյակ կառույցներ, որոնք անխոս վկաներ են և վառ



Պալյանների կառուցած պալատների տարածքները կանաչապատվում էին (ծաղկանոցներով, քանդակներով, շատրվաններով, ջրավազաններով, դեկորատիվ պարիսպներով և այլն) և բարեկարգվում:

հաճախ են հանդիպել հայ մտավորականները, կիսվել իրենց ստեղծագործություններով, խոհերով և քննել համայնքային շատ ու շատ խնդիրներ: Այս հյուրընկալ ընտանիքում է եղել նաև Հովհաննես Ավագովսկին և Պալյանների միջնորդությամբ Սուրբանական պալատին միլիոն և մի պատվերով վրձնել կտավներ, որոնցից մի մասը մինչ օրս ցուցադրվում է Դոլմաբահչեի թանգարանում:

Ցավոք, այսօր շատ թուրք «տեսաբաններ» փորձում են հնարավորինս նսեմացնել, չընդունել Պալյանների ներդրումները, հայտարարել, որ եթե Պալյանները չեվրոպականացնեին թուրքական ճարտարապետությունը, ապա իրենք վաղուց կստեղծեին իրենց ազգային

ապացույցներ Պալյան գերդաստանի ճարտարապետների բացառիկ տաղանդի և ստեղծագործական արարող մտքի: Այսօր, հիրավի, Պալյան գերդաստանի կողմից իրականացված բազում նախագծեր դարձել են Ստամբուլի այցեքարտերը, նրանց ընտանեկան պանթեոնը զբոսաշրջիկների սիրած վայրերից է: Թուրքերը արդեն չեն թաքցնում Պալյանների հայ լինելու փաստը և հաճախ բարձրաձայնում են:

Հաջորդիվ կներկայացվեն մեր օրերի ստամբուլահայ ճարտարապետների ստեղծագործությունները:

Շարունակելի

Գրականության ցանկ

1. Աշոտ Հայկազուն Գրիգորյան, Հայոց ազգին պարտեզի գանձերը, Պալյաններ, Երևան, «Ջանգալ-97» ՍՊԸ-ի տպարան, 2017, 544 էջ + 7 ներդիր:
2. Alyson Wharton, The architects of Ottoman Constantinople, The Balyan Family and the history of Ottoman Architecture, 2015, I.B.TAURIS, London, New York, 272 p.
3. Buke Uras, The Balyans, Ottoman architecture and Balyan archive, Istanbul, 2021, 352 p.
4. Pars Tuglaci, The Role of the Balian family in Ottoman architecture, Istanbul, 1990, 744 p.
5. Ashot Haykazun Grigoryan, The Balyans, the Tresures of the armenian nation's garden, Istanbul, 2025, 524 p.
6. Ashot Haykazun Grigoryan, Ip ve Dis Mimaride Balyanlar zengin Ermeni Mimari Bahcesinden Bir Demet, Istanbul, 2023, 510 p.
7. Անի Գրիգորյան, Մասունքներ..., ծանոթ և անծանոթ Պալյանները, Երևան, 2015, 35 էջ.:
8. Hasan Kuruyazici, Armenian architects of Istanbul in the era of Westernization, Istanbul, 2015, 168 p.
9. Ալ. Թամանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի պահոց:



Տեր Հեթում քահանա Թարվերդյան

Ախթալայի Սուրբ Աստվածածին վանքի վանահայր
Գուգարաց թեմ



ՄԵԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅԱՆ ՊԱՅԱՊԱՆԸ.

ԱԼԵՔՍԵՅ ԼԻԴՈՎ



Նցյալ տարի, մայիսի 30-ին, 66 տարեկան հասակում կյանքից հեռացավ արևելաքրիստոնեական արվեստի պատմության նշանավոր հետազոտող, բյուզանդական պատկերագրության և պատմության մասնագետ, Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի ակադեմիկոս Ալեքսեյ Լիդովը:

Այս հոդվածը սիրով նվիրում ենք ականավոր գիտնականի մահվան տարելիցին: Գիտնական, ով նշանավորվել է որպես իերոտոպիայի հիմնադիր, հումանիտար գիտությունների ոլորտում ավելի քան 30 գրքերի հեղինակ և խմբագիր-կազմող, արվեստի պատմաբան և տեսաբան, բյուզանդագետ ու կրոնագետ, Ախթալայի Սուրբ Մարիամ Աստվածածին վանքի որմնանկարների հմուտ ուսումնասիրող և, վերջապես, հայ ժողովրդի լավ բարեկամ:

Ա. Մ. Լիդովը ծնվել է Մոսկվայում՝ մաթեմատիկոսների ընտանիքում: Նրա ծնողները վառ և խարիզմատիկ անհատներ էին: Հայրը՝ պրոֆեսոր Սիխայիլ Լվովիչ Լիդովը (1926–1993), երկնային մեխանիկայի խոշոր գիտնական էր, առաջին տիեզերական քռիչքների գիտական ծրագրերի ստեղծողներից մեկը և արժանացել էր իր ժամանակի բարձրագույն գիտական պարգևին՝ Լենինյան մրցանակին: Մայրը՝

Դիանա Գեորգիևնա Մեդիլսը (1933–2016), դասավանդում էր մաթեմատիկա: Նա կյանք էր տվել իր երեք երեխաներին, իսկ նրանց մեծանայուց հետո որդեգրել էր մանկատան մի աղջկա: Թոշակի անցնելուց հետո զբաղվել էր հասարակական գործունեությամբ՝ ստեղծելով մանկատան երեխաներին աջակցող ոչ պաշտոնական բարեգործական կազմակերպություն, որը գործում է ավելի քան 25 տարի:

Ծնողներն ունեին բազմակողմանի հումանիտար հետաքրքրություններ, սակայն ցանկանում էին, որ որդին դառնա մաթեմատիկոս, ուստի Ալեքսեյն ավարտեց մաթեմատիկական ուղղվածությամբ դպրոց: Մաթեմատիկոսների միջավայրում ծնվելն ու դաստիարակվելը ազդեցություն է ունեցել Ա. Մ. Լիդովի հետագա ստեղծագործական ոճի վրա՝ նպաստելով վերլուծական մտածողության, բացատրությունների և վարկածների որոնման, տեսությունների կառուցման, նոր գաղափարների ձևակերպման և տրամաբանական խստության ձևավորմանը:

Սակայն մաթեմատիկան և բնական գիտությունները նրան չէին գրավում: Վաղ տարիքից, ընթերցասիրության շնորհիվ, նրա մեջ ձևավորվել էր պատմության նկատմամբ մեծ հետաքրքրություն, որը խթանվել էր դպրոցական օլիմպիադաներում ունեցած հաջողություններով: Այս հետաքրքրությունը նրան ութերորդ դասարանում բերեց Ա. Ս. Պուշկինի անվան կերպարվեստի պետական թանգարանի երիտասարդ արվեստաբանների ակումբ: Թանգարանում անցկացրած երեք տարիները կանխորոշեցին նրա հետագա ուղին, և 1976 թվականին, դպրոցն ավարտելուց հետո, նա ընդունվեց Մոսկվայի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետի արվեստի պատմության և տեսության բաժինը:

Ճիշտ է, մասնագիտական կողմնորոշման հարցում Ալեքսեյը ստիպված էր հաղթահարել ծնողների դիմադրությունը, բայց երբեք չզոջաց իր ընտրության համար:

Բավական վաղ ձևավորվեց նաև նրա մասնագիտական հետաքրքրությունների շրջանակը՝ բյուզանդական և հին ռուսական արվեստը: Մոսկվայի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետում նրա գիտական ղեկավարն էր պրոֆեսոր Օ. Ս. Պոպովան, որը իր հերթին հանդիսանում էր այդ ժամանակաշրջանի խոշորագույն արվեստաբան Վ. Ն. Լազարևի լավագույն սանը: Ինչպես հետագայում հիշում էր Ալեքսեյ Միխայլովիչը, իր համալսարանական կյանքի մեծ մասն անցել է Վ. Ն. Լազարևի մահից հետո ստեղծված նրա անվան «Արվեստի պատմության կաբինետում», որտեղ ուսանողները բացառիկ հնարավորություն ունեին ընթերցելու նշանավոր միջնադարագետ արվեստաբանի անձնական նշումներով գրքերը:

Իր ընտրության պատճառների մասին հարցերին Լիդովը հաճախ կատակով պա-

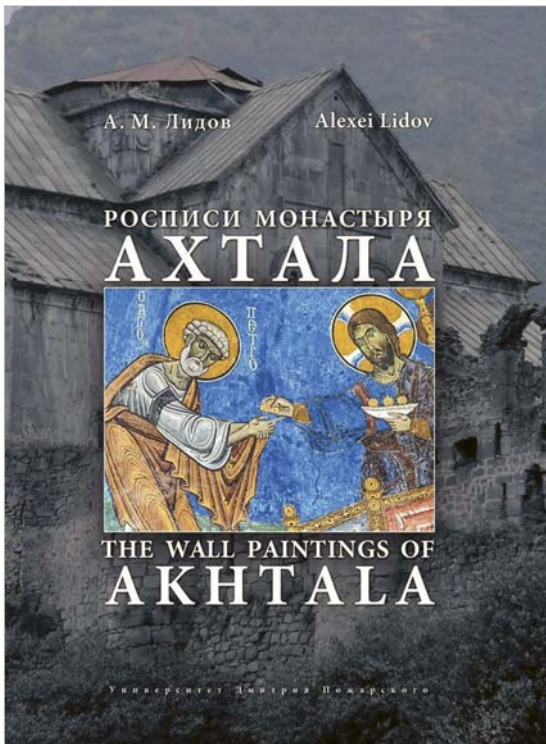
տասխանում էր, թե միշտ ցանկացել է զբաղվել այնպիսի ոլորտով, որը իրենից «վեր» կլիներ, և հավելում էր, որ Բյուզանդիայի հանդեպ սերը դժվար է բացատրել բանականորեն:

Դիպլոմային աշխատանքը պաշտպանելուց հետո Ա. Մ. Լիդովը աշխատանքի տեղաբաշխմամբ անցավ Մոսկվայի Արևելքի արվեստի թանգարան, որտեղ բյուզանդական թեմատիկան լրացվեց քրիստոնեական կուլկասյան մշակույթի ուսումնասիրությամբ: Ժամանակի ընթացքում նա դարձավ Կովկասի արվեստի բաժնի ղեկավարը: Նրա թեկնածուական աշխատանքի թեման դարձավ հայկական մոնումենտալ գեղանկարչության կարևոր, սակայն գրեթե չուսումնասիրված դրսևորումներից մեկը՝ XIII դարասկզբի Ախթալայի վանքի որմնանկարների ուսումնասիրությունը: Հետազոտության ընթացքում անհրաժեշտ էր աշխատել քիչ ուսումնասիրված և դժվարամատչելի հայկական ու վրացական աղբյուրների հետ՝ վերականգնողական հարթակներից ուսումնասիրելով և լուսանկարելով դեռևս չհրապարակված որմնանկարները:

Այս ուսումնասիրությունների հիման վրա Լիդովը ձևակերպեց հայ-բաղկեղոնականների արվեստի հայեցակարգը՝ այն դիտարկելով որպես հայկական, վրացական և բյուզանդական ավանդույթների հատման կետում ձևավորված մշակութային երևույթ: Այս հայեցակարգը ժամանակի փորձությունը հաղթահարեց և ազդեցություն ունեցավ բազմաթիվ գիտնականների վրա: Ատենախոսության պաշտպանությունից երկու տարի անց՝ 1989 թվականին, Լիդովը այն հրատարակեց *The Mural Paintings of Akhtala* («**Ախթալայի որմնանկարները**») գրքի տեսքով, որը լույս տեսավ անգլերեն՝ Մոսկվայում անցկացվող Բյուզանդագիտական համաշխարհային կոնգրեսի կապակցությամբ¹:

Ա. Մ. Լիդովը վերադարձավ Ախթալայի թեմային նաև 2014 թվականին՝ պատրաստելով նոր, երկվեզու և հարուստ պատկերազարդմամբ մենագրություն՝ «**Ախթալայի վանքի որմնանկարները. պատմություն, պատկերագրություն, վարպետներ**»² վերնագրով, ինչի համար պարգևատրվեց Հայաստանի մշակույթի նախարարության Գրիգոր Նարեկացու մեդալով: Ընդհանուր առմամբ, Լիդովի ներդրումը հայկական մշակույթի ուսումնասիրության գործում գնահատվեց Հայաստանի Հանրապետության բարձր պետական պարգևով՝ Բարեկամության շքանշանով:

Ատենախոսության պաշտպանությունից հետո Ա. Մ. Լիդովը սկսեց բյուզանդական աշխարհի պատկերագրության համակարգված ուսումնասիրությունը: Մոտ տասը տարվա ընթացքում նրա հիմնական թեման դարձան Բյուզանդիայի և Հին Ռուսիայի տաճարային պատկերագրությունն ու ծիսական աստվածաբանությունը: Հարկ է նշել, որ վերակառուցման տարիների ընթացքում ազատության ալիքի պայմաններում պատկերագրական հետազոտությունները կտրուկ վերելք ապրեցին, որոնք նախկինում ենթարկվում էին գրաքննության սահմանափակումների:



Առանձին պատկերների և ամբողջական պատկերագրական ծրագրերի պատկերագրական առանձնահատկությունները Լիդովը դիտարկում էր ծիսական և աստվածաբանական տեքստերի հետ փոխկապակցված՝ կոնկրետ պատմամշակութային համատեքստում, ինչը հնարավորություն էր տալիս դրանք մեկնաբանելու որպես պատմական տեղեկատվության կարևոր աղբյուրներ: Այս նորարարական մեթոդաբանության արդյունավետ կիրառման նշանակալի օրինակներից էին նրա աշխատությունները Քրիստոսի՝ որպես քահանայագործող սրբազան կերպարի բյուզանդական պատկերների վերաբերյալ:

Այս շրջանի ուսումնասիրությունները Ա.Մ. Լիդովին հնարավորություն տվեցին ձևակերպե-



լու տեսություն 1054 թվականի Մեծ Բաժանման բյուզանդական տաճարային պատկերագրության բարեփոխման մեջ ունեցած վճռորոշ դերի մասին: Նա ցույց տվեց, թե ինչպես Բաժանման (Սքիզմայի) համատեքստում առաջացած բյուզանդական և լատինական աստվածաբանությունների հակամարտության ազդեցությամբ ձևավորվեց տաճարային պատկերագրության նոր հայեցակարգ՝ «Առաքյալների հաղորդությունը» և «Քրիստոս-Քահանան» թեմաների գերակայությամբ: Լիդովի վարկածի համաձայն՝ հենց այս գործընթացն էլ պայմանավորեց ուղղափառ և կաթոլիկ քրիստոնեական արվեստի ավանդույթների վերջնական տարանջատումը:

Ծիսական թեմատիկային զուգահեռ Ա. Մ. Լիդովը ուսումնասիրում էր նաև Երկնային Երուսաղեմի պատկերագրությունը բյուզանդական և հին ռուսական ավանդույթներում: Այս թեմային նվիրված են նրա մի շարք աշխատություններ, հատկապես՝ «Երկնային Երուսաղեմի պատկերը բյուզանդական և հին ռուսական արվեստում» գաղափարական հոդվածը, որը հրատարակվել է 1994 թվականին՝ Ա. Լ. Բատալովի և Ա. Մ. Լիդովի խմբագրությամբ լույս տեսած «Երուսաղեմը ռուսական մշակույթում» ժողովածուում³: Մի քանի տարի անց հրապարակված այս հոդվածի ընդլայն-

ված անգլերեն տարբերակը դարձավ արևմտյան գիտական շրջանակներում ամենից հաճախ մեջբերվող ռուսական արվեստաբանական աշխատություններից մեկը:

1990-ական թվականներին նրա գիտական հետաքրքրությունների մեկ այլ կարևոր ուղղություն դարձավ այն ժամանակ ամբողջովին նոր համարվող թեմայի՝ հրաշագործ սրբապատկերների և մասունքների ուսումնասիրությունը: Այս ոլորտի հետազոտությունները սկսվեցին 1992 թվականին, երբ Լիդովը մասնակցեց «Աստվածամոր հրաշագործ սրբապատկերներ» հիմնարար միջազգային հանրագիտարանի խոշոր նախագծին: Նախագիծը միավորում էր աշխարհի տարբեր երկրների հետազոտողների և շարունակվեց մի քանի տարի: Թեև ֆինանսավորման դադարեցման պատճառով այն մնաց անավարտ, դրա գիտական ազդեցությունը նշանակալի էր. բազմաթիվ հեղինակների համար հրաշագործ սրբապատկերների ուսումնասիրությունը դարձավ երկարամյա գիտական գործունեության հիմնական թեմաներից մեկը:

1994 թվականին Լիդովի նախաձեռնությամբ կազմակերպվեց «**Հրաշագործ սրբապատկերները Բյուզանդիայում և Հին Ռուսիայում**» միջազգային սիմպոզիումը, իսկ երկու տարի անց հրատարակվեց այս թեմային նվիրված առաջին գիտական ժողովածուն, որը կարևոր դեր խաղաց գիտության զարգացման մեջ և խթանեց նոր հետազոտություններ⁴:

Հրաշագործ սրբապատկերների թեման հետագայում շարունակություն գտավ արևելաքրիստոնեական մասունքների ուսումնասիրության մեջ: Քրիստոնեության 2000-ամյակի առիթով Լիդովի հայեցակարգի հիման վրա կազմակերպվեցին երկու խոշոր ցուցահանդեսներ՝ «**Քրիստոնեական մասունքները**» Մոսկվայի Կրեմլի թանգարաններում և «**Անձեռակերտ Փրկիչը ռուսական սրբապատկերում**»՝ Անդրեյ Ռուբլյովի անվան հին ռուսական մշակույթի և արվեստի կենտրոնական թանգարանում:

Բացի այդ, նույն ծրագրի շրջանակներում Լիդովի խմբագրությամբ հրատարակվեց «**Արևելաքրիստոնեական մասունքներ**» ժողովածուն⁵, որտեղ ընդգրկվեցին աշխարհի տարբեր երկրներից ժամանած հայտնի մասնագետների մասնակցությամբ կազմակերպված միջազգային սիմպոզիումի զեկույցները, ինչպես նաև կարևորագույն միջնադարյան վկայությունների եզակի անթղոգիան՝ «**Մասունքները**

Բյուզանդիայում և Հին Ռուսիայում. գրավոր աղբյուրներ»⁶: Այս հրատարակություններից հետո արևելաքրիստոնեական մասունքների ուսումնասիրությունը պատմական գիտության մեջ հաստատվեց որպես առավել արդյունավետ և հեռանկարային հետազոտական ուղղություններից մեկը:

Հրաշագործ սրբապատկերներն ու մասունքները Լիդովի համար դարձան նաև հատուկ գիտական ուսումնասիրությունների թեմա: Դրանց շարքում հատկապես կարևոր են **Կոստանդնուպոլսի Օդիգիորիայի և Սուրբ Մանդիլիոնի** (Քրիստոսի անձեռակերտ նախապատկերի) վերաբերյալ նրա հետազոտությունները, որոնք հրատարակվել են ինչպես ռուսերեն, այնպես էլ անգլերեն և լայն արձագանք են ստացել գիտական աշխարհում⁷:

Հրաշագործ սրբապատկերների և մասունքների ուսումնասիրություններից ծնվեց Ա. Մ. Լիդովի այսօր ամենահայտնի հայեցակարգը՝ իերոտոպիայի տեսությունը: Ուսումնասիրելով սրբապատկերներն ու մասունքները՝ նա եկավ այն եզրակացության, որ դրանց գլխավոր նշանակությունը հատուկ տարածական կառուցվածքների ստեղծումն էր, որոնց առանցքը հենց այդ սրբություններն էին: Արդյունքում ձևակերպվեց այն միտքը, որ սրբազան տարածությունները առաջանում են առանձին մարդկանց կոնկրետ ստեղծագործական գործունեության արդյունքում, որի ըմբռնումը պահանջում է նոր մեթոդաբանություն և հասկացությունների համակարգ:

Այս ստեղծագործական գործունեությունը, ըստ Լիդովի, պետք է դիտարկվի որպես ինքնուրույն երևույթ՝ արվեստաբանական և պատմամշակութային նոր հետազոտական ոլորտի առարկա, որը գտնվում է մի շարք ավանդական գիտակարգերի՝ արվեստի պատմության, մարդաբանության, կրոնագիտության և այլ ոլորտների հատման կետում: Մինևույն ժամանակ, իերոտոպիան ունի իր հատուկ ուսումնասիրության առարկան և, որպես մշակույթի պատմության ինքնուրույն բաժին, պահանջում է յուրօրինակ հասկացության համակարգ և գիտական մոտեցումներ:

Ա. Մ. Լիդովը շրջանառության մեջ դրեց նաև նոր իերոտոպիական հասկացություններ՝ «**տարածական սրբապատկեր**» և «**պատկերապարադիգմ**», որոնց էլ և նվիրված է նրա՝ 2009 թվականին հրատարակված «**Իերոտոպիա. տարածական սրբապատկերներ և պատկեր-**



պարադիգմներ բյուզանդական մշակույթում» գիրքը⁸: Այդ աշխատությունը միավորում է հեղինակի մինչ այդ կատարած հիմնական իերոտոպիական ուսումնասիրությունները և առանձնանում է «**Ֆեոդիա**» հրատարակչության կողմից հատուկ մշակված ինքնատիպ դիզայնի և անվանմամբ:

Իերոտոպիայի հայեցակարգը ձևակերպվեց 2001 թվականին և քննարկվեց մի շարք սեմինարների ու գիտաժողովների ընթացքում, որոնցից ամենակարևորը 2004 թվականին

վաժուքյան» մեջ՝ հաճախ նույնիսկ չփորձելով խորությամբ ըմբռնել առաջարկված տեսության էությունը: Սակայն Ա. Մ. Լիդովը հետևողականորեն շարունակեց առաջ շարժվել իր իսկ նախանշած ուղով՝ իրագործելով իերոտոպիական ծրագիր ծրագրի հետևից:

Առաջին սիմպոզիումից սկսած իրականացվեցին հինգ խոշոր իերոտոպիական նախագծեր, որոնցից յուրաքանչյուրը, որպես կանոն, ներառում էր միջազգային մեծ սիմպոզիում և ռուսերեն ու անգլերեն լեզուներով հիմնարար



Մոսկվայում անցկացված «**Իերոտոպիա/Hierotopy**» միջազգային սիմպոզիումն էր⁹: Ա. Մ. Լիդովը բազմիցս իր երախտագիտությունն է հայտնել այն նշանավոր գիտնական գործընկերներին, որոնք սկզբից և եթ աջակցել էին իր գաղափարին: Նրանց թվում էին **Hans Belting-ը, Peter Brown-ը, Slobodan Curcic-ը, Oleg Grabar-ը, Nicoletta Isar-ը, Herbert Kessler-ը, Gerhard Wolf-ը**, իսկ ռուս գործընկերներից՝ **Վ. Մ. Ժիվովը, Բ. Ա. Ուսպենսկին, Վ. Վ. Իվանովը, Մ. Վ. Դմիտրիևը, Ռ. Մ. Շուկուրովը, Վ. Վ. Սեդովը** և բոլոր նրանք, ովքեր ակտիվ մասնակցություն ունեցան առաջին իերոտոպիական սիմպոզիումներին և հրատարակություններին:

Պետք է նշել, որ աջակցությունը ամենևին միաձայն չէր: Շատերին նյարդայնացնում էր նոր գիտակարգ ստեղծելու հավակնությունը: Հեղինակին մեղադրում էին թե՛ «իմաստների բազմապատկման», թե՛ արմատական «հերձ-

հրատարակություններ: Դրանց թվում էին՝ «**Նոր Երուսաղեմներ. սրբազան տարածությունների իերոտոպիա և պատկերագրություն**» (2009)¹⁰, «**Տարածական սրբապատկերներ. պերֆորմատիվը Բյուզանդիայում և Հին Ռուսիայում**» (2011)¹¹, ինչպես նաև աշխարհի տարրերին նվիրված չորս սիմպոզիումների շարքը՝ «**Կրակի և լույսի իերոտոպիա**» (2013)¹², «**Սուրբ ջուրը իերոտոպիայում և պատկերագրությունում**»¹³, «**Սրբազան լեռներ**»¹⁴, ինչպես նաև «**Օդ և երկինք**»¹⁵ նախագիծը: Ա. Մ. Լիդովի ստեղծագործական ձեռագրին բնորոշ առանձնահատկություններից մեկն էր գիտաժողովների կազմակերպումը իրեն հետաքրքրող խնդիրների շուրջ՝ այդ կերպ գիտական հանրության ուշադրությունը հրավիրելով տվյալ թեմաների վրա, խթանելով դրանց լայն քննարկումն ու հետագա ուսումնասիրությունը: Այս առանձնահատկության շնորհիվ նա ստացել էր նույնիսկ կատակային «սիմպոզիարք» մականունը:

«Իերոտոպիա/hierotopy» հասկացությունն աստիճանաբար մտավ համաշխարհային գիտական շրջանառության մեջ՝ դառնալով ինչպես տեսական քննարկումների թեմա, այնպես էլ գործնական հետազոտական գործիք: Ընդհանուր բնույթ ունեցող և սրբազանի բազմազան դրսևորումների նկատմամբ կիրառելի այս հայեցակարգը լայնորեն օգտագործվում է տարբեր բնույթի ուսումնասիրություններում, այդ թվում՝ ավանդական գիտակարգերի շրջանակում պաշտպանվող ատենախոսություններում: Քենբրիջի քրիստոնեության նոր հանրագիտարանային բառարանը (*Cambridge Dictionary of Christianity*) իերոտոպիային նվի-

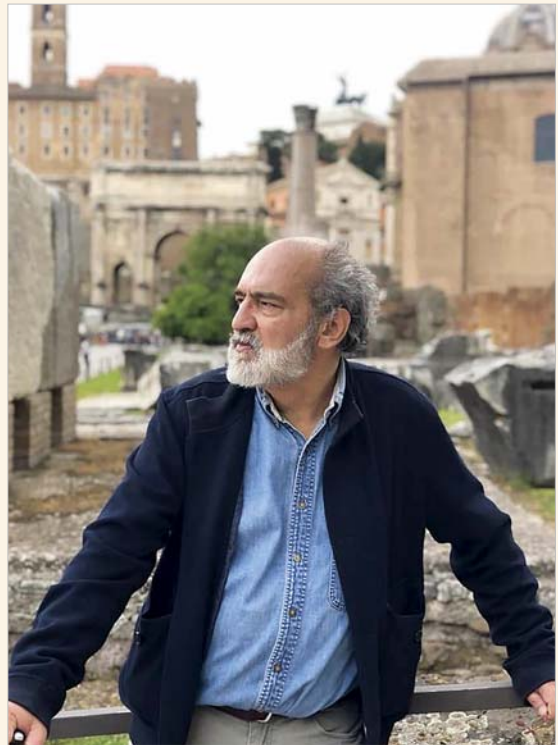


րեց ծավալուն հոդված՝ այդպիսով ռուս գիտնականի կողմից ստեղծված նոր եզրը ներմուծելով նաև անգլերեն գիտական լեզվի մեջ:

Անդրադառնալով նաև Ա. Մ. Լիդովի կենսագրական ուղու արտաքին կողմին և այն հանգամանքին, թե ինչպես էր նրան հաջողվում այդքան ակտիվ զբաղվել գիտությամբ Ռուսաստանի պատմության բարդ ժամանակաշրջանում, երբ նրա բազմաթիվ գործընկերների առջև ծառացած էր ոչ միայն գիտական, այլև ֆիզիկական գոյատևման խնդիրը:

1991 թվականից Լիդովը հրաժարվեց պետական կառույցներում աշխատանքից և

հիմնադրեց ու ղեկավարեց անկախ Արևելաքրիստոնեական մշակույթի գիտական կենտրոնը (ԼԻԿ), որի նպատակն էր միջգիտակարգային ուսումնասիրությունների միջոցով հետազոտել բյուզանդական և ընդհանրապես արևելաքրիստոնեական աշխարհի մշակույթների խորհրդանշական լե-



զուն: Կենտրոնի ստեղծմանը մասնակցել էին նաև Ա. Լ. Բատալովը, Լ. Ա. Բելյանը, Ա. Ա. Տուրիլովը և Բ. Ա. Ուսպենսկին: Այս կենտրոնի ղեկավարումը շուրջ տասնհինգ տարի Լիդովի հիմնական գործունեությունն էր՝ ընդ որում հիմնականում հասարակական հիմունքներով, քանի որ անկախ ինստիտուտի բյուջեն թույլ չէր տալիս աշխատավարձ վճարել անգամ տնօրենին:

Համաշխարհային գիտության հետ կապերի պահպանմանն ու գործնական գոյատևմանը նպաստում էին Լիդովի ստացած գիտական դրամաշնորհները աշխարհի առաջատար գիտական հաստատություններից: Նրա ստեղծագործական կյանքում կարևոր դեր խաղաց 1994-1995 թվականներին **Փրինսթոնի Առաջադեմ հետազոտությունների ինստիտուտում** (*Institute for Advanced Study*) կատարած աշխատանքը, որտեղ նա հնարավորություն ունեցավ ծանոթանալու համաշխարհային գիտության մի ամբողջ շերտի, որը այդ տարիներին Ռուսաստանում գրեթե անհասանելի էր:

Նրա գիտական գործունեության մեջ նշանակալի տեղ զբաղեցրին նաև Լոնդոնի Վարքուորթի ինստիտուտում՝ Բրիտանական գիտությունների ակադեմիայի հրավերով, Փարիզի *Collège de France*-ում, Վենետիկի Բյուզանդագիտական ինստիտուտում, Աթենքում՝ Օնասիսի կրթաթոշակով, ինչպես նաև Լոս Անջելեսի Գեթթիի գիտահետազոտական ինստիտուտում անցկացրած գիտական ստաժավորումները: Այս դրամաշնորհները հնարավորություն էին տալիս շարունակելու աշխատանքը Ռուսաստանում և կազմակերպելու գիտական նախագծեր՝ առանց կենցաղային գոյության խնդիրների մասին մտահոգվելու:



Այս տարիների ընթացքում Լիդովը պարբերաբար մասնակցում էր բյուզանդագիտության և արվեստի պատմության միջազգային գիտաժողովներին ու կոնգրեսներին, կարդում դասախոսություններ և վարում հատուկ դասընթացներ աշխարհի տարբեր համալսարաններում, այդ թվում՝ Փրինսթոնի և Հարվարդի, Օքսֆորդի և Քեմբրիջի, Հռոմի և Փարիզի, Բուդապեշտի և Կրակովի համալսարաններում և այլուր: 2008 թ. Ճապոնիայի կառավարության հրավերով նա երկու ամիս անցկացրեց այդ երկրում՝ աշխատելով «Ճապոնական և քրիստոնեական իերոտոպիայի համեմատական վերլուծություն» գիտահետազոտական նա-

խագծի վրա: 2011 թ. ընտրվեց Յորքի համալսարանի «հրավիրյալ ակադավոր պրոֆեսոր» և այնտեղ վարեց հատուկ դասընթաց: 2015 թ. իերոտոպիայի վերաբերյալ դասախոսությունների շարք կարդաց Շվեյցարիայի Ֆրիբուրգ քաղաքում, իսկ մեկ տարի անց՝ Մոսկվայի «**Բարձրագույն տնտեսագիտական դպրոց**» ազգային հետազոտական համալսարանում: Սակայն իերոտոպիայի վերաբերյալ իր առաջին հատուկ դասընթացը Ա. Մ. Լիդովը կարդացել էր դեռևս 2004 թվականին, իր հարազատ կրթօջախում՝ ՄՊՀ արվեստի պատմության և տեսության բաժնում:

Միջազգային ճանաչման կարևոր ապացույցներից էր Ա. Մ. Լիդովի արժանանալը Օքսֆորդի համալսարանի հեղինակավոր *Christensen Fellowship* դրամաշնորհին և նրա ընտրությունը որպես Օքսֆորդի Սուրբ Եկատերինայի քոլեջի ցմահ անդամ (*Member and Fellow*):

Լիդովի կյանքում մշտապես կարևոր տեղ են զբաղեցրել նաև հետազոտական ճանապարհորդությունները: Դրանց թվում էր, օրինակ, 2011 թ. Եթովպիայի եկեղեցիներով և վանքերով իրականացված շրջագայությունը: Մեծ նշանակություն ունեին նաև Վրաստան և Հայաստան կատարած գիտարշավները, ինչպես նաև Կապադովկիա, Աթոս և Սինայ բազմակի այցելությունները:

1996 թ. Սուրբ Եկատերինայի սինայական վանք կատարած իր առաջին այցից հետո, որտեղ նա հեղափոխությունից հետո հայտնված առաջին ռուս հետազոտողներից էր, Ա. Մ. Լիդովը պատրաստեց և հրատարակեց «**Սինայի բյուզանդական սրբապատկերները**» գիրք-ալբոմը¹⁶: Այն իր տեսակի մեջ առաջին մենագրական հրատարակությունն էր, որը նկարագրում էր այնտեղ պահպանվող բյուզանդական սրբապատկերների եզակի հավաքածուն և բազմաթիվ հետազոտողների համար դարձավ բյուզանդական սրբանկարչության պատմության կարևոր աղբյուր:

Մի քանի տարի անց Լիդովը նախաձեռնեց «**Սինայի ռուսական սրբապատկերներ**» գիտական նախագիծը, որը տասը տարի անց ավարտվեց բարձրորակ հրատարակված գիրք-կատալոգի տեսքով՝ առաջին անգամ համաշխարհային գիտական շրջանառության մեջ ներմուծելով մինչ այդ անհայտ հուշարձաններ¹⁷: Այս գրքի համար նա հեղինակեց Սինայի վանքի սրբապատկերների հավաքա-

ծուի և դրա ռուս հետազոտողների մասին ծավալուն գլուխ:

Աթոսյան ուղևորություններն ու հետազոտությունները արտացոլվեցին «Աթոս լեռ. Մուրբ երկրի պատկերները» գրքում¹⁸ և դրա հետ կապված խոշոր ցուցահանդեսում, որը բացվեց Պատմական թանգարանում՝ Մոսկվայի Կարմիր հրապարակում, 2011 թվականի վերջում:

Ա. Մ. Լիդովը բազմիցս մասնակցել է նաև միջազգային ցուցահանդեսային, գիտական և հրատարակչական նախագծերի: Դրանց բնորոշ օրինակներից էր Հռոմի Ցուցահանդեսների պալատում կազմակերպված «Քրիստոսի դեմքը» (*Il Volto di Cristo*, 2001) հսկայական ցուցահանդեսը, ինչպես նաև այդ հորելյանական նախագծին նվիրված գիտաժողովն ու գիտական ժողովածուն, որոնք նշանակալի իրադարձություն դարձան ոչ միայն ակադեմիական, այլև ամբողջ եվրոպական մշակութային կյանքի համար:

Շարունակելով կենսագրական անդրադարձը՝ պետք է նշել, որ 2008 թ. Ա. Մ. Լիդովը վերադարձավ պետական կառույցներում աշխատանքի՝ դառնալով Ռուսաստանի գեղարվեստի ակադեմիայի նախագահի տեղակալ՝ գիտական և նորարարական ծրագրերի գծով: Դրանից մեկ տարի առաջ նա ընտրվել էր ակադեմիայի թղթակից անդամ, իսկ 2012 թ. դարձավ իսկական անդամ, հետագայում նաև՝ նախագահության անդամ: Ակադեմիայի շրջանակում Լիդովն իրականացրեց բազմաթիվ նախագծեր և արժանացավ Ոսկե մեդալի, «Գեղարվեստի ակադեմիայում ունեցած ծառայությունների համար» մեդալների, իսկ ավելի ուշ՝ իր բազմամյա վաստակի համար ակադեմիայի բարձրագույն շքանշանին՝ «Արվեստին ծառայելու համար»:

Գիտական գործունեությունից բացի, Ա. Մ. Լիդովը ակտիվորեն զբաղվում էր նաև հասարակական գործունեությամբ: Դրա մեջ առանձնահատուկ տեղ էր զբաղեցնում ուղղափառ



2018 թ. Լիդովը կազմակերպեց «Ֆլորենցիա և Երուսաղեմի գաղափարը» գիտաժողովը, որը պետք է դառնար բազմամյա գիտամշակութային ծրագրի սկիզբ՝ ուղղված Ֆլորենցիա քաղաքի նախնական սրբազան իմաստների բացահայտմանը, քանի որ այն հաճախ ընկալվում է բացառապես որպես Վերածննդի մայրաքաղաք:

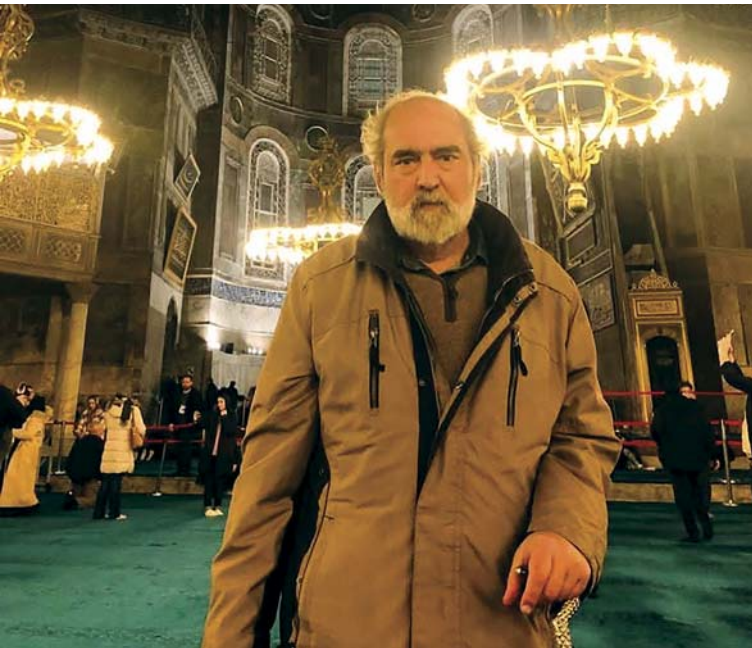
մշակութային հուշարձանների պահպանության խնդիրը: 2004 թ. Լիդովը, որպես պաշտոնական միջազգային փորձագետ, մասնակցեց ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի արտակարգ առաքելությանը, որը կազմակերպվել էր Կոստոլոյում սերբական մշակութային ժառանգության զանգվածային ոչնչացման կապակցությամբ: Նրա ջանքերի շնորհիվ ՅՈՒՆԵՍԿՕ-ի կողմից պահպանվող

մշակութային ժառանգության ցանկում ընդգրկվեցին չորս հուշարձաններ՝ Պրիզրենի Լեիշկայի Աստվածամոր եկեղեցին, Պեչի պատրիարքարանի վանքը, Գրաչանիցայի և Վիսոկի Դեչանիի վանքերը, որոնք ստացան համաշխարհային հանրության հատուկ պաշտպանությունը:

2007 թ. նա հանդես եկավ որպես «**Կոսովո. ուղղափառ ժառանգություն և ժամանակակից աղետ**» գրքի նախաձեռնող և կազմող¹⁹: Այդ գրքում հավաքվել էին տեղեկություններ Կոսովոյի սերբական միջնադարյան արվեստի գլուխգործոցների մասին, ինչպես նաև միջազ-

նելով տեղացի լրագրողներից ստացված տեղեկություններ դեռևս մինչև «**Իսլամական պետություն**» ահաբեկչական խմբավորման ի հայտ գալը:

2010 թ. Լիդովը դարձավ «**Մշակութային ժառանգության պաշտպանություն**» փորձագիտական համայնքի հիմնադիրներից մեկը, որը հանդես էր գալիս Եկեղեցու և թանգարանների համագործակցության օգտին՝ Եկեղեցու օգտագործմանն անցնող հին ռուսական արվեստի հուշարձանների պահպանության գործում: Նա նաև արվեստի և գիտության գործիչների խմբի բաց մամակի հեղինակներից



գային փաստաթղթեր և տվյալներ ալբանական ծայրահեղականների գործողությունների հետևանքով ավերված, վնասված կամ պղծված 143 եկեղեցիների վերաբերյալ: Բացի այդ, կազմվել էր նաև Կոսովոյի և Մետոխիայի բոլոր քրիստոնեական հուշարձանների ամբողջական կատալոգը:

Բարձր դիզայներական մակարդակով իրականացված և ռուսերեն ու անգլերեն լեզուներով հրատարակված այս աշխատությունը լայն արձագանք ստացավ Ռուսաստանում, Սերբիայում և եվրոպական մի շարք երկրներում:

Վերջին տարիներին Լիդովը բազմիցս հանդես էր գալիս մամուլում՝ հասարակության ուշադրությունը հրավիրելով Սիրիայում մշակութային հուշարձանների ոչնչացման խնդրի վրա: Նա առաջիններից էր, ով սկսեց այդ մասին հրապարակայնորեն խոսել՝ ներկայաց-

ել՝ ուղղված պատրիարք Կիրիլին: Այդ նամակը զգալի հասարակական արձագանք ունեցավ և ազդեց եկեղեցական քաղաքականության վրա տվյալ ոլորտում:

Ա.Մ. Լիդովը զբաղեցնում էր ակտիվ քաղաքացիական դիրքորոշում, և նրա պարբերական ելույթները զանգվածային լրատվամիջոցներում նվիրված էին մշակութային և հասարակական կյանքի ամենատարբեր արդիական խնդիրներին՝ Իվան Ահեդի հուշարձանների տեղադրման անթույլատրելիությունից մինչև համաշխարհային ուղղափառության պառակտման վտանգը:

Ընդհանուր առմամբ, այս կենսագրական նշումները կարելի է դիտարկել միայն որպես մեծ գիտնականին նվիրված միջանկյալ ամփոփում: Թող Աստված երկնքի արքայությանն արժանացնի բյուզանդական մշակույթի անխոնջ ուսումնասիրողին:



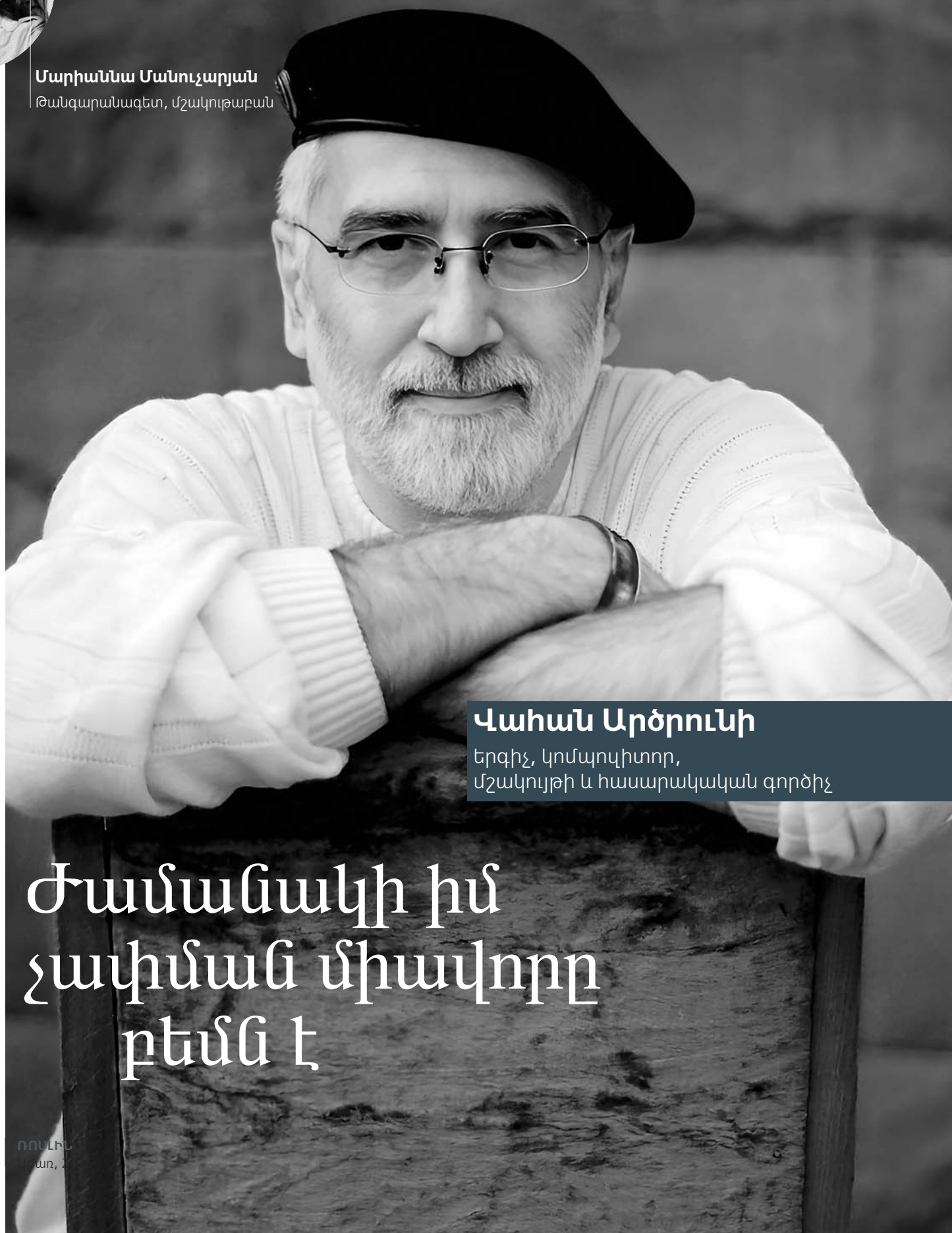


Ծանոթագրություններ

1. A. Lidov, The Mural Paintings of Akhtala. Moscow, 1991.
2. А. Лидов, Росписи монастыря Ахтала. История, иконография, мастера. М., 2014.
3. Иерусалим в русской культуре. М., 1994. Ред.-сост. (совм. с А. Л. Баталовым).
4. Чудотворная икона в Византии и Древней Руси. М., 1996. Ред.-сост.
5. Восточнохристианские реликвии. М., 2003. Ред.-сост.
6. Реликвии в Византии и Древней Руси. Письменные источники. М., 2006. Ред.-сост.
7. Пространственные иконы. Чудотворное действо с Одигитрией Константинопольской // Иеротопия. Создание сакральных пространств в Византии и Древней Руси / Ред.-сост. А. М. Лидов. М., 2006.
8. А. Лидов., Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. М., 2009.
9. “Иеротопия. Создание сакральных пространств”. 2004.
10. Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств. М., 2009. Ред.-сост.
11. Пространственные иконы. Перформативное в Византии и Древней Руси. М., 2011. Ред.-сост.
12. Иеротопия Огня и Света в культуре византийского мира. М., 2013. Ред.-сост.
13. Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира. М., 2017. Ред.-сост.
14. Святые Горы в иеротопии и иконографии христианского мира. Материалы международного симпозиума. М., 2017. Ред.-сост.
15. Святая Вода в иеротопии и иконографии христианского мира. М., 2017. Ред.-сост.
16. А. Лидов., Византийские иконы Синая. М. – Афины, 1999.
17. Русские иконы Синая. Жалованные грамоты, иконы и произведения декоративно-прикладного искусства из России, хранящихся в монастыре Св. Екатерины на Синае. М., 2015. Соавтор.
18. Гора Афон. Образы Святой земли. М., 2011. Ред.-сост.
19. А. Лидов., Косово. Православное наследие и современная катастрофа. М., 2007.



Մարիաննա Մանուչարյան
Թանգարանագետ, մշակութաբան



Վահան Արծրունի

Երգիչ, կոմպոզիտոր,
մշակույթի և հասարակական գործիչ

Ժամանակի իմ
չափման միավորը
բեմն է



Վահան Արծրունին ծնվել է 1965 թ. դեկտեմբերի 5-ին, Երևանում:

1983-1989 թթ. սովորել է Երևանի Մխիթար Հերացու անվան պետական բժշկական ինստիտուտում, 1991-ին՝ ավարտել բժշկական օրդինատուրան:

1994 թ. ավարտել է Կոմիտասի անվան պետական Կոնսերվատորիան՝ դասական երգեցողություն մասնագիտությամբ (պրոֆ. Գոհար Գասպարյանի դասարան):

1995-1997 թթ. ծառայել է ՀՀ ազգային բանակում՝ որպես սպա և ռազմական բժիշկ:

1994 թ.-ից մինչ օրս տարբեր մշակութային մեդիա նախագծերի՝ հեռուստա և ռադիոհաղորդաչարերի հեղինակ է և վարող:

2003 թ. Վահան Արծրունու **«Կոմիտաս. Տասը Հայտնություն»** ալբոմ-ծայնասկավառակը ճանաչվել է Ազգային երաժշտական մրցանակաբաշխության «Տարվա լավագույն ալբոմ»:

2003 թ. պրոդյուսիվ երաժշտության «CRUZAID» ալբոմը ընդգրկվել է պրոդյուսիվ երաժշտության եվրոպական լավագույն տասնյակում՝ MUSEA RECORDS-ի վարկածով:

2004 թ. «Կոմիտաս. Տասը Հայտնություն» ալբոմը ԱՄՆ հայկական երաժշտական մրցանակաբաշխության կողմից արժանացել է մրցանակների երկու անվանակարգերում՝ «Ազգային ալտերնատիվ երաժշտության լավագույն ալբոմ» և «Ալբոմի լավագույն ձևավորում»:

2007 թ. երգաշարն ամբողջովին ընդգրկվել է հանրակրթական դպրոցի պետական չափորոշիչ ծրագրում և ներկայացվել 4-7-րդ դասարանների «Երաժշտություն» առարկայի դասագրքերում:

2012 թ. Վահան Արծրունու **«Մաշտոց. Սրբազան Մարգարիտներ»** մաշտոցյան մշակումների ալբոմը ընդգրկվել է Սուրբ Էջմիածնի քրիստոնեա-

կան դաստիարակության կենտրոնի «ՄԱՇՏՈՑ» ձեռնարկի մեջ:

2019 թ. «Մաշտոց. Սրբազան Մարգարիտներ» ալբոմը հռչակվել է որպես «Rock Aid Armenia» միջազգային բարեգործական նախաձեռնության պաշտոնական ալբոմ:

2008 թ. Ասորական հոգևոր երաժշտության մշակումների համար Արծրունին արժանացել է Ասորական Արևելքի Եկեղեցու Մարդինխա IV կաթողիկոս-պատրիարքի Հովվապետական Օրհնությանը:

2014 թ. պարգևատրվել է Երևանի քաղաքապետի «Երևան քաղաքի մշակույթի պատվավոր գործիչ» հուշանդալով:

2016 թ. արժանացել է Ազգային ամենամյա թատերական մրցանակաբաշխության «ԱՐՏԱՎԱԶԴ» մրցանակի՝ «Ներկայացման համար գրված լավագույն երաժշտություն» անվանակարգում՝ Անուշ Ասլիբեկյանի «Մերսեդես» պիեսի երաժշտության համար:

2018-2020 թթ. ընտրվել է Հերացու անվան ԵՊՀ հոգաբարձուների խորհրդի նախագահ:

2025 թ. մայիսի 19-ից հանդիսանում է Ռոդ Ալենդի (ԱՄՆ) Սուրբ Սահակ և Մեսրոպ Հայկական Եկեղեցու Մշակութային Կոմիտեի արտասահմանյան լիիրավ անդամ:

Վ.Արծրունին ներկայացված է հոդվածով Հայաստանի Գիտությունների Ազգային ակադեմիայի «Հայ երաժշտական հանրագիտարանում», 2019 թ.:

Հոգևոր երաժշտության բնագավառում կատարել է վաղ քրիստոնեական երաժշտության մշակումներ՝ Սբ. Մեսրոպ Մաշտոցի շարականների, Ասորական Արևելքի եկեղեցու պատարագի, սրբազան ծեսերի և մարոնիտների (արաբ քրիստոնյաների) սաղմոսների:

Կատարել է նաև հայկական և ասորական ֆոլկլորային երգերի և եղանակների մշակումներ:

Որպես կոմպոզիտոր Վահան Արծրունին ստեղծագործում է թատրոնի, կինոյի, անիմացիոն ֆիլմերի և արդի կերպարվեստի բնագավառներում:

Գրել է երաժշտություն՝ 3 խաղարկային գեղարվեստական, 21 վավերագրական, 6 անիմացիոն ֆիլմերի, 9 թատերական ներկայացումների, մեջլիսադային ներկայացման, ժամանակակից բալետի և ակտուալ արվեստի բազմաբնույթ ակցիաների և ցուցադրությունների համար:

Չորս տասնամյակ հանդես է գալիս համերգներով Հայաստանում և բազմաթիվ հյուրախաղերով՝ ԱՄՆ-ում, Ֆրանսիայում, Լիբանանում, Վրաստանում և Ռուսաստանում: Թողարկել է 15 CD-ալբոմ և DVD: Վահան Արծրունին բազմաթիվ երաժշտական փառատոների և համերգաշարերի հեղինակ և նախաձեռնող է:

Մաքուր տարածքների որոնման հորձանուստում

Վահան Արծրունու արվեստը երկխոսություն ժամանակի հետ

Նախերգ

Վահան Արծրունին այն արվեստագետներից է, ում ստեղծագործական ներկայությունը հիշեցնում է մի ներքին լանդշաֆտ, որտեղ հնչյուններն ապրում են ոչ միայն որպես երաժշտություն, այլ նաև որպես մտքի ու զգացմունքի շարունակություն: Նրա արվեստը չի սահմանափակվում բեմով կամ նոտայով. այն տարածվում է ժամանակի, հիշողության և ինքնության խորքերով՝ վերածվելով յուրահատուկ հոգևոր փորձառության:

Նրա ստեղծագործություններում հիմնն ու նորը չեն հակադրվում, այլ միահյուսվում են՝ ստեղծելով մի լեզու, որն ունի և՛ ազգային հիշողության խորք, և՛ համամարդկային արձագանք: Նրա երաժշտական մտածողությունը հաճախ հիշեցնում է խորհրդածություն՝ ուղղված ոչ միայն ունկնդրին, այլև ժամանակին՝ որպես գոյության շարունակական հոսք:

Վ. Արծրունու արվեստը պահանջում է դանդաղ, ուշադիր մոտեցում. այն բացվում է նրանց առաջ, ովքեր պատրաստ են լսել ոչ միայն մեղեդին, այլև լռությունը, որը բնակվում է երաժշտության մեջ: Այդ լռությունն է, թերևս, դառնում նրա ստեղծագործական աշխարհի ամենախորը խոսքը. մի տարածք, որտեղ արվեստը վերածվում է ինքնաճանաչման:

Արվեստագետի հետ այս գրույցը ծնվեց ոչ միայն մասնագիտական հետաքրքրությունից, այլև ներքին անհրաժեշտությունից՝ հասկանալու նրա արվեստի խորքում գործող մտածողության շերտերը: Նրա ստեղծագործությունները վաղուց էին իմ մեջ ձևավորել մի շարք հարցադրումներ, որոնք չէին սահմանափակվում

երաժշտությամբ, այլ վերաբերում էին նաև մշակութային ինքնությանն ու ժամանակի ընկալմանը: Հարցազրույցը կայացավ բնական ընթացքով՝ առանց նախապես սահմանված շրջանակների: Այն ավելի շուտ հիշեցնում էր գրույց, քան դասական հարցուպատասխան, որտեղ յուրաքանչյուր հարց բացում էր նոր թեմա, իսկ յուրաքանչյուր պատասխան՝ նոր դիտանկյուն: Այդ անմիջականությունն էր, որ հնարավորություն տվեց բացահայտել ոչ միայն արվեստագետին, այլև մարդուն՝ իր մտորումներով, մտահոգություններով և որոնումներով:

– *Ինչպե՞ս է մեր հասարակությունը ճանաչում և ընկալում արվեստագետին:*

– Խնդիրը միշտ եղել է որակներ ճանաչելու և դրանց հետ ճշգրիտ կերպով հարաբերվելու մեջ: Հասարակությունը պետք է պատրաստ լինի իր սերնդակից արվեստագետին ընկալելու համար: Իսկ դա իր հերթին կախված է բազմաթիվ հանգամանքներից՝ կրթություն, միջավայր, հանրային ճաշակի դրսևորում, ստույգ արժեհամակարգի առկայություն և այլն: Կարծում եմ՝ սա միայն 21-րդ դարի մշակույթի ֆենոմենը չէ: Այդպես եղել է միշտ: Օրինակ՝ Կոմիտասին ժամանակին չեն ընդունել հենց այդ պատճառով՝ չեն ճանաչել այն մշակութային տարածքը, որտեղ նա ստեղծագործում էր: 21-րդ դարը այս իմաստով չափազանց հակասական է: Մենք՝ հայերս, հաճախ ուշանում ենք, ապրում ենք հետադարձ հայացքով: Եթե բախտներս բերի, կհայտնաբերենք այդ տարածքները, եթե ոչ՝ պարզապես կանցնենք կողքով, և դրանք կկորչեն ժամանակի մեջ, ինչպես շատ այլ երևույթներ:

Հայն ունի ինքնություն երաժշտություն... Յուրաքանչյուր
ազգի երաժշտությունն իր ազգի հնչական ելևէջներեն կձևի ու
կծավալվի: Հայ լեզուն ունի իր հատուկ հնարավորությունը,
ուրեմն և համապատասխանող երաժշտությունը:

Կոմիտաս



– *Ինչպե՞ս կրնորոշեք Ձեր մանկությունը:*

– Այսօր հասկանում եմ, որ պարզապես երջանիկ մանկություն եմ ունեցել: «Ոչ» բառը չէի ճանաչում: Սա բնավ չի նշանակում, թե կտրված էի իրականությունից: Պարզապես իմ բոլոր զբաղմունքները՝ մանկությունից մինչև պատանեկություն, խրախուսվում էին: Ջբաղվում էի սպորտով, հետաքրքրվում արվեստներով՝ հաճախել եմ և՛ երաժշտական, և՛ նկարչական խմբակներ: Մի շրջան ջութակ էի նվագում, հետո՝ կիթառ, ապա որոշ ժամանակ ընդհանրապես դադարեցրի: Տասնչորս տարեկանում սկսեցի ինքնուրույն ուսումնասիրել կիթառը:

Ընդհանուր առմամբ կյանքիս ընթացքում փոխել եմ ինը սպորտաձև՝ լողից մինչև կարատե, ձյուդո, մեծ թենիս: Սա կարևոր փորձառություն էր, որովհետև նախասիրությունները փոխվում են, և կարևոր է, որ երեխան ունենա ազատություն՝ գտնելու իրեն: Մանկության շրջանում մենք դեռ շոշափում ենք իրականությունը՝ չիմանալով, թե ինչ ճանապարհով ենք գնալու: Հետագա կյանքս մույնպես ձևավորվեց այդ որոնումների արդյունքում: Նախ 1983-ին ընդունվեցի Երևանի բժշկական ինստիտուտ, հետո հասկացա, որ պետք է զբաղվեմ իմ սիրած գործով: Ավելի ուշ, արդեն Բժշկականում սովորելիս, սկսեցի հետաքրքրվել հայկական հոգևոր երաժշտությամբ և վեց տարի երգեցի «Նարեկ» արական երգչախմբում, որի երգացանկում բացառապես հայկական հոգևոր երաժշտությունն էր: Այդ ժամանակաշրջանը անցումային էր՝ խորհրդայինից դեպի անկախություն:

Այդ շրջափուլն ինձ ուղղորդեց ակադեմիական երաժշտության ոլորտ. ավարտելով Բժշկականը՝ ընդունվեցի Երևանի պետական կոնսերվատորիա, որից հետո ծառայեցի Ազգային բանակում: Կյանքիս ճանապարհը, ինչպես տեսնում եք, լի է բեկումներով: Սակայն հենց բանակից հետո՝ 1997 թվականից, սկսեցի լրջորեն զբաղվել բեմական գործունեությամբ՝ կազմելով համերգային ծրագրեր՝ թե՛ ռոք, թե՛ կամերային երաժշտության ոլորտներում:

Այդպես կյանքս աստիճանաբար պայմանավորվեց երաժշտության ընտրությամբ: Ժանրային առումով անցել եմ տարբեր բեռներով՝ ռոքից դեպի հոգևոր երաժշտություն, այնտեղից՝ սիմֆոնիկ, ապա՝ էլեկտրոնային: Գրեթե չկան ժանրեր, որոնք ինձ հետաքրքիր չլինեին: Ստեղծագործել եմ նաև կինոյի, թատրոնի և ժամանակակից արվեստի նախագծե-

րի համար: Այսպիսով, իմ ստեղծագործական կյանքը ձևավորվել է այդ զիգզագների և խաչմերուկների միջակայքում:

– *Կա՞ խաղալիք, որը մինչ օրս հիշում եք:*

– Այո, կա փոքրիկ լարովի արջուկ: Իրականում այն իմը չէ՝ պատկանել է մայրիկիս կամ հավանաբար՝ տատիկիս: Երեխաներս գտել էին այն հին իրերով լի սնդուկում և շատ էին զարմացել, որովհետև նման մեխանիկական խաղալիքներ այսօր այլևս չկան: Երբ գտան խաղալիքը, կարծես շոշափեին ժամանակը: Այդ խաղալիքն առիթ հանդիսացավ, որպեսզի երեխաներիս պատմեմ իրենց նախնիների՝ գիտնականների մի մեծ տոհմի մասին: Տատս՝ Սիրան Տիգրանյանը, Լենինի շքանշանակիր, խոշոր երկրաբան էր, երկրաբանության թանգարանի տնօրեն, մայրս՝ Նարիս Արծրունին, լեզվաբան էր, Երևանի պետական համալսարանի անգլերենի դասախոս, մեծ պապս՝ բժշկապետ Վահան Արծրունին, Երևանի պետական համալսարանի Բժշկական ինստիտուտի հիմնադիրներից էր, բժշկական գիտությունների վաստակավոր գործիչ: Ընդհանրապես, մանկության նյութական հիշողությունները շատ չեն, բայց դրանցից յուրաքանչյուրն այն մասունքն է, որը կապում է ներկան անցյալի հետ: Այդ մասունքներից է նաև մեծ պապիս Սորբոնի համալսարանի խորհրդանիշ բանալին, որը նրան հանձնել էին իր դոկտորականը պաշտպանելու առիթով:

– *Ծնողներից ո՞ւմ ազդեցությունն է վճռորոշ եղել Ձեր կյանքում:*

– Միանշանակ՝ մորս: Իր անձնական գործում հատուկ նշված էր՝ «խորհրդային կարգերին ոչ լոյալ»: Երբեք չհարմարվեց համայնավարական և սովետական իրականությանը: Եվ դա պատահական չէր: Տատս 1937 թվականի ստալինյան բռնաճնշումների զոհ է դառնում՝ ձերբակալվում է, և մայրս, որ այդ ժամանակ ընդամենը տասը տարեկան էր, հայտնվում է բռնաճնշումների ենթարկված անձանց երեխաների համար նախատեսված մանկատանը: Բարեբախտաբար, ամիսներ անց տատիկիս ազատ են արձակում: Այդ ամենը չէր կարող անհետևանք մնալ. այն ձևավորեց նրա աշխարհայացքը, ներքին դիմադրությունն ու անգիջում վերաբերմունքը ցանկացած պարտադրված գաղափարախոսության հանդեպ: Մերում էր ազնվական տոհմից և անդալաճան մնաց այդ արժեհամա-

կարգին մինչև կյանքի վերջին օրը: Իմ կյանքում գրեթե ամեն ինչ պայմանավորված է նրա աշխարհայացքով և վերաբերմունքով: Ինձ վանում է այն իրականությունը, որտեղ մարդը ստիպված է ենթարկվել ձևական արարողակարգերի: Շատերը կարողանում են ճնշել իրենց ներքին դիմադրությունը, բայց իմ անկախականությունը միշտ եղել է բացահայտ: Եթե դիտարկենք մեր պատմությունը, կտեսնենք, որ այն լի է պարտադրանքներով՝ տարբեր ժամանակների իշխանությունների կամ հասարակական ճաշակի կողմից: Այդ պարտադրանքները շարունակվում են նաև այսօր: Ձանգվածային մշակույթի ճնշումը՝ լինի դա պիոներական համակարգը, թե հեռուստատեսությամբ պարտադրվող երաժշտությունը, ինձ միշտ օտար են եղել ու անընդունելի: Եթե մարդուն ճիշտ ձևավորելու գործընթացը տեղի չի ունենում ընտանիքում, այդ գործառույթը փոխանցվում է մանկապարտեզին, դպրոցին, ապա՝ հասարակությանը: Իսկ եթե այդ օղակներն էլ չեն գործում, մարդը պարզապես զրկվում է լիարժեք ձևավորվելու հնարավորությունից: Սա, իմ կարծիքով, մեր հասարակության ամենալուրջ խնդիրներից մեկն է:

– *Ի՞նչ դերակատարություն է ունեցել «Բիթլզ»-ը Ձեր երաժշտական ճաշակի ձևավորման գործում:*

– Կիթառ նվագել սովորել եմ «Բիթլզ»-ի շնորհիվ: Այն ժամանակ ռոք երաժշտություն նվագել սովորելու հնարավորություն պարզապես չկար: Մայրս անգլերենի դասախոս էր, և մենք ունեինք «Moscow News» շաբաթաթերթը, որտեղ երկու շաբաթը մեկ, վերջին էջում, տպագրվում էր «Բիթլզ»-ի որևէ երգ՝ տաբուլատուրաներով (կիթառի ակորդներով): Ես կտրում էի այդ էջերը և պահում, որովհետև «Բիթլզ»-ի ներկայությունն իմ կյանքում շատ խորհրդանշական էր: Որպես գեղագիտական երևույթ՝ նրանք 20-րդ դարի ամենահզոր ֆենոմեններից են: Մինչև նրանք՝ զանգվածային մշակույթն, ինչպես մենք այն հասկանում ենք այսօր, փաստորեն գոյություն չուներ: Նրանք էին, որ առաջին անգամ համերգ տվեցին մարգալաշտում: Փոփ մշակույթի սկիզբը շատ մաքուր է եղել, հետո ճարպիկները շատ լավ հասկացան, որ այն կարելի է վերածել բիզնեսի, և խմբի լուծարման հիմնական պատճառը դա էր: Նրանք հասկացան, որ պարզապես դարձել են որոշակի մարդկանց համար հարստանալու միջոց: Տասնմեկ տարի գործելուց հետո բա-

ժանվեցին: Չնայած իրենց կարիերայի գագաթնակետն էր, և ստեղծել էին մշակութային հսկա շերտ, դուրս եկան համակարգից՝ չենթարկվելով նրան: «Բիթլզ»-ի նշանակությունն իմ կյանքում կայանում է հենց դրանում. առաջին հերթին պետք է ազնիվ լինես ինքդ քո ստեղծագործության նկատմամբ: Նման մոտեցման մատների վրա հաշված օրինակներ կան:

– *Ի՞նչ դերակատարություն է ունեցել բակը Ձեր կյանքում:*

– Իրականում՝ ոչ մի: Այն պատկերացումը, թե «բակը» ձևավորում է մարդուն, ինձ համար միշտ կասկածելի է եղել: Այն, ինչ հաճախ ներկայացվում է որպես «քաղաքի տղայի» ինքնություն, մեծ մասամբ հորինվածք է՝ կապված որոշակի ռիտուալների և վարքաձևերի հետ: Բակը, ավելի շուտ, այն տարածքն է, որտեղ բախվում են ընտանեկան դաստիարակությունն ու հանրային պարտադրանքները:

Հնդկական փիլիսոփայության մեջ կա մի միտք, ըստ որի՝ բացասական փորձառությունը մույնիսկ չի դիտարկվում որպես փորձառություն: Այդ իմաստով՝ այն միջավայրերը, որոնք ձևավորվել են պարտադրանքի կամ ամենաթողության վրա, չեն կարող դաստիարակել մարդու իրական էությունը: Օրինակ՝ տարածված է այն կարծիքը, թե բանակը «տղամարդ է կոփում», մինչդեռ հաճախ տեղի է ունենում հակառակը՝ մարդը զրկվում է իր բնական ձևից և հայտնվում մի համակարգում, որտեղ արժեքները փոխվում են: Երևանյան բակը, իմ ընկալմամբ, հենց այդպիսի հակասությունների կենտրոն է: Շատ սոցիալական խնդիրներ, անգամ ողբերգություններ, գալիս են այդ բակային հարաբերությունների տրամաբանությունից, որոնք հետագայում տեղափոխվում են կյանքի տարբեր ոլորտներ, մինչև անգամ՝ քաղաքականություն:

– *Իսկ հիասթափություններ՞:*

– Իմ հիասթափությունները երբեք անձնական հարթության վրա չեն եղել: Ընդհակառակը: Ունեցել եմ լավ ընկերներ, սովորել եմ լավ դպրոցում: Սակայն ներքին անհամաձայնություն կար համակարգի հետ: Դեռ չգիտակցված, բայց զգացվող մի ներքին հակադրություն խորհրդային փուլ իրականության նկատմամբ:

Իրական դիմադրությունը սկսվեց ավելի ուշ՝ Դարաբաղյան շարժման տարիներին: Մենք արդեն գիտակցաբար էինք դուրս գալիս առկա իրողությունների շրջանակից՝ մասնակ-



Միայն շատ արժանիքներ ունեցող արվեստագետը կարող է մոտենալ և շփվել Կոմիտասի արվեստի հետ: Վահան Արծրունին այն սակավաթիվ արվեստագետներից է, որ կարողացել է արժեքավորել Կոմիտասին իր ստեղծագործությունով:

Արտո Չաքմաքչյան
քանդակագործ

ցում էինք ցույցերի, մատացույցերի: Մակայն ժամանակի ընթացքում պարզ դարձավ, որ մի համակարգից դուրս գալով՝ հայտնվում ես մեկ այլ համակարգում, նոր պայմանականությունների մեջ, որոնք նույնպես պարտադրում են իրենց նոր խաղի կանոնները:

– *Եթե հնարավորություն ունենայիք հեղափոխականներ, նորից կընդդիմե՞ք բժշկի մասնագիտությունը:*

– Ոչ, ես միանգամից կզնայի երաժշտության ճանապարհով: Հասկանում ես, որ ինը տարի սովորելուց հետո հայտնվելու ես մի համակարգում, որը չի ընդունում քո գաղափարական մոտեցումները, այն է՝ հասարակությանը ծառայելու ազնիվ առաքելությունը: Գաղափարական հենց այդ վեհ մոտեցումներն էին, որ իմ մեծ պապին՝ բժշկապետ Վահան Արծրունուն «ստիպեցին» թողնել Սորբոնի համալսարանն ու գալ Հայաստան 1920-ական թվականներին: Նա սոցիալ-դեմոկրատ էր իր համոզմունքներով և վստահ էր, որ կրթությունն ու բժշկությունը պետք է լինեն անվճար, հասանելի բոլորին: Հասկանում ես, որ ներկայիս համակարգը, հարաբերությունների բուրգը այլ սկզբունքների և բարոյականության վրա է կառուցված, որի հետ դու որևէ աղերս չունես: «Մաքուր տարածքների» որոնումը հատուկ է մարդ էակին, տարածքներ, որտեղ դու առավել ներդաշնակ ես՝ լինի դա ընտանիք, մասնագիտություն, թե հասարակություն: Այնտեղ, որտեղ ես զգում եմ անհարմարության հոտը, հաստատ գիտեմ՝ կամ կոնֆլիկտ է առաջանալու, կամ ես պետք է դուրս գամ:

– *Կոնֆլիկտային՞ մարդ եք:*

– Ստացվում է՝ այո: Գուցե՝ անզիջում սկզբունքային հարցերում: Երբեք չեմ թաքցնում իմ կարծիքը: Եթե հարգում ու սիրում եմ մարդուն, ասում եմ: Եթե չեմ ընդունում՝ նույնպես: Այդ պատճառով իմ երաժիշտ ընկերներից շատերը չեն ցանկանում իրենց ստեղծագործությունները ցույց տալ ինձ. նրանք չգիտեն՝ ինչ արձագանք կստանան և պատրաստ չեն լսելու ճշմարտությունը: Ոչ որ պատրաստ չե՛ս լսելու ճշմարտությունը:

– *Իսկ Դուր պատրաստ եք լսել ճշմարտությունը:*

– Իհարկե: Քանի որ ես խառնվածքով պերֆեկցիոնիստ եմ, այսինքն, եթե դա զուտ քննադատություն չէ, այլ անալիտիկ, հիմնավորված քննադատություն, ինչպե՞ս կարելի է

չընդունել ու չհարգել. ընդհակառակը, ես դա համարում եմ բարեբախտություն, եթե կողքիդ ունես մարդիկ, ովքեր կարող են տեսնել ու հիմնավորել քո մեջ նկատած սխալները՝ բնավորությունից սկսած մինչև ստեղծագործություն: Եվ փառք Աստծո, ես մնամ մարդիկ ունեն:

– *Ի՞նչը դարձավ երաժշտությանը զբաղվելու դրդապատճառ:*

– Ինքը՝ երաժշտությունը: Այն մոգական ձգողականություն ունի: Մարդու էությունը հաճախ արտահայտվում է նրա երաժշտական նախասիրություններում:

Երաժշտությունն ինքնաճանաչման ամենակարճ ճանապարհներից մեկն է: Գրականությունը պետք է կարդալ, կերպարվեստի համար՝ գնալ ցուցասրահ, իսկ երաժշտությունը պարզապես պետք է ականջով լսես: Այն ազդում է մարդու վրա նույնիսկ ենթագիտակցական՝ արքետիպային մակարդակում: Օրինակ, հանրային մնամ ձգողականությունը դեպի ռաբիս երաժշտությունը պայմանավորված է գենետիկ արքետիպային հիմքերով:

Տարբեր մշակույթների երաժշտական համակարգերը տարբեր կերպ են ընկալվում: Եվրոպացուն չի կարող ձգել ճապոնական պենտատոնիկան, ինչո՞ւ, որովհետև այդ լադային համակարգը ձևավորվել է լրիվ այլ մշակութային տարածքում, և եթե քո նախնիները շփում չեն ունեցել այդ հնչյունային, ինտերվալային, լադային համակարգերի հետ, դրանք քեզ մոտ ներքին մղում չեն առաջացնի ու եթե տվյալ մշակութային միջավայրի հետ գենետիկ կամ պատմական կապ չունես, այդ երաժշտությունը ուղղակի քեզ չի դիպչի: Այդպես է մաս մեր հասարակության մեջ տարածված որոշ երաժշտական նախասիրությունների պարագայում: Իսկ ասիական երաժշտության ամենաստոր տեսակները (որովհետև երաժշտությունն էլ է ստոր լինում) սկսում են ձգել: Թերթելով մեր պատմությունը, կարելի է հասկանալ՝ ինչու է մեր հասարակությանը ձգում ռաբիսը, կամ թուրքական և ադրբեջանական երաժշտությունը: Դու միայն գիտակցաբար դա կարող ես քո միջից հանել: Իսկ այդ գիտակցական վերաբերմունքի հիմքը դրվում է ընտանիքում. մոր օրորոցայինը պիտի օրորոցային լինի, որ երեխայի հոգու մեջ ռեզոնանսն ա՛յդ հաճախականություններն առաջացնեն, այլ ոչ թե՝ մեյ-խանան կամ 6/8¹-ը: Այդ իմաստով, այն երաժշտությունը, որ հնչում էր մեր տանը՝ դասա-

1. 6/8-ը երաժշտական չափ է, որը պատկանում է բարդ չափերի շարքին և լայնորեն կիրառվում է տարբեր ժանրերում:

կանից մինչև «Բիթլզ»-ը, պայմանավորել է երաժշտության և դրանում եղած արժեքների իմ ընկալումը: Արվեստում կան մաքուր տարածքներ, կատարյալ տեսակների ոլորտներ: Ինչո՞ւ են եվրոպացիները գեղագիտական իմաստով ավելի շահեկան վիճակում գտնվում, որովհետև այն, ինչը գուցե թե նրանք տանը չեն ստացել, ստանում են դրսում. մերօրյա հռոմեացիները դուրս գալով փողոց՝ սկսում են ձևավորել իրենց գեղագիտական պատկերացումները պատմության և մշակույթի մասին, որովհետև այդ մշակույթը շոշափելի է: Պատը, որի կողքով նրանք անցնում են, կառուցվել է 3000 տարի առաջ, և նրանք կարող են դիպչելով զգալ: Այսինքն, այդ մշակույթը նրանց համար շոշափելի է: Մեր՝ խորհրդային շրջանի սերնդի պատկերացումներն այդ տարածքների մասին ալբոմային էին: Լավագույն դեպքում տանը պիտի ալբոմ ունենայիր, որ թերթերի ու ծանոթանայիր, օրինակ, Վերածննդի կերպարվեստին: Այդ իմաստով բարեբախտություն եմ համարում, որ ակադեմիական երաժշտության բնագավառում իմ պրոֆեսորը Գոհար Գասպարյանն էր, ռոք երաժշտության և երգարվեստի բնագավառում ինձ ուղղորդողը Արթուր Մեսչյանն էր, կերպարվեստի ոլորտում՝ Վալենտին Պողպոնովը և Արտո Չաքմաքչյանը, պոեզիայի բնագավառում Ռազմիկ Դավոյանն է եղել, որի բանաստեղծությունների հիման վրա երգաշար եմ գրել, և, իհարկե, Կոմիտասը: Դա մեծ ընթացք է: Կարծում եմ, օրինաչափ էր, որ ես անդրադարձա նաև Մեսրոպ Մաշտոցի շարականներին, օրինաչափ էր նաև, որ ինձ հետաքրքրեց ասորական արևելքի եկեղեցու, մարոնիտների՝ արաբ քրիստոնյաների երաժշտությունը: Ես մտել եմ այդ տարածքներ և դրսևորվել եմ որպես ստեղծագործող: Համարում եմ, որ այս ընթացքը նաև խորհրդանշական է, նշանային: Փորձարարական դաշտերով չեմ անցել՝ մի «մաքուր տարածքից» անցել եմ մյուս «մաքուր տարածք»:

– Ի՞նչ նշանակություն ունի քեզ համար:

– Ժամանակի իմ չափման միավորը բեմն է: Այսօր արդեն հասկանում եմ դա: Բոլոր այն պահերը, որոնք ինձ տվել են բացարձակ երջանկության զգացողություն, կապված են բեմի հետ՝ լինի դա փորձաշրջան, երբ նախապատրաստել եմ ծրագրեր, թե բուն համերգը, երբ հանդես եմ եկել Հայաստանի լավագույն երաժիշտների հետ: Չորս տասնամյակ է՝ բեմում եմ, երկար ճանապարհ է, իմ երգերից

կազմված առաջին համերգը մեկ կիթառով եղել է 1985 թվականի ապրիլի 27-ին: Անցյալ տարի՝ մայիսի 11-ին, Երևանի օպերայի և բալետի ազգային ակադեմիական թատրոնի բեմում՝ արդեն սիմֆոնիկ նվագախմբով և բազմաթիվ մենակատարների մասնակցությամբ, նշեցինք իմ ծննդյան 60 և բեմական գործունեության 40 ամյակները:

– Ի՞նչ է Երևանը Ձեզ համար:

– Երևանը մեր ինքնության բաղադրիչներից մեկն է: Ցավոք, այն այսօր Թամանյանական արևի քաղաքի հայեցակարգից անվերադարձ հեռացել է: Մայրաքաղաքը նախագծվել էր գաղափարի հիման վրա՝ տղար սկզբունքով, ներսում մշակութային, կրթական ու պետական հաստատությունների առկայությամբ, իսկ մենք տասնամյակներ շարունակ այդ սկզբունքի ուրացման ճանապարհով ենք գնացել. եթե դու քանդում ես քաղաքի գաղափարային հիմքը, ապա ինչպե՞ս այդ միջավայրում կարող է քաղաքացի ձևավորվել: Մարդու մշակութային տեսակը ձևավորվում է միջավայրում: Ճարտարապետական ձևախեղումներն այլափոխել են իմ քաղաքի դեմքն այնչափ, որ նույնիսկ կասկածելի է դառնում նրա մշակութային լինելու կարգավիճակը: Իհարկե, այս տարածքում կան նաև մշակութային լոկացիաներ, բայց հասարակությունը հաճախ պարզապես անցնում է դրանց կողքով՝ չնկատելով, չգիտակցելով դրանց նշանակությունը:

– Ի՞նչ եք կարծում՝ հասարակության անփութություններից արդյունքը չէ՞, որ շատ իրողություններ մեր երկրում չեն փոխվում:

– Եթե հասարակությանը նպատակային մղում են դեպի անտարբերություն, արդյունքը անխուսափելիորեն դառնում է անտարբեր հասարակություն: Վերջին տասնամյակների բոլոր իշխանությունները, գոնե մշակութային իմաստով, հանրությանն ուղղորդում են բոլորովին այլ ուղղությամբ՝ սպառողական հասարակության պրիմիտիվ մոդելով: Նրանք հնարավորություն չեն թողնում, որ այն ինքնադրսևորվի որպես մշակութային ամբողջություն:

Չձևավորված հասարակությունը, որը վերածված է ամբոխի, շատ ավելի հարմար է ցանկացած իշխանության համար, ցանկացած երկրում: Երբ հասարակությունն ու իշխանությունը կարողանում են ճանաչել և արժևորել բարձր որակները, ծնվում է Վերածնունդ՝ Ռենեսանս: Իսկ երբ այդ ունակությունը բացակա-





յում է, ստանում ենք այն, ինչ ունենք այսօր:

– *Սիրո՞ւմ եք թանգարանների այցելել:*

– Այո, իհարկե, շատ: Սովորաբար ինձ թանգարաններից «վտարում» են: Հիշում եմ, երբ առաջին անգամ հայտնվել էի Մետրոպոլիտեն թանգարանի եգիպտական բաժնում, ես ինձ կորցրել էի և մոռացել ժամանակի մասին, իսկ թանգարանը պետք է փակվեր:

– *Ո՞ր գիրքն է կարևոր դերակատարություն ունեցել Ձեր կյանքում:*

– Նիցշեի «Այսպես խոսեց զրադաշտը» գիրքը: Դա փիլիսոփայության պոետիկայի բարձրակետն է, կատարելության հասցված գաղափարախոսություն:

– *Ունե՞ք երազանք, որը դեռ չի իրականացել:*

– Այո, աշխարհը տեսնելու երազանքը:

Վերջերգ

Վահան Արծրունու հետ այս գրույցը, իր ազատ ընթացքով և ներքին լարումով, վերածվեց ոչ միայն արվեստագետի դիմանկարի, այլև ժամանակի և հասարակության մասին խորհելու հնարավորության: Նրա խոսքում հստակ զգացվում է այն անդադար որոնումը, որը բնորոշ է իսկական ստեղծագործողին՝ «մա-

քուր տարածքների» որոնումը, որտեղ հնարավոր է մնալ ազնիվ ինքդ քո հանդեպ:

Արծրունու ճանապարհը զիզագներով լի է, սակայն այդ անհարթությունը պատահական չէ. այն ձևավորում է ստեղծագործական այն միջավայրը, որտեղ փորձառությունը վերածվում է լեզվի, իսկ լեզուն՝ արվեստի: Նրա համար երաժշտությունը միայն հնչյունների կազմակերպում չէ, այլ ինքնաճանաչման և աշխարհաճանաչման միջոց, տարածք, որտեղ մարդը կարող է վերագտնել իր ներքին ներդաշնակությունը:

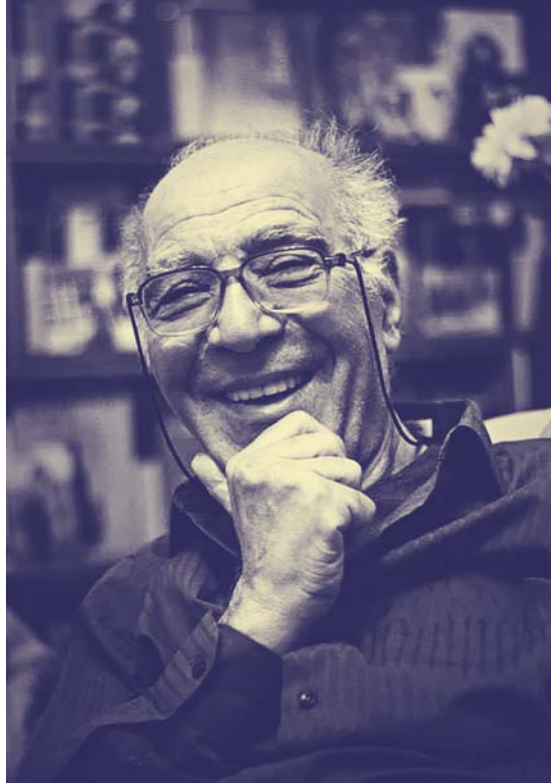
Այս գրույցը մալև հիշեցում է, որ արվեստագետին ճանաչելու և ընկալելու կարողությունը կախված է հասարակության մշակութային զգայունությունից: Երբ այդ զգայունությունը թուլանում է, արժեքները մնում են չբացահայտված, իսկ արվեստը՝ անտեսված: Սակայն, ինչպես ցույց է տալիս Վահան Արծրունու օրինակը, իսկական ստեղծագործությունը միշտ գտնում է իր ճանապարհը՝ անկախ ժամանակից ու պայմաններից:

Վերջիվերջո, նրա խոսքում հնչող ամենակարևոր միտքը մնում է նույնը՝ լինել ընթացքի մեջ, չդադարել որոնել և, ամենակարևորը, չկորցնել ներքին ազնվությունը սեփական արվեստի հանդեպ: Այդ ճանապարհն է, որ արվեստը դարձնում է ոչ միայն արտահայտչամիջոց, այլև գոյության ձև:



Лиана Ахинова-Арутюнян

Искусствовед



Генрих Мамян: книга как художественный ансамбль

Имя Генриха Мамяна (1934–2014) прочно связано с историей развития армянского графического искусства второй половины XX века. Народный художник Армении, профессор, он стал одной из ключевых фигур в развитии национальной книжной графики и формировании художественного языка иллюстрации в Армении. Его творчество соединяет традиции армянской изобразительной культуры, глубину литературных источников и высокое техническое мастерство.

Мамян принадлежал к поколению мастеров, сумевших утвердить искусство графики как самостоятельный, интеллектуально насыщенный вид художественного творчества. В это время книга рассматривалась не только как носитель текста, но и как целостный художественный объект, требующий продуманного визуального решения. Поэтому для Мамяна работа над книгой означала не иллюстрирование отдельных эпизодов, а создание единого ансамбля, где обложка, титульный лист и оформление разворотов подчинены общей композиционной логике. На первый план выходит не “иллюстрирование” в узком смысле, а создание визуальной доминанты текста, его графического alter ego.

Для автора художественность была средством объединения внутренней идеи произведения с ее графическим воплощением. Книжная иллюстрация Генриха Мамяна – это взаимодействие линий, пятен света или текстурных элементов, которые подчинены общей интонации текста, будь то поэма, пьеса или проза.

Уникальный стиль художника во многом отражает дух времени. На раннем этапе развития советской печатной графики

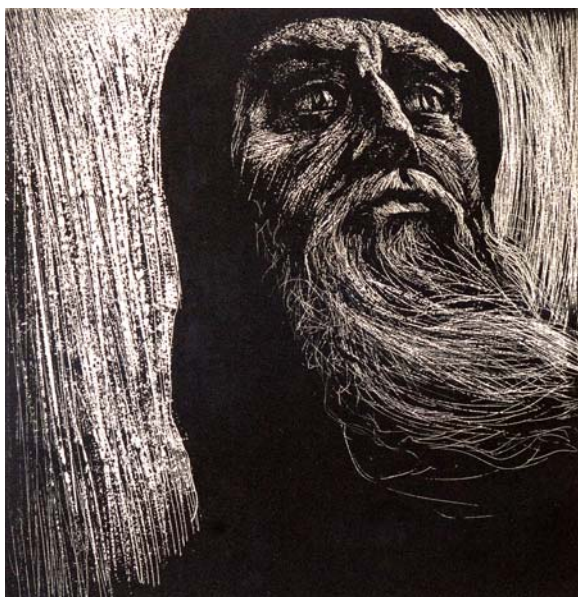
доминирующим жанром был агитационный плакат на революционную тему. *“Годы войны принесли вынужденную резкую перестройку книгоиздательского дела, а с ним и искусства книжной графики. Подчиняясь военным нуждам, издательства обратились в основном к небольшим и оперативным видам изданий. В литературе о войне преобладали очерк, рассказ, в иллюстрациях к ним – зарисовки, рисунок плакатного типа, фотография. Значительное распространение получила сатирическая иллюстрация”*¹. Послевоенное время требовало жизнеутверждающих, духоподъемных сюжетов, хотя искусство не обходило стороной и тему пережитых потерь. К концу 1950-х годов, в продолжение курса на “оттепель” – мастера книжной графики приступили к освоению духовных богатств классической литературы.

Свое мастерство Генрих Мамян во многом реализовал в издательстве „Советакан грох,, („Советский писатель,,), созданном Госкомиздатом Армянской ССР в

звездения.

Генрих Мамян участвовал в издании пьесы Левона Шанта **“Древние боги”** (1909), впервые опубликованной на русском языке в 1979 году. В оформлении этой книги особенно раскрылась склонность художника к осмыслению литературного текста: графическая структура будто продолжает драматургию Шанта, превращая страницы в динамическое пространство действия.

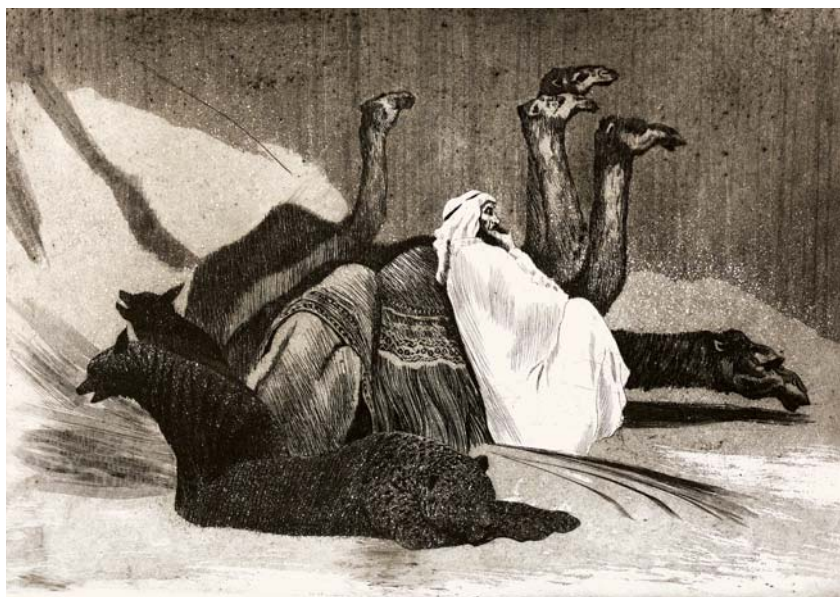
Высочайшее техническое мастерство Мамяна проявилось в его владении цинкографией – сложной техникой получения клише для типографской печати посредством травления цинковых пластин. Для художника такой способ был не только ремесленным, но и эстетическим выбором: через цинковую поверхность он достигал глубины перспективы и пространственной многоплановости. Цинкография позволяла добиваться тонких градаций света и тени, создавать насыщенную фактуру и графическую среду книжного разворота.



Древние боги
1979

Абу-Лала Маари
1987

1976 году. Здесь он оформил книги таких авторов, как Даниэль Варужан, Егише Чаренц, Нар Дос, Аветик Исаакян, Ваагн Давтян и др. Жанровое многообразие иллюстрируемых произведений обогащает творчество художника: это и народный эпос, и мотивы восточных сказок, и лирические поэмы, и историко-революционные прои-



Эта техника придала графическим работам Мамяна редкое качество – **ощущение трехмерности** при сохранении чистоты выразительности. Автор мастерски строил взаимодействие дальнего и переднего плана,

¹ Нурок А. **Советское искусство**. Графика / Всеобщая история искусств. Т. VI. Кн. II. Искусство 20 века. Под общ. ред. Ю. Д. Колпинского и Е. И. Ротенберга. М. : Государственное издательство “Искусство”, 1966.

создавая композиции, где пространство словно дышит, а изображение сообщает зрителю свой внутренний ритм. По этому принципу были выполнены иллюстрации к поэмам Аветика Исаакяна “Абу-Лала Маари” (1987) и Ваагна Давтяна “Дым очага” (1968).



Дым очага, 1968

Вторая примечательная особенность творчества Генриха Мамяна – **кинематографичность**. Его графические циклы воспринимаются как визуальные сценарии, где каждый лист – отдельный кадр, а последовательность изображений задает темп иллюстративного ряда. Благодаря этому достигается удивительная живость повествования: графика не просто сопровождает текст, а придает ему визуальную динамику.

Наиболее яркий пример этого подхода – оформление поэмы Михаила Лермонтова “Мцыри” (1979). В этой работе Мамян мыслит как режиссер: зрительный ряд выстраивается по продуманному сценарию. Первое изображение на развороте втягивает зрителя в атмосферу произведения – плотный, фактурный фон. На соседней странице из этого же пространства как бы “выплывают” герои поэмы. Такой переход от безличной материи к одушевленной форме создает

эффект погружения в мифологическое время, что сообщает всей книге цельность и созерцательную глубину.

Третья особенность стиля Мамяна – **монументальная выразительность**. Его произведения всегда строго организованы: каждый элемент композиции соотносится с общей архитектурой листа. Это придает графике целостность и внутреннюю напряженность. Художник умел достигать гармонии между масштабностью и пластической детализацией, между линией и цветом, между светом и фактурой поверхности. Наиболее заметно это прослеживается в оформлении поэмы Егише Чаренца “Неистовые толпы” (1969–1972).



Мцыри
1979



Неистовые толпы. Цинкография

Мамян конструировал комплексную, многослойную систему композиционных решений. Он тактически использовал контраст линий, распределение света и плотность штриха, создавая богатую эмоциональную ткань изображения. Подобный прием позволяет передать характер персонажей, напряжение сюжета, атмосферу произведения.



Պ. Սևակ, Անտիպ բանաստեղծություններ, 1988

В 1988 году художник иллюстрировал книгу поэта Паруйра Севака «Անտիպ բանաստեղծություններ», используя совершенно иной визуальный прием. Здесь человеческие фигуры словно миражи формируются посредством вибрирующих линий, протянутых сквозь пространство листа. Едва уловимые образы парят в невесомости и передают ощущение движения. Такое растворение формы усиливает впечатление хрупкости и мимолетности.

Наряду с постоянной работой в книжном издательстве художник Мамян проявляет себя как тонкий портретист. Он писал своих друзей, коллег, членов семьи. В портрете дочери Лусин (1982) особенно ощутима наблюдательность художника: фигура девушки показана в повороте в три четверти со спины, что создает ощущение естественности и лаконичности выбранного ракурса. Такой композиционный прием позволяет избежать прямого контакта со зрителем, усиливая впечатление внутренней сосредоточенности об-

раза. В легком наклоне головы и контуре портрета запечатлелось состояние тихой грусти и задумчивости, словно за внешним покоем скрывается личное, еще не высказанное чувство. Образ воспринимается камерно и лирично, как мгновение наблюдения, сохраненное с особой деликатностью и вниманием к душевному состоянию модели.

В последний период жизни Мамян работал над оформлением книги воспоминаний «Игдыр» (2010) своего друга и коллеги, народного художника Армении Эдуарда Исабекяна (1914–2007). Эти иллюстрации поражают изменением интонации: ироничные миниатюры, легкие, камерные, контрастируют с прежней монументальностью произведений мастера. Линейный рисунок передает утонченную игру образов.

Художник Мамян оставил значительный след в истории армянского и советского искусства. Его графика – не просто иллюстрация, а особый вид визуальной поэзии, где изображение становится продолжением



Игдыр, 2010

текста, а книга превращается в полифоническое произведение искусства. Характерные для него пространственность, кинематографичность и монументальная выразительность свидетельствуют о редком единстве замысла и формы.

Генрих Мамян утвердил высокие стандарты профессиональной книжной графики. Его наследие остается ориентиром для исследователей и практиков, подтверждая значение иллюстрации как формы диалога между словом, изображением и эпохой.



Հռիփսիմե Վարդանյան

արվեստագիտության թեկնածու,
ԵՊՀ հայ արվեստի պատմության և
տեսության ամբիոնի դասախոս

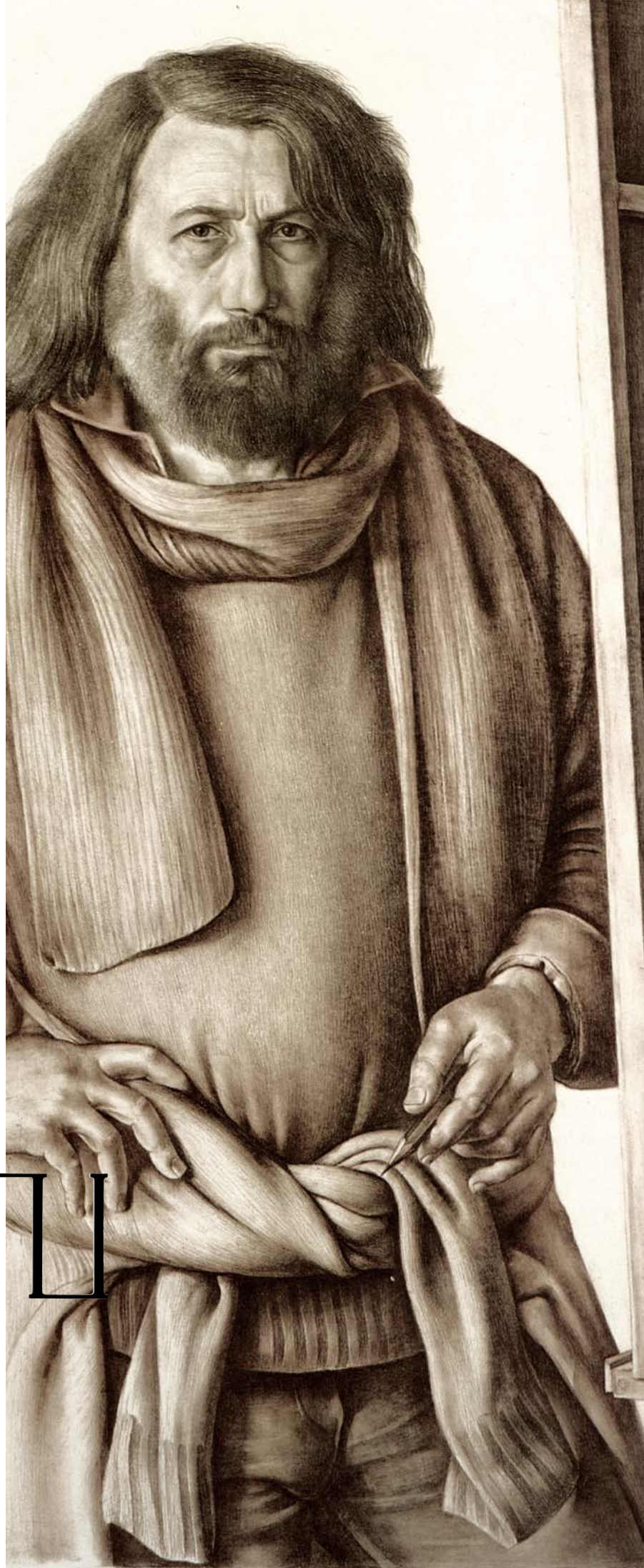
ՌՈՒԴՈԼՖ
ԽԱՉԱՏՐՅԱՆ.

**Կամրջով
քայլողն
ու
նույն ինքը՝
կամուրջը**

ՌԽ

Ինքնանկար մուլբերտի մոտ

1981, լևկաս, սեպիա, 130 x 100,
ժամանակակից արվեստի թանգարան, Երևան



Ռուդոլֆ Խաչատրյանը XX դարի հայագրի այն արվեստագետներից է, ում տաղանդը զարգացել է դասական արվեստի հիմքի վրա և, բնականաբար, մաս իր բնատուր բացառիկ օժտվածության շնորհիվ¹: Մշտական ստեղծագործական որոնումները, հանդիպումներն ու շփումները հռչակավոր հայ արվեստագետների հետ նպաստել են նրա գեղագիտական ճաշակի ձևավորմանը, ձեռագրի կատարելագործմանը, որոնումների ծավալմանը: Խաչատրյանը իրեն փորձել է և՛ գծանկարում, և՛ գունանկարում: Վերջինս թեև զգալի տեղ է գրավում նրա արվեստում, սակայն, իր իսկ խոստովանությամբ, իրեն առավել հոգեհարազատ է եղել գծանկարչությունը:



Ստեղծագործության ամեն հերթական փուլում, անգամ յուրաքանչյուր աշխատանքում, տրոփում է Խաչատրյանի որոնողական նյարդը: Նա այն նկարիչներից է, ով զգայական ամեն մի մանրաթելով կապված է մարդու ներաշխարհին: Դիմանկարում նախապատվությունը տալով հերոս-անհատներին՝ նա վեր է հանել մարդու ինքնաբերականությունը, յուրօրինակությունը, եզակիությունը: Նկարչին հատուկ է բնորդի հոգևոր աշխարհը նրբորեն պրպտելու, թեման խորությամբ ուսումնասիրելու և մարմնավորելու կարողությունը: Պատահական չէ, որ տարբեր ժամանակներում հայ և օտար արվեստաբանները փորձել են զուգահեռներ տանել հայ վարպետի և Վերածննդի դարաշրջանի ստեղծագործողների միջև: Նա առանձնանում է իր՝ արձաններով անցյալին կապված և միանգամայն ժամանակակից մարդու յուրովի

մտածողությամբ ու խոսելակերպով: Նրա դիմանկարները և այլ ժանրի գործերը բացահայտում են հոգեբանական, հուզական, նյութական համադրումներ, խորհրդանշական, այլաբանական իմաստների գաղտնարաններ:

Իրապաշտական գծանկարներ

Հետպատերազմյան շրջանում և հատկապես 1960-ականներին մեզանում դժվար չէր հմայվել մշակութային կյանք ներխուժած զանազան ստեղծագործական ուղղություններով: Ռուդոլֆ Խաչատրյանի արվեստում ևս հայտնվել են ամենակտրուկ թռիչքներ՝ նեոռեալիզմից մինչև կուբիզմ²: Սակայն նրա գրաֆիկական ժառանգության գերիշխող մասը մշակույթների երկխոսության դարաշրջանի՝ Վերածննդի ոգով արված, համաշխարհային հռչակավոր վարպետներից ներշնչված գործեր են, նրանց ոճի յուրահատուկ արձագանք: Բացի դրանից, Խաչատրյանը «տարածական նկարչության» (Le peinture dans l'espace) գյուտարար, իր պաշտելի Երվանդ Քոչարից ժառանգել է կերպարվեստի հանդեպ հատուկ նրբանկատ վերաբերմունքը, իսկ հանդիպումները տաղանդավոր ու հանրահայտ հայորդիների հետ, իր ուսուցչի տան, արվեստանոցի հարկի տակ, նպաստել են երիտասարդ նկարչի ճաշակի ու ոճի մշակմանը:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանը մասնագիտական համակարգված կրթություն չի ստացել. ընդամենը մի քանի ամիս սովորել է Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարանում³: Ռուս անվանի բանաստեղծ Արսենի Տարկովսկին նշում է, որ նորընծա արվեստագետի մեջ գլուխ բարձրացրած հանդուգն անհատականությունը չէր հանդուրժում ստիպողական ոչինչ, և ուսումնական ծրագիրն այլևս վաղուց անցած փուլ էր նրա համար: Ուսումնարանից հետո Ռուդոլֆը հետագա իր ողջ կյանքում զբաղվում է ինքնակրթությամբ: «...Իմ դպրոցը կյանքն էր, հիանալի, զարմանալի, իմ պաշտած մարդիկ, որոնց ինչ ճակատագիրն էր ուղարկել: Ես նրանցից ազահաբար սովորում էի ամեն ինչ», - մի առիթով ասել է Ռ. Խաչատրյանը⁴:

Չարմանալի վարպետությամբ են արված արվեստագետի պատանեկան գծանկարները: Կասկած չի հարուցում այն, որ նա օժտված արվեստագետ է: Չունենալով մասնագիտա-

կան կրթություն՝ իր սուր դիտողականության և շրջահայացության շնորհիվ նա կարողացել է տեսնել, զգալ և մատուցել գեղեցիկը:

Խաչատրյանի հայրը՝ Լորիս Խաչատրյանը, շնորհալի սիրող դերասան էր, մայրը՝ Վարդուշը, տնային տնտեսուհի, ով, սակայն, հիանալի ձայն ուներ: Հնարավոր է՝ մոր սիրած զբաղմունքը՝ ասեղնագործությունը, դարձել է որդու բնատուր գեղարվեստական ձիրքի խթաններից մեկը: Ինչպես գրում է Ա. Տարկովսկին, նկարչի մայրը ուներ նախասիրություն՝ սպիտակ թելով սպիտակ կտորի վրա ասեղնագործել այնպես, որ այն դառնար առարկայորեն շոշափելի: Դեռ չէր լրացել Ռուդոլֆի հինգ տարին, երբ արդեն արտանկարում էր այն զարդերը, որոնք ասեղնագործում էր մայրը⁵:



Ճալքավոր կտորեղեն, 1952, թուղթ, մատիտ, 30 x 25

Այդուհանդերձ, ապագա նկարիչն իր համար բախտորոշ ու բեկումնային էր համարում տասներեք տարեկանում իրեն այցելած տեսիլքը, ավելի շուտ՝ դեմքը, կերպարանքը, որն ասես հյուսված լիներ լույսից: Խաչատրյանների ընտանիքն ապրում էր կիսանկուղային հարկում: Տան անդամների համար արդեն սովորական երևույթ էր գրեթե մշտական ուղեկից դարձած խավարը: Մի երեկո, երբ պատանի Ռուդոլֆը անկողնում պառկած էր, պայծառ, բարի դեմքով տեսիլք է հայտնվում այդ խավարում: Ըստ նկարչի՝ տեսանելի էր մաշկի յուրաքանչյուր բիծ, ամեն մի ծակոտի: Պատանին վախից մի քանի անգամ աչքերը բացուխուսի

անելուց հետո համոզվում է, որ այդ ամենը երազ չէ և ձայնում է իրեն ժպտացող դեմքին ի պատասխան: Այդ տեսիլքը դառնալու էր նրա հետագա ստեղծագործությունների «նախերգը» և ուղեկցելու էր ողջ կյանքի ընթացքում: Ավելի ուշ, երբ Ռ. Խաչատրյանի միակ ուսուցիչն ու հոգևոր հայրը՝ Երվանդ Քոչարը, իմանում է այդ մասին, ասում է. «Քեզ այցելել է Աստված պարկերը»⁶:

Հագիվ տասնհինգ տարին բոլորած Ռուդոլֆը մեկնում է Մոսկվա, այնուհետև Լենինգրադ՝ նպատակ ունենալով այցելել պատկերասրահներ, հաղորդակցվել տարբեր ժամանակաշրջանների արվեստին և ընտրել իր ուղին: Երևան վերադառնալուց հետո սկսում է մատիտանկարներ անել: Նրա առաջին գործերից է «Սենյակը, ուր ծնվել է նկարիչը» (1951), որը կատարման վարպետությամբ մինչև օրս զարմանք է հարուցում: Համեստ ինտերիերը այնպիսի կատարելությամբ է փոխանցված թղթին, որ դիտողը կարծես մտովի տեղափոխվում է այդտեղ՝ ներս: Գծանկարի վարպետությունը շոշափելի է դարձնում դրսի և ներսի հակադրությունը, փոխանցում սենյակում տիրող մթնոլորտը, իր տան հանդեպ նկարչի ջերմ վերաբերմունքը և սերը: Այս աշխատանքում արդեն ակնհայտ է երիտա-

**Սենյակը, ուր
ծնվել է նկարիչը**
1951,
թուղթ, մատիտ,
30 x 25





Ինքնանկար
1957,
թուղթ, սանգիևա,
43 x 33

սարդ ստեղծագործողի գեղարվեստական մտածողությունը: Մատիտագծերի տարբերակումը՝ հաստ, բարակ, մուգից դեպի բացը, անգամ պրոֆեսիոնալներին ստիպում էր խոստովանել հեղինակի «ոչ մանկական ձեռագրի փաստը»: Նա երբեք չի նկարել երեխաներին հատուկ վառ գույներով, չի հորինել մտացածին, գուցե երազային կերպարներ: «*Բոլոր երեխաներն էլ նկարում են, ես ևս նկարել եմ, բայց ոչ երեխայի պես, ես միանգամից եմ նկարել*», – հետագայում հիշել է նկարիչը⁷:

Պատանեկան տարիներին Ռ. Խաչատրյանը հեռանում է տնից՝ ինքնուրույն կյանք սկսելու նպատակով: Փոքրիկ կացարան է վերցնում ու ժամանակավոր աշխատանքի անցնում: Մեկը մյուսի հետևից ծնվում են տարբեր մատիտանկարներ: Նրա հերոսն ու ստեղծագործության առանցքն են մարդը, բնությունը և իրեն շրջապատող ամեն ինչ («*Բնորդը*», «*Ծալքավոր կտորեղեն 1*», «*Ծալքավոր կտորեղեն 2*», բոլորը՝ 1952 թ., «*Հնամաշ կոշիկը*», 1953 թ. և այլն): Հետաքրքիր է հեղինակի գեղագիտական մոտեցումը «*Հնամաշ կոշիկին*»: Ավելի անշուք ու անհրապույր երևույթ թերևս դժվար է պատկերացնել: Սակայն, ինչպես փաստում են համաշխարհային կերպարվեստի բազմաթիվ օրինակները, արտաքին տգեղը կարելի է ներկայացնել հմայիչ: Ահա այս կերպ էլ Խաչատրյանը կարողացել է մաշված ոտնամանը պատկերել այնպես, որ դիտողի առաջին տպավորությունը վերափոխ-

վում է ուսումնասիրության, զննման, գուցե հիացմունքի: Տասնվեցամյա պատանին, հավանաբար, Վինսենտ վան Գոգի «*Կոշիկներ*» (1886) հանրահայտ գործով հմայված, ասես նույնպես փորձել է պատկերել աշխատավոր մարդու ծանր, դժվարին կենսակերպը, ինչպես դա արել է հայտնի հոլանդացին:

Մեկնարկային այս գծանկարները հարուցեցին մատուրո Երվանդ Քոչարի և՛ զարմանքը, և՛ հիացմունքը: Տարիներ անց նա սիրով էր վերհիշում իր կյանքի այդ գեղեցիկ դրվագը և այն, թե ինչպես է վարպետը ծանոթացրել իրեն Լեոնարդո դա Վինչիի արվեստին, որի հեռավոր արձագանքները դժվար չէ նշմարել հայ գծանկարչի հետագա տարիների երկերում:



Հնամաշ կոշիկը, 1953, թուղթ, մատիտ

Մի առիթով նկարիչը պատմել է Քոչարի հետ իր հանդիպման մասին: Այդում գծանկարելիս նրան մոտեցել է պատկառելի արտաքինով մի անձնավորություն, (որին պատանին չէր ճանաչում): Հետաքրքրվելով և զննելով նրա մատիտանկարները՝ նա հրավիրել է տղային իր արվեստանոց: Միայն այդտեղ է երիտասարդ նկարիչը իմացել, թե ով է անծանոթը: Վարպետը, տեսնելով «*Ծալքավոր կտորեղենը*» մատիտանկարը, ասել է, թե Լեոնարդոյի ոգին է վերածնվել այնտեղ: Քանի որ Ռուդոլֆը չգիտեր, թե ով է Լեոնարդոն, Քոչարը ցույց է տվել մեծ խալալացու ստեղծագործությունների գիրքը: Պատանին ապշել է իր նկարի և Վերածննդի հանճարի «*Ծալքավոր կտորեղենի*» նմանությունից:

1955-ին Ռուդոլֆը ստեղծում է ուսուցչի՝ «*Մատուրո Երվանդ Քոչարի դիմանկարը*»: Տասնութամյա պատանու համար սա հավանաբար շնորհակալության զգացումն արտահայտելու յուրօրինակ միջոց էր: Խաչատրյանը միշտ է նշել, թե ճակատագրի բարեհաճությունն է իրեն դարձրել Քոչարի աշակերտը: «*Եթե չլիներ Քոչարը, ես չէի գրնի իմ ճանապարհը: Ուրիշ բան է, որ հեյրո ես պիտի ինքնուրույն շարունակեի այն, բայց ես իմ սկիզբն ունեցա Քոչարի արվեստով: Անշուշտ, Աստծո*

մարն էլ խառն էր, որ ես Քոչարի խերով ձեռքի տակ մեծացա, նրա այդ բարձր միջավայրում հայրնվեցի և նրանից վերցրեցի այն ամենը, ինչ հնարավոր է», – մեկ այլ առիթով խոստովանել է նկարիչը⁸:

«Մաեստրո Երվանդ Քոչարի դիմանկարում» աջ ձեռքին հենած գլուխը, խորաթափանց հայացքն ու ծխամորժը, անփույթ սանրած ալեհեր մազերը, դասավորված կնճիռները, կիսափակ կոպերի տակից հագիվ նշմարելի, բայց ակնհայտ զննող հայացքը ամբողջացնում են ծերունազարդ իմաստունի



Երվանդ Քոչարի դիմանկարը,
1955, թուղթ՝ սանգինա, 40 x 30

կերպարը: Սա, թվում է, երիտասարդ Խաչատրյանի վրա իր հերոսի գործած առաջին տպավորության նկարագիրն է: Բացառված չէ նաև, որ նկարիչը վեր է հանել հենց առաջին հանդիպումը ուսուցչի հետ, երբ Մաեստրոն դիտում էր իր աշխատանքները և նաև զննում իրեն: Ծխամորժը՝ շուրթերի արանքում, Մաեստրոյի կիսախուփ աչքերը, ձեռքին հենած գլուխը և առհասարակ մատուցման ընդհանուր կերպը մատիտանկարին տալիս են յուրատիպ խորհրդավորություն, հոգեբանական խտացում: Խաչատրյանին բնորոշ գծային լուծումներից, շեշտված նրբագծերից բացի (որոնց հանդիպում ենք այդ շրջանի շատ դիմանկարներում), հետաքրքիր է մի մանրամաս՝ Քոչարի աջ ձեռքն ասես այս գծանկարից չէ: Ի տարբերություն հանգամանորեն մշակված դի-

մագծերի՝ ձեռքը ակնհայտորեն «անմշակ» է. ավիր, դաստակը անբնական «կցված» են թևին, բացակայում է համաչափությունը: Այստեղ արդեն իսկ ակնհայտ է Խաչատրյանի՝ ուսուցչից դասեր առնելու ձգտումը: Չեռքն ամ-



Երվանդ Քոչար
De profundis...
(Ի խորոց սրտի...)
1919,
կտավ, յուղ.,
81 x 54,
ՀԱՊ, Երևան

բողջովին «քոչարյան» ոճով է արված, կա այլաբանություն. դա բնավ էլ չունի թևի շարունակությունը լինելու խնդիր: Ինչպես Մաեստրոյի շատ գործերում են մարմնի առանձին մասերը հաճախ այլաբանորեն մարմնավորում իրենց «առաքելությունը», նույն կերպ էլ Ռ. Խաչատրյանն է պատկերել ուսուցչի մատները՝ զուրկ բնական չափերից: Նկարիչը ամեն մի մկանն արտահայտիչ դարձնելու խնդիր չի ունեցել (մինչդեռ այլ նկարներում

Նկարչի տատիկը
1956, թուղթ,
գունավոր մատիտ,
27 x 23



վարպետորեն պատկերել է մկաններից յուրաքանչյուրն, անգամ մաշկի ծալքերը): Քոչարի՝ ձեռքին հենած գլուխն է նկարչի ասելիքի բանալին. ուժեղ, կարող ձեռքն է, որ իրականացնում է գլխում հղացվածը: Պատահական չէ, որ հեղինակը պատկերել է հենց նկարչի աջ ձեռքը՝ գերակշռողը, ստեղծարարը:

Ուսումնարանից դուրս գալուց հետո Ռ. Խաչատրյանը, շրջելով երևանյան փողոցներով, զարմանալի ճշգրտությամբ նկարում էր հանդիպող ծերունիների դիմանկարները: Կարոտը սեփական ակունքների նկատմամբ նա հագեցնում էր՝ նկարելով ծերեր, հին, «իրենց կյանքն ապրած» տներ, իրեր, տերևագուրկ ծառեր: Նա պատկերում է այն ամենը, ինչի ժամանակը, թվում է, արդեն սպառվել է, ինչն արդեն վաղուց մոռացված պատմություն է:

Տարեցների դիմանկարներում նկարչին գրավում է նրանց հոգևոր աշխարհը՝ գթասրտությունը, զգացմունքների ու մտքերի մաքրությունը, ներաշխարհի հանգստությունն ու հավասարակշռվածությունը («Նկարչի տատիկը», 1956, «Մաթո», 1956):

Թեև նկարիչը գտնվում էր իր ստեղծագործության մոտ փուլի մեկնակետում, այդուհանդերձ հենց այս ժամանակահատվածում է նա ստեղծում «Կոմիտասի դիմանկարը» (1969) գրաֆիկական աշխատանքը: Դասական ոճով արված դիմանկարում Վարդապետը ներկայացված է մինչև կուրծքը՝ հայացքն ուղղված դիտողին: Առանձնահատուկ նկատելի է հեղինակի վիրտուոզ կատարումն ու աշխատանքի

հանդեպ պատասխանատվությունը. ներքին մեծ լարում պարունակող պատկերում նա երանգավորման ու լուսաստվերի միջոցով զարմանալիորեն փոխանցել է երգահանի՝ իմաստությամբ պարուրված հանգստությունը, մեծ մտավորականի ներքին հույզերը: Պատահական չէ, որ «Կոմիտասի դիմանկարի» համար մույն տարում կոմպոզիտորի 100 ամյակին նվիրված ցուցահանդեսում Ռ. Խաչատրյանը արժանացել է Հայկական ՄՍՀ կուլտուրայի մինիստրության մրցանակին:

Նոր փուլի փնտրտուքների ընթացքում նա կարճ ժամանակով թողնում է նախասիրած գրաֆիկական միջոցները (մատիտ, սանգինա, մելան) և անցնում յուղաներկի:

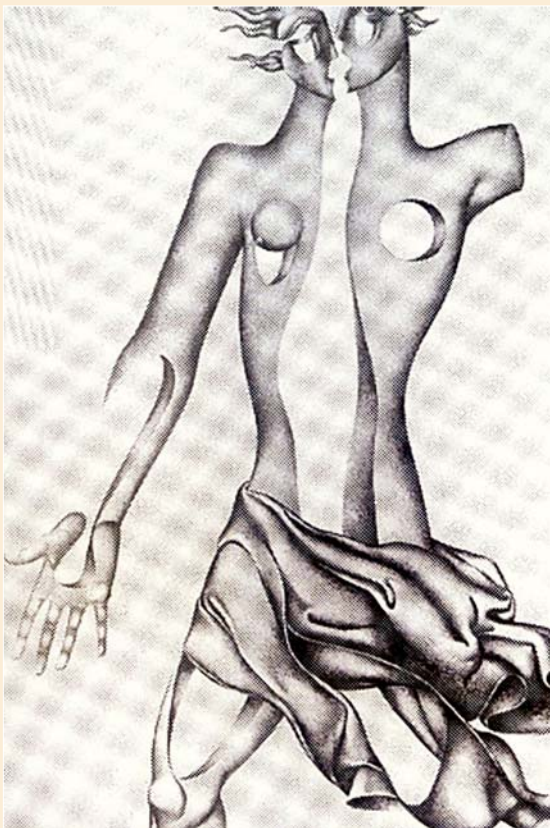
«Բաց ձևեր»

Երիտասարդ տարիներին Ռուդոլֆ Խաչատրյանը հեռացավ ռեալիստական նկարչությանից՝ առավելապես ապավինելով մոր, ձևապաշտական ուղղություններին: 1960-ականներին նա վերապրեց ստեղծագործական



Կոմիտաս, 1989-2000, լևկա, սեպիա,
Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածին

մի քանի փուլ, որոնք ի վերջո տարան նրան դեպի կուրիզմ և սյուրռեալիզմ, դեպի բաց ձևերի հանգրվան: Հետևելով Քոչարին՝ նա անդրադարձավ «տարածության մեջ բաց ձևերին»՝ բնական կերպարներն օժտելով այստեղ և այնտեղ խորաբացված դատարկություններով: Այսպիսով Ռուդոլֆ Խաչատրյանը ստեղծում էր «Այլ աշխարհի մարդու» կերպարը, ինչպես ինքն էր անվանում՝ հոգևոր և խստակյաց (ասկետիկ) մարդուն: «Բաց ձևերով» արված նրա բազմաթիվ աշխատանքները ոչ միայն ուսուցչի ուղին շարունակելու, այլև սեփական բացահայտումներ անելու փորձեր էին՝ մարդու հոգեվիճակներն ու ապրումները յուրովի մատուցելու միջոցով: «Ճիչ» (1968) գծանկարում մինչև գոտկատեղը երկատված, ճեղքված հերոսն է: Ինչպես Քոչարի շատ ստեղծագործություններում, այստեղ նույնպես մարմինը ասես բաժանված է երկու սեռերի՝ կանացի կրծքի վերածվող խոռոչի և տղամարդու կրծքավանդակի, դեմքի բաժանված հատվածների: Եթե Էդվարդ Մունկի «Ճիչ»-ը արտահայտում էր մեռություն, հուսահատություն և օտարացում, ապա Խաչատրյանի մոտ այն ավելի շատ ներքին «ես»-ի պայթյուն է՝ մարդու ներսից եկող ճիչ:



Ճիչ, 1968, թուղթ, տուշ, գրիչ, տեմպերա, պաստել, յուղաներկ, մասնավոր հավաքածու, Երևան

Խաչատրյանի «բաց ձևերի» գործերում ակնհայտ են երկմիասնության նշույլները՝ մարդը բաժանված է, բայց միևնույն ժամանակ ամբողջական է իր հոգևոր հակասությունների մեջ: Այս ուղղությունը նկարիչը հետագայում կրկին զարգացնում է՝ վերադառնալով դրան իր ստեղծագործական փուլերում:



Լուսինե
1980,
ստվարաթուղթ,
սեպիա,
100 x 60,
մասնավոր
հավաքածու

Ստեղծագործական նոր որոնումներ. Մոսկովյան շրջան

Հայրենիքից Մոսկվա մշտական բնակության մեկնելը շրջադարձային էր Ռուդոլֆ Խաչատրյանի թե՛ ստեղծագործական, թե՛ անձնական կյանքում: Հասուն տարիքում նոր միջավայրում հաստատվելը, ինչպես նաև նկարչական ասելիքի և տաղանդի դրսևորումը բազմաթիվ խոչընդոտների հետ էին կապված: Հեշտ չէր հաղթահարել նաև Հայաստանից երկարատև կտրվելու թախիծը և նոր ընտանիք կազմելու դժվարությունը: Մակայն նոր բնակավայրը, շրջապատը ստեղծագործելու և արարելու լայն հնարավորություններ էին տալիս:

Փոքրիկ Արմենը

1987, թուղթ
Մատիտ,
Ա. Գեղամյանի
հավաքածու



Մոսկվայում Ռուդոլֆն իր կյանքը կապում է շնորհալի բեմանկարչուհի Նատալյա Շնայդերի հետ: Ընդլայնվում է Խաչատրյանի գործունեության դաշտը՝ նոր միջավայր, նոր մարդիկ, ստեղծագործական նոր խթաններ: Մթնոլորտն ու շրջապատը արվեստագետին նոր լիցքեր են հաղորդում: Հաղթահարելով որոշակի դժվարություններ՝ նա առաջին հաջողություններն է գրանցում հատկապես դիմանկարներում, որտեղ արտաքինի տակ տեսնում է նաև մարդու ներքինը, նրա հոգեկան աշխարհը, բնավորության գծերը, մարդկային հատկանիշները:

Մատիտով արված դիմանկարներն առաջին հայացքից պարզ են, միանգամայն ըմբռնելի («Ֆրանչեսկա», 1971, «Աղջկա դիմանկար», 1971, «Մարիամիկը պատուհանի մոտ», 1972): «Փոքրիկ Արմենը» մատիտանկարում (1987) զգալի է Խաչատրյանի խանդավազին մոտեցումը երեխա-բնորդին: Այստեղ նկարիչն առանձնապես չի ընդգծել մանուկի մարմինը: Թեև նրա դեմքի մի հատվածը նրբորեն ստվերված է, այդուհանդերձ երեսն ամբողջությամբ ողողված է պայծառ լույսով: Արտահայտիչ են նուրբ դիմագծերը և հատկապես աչքերը, որոնք դիտողին նայում են լուրջ, անժպիտ, սակայն միևնույն ժամանակ արտահայտում են նրա չարաճճի բնավորությունը: Հետաքրքիր է, որ նկարիչն այստեղ յուրակերպ հեռանկար է պատկերել՝ ոչ թե տարածության, այլ, այսպես ասած, բնորդի ապագայի: Նրա զուսպ և խորիմաստ հայացքն այդ է հուշում:

Խաչատրյանը ամեն բնորդի, հերոսի պատկերելիս իր առաջ դնում է կերպարային, հոգեբանական խնդիր: Հատկանշական է, որ բոլոր դիմանկարներում Խաչատրյանը յուրովի առանձնացնում է աչքերը. հերոսների աչքերը խոշոր, արտահայտիչ են (ի դեպ, նշենք, որ Խաչատրյանի մտերիմների վկայությամբ, հատկապես իր ճեպագիր դիմանկարները նա հաճախ սկսում էր հենց մոդելի աչքերից): Նկարչի ստեղծագործություններում աչքերը ոչ միայն գեղեցկություն են ներկայացնում, այլև հանդիսանում են մարդու ներաշխարհը բացող բանալի:

Խաչատրյանի տղամարդ հերոսները

Հատկանշական է, որ նրա գրեթե բոլոր տղամարդ հերոսները երկարամազ են և մորուքավոր: Կարելի է կարծել, թե դա հեղինակի նախասիրած տղամարդու դիմանկարի կերպարն է: Խաչատրյանն իր դիմանկարներում հաճախ պատկերել է մտերիմ ընկերոջը՝



Արու-Լալա Մահարի, 1978, սովարաթուղթ, սեպիա, 78 x 58, ժամանակակից արվեստի թանգարան, Երևան

ազգագրագետ Լևոն Աբրահամյանին՝ նրան ընտրելով որպես իր հերոսների նախատիպ («Տղամարդու դիմանկար», 1977, «Արու-Լալա Մահարի», 1978):

Եթե առաջին դիմանկարում մեր առաջ պարզապես ազգագրագետի կիսադեմն է, ապա երկրորդում՝ արաբ մտածողն ու բանաստեղծը: «Աբու-Լալա Մահարի»-ի գեղարվեստական կերպավորումը ստեղծում է տպավորություն, թե մեկ անգամ ևս վերընթերցում ես Իսահակյանի պոեմը: Բնորդի գլխի փաթեցը, հագուստը, մորուքը, խոհուն, ոչ տխուր, այլ ավելի շուտ անհանգիստ հայացքը ամբողջացնում են իմաստասերի կերպարը: Խաչատրյանի հերոսի աչքերում դավաճանության, անարդարության, կեղծիքի հարուցած դառնությունն ու հուսահատությունն են ընթերցվում: Բանաստեղծի աչքերում խտացած են ծանր տառապանքն ու անհաշտությունն իրականության հետ, որից ազատվելու միակ միջոցն իր ստեղծագործությունն է: Ծանր փաթեցը զրկում է գծանկարը եթերայնությունից: Նկարիչը շագանակագույն մելանով փաթեցի թելերը միացնում, ձուլում է մազերին: Այդ անցումն ասես սովորաբարի վրա պատահաբար ծորացող թանաքի հետք լինի: Բացահայտելով պոետի հուզախոռով, բայց նուրբ ներաշխարհը՝ նկարիչը պատկերել է զգացմունքառատ, երազկոտ և միաժամանակ կյանքի դառնությունները ճանաչած անձի ողջ էությունը: Նկարիչն ընտրում է այնպիսի կերպարներ, որոնք մեծության մեջ են փորձում գտնել բոլոր խնդիրների ու հարցերի պատասխանները և հաղթահարման ուղիները: Դրանք անհատներ են, որոնք կախում չունեն ոչ մեկից, ուժեղ են անգամ իրենց տառապանքի, դժվարության դեմ հանդիման, նույնիսկ՝ մեծության մեջ, որը պահանջում է անասելի կամքի ուժ և լավատեսություն: Ինչո՞ւ է նկարիչը նախապատվություն տալիս նման անհատ-կերպարներին, միգուցե որովհետև ինքն էլ նրանցից մե՞կն է: Թե՞ արվեստագետի էությունն է ողջ կյանքում լինել միայնակ իր ու իր մտքերի հետ: Փաթեցի տակից մեզ նայող աչքերը չունեն հանգիստ. մարդն անդադար պայքարի մեջ է իր հետ, մարդկանց հետ, աշխարհի հետ՝ ամենը վերափոխելու բաղձանքով:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանն իր հերոսների կերպարն ու նրանց ասելիքը երբեք չի սպառում մեկ ստեղծագործությամբ. կարող է շարունակել նաև ուրիշ բնորդի պատկերում, այլ զգեստով՝ հիմնական գաղափարը փոխանցելով մի աշխատանքից մյուսը, զարգացնելով և հարստացնելով այն: «Աբու-Լալա Մահարի»-ի ազատատենչ ոգու պոետիկան իր շարունա-



Քարվան-բաշի
1982, լևկաս, սետիա, 80 x 60, մասնավոր հավաքածու

կությունն է գտնում, օրինակ, «Ռիստավորը» (1981) և «Քարվան-բաշի» (1982) գրաֆիկական աշխատանքներում:

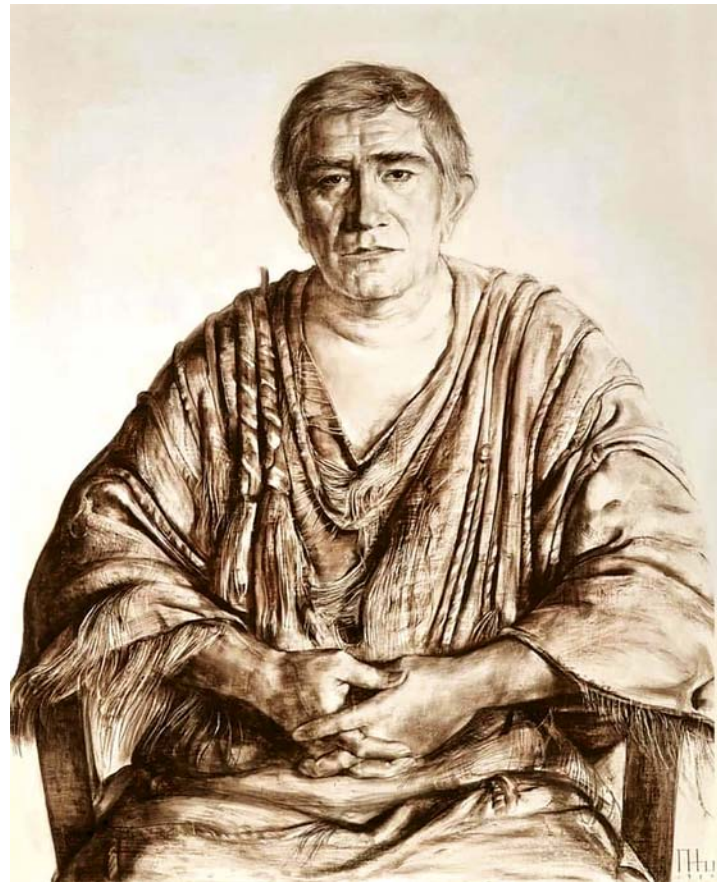
Գծանկարներ լևկասի վրա (1979-1989 թթ.)

1970–1980-ական թթ. Խաչատրյանի ստեղծագործությունը թևակոխում է նոր փուլ: Նկարչի բուռն, զգացմունքային խառնվածքը նրան անընդհատ մղում է գեղարվեստական նորանոր բացահայտումների: Հետաքրքիր է, որ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում նա բազմիցս անդրադարձել է գեղանկարին, սակայն շատ կարճ ժամանակ անց կրկին վերադարձել է իր նախընտրած գծանկարին: Գրաֆիկական աշխատանքը գեղանկարի վերածելու ձգտումը, հավանաբար, մղել է նրան գերադասած տեխնիկան փոխադրել լևկասի վրա, որը մինչ այդ դեռևս գրաֆիկայում չէր կիրառվել: Պատահական նվերը՝ լևկասի հիմքով պատված տախտակը, կանխորոշել է նկարչի ստեղծագործության հետագա ուղին: Հիմնականի այդ տեսակը ինքնին նորություն չէր՝ միջնադարում այդ տեխնիկայով բազմաթիվ սրբապատկերներ են կերտվել: Պատրաստման եղանակը մինչ այսօր հիմնականում նույնն է. որքան հիմնաներկի շերտը բարակ և հավասար է, այնքան նկարը ավելի լավ է պահպանվում:

Չորանալուց հետո լևկասով պատված տախտակը հղկվում, ողորկվում է:

«Աբու-Լալա Մահարի» գծանկարի մասին խոսելիս նշեցինք, որ նրա ազատատենչ հերոսի կերպարը և մարդկային տեսակը յուրովի զարգանում են «Քարվան-բաշի» և «Ուխտավորը» լևկասներում, որոնց հերոսները տարբեր, բայց փոխարացնող անհատականություններ են:

«Ուխտավորը» լևկասում, բնորդի ծանրանիստ կեցվածքը մոգական ուժի կերպավորում է, որում միաժամանակ տեսանելի է թե՛ մոլեռանդ ուխտավորը, որը «Մուրբ Հող» ուղևորվելու ճանապարհին մի պահ դադար է վերցրել, թե՛ խոնջացած օտարականը, թե՛ ուղի որոնողը, թե՛ լքված, միայնակ մարդը: «Ուխտավոր»-ի «պատմությունն» ակամայից աղերսվում է Քրիստոսի՝ անապատում անցկացրած քառասնօրյա պանդխտությանը: Հերոսից ճառագող ներքին ուժը համոզում է, որ նա երբեք չի գայթակղվի: Այս ստեղծագործության մեջ ակնհայտ է քոչարյան մատիտանկար «Պառկածի» (1925) ազդեցությունը: Ի դեպ, թե՛ Քոչարի և թե՛ Խաչատրյանի այս գործերում հերոսները հենված են հաստաբուն ծառին, ինչը հողին մոտ լինելու, «խոր արմատների» ու անսասանության խորհուրդն ունի: Ծառն ու ճամփորդը միաձուլված են, ինչպես հավերժ



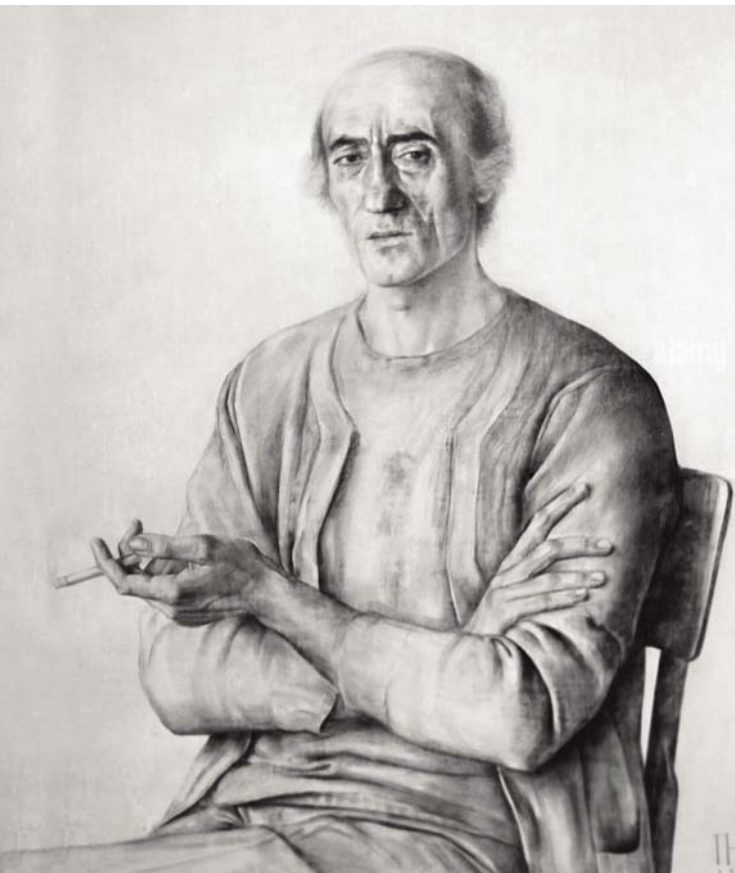
Արմեն Զիգարխանյան. **Ներկայացումից առաջ**
1986, լևկաս, սեպիա, 100 x 80, մասնավոր հավաքածու



Ուխտավորը
1981,
լևկաս, սեպիա,
100 x 130,
մասնավոր
հավաքածու

միասին են մարդն ու բնությունը: Ի դեպ, այս լևկապը երբեմն անվանվում է նաև «**Վտարանդի**» կամ «**Աքսորյալ**»: Ասել կուզի՝ ուխտավորի կերպարում հեղինակը թերևս տեսել է նաև մերժված, միայնակ, սակայն անկոտրում, կամային ուժեղ հատկանիշներով օժտված մարդուն:

Յուրօրինակ է «**Արմեն Զիգարխանյան. ներկայացումից առաջ**» (1986) դիմանկարը, որն ասես իսկապես արվել է «ներկայացումից առաջ», սակայն ակնհայտ է, որ այստեղ խոսքը ոչ թե կոնկրետ որևէ ներկայացման կամ դերի մասին է, այլ պատկերված է սիրված դերասանի և առհասարակ տարբեր կերպարներ մարմնավորելու կոչված արվեստագետի հոգու զսպված խռովքը:



Ջրանոտ Մաթևոսյանի դիմանկարը
1986, լևկա, սեպիա, 100 x 30, մասնավոր հավաքածու

Հրանտ Մաթևոսյանի դիմանկարում (1986) հավերժության մեջ բնակվող և իր գիրը Ծնակուտի հող ու ջրով սնուցող գրողի կերպարն է, ուր խտացված են արձակագրին թելադրած ժամանակի մտածմունքները. մտահոգ հայացքում տաղանդի բեռն է, իսկ աչքերում, ասես, ամբարված են հայրենի գյուղի մարդկային

պատմությունները: Դիմանկարի ամեն մի գիծ, թվում է, բաղկացած է Մաթևոսյանի հերոսների բնավորության գծերից: Հրանտ Մաթևոսյանի դիմանկարը Խաչատրյանը վարագուրել է արվեստագետի՝ «աշխարհի մերկացած նյարդը գրող»-ի տողերով:

1988-ին՝ հայ ժողովրդի պատմության բեկումնային ու դժվար այս ժամանակահատվածում Ռուդոլֆ Խաչատրյանն անդրադարձավ մեզ համար բացառիկ առաքելության կրող երկու հայրերի դիմանկարներին՝ **Գրիգոր Նարեկացի** և **Կոմիտաս**: Մեր եղելության, մշակույթի Վերածնության երկու՝ հայ գրականու-



Կոմիտաս, Գրիգոր Նարեկացի

թյան և հայ երաժշտության խորհրդանիշները նկարչի ստեղծագործություններում նմանատիպ երկու ճակատագրերի կրողն են: Հավանաբար սա է պատճառը, որ երկու դիմապատկերներն էլ ունեն գրեթե նույն կառուցվածքը: Ինչպես Կոմիտասը, Նարեկացին ևս կանգնած է խորշի միջի պատուհանում, խորանում՝ երկուսն էլ լուսածին կերպարով: Ե՛վ Նարեկացուց, և՛ Կոմիտասից ճառագող ու նրանց շրջապատող լույսն այստեղ պատկերված է իբրև այլաբանական լուսապսակ: Խաչատրյանի «Կոմիտասը» ժողովրդի հարազատ հոգու մի մասնիկ է՝ խորաթափանց ու վշտակից, նրա ճակատագրի անբաժանելի մի էջը: Կառուցվածքի հանգուցալուծման մեջ որոշակի նմանություն ենք տեսնում Հայաստանում սյուրռեալիզմի առջև ճանապարհ հարթած նկարիչ Վալենտին Պողպոտյանի՝ կամարակապ շրջանակով սրբապատկեր հիշեցնող «Կոմիտաս» կտավի հետ¹⁰: Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «Կոմիտասը» գտնվում է Մայր

Աթոռ Սուրբ Էջմիածնում: Ինչպես արդեն նշեցինք, և՛ Կոմիտասի, և՛ Նարեկացու դիմապատկերները գծանկարիչը կառուցել է գրեթե նմանատիպ գեղարվեստական լուծումներով: Այդուհանդերձ, այստեղ կա էական տարբերություն. հայ գրականության վերածնության Հիմնադիրը կանգնած է կամարակապ խորշի առջևում, իսկ Վարդապետը գտնվում է խորշի ետևում, նրանից անդին: Լեկասում գեղարվեստական նման լուծումներ տալով, Խաչատրյանը վստահաբար ընդգծել է երաժշտի մեկուսացվածությունը, մենության գրկում գտնվող տառապյալ հոգու ներաշխարհը: Խաչատրյանը կերպարել է լուծյան երաժշտությամբ համակված, մենության մեջ իր սփոփանքը որոնող Կոմիտասին, ով շնչահեղձ է լինում հոգևոր ու հոգեկան անխոսությունից ու իր ներքին անձայն ճիչից: Նկարիչն ընդգծել է Կոմիտասի աշխարհում Աստծո տան ներքին և արտաքին գեղեցկության ներդաշնակության առկայությունը, ուր լսելի է եկեղեցական ամեն մի զանգի դողանջը, ուր լսելի է Կոմիտասյան պատարագը՝ մարդկային հոգու նույնացումը բնության և հոգևոր լուսատու երաժշտության հետ:

Հայն ու հայը

Մտքի և զգացողության ներդաշնակմանը մեծապես նպաստում են այն միջավայրն ու մթնոլորտը, որոնցում ապրում է ստեղծագործողը: Այդ առումով բախտավոր կարելի է համարել Խաչատրյանին: Նրա արվեստանոցն էլ հենց դառնում էր տարբեր բնագավառի մասնագետների հետ հանդիպումների, երկխոսության, բանավեճերի և մտափոխանմանների հստակման կենտրոն: Այդպես Մոսկվայում բնակվելու տարիներին է կայացել Առնո Բաբաջանյանի և Ռ. Խաչատրյանի հանդիպումն ու հիմք դարձել հետագա ընկերության: 1970-ականներին հանրահայտ ռուս երաժիշտ, նկարչի մտերիմ ընկեր Ալեքսանդր Սլոբոդյանիկը խնդրում է Խաչատրյանին իր դաշնամուրը ժամանակավորապես տեղափոխել նրա արվեստանոց: Ավելի ուշ գործիքն արդեն նկարչի արվեստանոցում էր՝ որպես շատ հետաքրքիր երեկոների անմիջական մասնակից: Օրերից մի օր Առնո Բաբաջանյանը մեկ գիշերվա ընթացքում ավարտելով Արամ Խաչատրյանի հիշատակին նվիրված իր հանրահայտ «Էլեգիա» դաշնամուրային պիեսը¹¹, վաղ առավոտյան գալիս է նկարչի արվեստա-

նոց և նվագում այն Ռուդոլֆի համար: Եվ այսպես, առաջին անգամ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի արվեստանոցում են հնչել կոմպոզիտորի երաժշտության՝ իր ներաշխարհի ամենախորշերտերը թափանցող ելևէջները:

Ստեղծագործության վերջին՝ լոնդոնյան և մոսկովյան շրջանները (1989-2007 թթ.)

Վերադարձ «բաց ձևերին»

Ռուդոլֆ Խաչատրյանի կյանքի վերջին տարիները՝ լոնդոնյան (1989-1994 թթ.) և մոսկովյան (1995-2007 թթ.) շրջանները առանձնանում են ստեղծագործական աննախադեպ վերելքով և նոր ասելիքով: Այդ ստեղծագործական քսանամյակը, որ ներառում է տասը շրջան, նշանավորվել է բազմաժանր և բազմաոճ գործերով: Լինելով մեկը մյուսի իմաստային ու ձևաբանական շարունակությունը՝ դրանք միավորվում են մեկ ընդհանուր՝ «Մետամորֆոզներ» կամ «Վերափոխություններ» անվան ներքո:

Ողջ կյանքում պատկերելով «կենդանի, իրական» հերոսներ ու կերպարներ՝ նկարիչն ի վերջո փորձել է դրանցից դուրս գտնել մարդարարածի, մարդ-առեղծվածի հավերժական բանաձևը: Այստեղ մեր առջև հառնում է նորարար արվեստագետը իր անսպասելի հղացումներով և դրանց մարմնավորմամբ, ընդ որում ոչ միայն նկարչական միջոցներով՝ քանդակ, ապլիկացիա և այլն:

Նկարչի 1989-1990 թթ. աշխատանքներում հիմնականում հանդիպում ենք աստվածաշնչյան կերպարների: Չարմանալի է, բայց Խաչատրյանը տարիներ հետո է անդրադառնում այն թեմային, որն իբրև տեսիլք երևացել էր նրան մանուկ տարիքում:

«Ընթերցում եմ, իսկ ավելի հաճախ կրկին ու կրկին կարդում Աստվածաշունչը, որն իմ միակ սիրած ու անվերջանալի գիրքն է: Աստվածաշունչը ես անգիր գիրքն», – նշել է Ռուդոլֆ Խաչատրյանը¹²:

Քրիստոսի արտաքինը Խաչատրյանի բոլոր աշխատանքներում անփոփոխ է. որոշ գործերում, սակայն, տրված են դեմքի բացվածքային լուծումներ: Այս շրջանի անդրանիկ աշխատանքը «Թովմա առաքյալի դիմանկարն» (1989) է, որի նախատիպը Լևոն

Աբրահամյանն է: Աստվածաշնչյան հայտնի թեմաներից ոչ մեկը նա չի մեկնաբանել ավանդական պատումի սահմաններում: Նրա բոլոր հերոսները խոր ապրումների, մտորումների և ծանր հոգեվիճակի մեջ են:

«Հովհաննես Մկրտիչը» (1989) մեկուսացած է ամբողջ աշխարհից: Տպավորություն է ստեղծվում, որ նկարիչը նրան պատկերել է անշունչ վիճակում, սակայն միաժամանակ՝ կենդանի ներկայությամբ: Նրա հայացքում արտացոլված է աշխարհի վրա կատարված գործերի արձագանքը և հրաժեշտի ցավը: Կա նաև անարդարության հանդեպ ավստոսանք: Հեղինակը կրկին դիմել է այլաբանության. Մկրտչի հայացքում կա իր գործերի արտացո-



Հովհաննես Մկրտիչ
1989, լակաս, սեպիա, ածուխ, 100 x 80

լումը և հրաժեշտի ցավը: Հատկանշական է նրա մարմնի դիրքը, որը հիշեցնում է Երվանդ Քոչարի «De profundis...» գործը (1919): Ինչպես Քոչարի, այնպես էլ Խաչատրյանի մոտ մարդը կապված է հողի հետ՝ որպես արմատների և անասանության խորհրդանիշ:

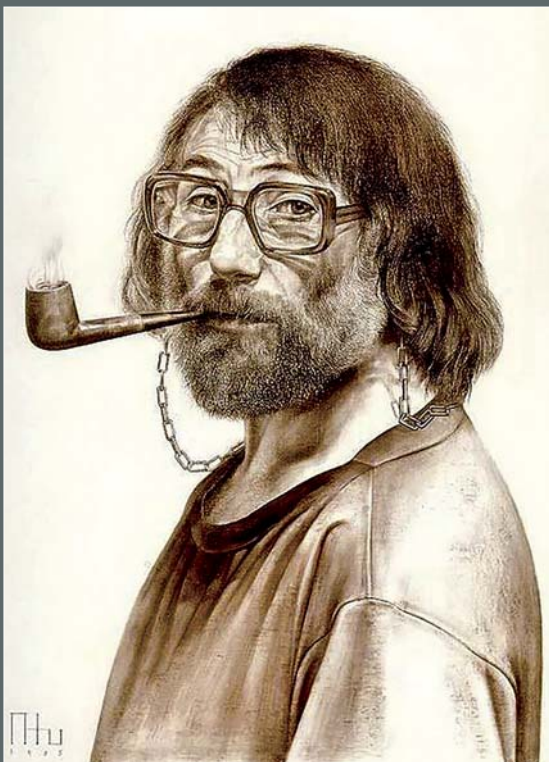
Ռուդոլֆ Խաչատրյանը աստվածաշնչյան կերպարներին պատկերել է առանց հագուստի, սակայն դրանք երբեք մերկ չեն. դրանք հոգևորացված են, ոչ նյութական: Այս մոտեցումը վկայում է նրա անկեղծ ակնածանքը Աստվածաշնչի նկատմամբ՝ ընդգծելով կերպարների ոչ երկրային, սուրբ բնույթը:

Ինքնանկարներ

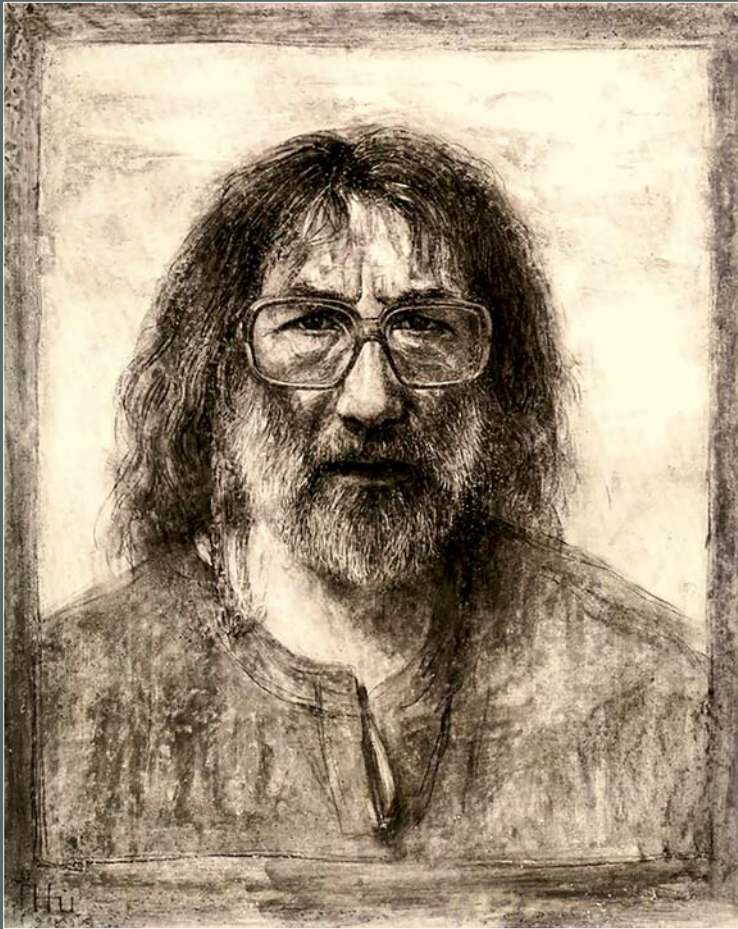
Ճշմարտություն է, որ նկարիչը ինչ էլ նկարի, արտահայտում է նաև սեփական ինքնությունը: Առավել ևս, եթե հերոսը ինքն է՝ ժամանակի և տարածության մեջ, իր ապրումներով, մտքերով և հոգեվիճակով: Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ինքնանկարներում ակնհայտ



Ինքնանկար
1969,
վիմագրություն,
53 x 43



Ինքնանկար
1983,
լակաս, սեպիա, ածուխ,
80 x 60



Ինքնանկար
1989, լևկաս,
սեպիա, ածուխ,
60 x 50

արձանագրված են ոչ միայն արտաքին փոփոխությունները, այլև բնավորության նոր գծերը: 1951 թվականի «Ինքնանկարում» երիտասարդ նկարիչը նայում է դիտողին ուղիղ՝

Ծանոթագրություններ

1. Հարկ է նշել, որ մեկ հոդվածի սահմանում անհնար է անդրադարձնալ Ռուդոլֆ Խաչատրյանի ողջ ստեղծագործական ուղուն: Նկարչի արվեստին ամբողջությամբ անդրադարձել ենք նրան նվիրված թեկնածուական ատենախոսության մեջ:
2. Տե՛ս Հ. Վարդանյան, «Ռուդոլֆ Խաչատրյանի արվեստը», Երևան, ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտ, 2014թ. (գիտական ղեկավար՝ Արարատ Աղասյան):
3. Տե՛ս Պ. Հայրապետյան, Ռուդոլֆ Խաչատրյան-70, ուշացած, բայց ոչ ոչ դիմանկարի փորձ // «Ազգ», Երևան, 2007, 24 մարտի:
4. Տե՛ս. А. Тарковский, Монохромная полифония Рудольфа Хачатряна // Литературная Армения, Երևան, 1983, 5, р. 62:
5. Նույն տեղում:
6. Рудольф Хачатрян. Метаморфозы, Искусство и мифология Рудольфа Хачатряна (автор вступительной статьи Л. Абрамян), Москва, 1993, с. 12: Նկարչի մասին գրականության մեջ, սակայն, կա

առանց շրջադարձի: Սա միակ դեպքն է, երբ նա այդքան ուղիղ է ներկայանում: Հետագա տարիներին ինքնանկարներում հայացքը դառնում է ավելի թեթ, ներքին և հոգեբանական: Վաղ շրջանի գործերում նկարիչը փնտրում է իր ոճը, դեմքի արտահայտությունը, դիմախառնի առանձնահատկությունները: Հատկանշական է, որ նա հաճախ իրեն պատկերել է արտիստիկ կեցվածքով ստեղծագործող անհատ, ով որոնում է ինքն իրեն: Ավելի ուշ ստեղծված՝ 1971-ի մոսկովյան շրջանի «Ինքնանկարում» արդեն նկատելի են կյանքի կուտակված փորձի ծանրությունն ու ներքին պայքարը:

Ներքին լարվածությամբ, մտահոգությամբ և միաժամանակ անշեղ ուժով է առանձնանում 1989 թվականի «Ինքնանկարը»: Իսկ ստեղծագործական վերջին ժամանակաշրջանի աշխատանքներում նկարիչը ներկայանում է առավել համարձակ, ներամփոփ և արդեն դիտողին վարպետի իր գնահատականն ուղղող անհատ:

Նրա ինքնանկարները ոչ միայն արտաքինի արձանագրում են, այլև ներաշխարհի շարունակական ուսումնասիրություն: Նրա արվեստը ամբողջ կյանքի ընթացքում եղել է ներքին պայքար՝ մարդու, ժամանակի և արվեստի միջև:

Ռուդոլֆ Խաչատրյանը մի առիթով ասել է. «Ինչ դժվար է ընդօրինակել, նույնիսկ անհնար է, քանի որ ես թե՛ կամրջով քայլողն եմ և թե՛ կամուրջը»¹³:

7. Զ. Կաժոյան, Ռուդոլֆ Խաչատրյան, Հանրային հեռուստաընկերություն, 2007:
8. Հ. Պապիկյան, Կշարունակեմ նկարել Երևանը, Ռուդոլֆ Խաչատրյան // Երևան 7 օր, Երևան, 2004, 24-30 մարտի:
9. Վերածննդի արվեստում գրոնտապատ թղթի վրա տարբեր տեխնիկաների համադրությամբ ստեղծագործություններ էին արվել, որոնք առաջացնում էին բազմագունություն:
10. Այս մասին առավել մանրամասն տե՛ս Ա. Աղասյան, Կոմիտասը հայ նկարիչների աչքերով, ՀՀ ԳԱԱ, «Գիտություն», 2019, էջ 15:
11. Ա. Ասատրյան, Սայաթ-Նովա՝ «Քանի վուր ջան իմ»-Անոն Բաբաջանյան՝ «Էլեգիա»//Սայաթ-Նովա- 300, Երևան, Գիտություն, 2012, էջ 83-85: Հոդվածում Ա. Ասատրյանը հանգամանորեն ներկայացնում է Ներսիսի ստեղծման պատմությունը:
12. Տե՛ս. Հ. Արազյան, Ես հիմա ասելիք ունեմ... և՛ շատ:
13. Տե՛ս. Է. Մանուկյան, «Նույն ինքը՝ կամրջով քայլողն ու հենց... կամուրջը» «Ազգ» օրաթերթ, Երևան, 2007թ. 7 օգոստոս:



Մարիաննա Գևորգյան
Երաժիշտ, արվեստաբան

Օրը դեղին էր,
արևածաղկի հոտ էր գալիս:
Է. Վ.

Գույներից հյուսված հեքիաթներ



«Մայրս ասում էր՝ օրն արևոտ էր, դու ծնվեցիր ժամը 3-ին...»: 1946 թվականի ապրիլի 15-ը արևաշատ էր, իսկ ժամը 15:00-ն՝ ավետաբեր:

ատմական Այրարատ աշխարհի՝ միջնադարյան հուշարձաններով հարուստ, մշակութային կենտրոն Թալին քաղաքի մի հայ ընտանիքում մանկան ճիշտ լավեց, մի ճրագ վառվեց: Տարիներ անց այդ ավետիսը հնչեց նաև հայրենիքի համար, երբ որպես արվեստի խոնարհ մշակ, նա իր վրձնով ու գունապնակով եկել էր հարստացնելու Հայաստան աշխարհը:

Մեծ տեղ ու դեր տալով մասնագիտական կրթությանը և գիտելիքին, երկար ու ձիգ տարիների փորձություններ ու խոչընդոտներ հաղթահարելով, ի վերջո Էդիկ Վարդանյանը ստացել է բաղձալի բարձրագույն կրթությունը: Նա սովորել ու ավարտել է Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտի գեղանկարչության բաժինը: Մշտապես երախտագիտությամբ է հիշատակել իր ուսուցիչներ Արա Բեքարյանին, Անատոլի Պապյանին, Հենրիկ Մամյանին: Ինստիտուտն ավարտելուց հետո աշխատել է Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի կերպարվեստի ֆակուլտետում որպես դասախոս, ապա դեկան: Սաների հանդեպ լինելով

խիստ ու պահանջկոտ, միևնույն ժամանակ եղել է ավագ ընկեր՝ նպաստելով ու խրախուսելով նրանց մեջ անհատականության ձևավորմանը, ես-ի կերտմանը: Վարպետ-ուսուցիչը արվեստում շատ է կարևորել ազնվությունը և անկեղծությունը: Իր փորձն ու հմտությունները փոխանցելով սաներին, համարձակություն է ներշնչել վստահ ընթանալ դեպի բաց օվկիան:

Ըստ նկարիչ-ուսուցչի՝ մանկավարժությունը կոչում է, նկարչությունը՝ ապրելակերպ: Այն ծանր, ոգեղեն ու լուսավոր, գեղեցիկ հիվանդություն է:

Արվեստի նվիրյալի ստեղծագործական պրոֆեսիոնալ ուղին սկսվել է մասնագիտական կրթություն ստանալուց հետո: Նրա աշխատանքները՝ թե՛ անհատական, թե՛ խմբային, ներկայացվել են հանրապետական, համամիութենական ու միջազգային ցուցահանդեսների:

ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ, պրոֆեսոր Էդիկ Վարդանյանի կտավները գտնվում են Հայաստանի, Ռուսաստանի, Ուկրաինայի պետական թանգարաններում ու մասնավոր հավաքածուներում՝ Ֆրանսիայում, Գերմանիայում, ԱՄՆ-ում, Ֆինլանդիայում, Սիրիայում և այլուր:

Նա նկարիչ է՝ հայրենիքը սրտում, պոեզիան հոգում, վրձինը ձեռքում, ով ստեղծագործել է իր ու արվեստասերների համար: Վարդանյանի կյանքի ողջ ընթացքում երբեք չեն խամրել մանկությունից եկող երազները: Անկասկած ազնվագույն են այն արվեստագետները, որոնց հոգում մինչ մահ ապրում է մանկության մաքուր հեքիաթը:

Վարպետի ձեռագիրը շատ հստակ է, դիտողն անմիջապես կհասկանա, թե ում վրձնին են պատկանում գունազարդ անուրջներից ծնված հեքիաթային կտավները: Որոշ աշխատ

էղիկ Վարդանյանի յուրաքանչյուր կտավ մի հեքիաթ է՝ պոկված երազից, որտեղ առկա է ազնիվ, հասարակ գյուղացու ոգին, ուր հնչում են գութաներգն ու հորովելները, պարում յարխուշտան ու քոչարին, լեռներում ռիթմիկ զարկում հայի սիրտը:

Մտավորականը, արժևորելով ազգային դիմագիծը և շատ կարևորելով հայ ավանդական ընտանիքի դերը ի շահ պետության, օրինակ ու ներաշխարհը սնուցող կենարար ուժ է դարձրել իր մոր կերպարը՝ իբրև հայ կնոջ, մայրության խորհրդանիշ, իբրև առաջին ու ամենամեծ ուսուցիչ, իբրև սեր ու պաշտամունք:

«Ամեն բան պետք է զա ազգայինով ու զնա դեպի համամարդկայինը: Պետք է զնանք այն ճանապարհով, որը տանում է դեպի բարին, գեղեցիկը, մարդասիրությունը, որն էլ նորին գերազանցություն Մշակույթն է: Մշակույթն է երկրի դեմքը»: Այս համոզմունքն է ընկած արվեստագետի, ստեղծագործող մտավորականի գաղափարախոսության առանցքում...

Ցանկացած ստեղծագործություն հոգու պոռթկում է, զգացմունքի արտահայտում, որը վրձնի դիմամիկ սահքից հյուսում է իր երգն ու երաժշտությունը, թելադրում գույն ու տրամադրություն: Էղիկ Վարդանյանը իր կյանքի երկու ամենամեծ ստեղծագործությունները համարել է դուստրերին:

Արվեստը նրա համոզմամբ միայն հաճույք չէ: Տառապալից ու տանջալից աշխատասիրության ու շնորհի միաձուլման արդյունք է: Ամեն մեկը պետք է ունենա իր ես-ը, աշխարհին մայելու իր պատուհանը:

Նկարիչը միշտ կարոտով է ապրել ու հիշել հայրենի դաշտերում հնձած թարմ խոտի բույրը, վաղ առավոտյան աքլորականչը, լուսնյակ գիշերները, թոնրից նոր հանած լավաշի անուշահոտությունը: Ապրելով Երևանում, մա, իհարկե, իրեն համարել է քաղաքացու, բայց ոչ երևանցի, որովհետև մարմնի յուրաքանչյուր բջիջով թափնցի էր:

Մի առիթով մա նշել է, որ իր ստեղծագործությունները գույներից ծնված բանաստեղծություններ են, հեքիաթներ, քառյակներ:

Օրը դեղին էր, արևածաղկի հոտ էր գալիս,

Մոռացված մի պառավ թափ էր տալիս արևի փոշին,

Մի աղջնակ հավաքում էր նրա կորցրած հեքիաթները...



Լուսաբաց

1992, ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 48 x 37

տանքներում կոմիտասյան գեղջկական երգեր են հնչում, անապակ ու գուլալ, հոգեթով ու սրտառուչ: Մյուսներում կարդում ես թումանյանական հեքիաթները՝ տոգորված մանկական պարզությամբ, բայց միևնույն ժամանակ՝ խորը իմաստությամբ: Սրանք անքակտելի մաս են կազմում ժողովրդական բանահյուսության:

Այս տողերի հեղինակը գեղանկարիչն է, որը կտավին է հանձնել իր կյանքի կորցրած երազներն ու հեքիաթները, փնտրելով դրանք, որ այդպես էլ չգտնվեցին:

Է. Վարդանյանի ցանկությունն էր, որ յուրաքանչյուր բացվող առավոտ խաղաղ ու լուսավոր լինի հայ ազգի համար:

Այս տարի նա կդառնար 80 տարեկան: Սակայն հորելյանը առանց վարպետի է...

Դիտարկենք Էդիկ Վարդանյանի հեքիաթային վերացարկային մտածողության մեկ այլ աշխատանք, որն անմիջապես աչքի է զարնում հարուստ կարմիրի, վառ մարնջագույնի ու մոլ կապույտի շեշտադրությամբ. այն անթաքույց հրճվանք է առաջացնում: Այստեղ հնչում է ծիսական երաժշտություն՝ ազգային ոգու խոհափիլիսոփայությամբ, թագվորագութերի շուքով: Հերոսներն իրենց խորհրդավոր



Մերգեյ
Փարաջանովի
դիմանկարը
1995,
կտավ,
յուղաներկ,
58 x 79

Նկարչի խոհերն ու մտորումները, զգացմունքները և նպատակները, որոնք հանձնված են կտավներից, խոսում վկան են իր ստեղծագործական տարիների: Արվեստը հավերժ է...

Երազից պոկված նկարչի այս հեքիաթում՝ գիշերային խորը լռության մեջ, հնչում է ոսկեծամ փերու տաղը: Երկնային ճերմակ անուրջներում խորհրդանշված են ազատությունը, կյանքի փիլիսոփայությունը, մարդու ներաշխարհը: Գիշերային խավարում պատկերված է երփներանգ փետուրներով, շքեղ կեցվածքով աքաղաղը՝ որպես արթնության նշանակ և չարի դեմ հաղթանակի մունետիկ: Աղջամուղջում հնչում է մաժորային աքլորականչը՝ իբրև աշխարհին լույսի գալուստն ավետող մարգարե: Հոգևոր ու աշխարհիկ մշակութային խաչմերուկում հավերժություն է...

պարով գերում են միմյանց: Ոսկե աքաղաղը ասոցացվում է զարթոնքով՝ գլխավորելով կենսախինդ ծիսակարգը: Այստեղ սերն է իշխում: Կրքոտ ու զիլ է...

Մերգեյ Փարաջանովի՝ միջնադարյան քնարերգու Սայաթ Նովային նվիրված «Նռան գույնը» արվեստագետների, բազմաթիվ ստեղծագործողների մշտական ոգեշնչման աղբյուր է, հավերժական թեմա: Փարաջանովյան հանճարի առեղծվածին շատերն են փորձել իրենց արվեստում անդրադառնալ: Բայց ինչքան էլ կրողը լինես խորը փիլիսոփայության, տիրապետես մշակութաբանական, ազգագրական գիտելիքների ու բարքերի, միևնույնն է, չես կարող մինչև վերջ բացահայտել նրա արվեստի գաղտնիքներն ու թաքնված խոհափիլիսոփայական իմաստը: Փարաջանովի առեղծվածա-

յին թեմաները Էդիկ Վարդանյանը ներկայացրել է իր զգայական դաշտով, ի հայտ բերելով իր պատկերային մտածողության սահմաններից: Ամեն դեպքում մեծ համարձակություն է պահանջվում տարօրինակ հանճար Փարաջանովի Սայաթ Նովային համախմբել մի կտավում: Գեղանկարիչը վերացարկային հնարանքով գույների ու պատկերների միջոցով փոխանցում է այնպիսի մի էներգիա, որը սիրուց ու աղոթքից հյուսված տեսիլքներին շունչ հաղորդելով՝ վերածվում է կախարդական հեքիաթի: Կտավի կենտրոնում Փարաջանովի դիմանկարն է, որում առասպելահեքիաթային մտածողությունն է՝ հավերժական լույսով: Կտավից մեզ են հասնում Սայաթ Նովայի անմահ երգի ելևէջները:

թյունների թեկնածու Վահագն Սարգսյանի գնահատմամբ՝ Վարդանյանը ավանդական գեղանկարչության ու ժամանակակից էքսպրեսիայի սահմանագծում տարաբերվող նկարիչ է:

ՀՀ սփյուռքի նախարար Հրանուշ Հակոբյանը նշել է, որ Գեղարվեստի ակադեմիան հարուստ է Էդիկ Վարդանյանով: Նա իր ստեղծագործական ուղին հարթելուն զուգահեռ, ճանապարհ է բացել նկարիչների մի քանի սերնդի առջև:

ՀՀ վաստակավոր ժուռնալիստ, արձակագիր Տիգրան Նիկողոսյանի պատկերավոր դիտարկմամբ՝ «Հարավ նայող իրենց տան պատրուհանից պետք է որ էրգրի իր պապական գյուղը երևար, բայց ժայռը փակում էր տեսադաշտը և փոքրիկ տղայի երևակայության մեջ



*Աշխարհումնրա ախ չիմ քաշի,
քանի վուր ջան իս ինչ ամա.
Անմահական ջրրով լիքըն օսկե
փրկջան իս ինչ ամա...*

Այս ստեղծագործությունը կարելի է համարել նկարչի գլուխգործոցը:

ՀՀ ժողովրդական նկարիչ Արամ Իսաբեկյանը նրա մասին ասել է. «Ազնիվ ու լավ նկարիչ է, ինչն արտացոլված է իր նկարներում»:

Գրականագետ, բանասիրական գիտու-

քարը դարչավ մասրենի ու ծաղկեց: Եվ ինչպես բառը, գույնն էլ ծնվեց ցավից, սիրուց և կարոտից: Որպեսզի մի օր իջնի կրավի՛ն՝ գույների լեզվով պատմելու սկսված ու ավարտ չունեցող հեքիաթը աշխարհի ու մարդու մասին»:

Իսկ ՀՀ ժողովրդական նկարիչ Փարավոն Միրզոյանի կարծիքով՝ նա հետաքրքիր, պոետիկ ու հեքիաթային նկարիչ է, ով պրոֆեսիոնալ կրթություն ստանալուց հետո է մտել ստեղծագործական օվկիանոս:

Պար
1994,
կտավ, յուղաներկ,
45 x 62



Մարտին Հուրիսանյան
գրող, հրապարակագիր

Խնդիրը

**բարձրագրած հարցերի
հնչեղության ու
ծավալայնության
մեջ է**

Արար 1-ին



րավ է, որ այս կյանքում պատահական ոչինչ չի լինում, ամեն ինչ նախատեսված է ի վերուստ: Երբ ամիսներ արագ «Ռուսին» արվեստի հանդեսի մեկենասներ Գրիգոր Մովսիսյան - Նաիրա Կարապետյան ընտանեկան զույգի հովանավորությամբ ու հաճելի ընկերակցությամբ Լոնդոնում էի սփյուռքյան անվանի մտավորական, ազգային, կուսակցական գործիչ, գրող, քաղաքացի Մանուել Աղամյանի կյանքին ու գրական գործունեությանը նվիրված բանախոսությամբ, Բրիտանիո մայրաքաղաքում աչքս հաճելիորեն շոյեցին հուշարձանների առատությունն ու դրանց մեջ հատկապես պատմական դեմքերի ու իրադարձությունների պատվին ձոնվածները:

Ունեցած գեղագիտական բարձր բովանդակության ու արժեքի կողքին այդ հուշարձանները զոնե ինձ համար ունեին ամսվազն ևս մեկ ոչ պակաս կարևոր գործառույթ՝ դրանք երկրի պատմության մեջ առանցքային դեր ունեցած անհատների կյանքի ու գործի վկաներ ու վկայություններ էին ու են, բրիտանական կայսրության անցյալի էջերը թերթելու, անցած ճանապարհի ուսուցման, քաղաքակրթական բնույթի ու բովանդակության յուրօրինակ դասագրքեր և, ինչու չէ, ոչ միայն սեփական քաղաքացու, այլև զբոսաշրջիկի մոտ այդ երկ-

րի նկատմամբ եթե ոչ հարգանքի զգացում ձևավորելու, ապա ամսվազն այն իր կայսերականության մեջ ընդունելու քողարկված կամ բացահայտ (ընտրությունն ընթերցողին է) պարտադրանք:

Ի դեպ քանդակներին մեծ ուշադրություն դարձնելու առումով հաճելիորեն առանձնանում է և հարևան Վրաստանի մայրաքաղաքը: Սա որպես կողմնակի ու, միաժամանակ, այնքան էլ ոչ կողմնակի հուշում: Ինչևէ:

Հետաքրքիր է, որ Լոնդոնից վերադառնալուց ժամանակ անց «Ռուսինի» հիմնադիր-խմբագիր Վրեժ Առաքելյանն առաջարկեց հերթական հրապարակման քեմա ընտրել քանդակն ու քանդակագործի: Ահա այսպես իրականություն դարձավ հանդիպումս Սարգիս Բաբայանի հետ՝ ոլորտն արժարժման խնդիր դարձնելու հայաստանյան ու լոնդոնյան դեռևս չպարպված զգացողությունների ներթափանցումով:

Եվ այսպես, հերոսս՝ **Սարգիս Բաբայան**, Հայաստանում ու նրա սահմաններից դուրս խմբակային ու անհատական բազմաթիվ ցուցահանդեսների մասնակից, ՀՀ Նախագահի երիտասարդական մրցանակին արժանացած արվեստագետ (գործերը ներկայացված են ոչ միայն մայր հայրենիքում, այլև արտերկրում), Հայաստանի գեղարվեստի պետական ակադեմիայի դասախոս: Մնացածը՝ հարցազրույցից:

– *Քեզ համար ո՞վ և կամ ի՞նչը դարձավ քանդակագործությամբ զբաղվելու նախապայման:*

– Ի սկզբանե իմ որոշումը հոգուտ պոլիտեխնիկական կրթության էր: Ուզում էի ճարտարապետ դառնալ, սակայն դպրոցում կազմակերպված ցուցահանդեսներից մեկում դասատուներիցս մեկը հարցնելու պես հուշեց Թերլենդեյանի մասին: Ես այն ժամանակ չգիտեի էլ՝ նման կրթօջախ կա և որ այնտեղ կարող եմ ուսանել ութերորդ դասարանից: Պարապեցի, դիմեցի: Առժամանակ անց ուսուցիչներից Հրայր Գրիգորյանը խորհուրդ տվեց զբաղվել քանդակով: Ավելին՝ գիրք ընծայագրեց ինձ արձանագործ տեսնելու ցանկությամբ: Ասեմ, որ մինչ այդ գծագրություններ, գունանկարներ էի անում, քանդակի հետ առնչություն չունեի, ունեցածս պատկերացումների մեջ էլ քանդակագործությունն ընդամենը փայտի վրա փորագրություններն էին, զարդանախշերը: Ծավալային հարթությունների դաշտ չէի մտնում, գործում էի ռելիեֆային մակարդակում: Ժամանակի հետ սկսեցի հասկանալ քանդակի էությունը, խորությունն առհասարակ, ասելիքը, բարձրացրած խնդիրները: Սրանք իրենց շատ ավելի խորքային արտահայտությունը գտան, երբ վերադարձա բանակից, շարունակեցի կիսատ թողած ուսումս:

– *Այդ ողջ ժամանակաշրջանում միայն քանդակն էր քո դրսևորման դաշտը:*

– Չէ, ինչո՞ւ միայն քանդակը: Նաև գրում էի, նկարում:

– *Բա նարտարապետ դառնալու ցանկությունն:*

– Ժամանակի մեջ տարրալուծվել էր: Քանդակագործությունը որպես միջոց և ասելիքը տեղ հասցնելու արտահայտչաձև դարձել էր աշխարհի հետ հարաբերվելու իմ հարթակը: Ծավալը, լույսն ու ստվերը, ազատ տարածությունը, համադրությունները հասկանալն ու վերարտադրելն ինձ այն ավելի հոգեհարազատ էին դարձրել:

– *Մասնագիտական կողմնորոշման առումով, եթե դիմելու լինե՞նք ընդհանրական ավանդույթներին, արմատներ կրեսնե՞նք:*

– Չէ, այն, որպես այդպիսին, չկար ոչ ծնողներիս, ոչ էլ պապիկ-տատիկներիս մոտ: Ընտանեկան դաստիարակությամբ փոխանցվածն ինձ մանկուց աշխատանքի մեջ ներքաշելն է եղել, աշխատանքը որպես բարիքի աղբյուր

տեսնելը, աշխատանքի նկատմամբ սեր սերմանելը: Դպրոցական տարիներից մի պապիկիս գծով, ով հմուտ ատաղձագործ էր, ոչ միայն իմացել եմ, ճանաչել արհեստագործական գործիքները, այլև դրանք ակտիվորեն գործածել, իսկ մյուս պապիկիս գծով, ով վաստակաշատ շինարար էր, պատանեկան տարիներից յուրացրել եմ քարը քարի վրա կապակցված դնելու, պատ շարելու, շինանյութերի հետ գործ ունենալու արվեստը: Երկուսի փոխանցածն էլ այսօր լայնորեն իրենց կիրառությունն ունեն իմ ամենօրյա գործունեությունում:

– *Թերլենդեյանով ավարտվե՞ց քո ուսումնառությունը, թե՞ շարունակություն էլ ունեցավ:*

– Հարկավ ունեցավ: Ուսումնարանը կարմիր դիպլոմով ավարտելուց հետո ընդունվեցի Երևանի գեղարվեստի պետական ակադեմիա: Ընդհանուր ուսումնառությունս տևեց վեց տարի, դարձյալ ավարտեցի գերազանցությամբ: Փառք Աստծո, լավ ուսուցիչներ եմ ունեցել: Թերլենդեյանում Յուրա Մինասյանը, Սպարտակ Գևորգյանը, Հրանտ Հովսեփյանն էին, ակադեմիայում՝ Տարիել Հակոբյանը, Գարեգին Դավթյանը, Գեորգի Բաղդասարյանը, Գագիկ Ղազարյանը, Վլադիմիր Սահակյանը: Ակադեմիայում հատկանշականը ոչ այնքան այս կամ այն անձի քեզ դաս տված լինելու պարագան էր առաջնայինը, որքան՝ միջավայրը: Բոլորի հետ հունցվում էիր, բոլորից սովորում: Օրինակ՝ շատ հաճախ գնում էինք Վարդանյան Լյովայի արվեստանոց, ով անձնապես իմ դասախոսը չի եղել, սակայն հոգեհարազատ մարդ էր. դասական երաժշտություն էինք լսում, խոսում պոեզիայից, բանավիճում էինք, մտքեր ու գաղափարներ հաստատում ու մերժում... Բայլ առ քայլ հաստատվում էինք, կայանում: Այսպես ձևավորվեց մեր ընկերության կորիզը՝ դնելով հիմքը ոչ միայն համագործակցության, այլև ազնիվ, առողջ մրցակցության, որը շարունակվում է ցարդ: Անհատականի կողքին դրավառ արտահայտություններն են մեր ունեցած խմբակային ցուցահանդեսները, որոնք արդեն տասնյակներով են հաշվվում:

– *Խմբակի ներսում ազդեցություն, փոխազդեցություն...*

– Այդ ամենը միանշանակ կա ու դրա առանցքում հոգևոր, մշակութային ընդհանրությունն է, հավատն առ Աստված:

– *Հիմա մենք նստած ենք Հանրապետական հիվանդանոցին հարակից այգում, որն, ինչպես տեսնում ենք, բավականին ընդարձակ*



մակերես է: Նորմալ է, որ եղածն ընդամենը մեկ արշան է, և արդյո՞ք այն իր տեղում է:

– Շատ բազմաշերտ, խորքային լուծումներ պահանջող խնդիր եք բարձրացնում, և մի հարցի պատասխանի կամ մի առանձին վերցված նյութի վերլուծականի բան չէ այն: Փաստը մնում է փաստ, որ իր ընդհանրության մեջ քանդակի տեղադրման, տարածքի ձևավորման խնդիրները մեզանում մի շարք բացթողումներ ունեն, և խնդրո լուծումը հայեցակարգային մոտեցում է պահանջում: Հարցին այսպես պատասխանեմ՝ եթե ես ոլորտի համակարգման լիազորություններ ունենայի, մի պուրակ կառանձնացնեի, որտեղ ժամանակակից հայ քանդակագործներին գոնե մի գործով ներկայացված լինելու հնարավորություն կտրվեր, ինչպես օտար քանդակագործների առնչությամբ արվել է, օրինակ, Կասկադում: Հավատացնում եմ, որ մերոնց արածները բնավ էլ չէին զիջի գերթանկանոց այդ գործերին:

– Թանկի ու գերթանկի խնդրին մենք դեռ կանդիդատումանք մեր զրույցի ընթացքում, այս պահին եկեք առավելագույնս սևեռվենք քանդակի տեղադրման խնդրի վրա, որովհետև այն առանցքային մենսիջներ է պարունակում:

– Դա միանշանակ այդպես է, քանզի քանդակն ինքն իրենով խոսք ասող, կրթող ու դաստիարակող երևույթ է: Եթե լավ քանդակ եղավ, այն իր դրական էներգիան սփռելու է շրջակա միջավայրի վրա, ձևավորելու է առողջ մթնոլորտ:

– Կամա թե ակամա բերեցիք, ասելիքը հանգեցրիք հաջորդ հետևելիք հարցերին՝

նույն այդ միջավայրի ձևավորման և, ինչու չէ, նաև կրթադաստիարակչական, սերունդների առողջ զրգիռների, զգացողությունների, առողջ հայեցողության հենքի վրա իրար կապելու առումով իր տեղո՞ւմ է Կարեն Դեմիրճյանի արշանը, և երկրորդ՝ ինչքանո՞վ է այն մշակութաստեղծ տարածք դարձել:

– Ի սկզբանե ասեմ, որ մինչև քանդակը ստեղծելն է տարածքն ինձ տրված եղել, և ես հենց այդ տրամաբանության մեջ եմ այն հղացել: Խնդիրը քանդակի համակողմանի՝ 360 աստիճան դիտելիությունն ապահովելու մեջ էր, որովհետև թե վերևից իջնողը, թե ներքևից բարձրացողը, թե աջ ու ձախ կողմերից դեպի արձան գնացողը պիտի կարողանար իր ամբողջականության մեջ տեսնել այն: Պատվանդանի մասով, եթե նկատում եք, այն վերևից ճառագայթածն է բացվող հորինվածք է՝ հիշեցնելով համալիրի աստիճանաշարի պարզեցված մոդելը: Դեմիրճյանը վերևից իջնում է ներքև: Այսպես ես արձանի կոմպոզիցիայում կիրառել եմ աստվածաշնչյան այն գաղափարը, որ խոնարհումն է տանում բարձրացման, ինչը Կարեն Դեմիրճյանի պարագայում կենսակերպ էր, դիրքորոշում և ինչն էլ նրա փաստացի ժողովրդականության հիմքն էր: Շարժման ընդգծումով ուժեղ, եռանդուն մարդու, առաջնորդի, վճռական անհատի, մտավորականի կերպարը վեր հանելու, հանրությանը ներկայացնելու փորձ է արված, որոնք արտաքուստ ամրապնդվում են այնպիսի դետալներով, որպիսիք են հերոսի՝ միասնականությունը խորհրդանշող բռունցքված ձախ ձեռքը, բացված աջը, մատների շարժումը... Եթե նկատել եք, դեմքի արտահայտության մեջ ընդգծված է

առասպելականությունը: Հակառակ նատուրալիստականությանը՝ հերոսի շնչին, ոգուն, ներքին էներգիային է տրված գերապատվությունը, և ինքն այսպես հենց ժողովրդի առաջնորդ Կարեն Դեմիրճյանն է, որ կա:

– Եթե սա լինելու մեկ ուրիշի գործ, դարձյա՞նք նույն գնահատականը կրայիք:

– Եթե լինել այս կերպի մեջ արված, գնահատականս միանշանակ կլինել «շատ հետաքրքիր է և համարձակ»: Ինչի համար:



**Կարեն
Դեմիրճյանի
արձանը**
2023,
բրոնզ, քար,
410 x 80 x 60

Որովհետև այն ստատիկ չէ, ինչը բնորոշ է նման մեծածավալ գործերին, որովհետև եզակի դեպքերից է, թեքահարթակի վրա՝ շարժման մեջ, երկու ոտքի վրա կանգնած առանցքով:

– Բնակա՞ն դիրք է...

– Միանշանակ: Գուցես կրկնվում եմ, սակայն կերպարը շարժման մեջ ներկայացնելով՝ իրականում լուծված է շատ բարդ խնդիր, որովհետև մեկ սանտիմետր աջ կամ ձախ՝ արձանը կանգնած չի մնա, կընկնի: Քանդակը հետաքրքիր է նրանով, որ բոլոր կողմերից դիտվող է, հակառակ լայնորեն շրջանառու-

թյան մեջ դրված գործերի՝ պատվանդանի վրա չէ, հերոսը վերևից իջնում է ժողովրդի մեջ, որտեղ եղել է միշտ և, ինչպես եղել է իրականում, մշտապես շարժի մեջ է:

– Դառնանք Հանրապետական հիվանդանոցը գուրևորած այգու, նրա բուն, ինչու չէ, նաև հարակից տարածքի ձևավորման թեմային, ու խնդիրը դիտարկելով ավելի լայն կիրվածքով՝ հարցս այսպես ձևակերպեմ՝ արդյո՞ք Երևանը սակավ չէ արձաններով, արդյո՞ք այս առումով որոշակիորեն մերկ չի թվում ու սա այն պարագայում, երբ քանդակագործների պակաս կարծես թե չունենք:

– Խոշոր առումով քանդակը հարուստ պետության հաճույք է: Հենց նույն Ֆլորենցիան Մեդիչիների ժամանակաշրջանում չլինել հարուստ պետություն, չէինք ունենա արվեստի այն վիթխարի գործերը, որոնք նրա ու համաշխարհային արվեստի գլուխգործոցներն են: Մի պահ ասելիքը, հոգևորը դնենք մի կողմ ու փորձենք պատասխանել հարցին՝ քանդակելու համար նյութի առկայությունն անհրաժեշտություն է, թե՞ ոչ, քանդակագործը կավը, քարը, փայտը, երկաթը, բրոնզը ձեռքի տակ պիտի ունենա՞, թե՞ ոչ:

Քանդակագործությունն արվեստի շատ թանկ տեսակ է: Խորհրդային շրջանում արվեստի շատ լավ գործեր արվել են, սակայն դա ըստ էության եղել է կարճ ժամանակահատված: Մեր օրերում անցկացվող սակավաթիվ մրցույթներում եթե շահում ես էլ, տևական ժամանակ է հարկ լինում բյուջեն հաստատելու համար: Սրա կողքին մեկ ուրիշ խորքային բան էլ կա: Ուսանողը նայում է իր դասախոսին ու կամա-ակամա շատ բան չափում է նրա ապրելակերպով՝ ինչի է հասել ինքը, որ ինչի հասնեմ ես: Իսկ եթե պետությունը հարուստ է լինում, և՛ իր առաջնայությունների մասին է մտածում, և՛ իր դասախոսի, և՛ իր ուսանողի, ու ամեն ինչ ընկնում է իր տեղը: Այս պարագայում որակ էլ կունենաս, որակով պայմանավորված՝ արժեքավոր գործ էլ կունենաս, քաղաքն էլ մերկ կամ կիսամերկ չի թվա:

– Քո պարագայում ո՞րն է եղել պահող ուժը:

– Ընտանիքիս՝ ինձ քն-փկույնք կանգնելը, դժվարությունները հաղթահարելուն օգնելը և հարկավ այն մեծ հավատը, որ առանց Աստծո ողորմածության ոչինչ չի ստեղծվի:

– Քո արվեստում փոքր ձևերին առավել հակվածությունն ավելի շուտ իրավիճակի՞ թելադրանք է, թե՞ կայուն նախասիրություն:

– Ե՛վ նա, և՛ նա: Փոքր ձևերն ինքնանպատակ չեն: Դրանք անելիքի ծավալները գտնելու, խնդիրները հասկանալու ավելի մեծ հնարավորություն են, որից հետո, եթե միջոցներս ներում են՝ նկատի ունեմ ֆինանսները, օգտագործելիք նյութի առկայությունն ու անհրաժեշտ այլ պարագաները, անցնում եմ մոնումենտալային լուծումներին: Բայցև մի բան էլ ասեմ՝ փոքր ձևերի մեջ լուծում գտած գործերն էլ կարող են լինել մոնումենտալային: Այնպես որ խնդիրը միայն քանդակի չափերը չեն: Խնդիրը բարձրացրած հարցերի հնչողությունն ու ծավալանությունն է:

– *Կա՞ն նյութ, որին առավել ես նախապաշարվություն փայլիս:*

– Սիրով բոլոր նյութերով էլ աշխատում եմ, թեպետ առավել կանխատրամադրված եմ բրոնզի հետ գործ ունենալուն: Ի միջի այլոց նկատեմ, որ նաև ապագա գործն է օգտագործելիք նյութի տեսակը որոշողը:

– *Իսկ կա՞ն գործեր...*

– Իհարկե կան: Գործեր ունեմ, որտեղ նույն թեմային անդրադարձել եմ և՛ քարով, և՛ բրոնզով: Ինձ համար հետաքրքիր է, թե տարբեր նյութի պայմաններում հնչողությունը ոնց կլինի, քանդակը որով ինչպես կխոսի:

– *Քո «Շարք Աստվածաշնչից»-ն արժանացել է ՀՀ Նախագահի երկրասարդական մրցանակին: Այնպես չէ, որ այլ մրցանակներ չունես, սակայն փյալ պարագայում խնդիրը բնավ էլ դրանց քանակը չէ: Ինչ ավելի շարք հետաքրքրում է դրանց նկարումս քո վերաբերմունքը՝ դու դա բնութմունդ ես որպես վարպետության, արվեստագետի կայացման փաստ, թե՞...*

– ...եթե անկեղծ՝ խթանող գործոն է, մանավանդ երբ մեջը նաև ֆինանսական բաղադրիչ ունի, քանզի այն ոչ միայն կենսաապահովման միջոց է, այլև նոր բան ձեռնարկելու նախադրյալ: Բոլոր դեպքերում՝ հաճելի է:

– *Հասկանալի է, որ թե՛ մարդկային, թե՛ ստեղծագործական առումով կա, գործում է սերնդակիցների հետ կապը: Այդպես է և ավագների՞ հետ:*

– Գուցեն տարիքը որոշակի սահմանագիծ դնում է ամենօրյա շփումների մակարդակում, սակայն ստեղծագործական առումով դրանք մի այլ կարգի են: Ես ինչպե՞ս կարող եմ չհավաստել խոնարհումս վարպետներին, մասնավորապես Գ. Դավթյանին ու Գ. Բաղդասարյանին,

որոնց խորհուրդները պարզապես անգնահատելի են: Ի մասնավորի՝ այդ հոգածությունն իր վառ արտահայտությունը գտավ Կարեն Դեմիրճյանի արձանի վրա աշխատելիս: Գործընթացը փուլ առ փուլ քննարկվել է մեր մեծերի՝ ակադեմիայի պրոֆեսորադասախոսական կազմից Գ. Բաղդասարյանի, Գ. Դավթյանի, Գ. Ղազարյանի, Գ. Ստեփանյանի, իմ արվեստակից ընկերների ծանրակշիռ մասնակցությամբ, անհրաժեշտության դեպքում արվել համապատասխան խմբագրումները:

– *Հյուր ունես, ու ուզում է Երևանը փեսել: Ո՞ր արձանները ցույց տալուն նախապաշարվությունը կրայիր:*

– Միանշանակ է, որ Մատենադարանից կսկսեի՝ Ղուկաս Չուբարյանի Մեսրոպ Մաշտոցի ու Մխիթար Գոշի արձաններով, առհասարակ այդ շարքի գործերը ներկայացնելով: Երվանդ Քոչարի Սասունցի Դավթի արձանը ցույց կտայի, Արա Հարությունյանի Կոմիտասը, Արտաշես Հովսեփյանի Ալեքսանդր Թամանյանը, Լևոն Թոքմաջյանի Մարտիրոս Սարյանը, Նիկողայոս Նիկողոսյանի Միքայել Նալբանդյանը, Էրեբունու թանգարանի ճակատ



տային մասը, որն ապշելու գործ է, մետրոյի «Սասունցի Դավիթ» կայարանը, որտեղ Արտաշես Հովսեփյանը փառահեղ խոսք է ասել... Մի խոսքով էն գործերը, որոնք հենված են ազգային վրա ու դրա համար էլ հարազատ են ոչ միայն իրենց նախաստեղծ բնույթով, այլև կատարողական բարձր արվեստով:

– *Թվարկածդ վարպետներից որի՞ կողքին կուզենայիր հիմա կանգնած լինել:*

– Եթե Աստված այդ երջանկությունը տար, միանշանակ բոլորի:

Արար 2-րդ

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 ապրում ես հրամանագրերիդ տիրույթում: Քայլերդ:

Օր առաջին, հրամանագիր թիվ 1

Մեր կյանքում եղած դժվարություններն ու բարդություններն Աստծուց, աստվածայինից հեռանալու հետևանք են, աստվածաշնչյան պատվիրանները չկատարելու, դրանց չհետևելու, խոտոր ճանապարհով գնալու արդյունք: Հոգևոր արժեքների սերմանումը մարդուս մեջ պիտի ներդրվի նրա առաջին իսկ քայլերից: Ես չեմ ասում, թե հրաժեշտ տանք աշխարհիկ կյանքին: Ես ասում եմ՝ արատավոր երևույթների դեմն առնենք:

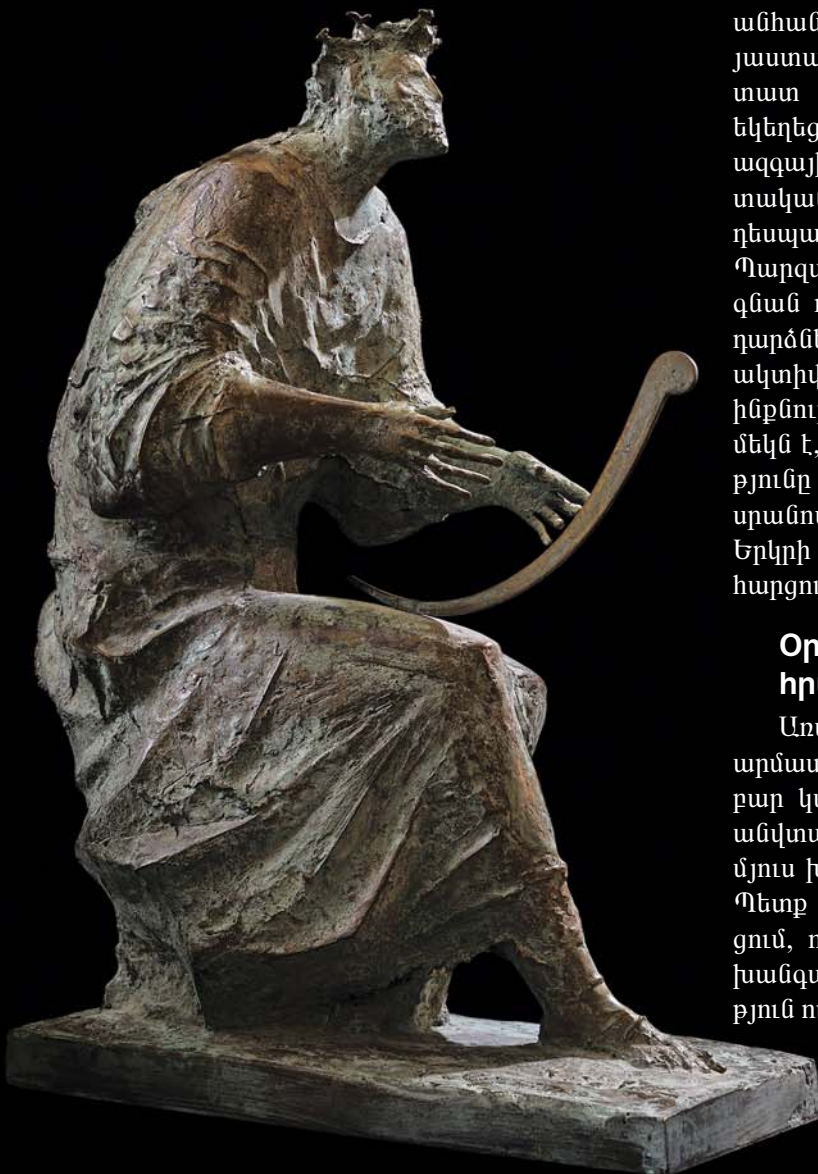
Օր երկրորդ, հրամանագիր թիվ 2

Լեզվի նկատմամբ վերաբերմունքն է ինձ անհանգստացնողն ու դա ոչ միայն ներհայաստանյան մակարդակով: Լծակներ հաստատ կան ի դեմս Սփյուռքում ունեցած եկեղեցական, համայնքային կառույցների, ազգային, հանրային հարթակների, որոնց պետական մակարդակով եկել են գումարվելու դեսպանատներն իրենց աշխատակիցներով: Պարզապես նրանք պիտի ավելի լայնորեն գնան դեպի հանրություն, կենդանի շփումը դարձնեն հաղորդակցման, ուսուցման առավել ակտիվ գործիք: Լեզուն մշակույթի հետ մեր ինքնության ամենախոշոր վկայագիրներից մեկն է, մեր ազգային դիմագիծը, մտածողությունը պահպանողն ու զարգացնողը և հենց սրանով բացառիկ դերակատարություն ունի Երկրի ամրության, Տեսակի պահպանության հարցում:

Օր երրորդ, հրամանագիր թիվ 3

Առաջին երկու օրվա հիմնախնդիրներին արմատական լուծում տալուց հետո վստահաբար կարելի է կյանքի ուղեգիր տալ երկրի անվտանգային համակարգի մաս կազմող մյուս խնդիրներին: Քիչ է լինել պետություն: Պետք է ունենալ պետականության գիտակցում, որ հազարամյակների մեջ ընթացքիդ խանգարողներին դիմադրելու ուժ ու զորություն ունենաս:

Օրփեոս կամ Սաղմոսերգուն
2014, բրոնզ, 60 x 42 x 23





Տաթևիկ Համբարձումյան

արվեստագետ
ՀԳՊԱ «Ընդունելության ու դիմորդների հետ
աշխատանքի կենտրոնի» ղեկավար

Արար 3-րդ

Երբ
ցավն ու փորձությունը
դառնում են

**լուսավորման ու
սրբացման
նախապայման**

Բավական բարդ ու պատասխանատու հանձնառություն է խոսել 21-րդ դարի հայ քանդակի մասին, որովհետև կերպարվեստի մյուս տեսակների համեմատ այն կայացման շատ ավելի դժվար ճանապարհ է անցնում: Ելնելով իր տեսակին բնորոշ տեխնիկական դժվարություններից՝ այս շրջանի հայ քանդակը զարգացավ անհամաչափ ու անկայուն ճանապարհով:

Մույն համատեքստում առանձնահատուկ է քանդակագործ Սարգիս Բաբայանի գործունեությունը: Հեղինակին հաջողվել է բավական արագ գտնել իրեն բնորոշ թե՛ մասնագիտական արտահայտչալեզուն, թե՛ երբեք չկաշկանդվել բովանդակային բարդ հարցադրումներից: Ջարմանալի աշխատասիրության շնորհիվ Սարգիսն այսօր մի քանի ծավալուն քանդակային շարքերի հեղինակ է, ում գործերին նայելիս միանգամից հասկանալի է դառնում, որ քանդակագործը հիմնավոր յուրացրել և իր միջով անցկացրել է 20-րդ դարի քանդակի խոշորագույն վարպետների ժառանգությունը՝ այդ փորձը համադրելով սեփական գեներտիկ հիշողության հետ:

Նրա քանդակներում հայկական ավանդական արվեստի ներկայությունը ոչ թե արտաքին նմանության մեջ է, այլ հիշողության այն շերտերում, որտեղ արդիական արտահայտչալեզուն հանդիպում է արխայիկ ձևերին: Նա չի



Սերունդներ
2023, բրոնզ
186 x 32 x 186

կրկնում անցյալի ձևերն ուղղակիորեն, այլ նյութին հաղորդում է նոր, վերժամանակյա հնչողություն՝ դրանով իսկ այն դարձնելով մեր ժամանակի յուրօրինակ վկայությունը:

Նրա գործերի բովանդակությունը սնվում է մարդկային գոյության խորքային շերտերից. «Ասպետներ», «Հոգևոր», «Վկաները նախնադարից», «Ֆիգուրատիվ» քանդակային շարքերում հերոսներն ու կերպարները մարմնավորում են այն հավերժական հարցադրումները, որոնք ուղեկցում են մարդուն՝ անհիշելի ժամանակներից:

Մարգիսն ինքը փաստում է, որ իր արվեստը այն մարդու մասին է, ով անցնելով պատմության բարդ լաբիրինթոսներով, պահպանում է իր ներքին ամրությունն ու հոգևոր առանցքը: Հրաժարվելով արտաքին պատմողականությունից՝ հեղինակը կերտում է հոգեբանական վիճակներ, որտեղ նյութի կոշտությունն ու տարածության մեջ ձևի ընդհատումը վերածվում են ինքնաբավ ասելիքի:

«Վկաները նախնադարից» քանդակաշարքը ներկայացնում է ժամանակի և տարածության անընդհատ հոսքի մեջ արված մի մետաֆիզիկական կանգառ: Այս հորինվածքներում նախնադարյան արվեստի լակոնիկ լեզուն համաձուլվում է արդի մարդու ներքին տագնապների հետ՝ ստեղծելով ժամանակների եզակի երկխոսություն: Քանդակների իմաստաբանական կորիզը ձգվում է դեպի վեր՝ դառնալով մարդկային ոգու հենասյուն և «կանգնած լինելու» գոյաբանական արար: Այստեղ քանդակային լեզուն վերածվում է գաղտնագրության. պատվանդանների վրա փորագրված ժայռապատկերները, կենդանակերպ և մարդակերպ նշանները ոչ թե պարզապես զարդանախշ են, այլ «հողի ձայնը» և մշակութային հսկայական շերտի վրա հիմնված լինելու վկայությունը:

Այս շարքում կարևոր դերակատարում ունի նյութը՝ բրոնզը, որն օժտված է ինքնամփոփ հնչողությամբ: Բրոնզի ֆակտուրան ոչ թե մակերես է, այլ դարերի էրոզիան կրող «մաշկ», որը կլանում է լույսն ու ստվերը՝ ստեղծելով աննյութականության զգացողություն: Նշված քանդակներում նկատելի է նյութի հաղթանակը սեփական ծանրության հանդեպ, որտեղ սուր սիլուետները թեթև են, ինչպես օդում գծված ուրվագծեր: Հորինվածքները հաճախ կառուցված են դեպի վեր ձգվող շարժման սկզբունքով, որտեղ դատարկ տարածությունը

դառնում է կառուցվածքի լիարժեք մասնակիցը: Մարդկային կերպարները հանդես են գալիս որպես համընդհանուր արխետիպեր, որտեղ հեղինակը հրաժարվում է պատկերել անհատական մանրամասնը՝ վերածելով գոյութենական նշանների:

Այս հորինվածքներում արծարծվում է մարդու և բնության հավերժական, երբեմն տագնապալի կապը՝ ներկայանալով որպես զուգահեռ աշխարհների բախում: Մինույն ժամանակ շարքը շեշտադրում է մարդկային փոխկապակցվածության անխախտելիությունը, գիտակցության ծանր բեռի կրելը որպես համատեղ արարման արդյունք:



Հուգահեռական աշխարհներ
2023, բրոնզ, 45 x 38 x 14

Հայելային հարթակների և ինտերակտիվ տարածությունների կիրառումը հաղթահարում է պատմական շերտերը՝ դիտողին ներգրավելով մեղքի, ինքնաճանաչման և արմատները կենսական պահելու գործընթացի մեջ:

«Վկաները նախնադարից» շարքը տեղորոշիչ է ժամանակների խաչմերուկում, որի ներկայությունը երաշխավորում է պատմության հոգևոր շարունակականությունը:

«Հոգևոր շարք» քանդակախումբը կարելի է բնորոշել որպես հոգևոր վերափոխումների և

ներանձնական ապրումների միասնական դաշտ, այն ներկայացնում է Բարձրյալի և մարդու բազմաշերտ ու բովանդակ հարաբերվելու խորհուրդը: Այստեղ պլաստիկայի լեզուն դուրս է գալիս արտաքին պատկերման սահմաններից՝ վերածվելով տարածական փիլիսոփայության, որտեղ յուրաքանչյուր հորինվածք մարդկային հոգու էվոլյուցիայի մի հանգրվան է: Սա վերելքի ուղի է, որտեղ մարդկային ցավն ու փորձությունը դառնում են լուսավորման ու սրբացման անհրաժեշտ աստիճան:

Հատկանշական է նաև արդյունաբերական օբյեկտների կիրառումը: Դրանք արվեստի համատեքստում վերաիմաստավորվում են որպես հոգևոր խորհրդանիշներ: Գործիքը կամ մետաղյա զնդանը դադարում են լինել կիրառական առարկաներ, դրանք աշխարհի մեղքերի հարվածներն ընդունող ծիսական հիմնաքարերն են: Նման մոտեցումը կապ է ստեղծում հողեղենի, առօրեականի և վերերկրայինի միջև՝ շեշտելով սրբազանի ներկայությունը կոշտ ու նյութական ձևերի մեջ: Բրոնզի և քարի ֆակտուրային հակադրությունը՝ ի դեմս բազալտի անմշակ խստության և բրոնզի հայելային փայլի, ընդգծում են անցումը կենցաղային ծանրությունից բացարձակ ազատության:

Շարքի կարևորագույն առանձնահատկություններից է դիտողի ակտիվ ներգրավումը ստեղծագործական տարածություն: Հայելային մակերեսների և օպտիկական երևույթների կիրառումը ջնջում է ժամանակի սահմանները սրբազան պատմության և ներկա պահի միջև: Մեփական արտացոլանքը տեսնելով քանդակի հարթության վրա՝ դիտողը դառնում է բարոյական ընտրության՝ մեղքի ու փրկության գործընթացի անմիջական մասնակիցը: Քանդակները հաճախ կառուցված են ուղղահայաց առանցքի շուրջ, դա հայացքն ուղղում է դեպի վեր՝ խորհրդանշելով ինքնաճանաչման և հոգևոր վերելքի անկասելիությունը:

Մարդկային կերպարների էքսպրեսիվ, երբեմն ջղաճիգ պլաստիկան այս շարքում արտահայտում է ներքին մաքառում և զղջում, իսկ մկանների ձգվածությունն ու անատոմիական ձևախեղումները անհատի կրած հոգևոր ծանրության և պատասխանատվության վկայությունն են: Միևնույն ժամանակ, դատարկ տարածությունը կամ «բացակայող» ծավալները դառնում են օդի և լույսի թափանցման ուղիներ՝ խորհրդանշելով անգամ ամենաձանր



Սկիզբը
2021, բրոնզ,
80 x 31 x 31

փորձությունների պահին ծագած ազատագրումն ու հույսը: Այս ամենը միասնական մի հայտնություն է մարդու ազատ կամքի, զոհաբերության և այն հոգևոր ժառանգության մասին, որը փոխանցվում է դարերի միջով, որպես լույսի և իմաստության մնայուն վկայություն:

Հավերժ հետաքրքիր ու արդիական «Ասպետների» թեման նույնպես հայտնվել է Մարգիս Բաբայանի հետաքրքրության ծիրում: Պատմական նեղ համատեքստից դուրս բերված և ունիվերսալ, առասպելական



Սրբացման ուղին
2022, բրոնզ, 57 x 57 x

հարթություն տեղափոխված «Ասպետները» քանդակաշարում ներկայանում են որպես հերոսական կերպարի վերաիմաստավորման փորձ: Հեղինակի հորինվածքներում կենտրոնական պլանում գտնվում են մարդկային կամքի, պատասխանատվության և ներքին արթնության գաղափարները: Քանդակային լեզուն հիմնված է շեշտված գծայնության և մոնումենտալ ծավալների համադրության վրա, որտեղ նիզակների և աղեղների ուղղահայացները դառնում են կոմպոզիցիոն առանցքներ՝ խորհրդանշելով հոգևոր վերսլացումն ու հաստատականությունը: Շարքում մարդը և կենդանին (ծին) ներկայանում են որպես միասնական կառուցվածքային համակարգ՝ մարմնավորելով բնական տարերքի և բանական կամքի անքակտելիությունը: Անատոմիական մանրամասների մտածված պարզեցումն ու տոտեմային ձևերին հարելը թույլ են տալիս շեշտադրել շարժման դինամիկան ու ներքին էներգիան: Օղն ու դատարկությունը հորինվածքներում կառուցվածքային նշանակություն ունեն. մետաղի մեջ արված ճեղքերն ու բացվածքները մետաֆիզիկական լարվածություն են ստեղծում՝ շրջակա միջավայրը դարձնելով քանդակային ծավալի անբաժանելի մաս: Բրոնզի և երկաթի համադրությունը, քարե պատվանդանի կիրառությունը միտված են ընդգծել ժամանակների կապը: Հնամաշ,

երբեմն էրոզիայի ենթարկված ֆակտուրաներով պատինան հնագիտական վկայության արժեք է հաղորդում քանդակներին: Տպավորություն է, թե կերպարները դուրս են բերվել պատմության խորքային շերտերից՝ մեր օրեր բերելով խոստումի, վեհության, ուժի հնագույն ավանդույթը: Յուրաքանչյուր ասպետ «սահման»-ի պահապան է, լինի դա ամրոց, թե սկզբունքների հավատամք:



Սահմանից անդին
2020, բրոնզ, քար,
70 x 30 x 44

Քանդակաշարի առանցքով անցնում է նաև սերունդների շարունակականության և հավաքական հիշողության թեման: Ուղղահայաց, հիերարխիկ կառուցվածքները խորհրդանշում են այն հոգևոր բեռն ու պատասխանատվությունը, որ փոխանցվում է դարեդար: Այս ամենը պայքարի ոչ ագրեսիվ, պահպանողական ու հաստատողական դրսևորումն է, որտեղ հերոսականությունը սեփական արմատներին և արժեքներին հավատարիմ մնալու մեջ է: «Ասպետներ» շարքը կամքի ու ոգու յուրօրինակ անատոմիա է, որն իր լուռ ներկայությամբ կոչ է անում վերագտնել սեփական ներքին ուղղահայացը ժամանակի հոսքի մեջ:

Պայմանականորեն «Ֆիգուրատիվ» կոչված քանդակախումբը ներկայացնում է ժամա-

նակի և տարածության անընդհատ հոսքի մեջ արված մի կանգառ, որտեղ քանդակի լեզուն վերածվում է յուրօրինակ գաղտնագրության: Հորինվածքներում արխայիկ արվեստի լակոնիկ ձևերը միաձուլվում են արդի մարդու ներքին տագնապների հետ՝ ստեղծելով դարերի եզակի երկխոսություն: Քանդակների իմաստաբանական առանցքը խտացված է ուղղահայաց գծի մեջ, որը մարդկային հոգու հենասյունն է՝ «կանգնած լինելու» գոյաբանական փաստը:

Այստեղ նյութը դադարում է լինել լոկ միջոց. քարն ու բրոնզը ձեռք են բերում ինքնատիպ հնչողություն: Բրոնզի խտացված ֆակտուրան ոչ թե մակերես է, այլ դարերի էրոզիան կրող մի «շերտ», որը լույսի ու ստվերի խաղի շնորհիվ մետաղին հաղորդում է տեսողական



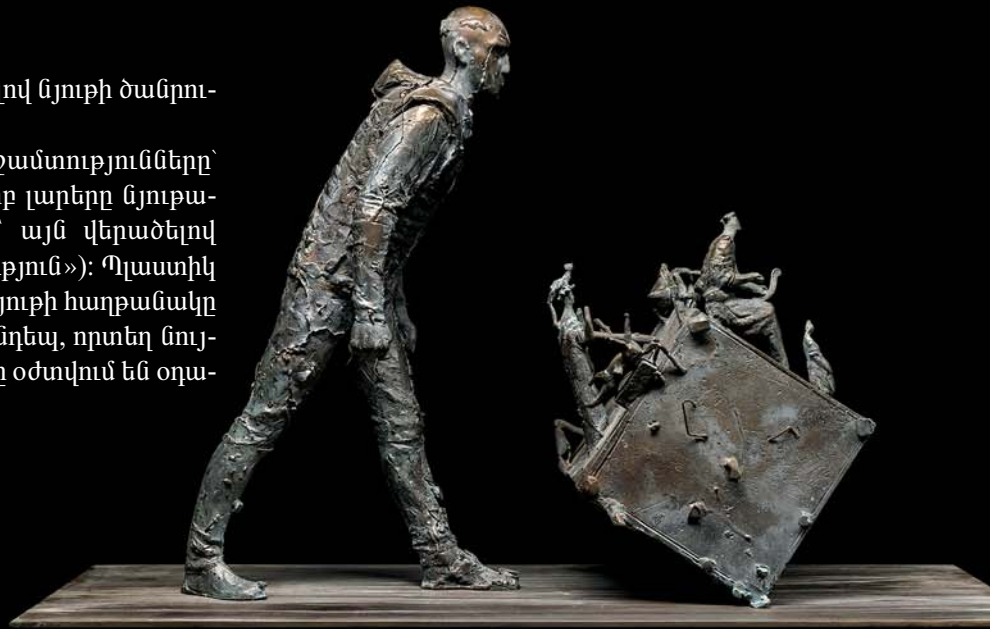
Քանդակագործը
2023, բրոնզ, 49 x 26 x 26

անկշռություն՝ հաղթահարելով նյութի ծանրությունը:

Քարի մեջ արված միջամտությունները՝ էլիպսաձև խորշերն ու նուրբ լարերը նյութականացնում են լռությունը՝ այն վերածելով հոգևոր բոթի («Երաժշտություն»): Պլաստիկ այս գործերում նկատելի է նյութի հաղթանակը սեփական ծանրության հանդեպ, որտեղ նույնիսկ կոթողային ծավալները օժտվում են օդային թեթևությամբ:



Կոն Կիստոս
2022, բրոնզ, 92 x 50 x 20



Ընթացք, 2019, բրոնզ, փայտ, 50 x 70 x 27

«Ֆիզուրատիվ» շարքի կերպարները հանդես են գալիս որպես համընդհանուր արխետիպեր: Մայրության թեման ներկայացվում է որպես սրբազան անոթի և կյանքի հավերժական շրջապտույտի խորհրդանիշ, որտեղ կնոջ մարմինը վերածվում է լուռ սրբազան տաճարի («Մպասում», «Օրոր», «Իմ գարունները»):

Նշված քանդակներում արծարծված է մարդու և բնության հավերժական կապը՝ ներկայանալով որպես զուգահեռ աշխարհների ներդաշնակ «բախում» («Արծազանք», «Ընթացք»): Պտտվող հարթակների և հարուստ սիլուետների կիրառությունը հաղթահարում է անշարժ հեռավորությունը: Սա մի ստեղծագործական համակարգ է, որի ներկայությունը փաստում է պատմության հոգևոր շարունակականության և մարդու անդադար վերսլացման մասին:

Ինչպես նկատեցինք, հեղինակի ստեղծագործությանը բնորոշ է շարքերով աշխատելու հակումը: Յուրաքանչյուր թեմա ունի մի քանի հարցադրում և լուծումներ, այս մոտեցումը օգնում է խնդիրը դիտարկել ոչ միանշանակ, երևույթն ընկալել տարբեր տեսանկյուններից, չհանգրվանել միօրինակ պատասխանի:

Բովանդակային և տեխնիկական որոնումների ու փորձարկումների հանդեպ պատրաստական քանդակագործը չի դադարում փնտրել և նյութին հանձնել իրեն և դիտողին հուզող բազմաթիվ հիմնարար, փիլիսոփայական խնդիրներ. այս ճանապարհը չի ընդհատվում՝ քանի դեռ միտքն աշխատում է տաղանդավոր մարդու գլխում:



Կարո Վարդանյան

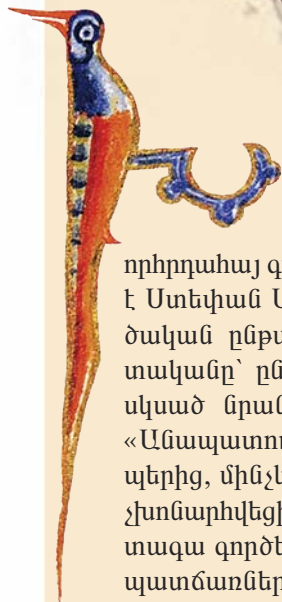
Գրող, գրականագետ
Բանասիրական գիտությունների թեկնածու
ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

ԼՌԵՑՎԱԾ ԶԱՆԳՎԿԱՏԱՆ ՎԱՔԸ

Վերահրատարակության են
պատրաստվում
Ստեփան Ալաջաջյանի
հուշագրական 5 գրքերը



Է Ս Ս Ե



Ես ընդունում եմ, որ կա հուշագրության
մի մակարդակ, որ գրականությունն է...

Ստեփան Ալաջաջյան

որհրդահայ գրականագիտությունը տվել է Ստեփան Ալաջաջյանի ստեղծագործական ընթացքի ընդհանուր գնահատականը՝ ընդգծելով բարձրակետերը՝ սկսած նրան լայն ճանաչում բերած «Անապատում» և «Պարտություն» վեպերից, մինչև հանրահայտ «Եղեգները չխոնարհվեցին» հերոսերգությունը և հետագա գործերը: Սակայն, հասկանալի պատճառներով, արժանի գնահատականի ծիրից դուրս են մնացել նրա հուշագրական հինգ գրքերը, որոնք որոշակի պարբերականությամբ լույս տեսան արդեն հետխորհրդային շրջանում՝ Լոս Անջելեսում. «Լուսավորյալ խորաններ» (1993 թ.), «...Եվ

ատրուշաններ» (1995 թ.), «Ճամփեզրի վրա» (1998 թ.), «Վաթսունականք» (2002 թ.) և «Հորձանուտը» (2009 թ.): Դիշտ է, այս գրքերը գրախոսվեցին սփյուռքահայ գրող-գրականագետների կողմից, բայց դիտարկվեցին որպես առանձին հրատարակություններ և հիմնականում մատնանշվեցին սերնդակիցներին անվրեպ ներկայացնելու, հայտնի ու մոռացված իրադարձությունների խորքերը թափանցելու և հուշագրությունը բարձր գրականության աստիճանի հասցնելու ալաջաջյանական բացառիկ տաղանդը:

Ինչ խոսք, այս և բոլոր այլ բնութագրումներն էլ տեղին են ու հիմնավորված, սակայն գրքերն ամբողջության մեջ դիտարկելիս՝ ունեն

նում ենք էապես այլ պատկեր: Ունենում ենք հինգհատորյա վեպ ու վիպասք՝ շարունակական զարգացող դիպաշարով և կայուն, սկզբից մինչև վերջ ձգվող տրամաբանությամբ: Ավելին, պատկերավոր ասած, Ստեփան Ալաջաջյանի հուշագրությունը նույնքան վեպ է, որքան, ասենք, «**Եղեգները չխոնարհվեցին**» վեպը՝ հուշագրություն: Չէ՞ որ մինչ օրս ընթերցողի հիացմունքին արժանացող «Եղեգները չխոնարհվեցին» վեպն էլ իր հոր հիշողությունների հենքով է կերտված: Հիշողություններ, որոնցով Եղիա հայրիկը հետևողականորեն սնել էր զավակներին՝ նրանց վաղ մանկությունից: Ահավասիկ՝ «*«Եղեգները չխոնարհվեցին» վեպը հորս հիշարարկին եմ չոնել. դա նրա պարմածն է, նրա կյանքը, և մայրս կողքին է եղել: Եվ դա նրա այն ընկերների կենսագրության մի մասն է, որոնք դեռ ապրում էին, եկել-հասել էին Երևան»*» («Շամփեզրի վրա»):

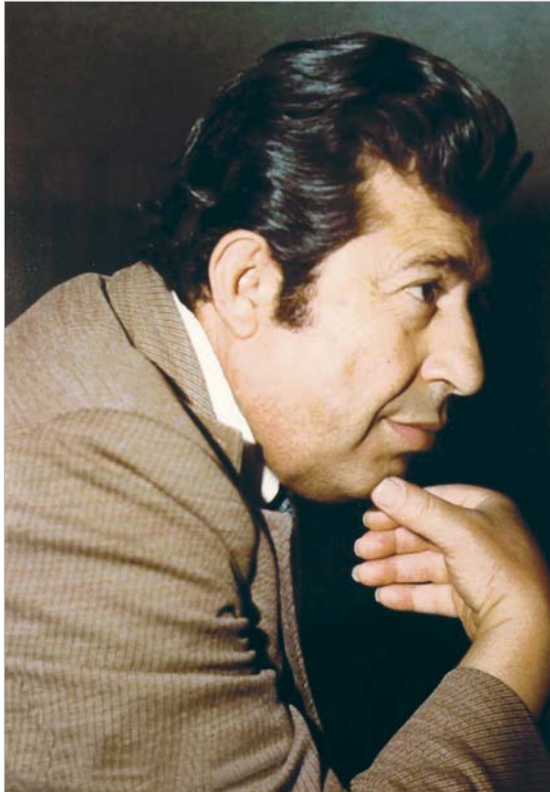
Եվ եթե Ալաջաջյանի մոսկովյան բարեկամներից՝ անվանի արձակագիր և թարգմանիչ Ալեքսանդր Ջուկը նրա «Անապատում» և «Պարտություն» երկերը ռուսերեն թարգմանելով՝ առաջարկում էր լույս ընծայել ընդհանուր խորագրով՝ «Տափակ կտորներ» («Плоские кровли»)՝ նկատի ունենալով, որ մեկը մյուսի շարունակությունն է, ապա նույն կերպ հուշերի այս հինգ հատորներն էլ կարող են կրել մեկ-ընդհանուր խորագիր:

Այստեղ հարկ է կատարել ևս մի էական դիտարկում: Ավանդաբար ընդունված է համարել, որ Ստեփան Ալաջաջյանի ստեղծագործության գլխավոր թեման ցեղասպանության ենթարկված, հայրենագրված ու տարագրված հայության ճակատագիրն է: Այո, այս թեմային առնչվող խոհերը նրա մեջ սկսել են ձևավորվել դեռ վաղ մանկությունից՝ ծնողների ու հարազատների պատմություններից, և շարունակաբար սնուցվել Հալեպում ու Բեյրութում հաստատված հազարավոր հայրենակիցների համանման զրույցներով, գաղթօջախներում ինքնության պահպանման ջանքերի այլևայլ դրսևորումներով, կորցրած եզերքների չխամրող կարոտ-երազանքով: Եվ հետստալինյան տարիներին, երբ այս թեման սկսում էր դժվարությամբ ուղի հարթել գրականության ու արվեստի մեջ, Ալաջաջյանն առաջիններից էր, որ տարիներով թանձրացած, բայց անթեղված ասելիքով անմիջապես ձեռնամուխ եղավ թեմայի արծարծմանը՝ մեկը մյուսի ետևից հրապարակ հանելով մնայուն հատորներ: Այս

լույսի տակ է դիտարկվում ու գնահատվում նրա պատկառելի ներդրումը հայ գրականության պատմության մեջ: Սակայն Ալաջաջյանի մտքի ու խոհի մեջ նույնքան կարևորված է խորհրդային կարգերի հեղծուկում հայտնված հայաստանցիների ու Հայաստան ներգաղթած հայության ճակատագիրը, ընդհանրապես՝ Խորհրդային Միության մաս դարձած Հայաստանի ճակատագիրը: Պարտադրված կեղծ գաղափարախոսությունը, որ ուղեկցվում էր մտքի ու խղճի ցանկացած ինքնաբերական դեմ կապանք-կաշկանդումներով, բարբարոս հետապնդումներով ու պատժով, առավել տեսանելի, զգալի ու ճնշող էին դիտողունակ սփյուռքահայի համար, ով այդ ամենի հետ մեկտեղ նաև խտրական վերաբերմունքի զոհն էր. ներգաղթյալը «դրսել» էր, անվստահելի, օտար երկրից եկած, ուստի պիտի գտնվեր մշտական հսկողության տակ, իր ճանապարհին բախվեր բազմապատիկ ավելի արգելքների, քան տեղացին, իսկ մի շարք «դմեր» պարզապես փակ էին նրա դեմ. «*Հավարքով եկա այս երկիրը, ուր նաև իմ հայրենիքն է, ու հավարքով քսան Կարի որոնեցի Homo-Sovieticus-ը, նոր սովետական մարդուն, որպեսզի իմանամ նրանից, թե ո՞րն է բարեկիրթ, հպարտ ու բարեկեցիկ ապրելու ուղին: Ոչ ես նրան գրա, ոչ նա՝ այդ ուղին*» («Հորձանուտը»):

Ահա, այս թեման, առաջինի հետ մեկտեղ, մշտապես ալեկոծել է Ալաջաջյանի հոգին, հանդիսացել նրա ստեղծագործական զարկերակի նույնքան կենսական և համարժեք տրոփյունը: Պարզապես չի դարձել գիրք, չի երևուքացել որպես ակնարկ, պատմվածք, վեպ ու վիպակ: Կարելիություն չկար. հասարակարգը անհանդուրժող էր իր արատներն ի ցույց դնող, քննադատական որևէ հայացքի հանդեպ: Եվ Ալաջաջյանին մնում էր միայն տեսածն ու ապրածը նոթագրել, առօրյա անցուդարձը, նշանակալի իրադարձությունները, նշանավոր և ոչ հայտնի անձանց հետ ունեցած զրույցները, նրանց խոհերն ու դատողությունները ամեն օր զոհն մեկ-երկու պարբերությամբ արձանագրել՝ աղոտ հույսով, որ դրանք երբևէ կվերածվեն ստեղծագործությունների ու հրապարակվելու հնարավորություն կունենան: Իսկ որ սա իր ստեղծագործական դավանանքի երկրորդ ու նույնքան կարևոր առանցքն է՝ մատնանշում է հենց ինքը՝ հեղինակը: Մատնանշում է որպես հուշագրության հինգերորդ՝ «Հորձանուտը» գրքի բնաբան.

«Անբարոյություն ու անհրավություն է լուռ մնալ այն մասին, քե ինչ անցավ-դարձավ մեր ժողովրդի գլխով և՛ 1915-1923 թվականներին, և՛ կոմունիստների իշխանության տարիներին» (ընդգծումները մերն են, Կ.Վ.):



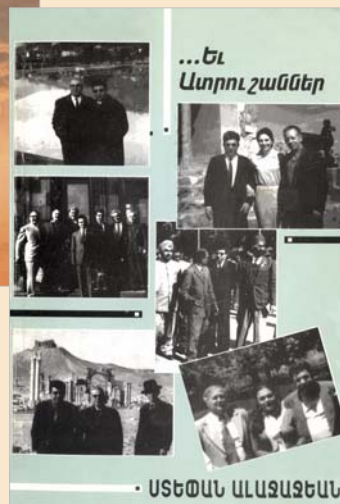
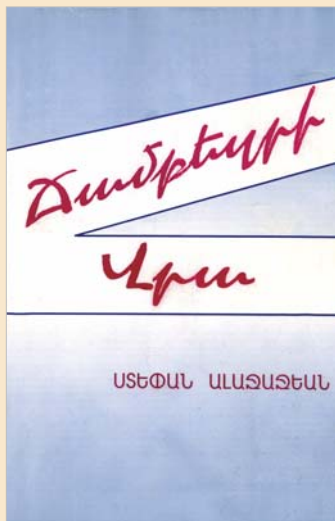
Եվ այս բնաբանով Ստեփան Ալաջաջյանը կարծես հուշում է իր ստեղծագործական ժառանգությունն ուսումնասիրող-դիտարկողին՝ իր նախորդ հատորների հետ միասին, և նույնպիսի ուշադրությամբ, անդրադառնալ նաև խորհրդային տասնամյակներին իր երկրի ու ժողովրդի ընթացքին նվիրված այս հինգ-հատորյա հուշագրությանը:

Հուշագրական հատորներն ընդգրկում են տասնհինգամյա մի ժամանակաշրջան՝ Մոսկվայում ուսանելու տարիներից (1955-57 թթ.) մինչև... Պարույր Սևակի ողբերգական վախճանը (1971 թ.): Ներկայացված է գրեթե ողջ գրական ընտրանին, նաև՝ միութենական գրական-քաղաքական միջավայրը, Մոսկվայում տեղի ունեցած խմորումները և դրանց՝ հայաստանյան դրսևորումները: Իսկ ամենի կենտրոնում Պարույր Սևակն է՝ Ալաջաջյանի ամենամերձավորը, ամենահարազատը, ում հետ երևանյան ծանոթությունը Մոսկվայում վերածվում է ընկերության, եղբայրության և տևում մինչև վերջ: Հենց Սևակի լեցուն ներկա-

յությամբ էլ ապահովված է վեպ-հուշագրության կառուցվածքային կայունությունը, տրամաբանական զարգացումն ու ավարտը:

Երևելիների մի ողջ աստղաբույլ ունեցող սերնդից Սևակին տրված առաջնայնությունը միայն անխախտ ընկերությամբ, հայացքների ընդհանրությամբ ու փոխադարձ հարազատությամբ չէ պայմանավորված: Պարույր Սևակի փոթորկուն կյանքն ու ստեղծագործական ուղին մեզանում նշանավորվել է որպես իշխող ռեժիմի պարտադրած բարքերի դեմ ընդվզման ու պայքարի խորհրդանիշ, իսկ խավարի մեջ մոմեր վառելու, խավարը «լուսավորյալ խորաններով» ու «ատրուշաններով» փարատելու մաքառումն էլ և հանդիսանում է այս հուշագրության ատաղձն ու տրամաբանությունը: Սևակն իրադարձությունների բովում է հայտնվում առաջին գրքի առաջին էջերից և իշխող ու եղանակ ստեղծող է մնում մինչև հինգերորդ գրքի վերջին էջերը: Ու հենց առաջին էջերից էլ, այլևայլ իրադարձություններին զուգահեռ, Ալաջաջյանը սկսում է իր և ընթերցողի համար բացահայտել Սևակի կերպարը: Այդ «բացահայտումները» որքան էլ վիպականացված են ու պատկերավոր, օժտված են նաև «փաստաթղթային» բծախնդիր հավաստիությամբ, քանի որ, ինչպես վերը արդեն նշել ենք, Ալաջաջյանը սովորություն ուներ օրվա անցուդարձի նշանավորն ու աննշանը գրեթե բառացի օրագրելու: Անչափ կարևոր հանգամանք, գոնե Ալաջաջյանի համար, քանզի, լինելով ամենալայն հետաքրքրությունների ու պրպտուն մտքի տեր անհատականություն, սիրում էր նաև հուշագրական երկեր կարդալ, ու մեկ անգամ չէր, որ քթի տակ խնդմնդացել էր հուշագրողի «անկեղծության» ու «անաչառության» առթիվ: Եվ որքան էլ զուսպ է ու անչար, այնուամենայնիվ այս հատորներում քիչ չեն թափանցիկ ակնարկներն այն գրողների ու գործիչների հասցեին, որոնք ապրել են խոտոր ընթացքով, դառնացրել իրենց երևելի ժամանակակիցներին, իսկ հետո իրենց «հուշ-վկայություններով» կաշվից դուրս եկել՝ որպեսզի նույն այդ երևելիների հիշատակին կառչելով մնան սերունդների հիշողության մեջ:

Իր ապրածը, տեսածն ու արձանագրածը եթե պիտի երբևէ գրականություն դառնան, ապա որևէ կասկած չպիտի հարուցեն. սավավերագրող-գեղագետ Ալաջաջյանի ստեղծագործական դավանանքի էական հատկանիշներից է:



Ահա Սևակը՝ հորդառատ անձրևի տակ, մինչև ոսկորները թրջված, էստոնոհուն կիլոմետրերով Պերեդելկինո ուղեկցելիս, Սևակը Տրետյակովյան պատկերասրահում արվեստի գործեր ուսումնասիրելիս, Սևակը գրքերի մեջ թաղված՝ հայ, ռուս և եվրոպացի հեղինակների պոեմները, պոեմաստեղծման սկզբունքները ուսումնասիրելիս, որովհետև... արդեն «Անլռելին» էր մտնում, Սևակը ժողովրդական բանահյուսության մեջ խորամուխ, որովհետև... Կոմիտասը ազգային բանահյուսության և մանավանդ խաղիկների խորագիտակն էր, Սևակը Հայոց Եկեղեցու նոր պառակտման լուրերով մտահոգ և Եկեղեցու պատմությունը պեղելիս, որովհետև... Կոմիտասը վարդապետ էր, Սևակը աշտեղ, այնտեղ, ամենուր Կոմիտաս արպտելիս... Իր կերտելիք Կոմիտասը պիտի անթերի լիներ, ցուրտակեր ողջ հմայքով: «Անլռելի զանգակատուն» հասունանում էր...

Պարույր Սևակի կյանքի ու գործի գիտակներից Ալբերտ Արիստակեսյանը (ով ևս հիշատակված է այս հատորներում) անվերապա է բնութագրել հանրահայտ պոետը. «Վերցնելով Կոմիտասի կյանքի գլխավոր դեպքերը և շղթայելով դրանք իրար, Պ. Սևակը շղթայի յուրաքանչյուր օղակում բացում է հերոսի կյանքի տվյալ պատկերի ներքին-հոգեբանական կողմը, հերոսի հոգեվիճակը տվյալ պահին, արտահայտում իր մտորումները, գնահատականներ ու բնութագրումներ տալիս, վերլուծումներ կատարում, որոնք միահյուսվելով իրար, ի վերջո ամբողջացնում են ինչպես հերոսի կերպարը, նրա ու ժողովրդի միասնության գաղափարը, այնպես էլ ստեղծում են ժամանակաշրջանի հոգեբանության լայն պատկերը»¹:

Դիշտ այս կերպ էլ կարելի է բնութագրել Ալաջաջյանի այս գրական յուրօրինակ խիզախումը՝ ընդամենը Կոմիտասի անունը փոխարինելով Պարույր Սևակով: Հիրավի, «վերցնելով Սևակի կյանքի գլխավոր դեպքերը և շղթայելով դրանք իրար, Ալաջաջյանը... ամբողջացնում է ինչպես հերոսի կերպարը, նրա ու ժողովրդի միասնության գաղափարը, այնպես էլ ստեղծում ժամանակաշրջանի հոգեբանության լայն պատկերը»: Մանավանդ որ Ալաջաջյանը «Անլռելի զանգակատուն» 2-րդ հրատարակության խմբագիրն էր՝ քաջատեղյակ պոետի հղացման, հասունացման ու ստեղծագործական պատմության բոլոր մանրամասներին:

1. Ա. Արիստակեսյան, «Պարույր Սևակ», Երևան, 1984, էջ 154:

Ինչպես հմտորեն ստեղծված շարժանկարում, պատկերներն ու տեսարանները հաջորդում են միմյանց՝ ծալք առ ծալք ետ տանելով տասնամյակների ծածկոցը և այնքան կենդանի ու անբռնազբոս ի ցույց դնելով ժամանակն ու ժամանակակիցներին: Ոչ ժամանակն է պատահական, ոչ էլ ժամանակակիցները: Ինչպես չհիանաս, օրինակ, Սևակ-Շիրազ մոսկովյան հպանցիկ հանդիպման դրվագով: Իսկը սևակավարի ու շիրազավարի հանդիպում, կարճ, բայց շատ բնութագրական երկուսի համար էլ: Սևակը՝ մի քիչ զուսպ, հանդուրժող, Շիրազը՝ մի քիչ կոշտ, անհաշտ... Ի դեպ, Շիրազը... Կենսագրականներում միշտ նշվում է, որ ավարտել է նաև Մոսկվայի Գորկու անվան ինստիտուտի գրական դասընթացները: Բայց... վայ էն ավարտելուն: Եկել է պարտք մնացած ստուգարքներն հանձնելու, ու ահա նրա գրույցը դասախոսի հետ. «Էն որ դու ըդպես մատերիալիզմ, դիալեկտիկա կխոսիս, հավատա՞ս գը...»: Ու դասախոսի շփոթված ժպիտն ու ծիծաղը:

Շիրազն ուր, Մոսկվան ուր: Ո՞ւր է կորչում՝ իր չիմացած ռուսերենով, ու հանկարծ հայտնվում.

«Խանգարեց Շիրազը՝ իր քերած աղջկա հեպ:

– Է՛սա: Ինչի ու էս աղջկան տար մի ճաշարան, հյուրասիրե:

– Քաղցա՞ծ ես:

– Ըջդե չես հասկընա, ախպար ես. տար, որ ինչի մեծարես, իսկի էլ հասկընա, քե ինչըդ մեծ բանասրեղծ եմ ես... քե չէ՝ կըսե նշանված եմ, էս եմ, էն եմ... հավաս չունեմ, ռուսերեն էլ լավ չեմ կընա խոսել...» («Լուսավորյալ խորաններ»):

Հենց այսպես: Ջուսպ, ժլատ, լակոնիկ մեկերկու տող, փոքրիկ պատկեր ու այդ փոքրիկ պատկերում՝ լիքը, լեցուն Շիրազ, լիքը Համո Սահյան, լիքը Խաչիկ Դաշտենց, լիքը Վիգեն Խեչումյան, Գևորգ Էմին, Հրաչյա Հովհաննիսյան, Մերո Խանգաղյան, Քոչար, Նաիրի, Սիլվա... ողջ գրական ընտրանին ու ոչ միայն: Այսպիսին է Ալաջաջյանի վարպետությունը: Մնում է անցնել էջից էջ ու հատորից հատոր՝ շարունակ գմայլվելով, քե ինչպես է ժամանակաշրջանը՝ անհամար դեմքերով, հայտնի ու մոռացված իրադարձություններով կապակցվում, դրվում տրամաբանական շղթայի մեջ, դառնում բարձրարվեստ վիպասանություն, ուր այնքան հաշտ ու ներդաշնակ են իրականությունն ու գեղագիտությունը:

Խորհրդային ճնշող գործության մեջ, վախի ու հալածանքի հեղձուկում բոցկլտում են հատուկենտ «լուսավորյալ խորաններն» ու «ատրուշանները» (հուշագրության առաջին և երկրորդ գրքերի վերնագրերն են), առանց որոնց խավարը կծածկեր ամեն ինչ: Ահա ուղղամիտ Խաչիկ Դաշտենցը, որ Գրողների միության վարչության նիստին իր հանդուգն կոչով սարսռեցնում է ներկաներին. «Մեզ՝ գրողներին համար կարևորագույնը պիտի լինի այլևս այն, որ մեզ գնահատեն որպես հեղինակներ, որոնք գրել են ազատասիրության և ազատամտության մասին այնպիսի պայմաններում, երբ ազատասիրությունն ու ազատամտությունը հալածվում էին»: Սասունցի Դաշտենցը, որ հաճախ թունդ բանավեճի մեջ է մտնում գրչընկերների ու նույնիսկ Շիրազի հետ, բայցևայնպես, Ալաջաջյանի վկայությամբ. «Շիրազը միայն մեկ մարդու հասցեին չէր հայհոյել իմ ներկայությամբ, և դա Խաչիկ Դաշտենցն էր. ինչ էլ էր հայհոյել ու դեռ հայհոյում էր, և իրեն պահում էր այնպես, ասես ե՛ս եմ տեղավորվել իր սենյակում և ոչ թե ինքը ինչ մոր»:

Այս տողերն ընթերցելիս ակամա հիշում ես Հայաստանի Առաջին հանրապետության չորրորդ վարչապետ Սիմոն Վրացյանի մի վկայությունը, թե ինչպես էր Անդրանիկը տարբեր առիթներով ապտակել իր կուսակից ընկերներից շատերին, իսկ իր՝ Վրացյանի վրա երբեք ձեռք չէր բարձրացրել. «Ես էլ այն սակառուքիւններից մէկն էի, որին երբեք ոչ միայն չի ծեծել կամ չի հայհոյել, այլևս վար խօսք չի ասել: Իսկ ո՞վ էր այն բախարաւորը, որ Անդրանիկի բռնուցքի կամ լեզուի համը չէր ճաշակել»²: Սրանով Վրացյանը ջանում էր առաջ մղել իր «արդարամտությունն» ու այլևայլ «առաքինությունները»՝ չմտածելով, որ հետո ի հայտ են գալու ժամանակակիցների վկայություններ, որ Ջորավարի ապտակներից իրեն էլ է բաժին հասել: Գուցե թե անհաջող համեմատություն է, բայց սա հիշեցինք՝ գոնե մի քանի տողով ընդգծելու համար Ստեփան Ալաջաջյան հուշագրի անսեփեթ կեցվածքը, բարեխիղճ, ոչ ցուցադրական համեստությունը: Առաջնակարգ գրող, որ իր գրական ու հասարակական գործունեության պատկառելի վաստակով հանդիսացավ իր երևելի սերնդի մի

2. Ս. Վրացյան, «Կեանքի ուղիներով», Գ. հատոր, Պլեյրուք, 1963, էջ 106:

երևելի ներկայացուցիչը, եղավ իր ներքոյաժ «լուսավորչալ խորաններից» ու «ատրուշաններից» մեկը, այնուամենայնիվ, այս հինգ հատորների մեջ գեթ հինգ անգամ չցուցաբերեց մեծամտության որևէ դրսևորում, իր անձը առաջ չմղեց, մնաց որպես իր ժամանակի ու ժամանակակիցների խոնարհ ու անաչառ տարեգիր-վիպերգողը, իր ես-ը առավելագույնս սքողեց՝ կարևորելով իր խոհը, իր ապրումը, համոզիչ ու խորաթափանց վերլուծությունները: Ու սա ևս հինգհատորյա հուշագրության նշանակալի արժանիքներից է:

Ալաջաջյանը Մոսկվայից հայրենիք է վերադառնում հակասական տրամադրություններով: Միության կենտրոնում ձեռք է բերել մտերմության լայն շրջանակ, թևավորվել առաջադեմ գրողների, գիտնականների լավատեսությամբ, Ն.Խրուշչևի հակաստալինյան հուսաբեր ելույթներով, «ձնհալով»: Մոսկվայում ձևավորվել ու ծավալվում է «Վաթսունականների» շարժումը, որը հանգամանորեն արտացոլված է հուշագրության չորրորդ՝ «Վաթսունականը» գրքում: Բայց և լավատեսությունը հաճախ մթագնվում է խորհրդային իրականության գրեթե անփոփոխ մամլիչով: Ստալինական կադրերն ամենուր են, բոլոր ոլորտների ղեկավար դիրքերում և միտք էլ չունեն նահանջելու: Իսկ հանրապետություններում, նաև Հայաստանում, իրավիճակն առավել վատթար է, «ժողովուրդների հոր» չարագուշակ արձանն «Հաղթանակ» զբոսայգու բարձունքից իշխում է ամենքի ու ամեն ինչի վրա, ու ղեկավարության մտքով էլ չի անցնում այն վար բերել: Ամեն քայլափոխի մարդիկ զգում են, որ հսկողության տակ են, որ Ստալինի գաղջ շնչառությունն ամենուր է: «Մոսկովյան լավատեսությունն մեղրամոմն լույսի պես հալչում է... մեղրամոմն տարիներ...» («...Եվ ատրուշաններ»): Ու Սևակի՝ Մոսկվայում արած մի դիտարկումը՝ «Հայաստանում դեռ Ստալինը չի մահացել. կենդանի է»:

Ալաջաջյանին տանջող հարցերը շատ են, բազմակուտակ, ու դրանց միջից հրատապ պատասխան են պահանջում հատկապես երկուսը: Ժամանակների այս հակասական հանգրվանում ո՞րն է գրողի դերը, ինչի՞մ մասին պիտի գրի, ի՞նչ խնդիրներ շոշափի: Կուսակցության պահանջները հստակ են, բայց ոչ մի կերպ չեն տեղավորվում իր պատկերացումների, սկզբունքների մեջ: Մյուս կողմից էլ, իր պատկերացումները կարո՞ղ են գրականու-

թյուն դառնալ, կիրատարակվե՞ն, թե կդառնան դատավճիռ ու պատիժ իր համար: Եվ երկրորդ հարցը՝ ո՞րն է կամ ո՞րը պիտի լինի առհասարակ մտավորականի դերը խորհրդային երկրում: Դժվար հարցեր են, մանավանդ որ հուսավառությունն ու հուսախաբությունը շարունակ հաջորդում են իրար: Ըստ իրավիճակի՝ մերթ Դաշտենցն է իրավացի թվում, ով համոզված է, որ Խորհրդային կարգերը բյուրիմացություն են ու պատիժ, որ մարդկությունն էլ, Հայաստանն էլ պետք է թոթափվեն դրանցից, մերթ՝ Վիգեն Խեչումյանը, ով գտնում է, որ պետք է օգտվել Մովսեսների ընձեռած հնարավորություններից և կառուցել, շենացնել երկիրը: «*Ձգտումն ու ցանկությունը, չեզոք կեցվածքն ու պիղարոսականությունը (չեռքերը լվալը) մրավորականի արժանիքներ չեն: Դրանցով ոչ ոքի օգտակար չես լինի. ոչ մի բանի:*

Եվ հեյո...

Ըմբռնել ներկան, գիրակցել, տեսնել փոփոխվող իրականությունը, տեսնել այն, որ անհրաժեշտորեն պիտի գա, նայել ապագային: Դա է մրավորականի կոչումը: Ներքին ուժն այդպեղ է: Ներքին ուժերը ծնվում են սխալվելուց և սխալներն ուղղելուց, ծովելուց և շրկվելուց, կոտրվելուց և միաշուկվելուց:

Սեփական համոզմունք և ներքին ուժ է պետք: Ես դրանք ունե՞մ: Ինքս ինչ եմ սրուգել: Ես մեկ Խաչիկի կողմն եմ, երբ ես ինչ տեսնում եմ այն մթնոլորտում, որ երեսունյոթ թվականն է հիշեցնում, մեկ Վիգենի կողմն եմ, երբ տեսնում եմ կապարվող շինարարությունը...» («...Եվ ատրուշաններ»):

Որքան տեղին ու ներդաշնակ են շարահյուսված տասնամյակներ առաջ սղագրված խոսքն ու գրույցը: Մեկնաբանություններ չկան: Կարծես մի գեղատեսիլ կտավի առաջ ես կանգնած, որի վրա տպավորիչ պատկերներ կան ու մեկնաբանություն չկա: Պատկերն ինքնին մեկնաբանություն է: Ահա Վիգեն Խեչումյանը, տոհմիկ հայն ու թունդ հայրենասերը, որի գնահատմամբ «*ազգային ինքնագիրակցություն չկա ժողովրդի մեջ և դա մենք՝ գրողներս պիտի հաղորդենք*»: Ու նրա կարճառոտ դիտարկումը Համո Սահյանի մասին բացված գրույցի առթիվ. «*Համոյի մասին հայրնածներս լսելուց հեյո, մի պահ լռեց:*

– *Հենց էդ է: Ծար լավ է գրում էէէ... կոմունիստների մասին էլ, Լենինի մասին էլ, Կրեմլի մասին էլ... հենց էդ է ինչ ջղայնացնում, որ*

նրանց մասին էլ լավ է գրում, դու տեսե՞լ ես, որ ես ջղայնանամ, երբ Ցակա՛նն է գրում:

Մի տեսակ հանգստություն եկավ վրաս: Ինչ լավ է, երբ քո սիրած սրեղծագործողները ներողամիտ են ու հաշտ, հարգալից են ու անկեղծ»:

Էլ ի՞նչ մեկնաբանություն: Խեչումյանը վրդովված է, որովհետև հիանում է Համոյի գեղագիտությամբ ու չի հաշտվում, որ նա մեկ-երկու անգամ տուրք է տվել պարտադրանքին, պարտադրված գաղափարախոսությանը: Չէ՞ որ դա Ցակա՛նի (Շողենց, Կ.Վ.) ու նրա մանկների բանագործն է:

Իսկ ի՞նչ են մտածում ավագները: Այս հարցերով էլ և բախում է արդեն նահապետի համարում ունեցող Ստեփան Ջորյանի դուռը: Ավագ գրողը յուրովի է գտել նույն հարցերի պատասխանը, որոշակիացրել է իր ընթացքը, պատմավեպեր է ստեղծում, ենթատեքստերով է փորձում ասելիքը հասցնել ժողովրդին: Ու մեկ-երկու տողով Ալաջաջանին մեկնում է իր վեպերի բուն նպատակը. «Երկիրը հեռու պահել օրարից: Օրարի պերականության ներկայությունը քո երկրում՝ սեփական պերականության մասին է: Եթե նույնիսկ պերականությունը մերը չէ, ապա գեթ ղեկավարությունը մերը լինի, ներսը՝ մերը լինի...»: Եվ ապա՝ «Ես մտածում էի, թե արդյոք նա ինչ թե չի՞ տալիս անցնելու մեր պարմական իրականությանը: Պարմավեպ գրելու առաջարկ չէ՞ նրա խոսքը»:

Սակայն Ջորյանը նախ մեկ այլ խորհուրդ է տալիս, որը և ուղենշային դեր է ունենում Ալաջաջանի համար. «Խորհուրդ կտամ ուսումնասիրել խորհրդային գրականությունը՝ թե ինչպե՞ս սկսվեց և ուր է գնում»:

Եվ, Ջորյանի խորհրդին հետամուտ, իր սենյակում է հավաքում հարյուրավոր մեծուփոքր հատորներ ու շաբաթներով խորամուխ լինում ընթերցանության մեջ: Ինչե՛ր ասես, որ չի բացահայտում... 1920-ից սկսած, մեկը մյուսի հետևից կազմավորվող ու լուծարվող գրական խմբակ-խմբավորումներ, անցյալի ժառանգության մերժում, ֆուտուրիզմ... «...Եվ ատրուշաններ» գրքի «ԺԲ» բաժնում Ալաջաջանը դրսևորվում է խորհրդահայ գրականության առաջին չորս տասնամյակների ամենատես պատմաբան՝ մի քանի էջի վրա տալով ամբողջ պատկերը, ընդարձակ խոտանի միջից առանձնացնելով արժեքավորը, մնայունը, որը շատ չէ, բայց հուսալի է, հաստատուն, որի վրա կարելի է հենվել ու ստեղծել

սեփականը: Ալաջաջանը չի խուսափում անուններ տալուց, բայց և խոտան ստեղծածների հանդեպ անողորմ չէ, խնայող է: Նրա մերժումն էլ ալաջաջանական է՝ զուսպ, ներդամիտ, բայց և՛ հիմնավոր. «Ու երբ ընթերցում եմ, հափադում եմ նկատում եմ, որ նորացել է գեղարվեստական գրականության ծառաների բարձր ու խիտ շարքերի երթը: Գրողների միության անդամների թիվը, ասես արտրվածների տեղը լրացնելու համար, համարել են Ցակա՛ն Շողենցն ու Աշոտ Լուսինցը, Բաբկեն Կարապետյանն ու Մկրտիչ Կորյունը, Սողոմոն Մկրտչյանն ու Ղևոնդ Կոմունին, Անդրանիկ Հովսեփյանն ու Բագրատ Սյրաֆֆին... գրական անուններ, անուններ... բայց ոչ իրավ գրականությունը: Այդ անունները կրողներից շատերը իմ լավ բարեկամներն են, սիրելի անցնավորություններ...»

Ա՛խր, ոչ մի կապ չունի լավ գրականությունը մարդու լավ կամ վատ լինելու հետ...»:

Ու այսպես յուրացնում է երեք սերնդի ստեղծած գրական ժառանգությունն ու հասնում իրեն, իր սերնդին, որը պետք է արդեն կողմնորոշվի, որոշակիացնի, թե ինչ է ստեղծելու. «...այն սերունդը, որ իմն է և որին պարկանում եմ ես, մի հոյլ է, որ Սյրալինի մասից հետո պետք է գիրենա, թե ինչ է զգում, ինչ է երագում և ինչ պիրի երգի, ինչ պիրի սրեղծագործի:

Ընթերցում եմ ամեն օր, ամեն ժամ և որոնում եմ մեր հողի բույրը, մեր արևի տաքությունը, մեր ազգի ոգին ու շունչը, և այն կերպարը, որ ազգային ինքնագիրակցություն ունի»:

Մոսկվայից մի քանի օրով անադմուկ գալիս է Սևակը. եկել է ծնողներին ձմեռվա պաշարով ապահովելու, ու նույնքան անադմուկ մեկնելու: Նա արդեն որոշել է, թե ինչպիսին ու ինչի մասին է լինելու իր ասելիքը, իր գրականությունը: Վրդովված է Սևակը, լսել է, որ Ավետիք Իսահակյանի թաղմանը երկրի ղեկավար Ս.Թովմասյանը իր դամբանական խոսքում շեշտել է Վարպետի... «սխալներն» ու «սայթաքումները»: Ու հենց մեքենայի մեջ, ընկերոջը որպես նվիրական գաղտնիք արած հայտարարությունը կարծես կանխորոշում է հուշագրության դիպաշարի հետագա ընթացքը. «Այսուհետև կեղծիքի ու նենգության դեմ եմ գրելու... Դա՛գաղների վրա սպառնացողների դեմ»:

Հուշագրությանն առանձին գրավչություն է հաղորդում Ալաջաջանի հոր՝ Եղիայի կերպարը: Հոր հանգուցային ներկայությամբ ավելի

ազդու և պատկերավոր է դառնում ասելիքը, ամբարանդվում իրարահաջորդ հատորների դիպաշարային զարգացումը: Հայրը Ալաջաջյանի խիղճն է, հայակերտ կեցվածքի դարբինը, ստեղծագործական աշխարհայացքի սնուցողը: Տարագիր արևմտահայի դասական կերպար, ով բոկոտն կտրել է սիրիական անապատը, մասնակցել է Ձեյթունի վերջին հերոսամարտին, գաղթօջախում իր ընտանիքի համար բարեկեցություն ստեղծել, բայց և հայրենիքի առաջին կանչով հավաքել է ընտանիքն ու ներգաղթել Խորհրդային Հայաստան: Պալքարի, հայրենագրկության, կարոտի ու տառապանքի բովում իմաստնացած ծերունու և՛ խոսքի մեջ խորհուրդ կա, և՛ գործի: Որդու հարցին, թե ինչու բարեկեցիկ կյանքդ ձգեցիր և եկար Հայաստան՝ հետևում է սակավ բառերի մեջ խտացված մի ամբողջ հայաշունչ փիլիսոփայություն. «Ճշմարիտը կուզե՞ս գիտնալ: Ըսե՛մ: Կը դիմանա՞ս... Քեզի չկորսնցնելու համար եկա... զավակները չկորսնցնելու լավագույն տեղը մարդու հայրենիքն է» («Ճամփեզրի վրա»): Նույն կերպ հայրը պատասխանել էր որդու՝ Մոսկվայից գրած նամակին, երբ վերջինս տեղեկացնում էր, որ իրեն հեռանկարային աշխատանք են առաջարկում ու հոր վճիռն էր ուզում. «Եթե Հայաստանն դուրս պիտի ասլոթի՞նք մե, ինչո՞ւ ներգաղթեցիր: Հոն, Հալեպ կը մնայիր» («Լուսավորյալ խորաններ»):

Հայրը հայրենիքում տուն է կառուցում, ու դա այնքան համահունչ է հայրենիքում թափ առած շինարարությանը: Ընտանիքն աճում է, հայրն ընդարձակում է տունը, երկրորդ հարկն է գցում, ու դա էլ ներդաշնակվում է հայրենիքում ավելի ու ավելի ընդլայնվող կառուցապատմանը: Հոր և բոլոր համերկրացիների համար կառուցվող թաղամասը՝ «Ձեյթունը», կորուսյալ եզերքների վերածնունդն է, որտեղ պիտի ոգեկոչվեն նաև երբեմնի շեն գերդաստանի նահատակները. «Հայրս մի օր մի թղթի վրա անուններ գրեց. Հակոբ, Հովհաննես, Ահարոն, Սրբիսան, Դանիել, Սամուել, Գևորգ, Գրիգոր, Կապարիկ, Մարիամ... քառասուններկու անուն:

– Քառասուններկու բարդի բերեք, որ պիտի տրևենք. ասիկա ե՛ս կըսեմ, իմ խորհուրդս է, վասն զի իմ գերդաստանես քառասուններկու հոգի զոհ տված եմ...»:

Իսկ հուշագրության երրորդ՝ «Ճամփեզրի վրա» գրքի «ԻԵ» գլուխը, որտեղ պատկերված են հոր վերջին օրերը, հայրերգության սրտա-

հույզ գլուխգործոց է, մեր գրականության բյուրեղացած էջերից մեկը: Այս անգամ կամայական մեջբերում չենք անի, որպեսզի չխաթարվի պատումի կատարելությունը: Ասենք միայն, որ այն նույնքան ազդեցիկ է, որքան Վահան Թոթովենցի չգերազանցված հայրապատումը:

Ստեփան Ալաջաջյանի պատումների համար բնութագրական են լույսի և խավարի հակամարտության պատկերավոր արծարծումները: Լույսի և խավարի հավերժական պալքարն ինքնին այլաբանություն է, սակայն այդ այլաբանությունն էլ այլաբանորեն ներկայացվելու դրսևորումներ ունի: Ալաջաջյանը հաճախ է բերում տպավորիչ օրինակներ սողացող կենդանատեսակներից, ուրիշների վրայով մագլցող, խավարում բարգավաճող բույսերից: Խավարասեր արարածներ, որոնք սնվում են խավարով, որոնց տարերքը խավարն է, համատարած խավարի հաստատումը: Հուշագրության մեջ խավարի դեմ պալքարի գլխավոր նշանակը Պարույր Սևակի «Եղիցի լույս» ժողովածուն է, որի տպաքանակը բռնագրավվել է բիրտ ռեժիմի կողմից:

Անծայրածիր միության կենտրոնում՝ Մոսկվայում, խլացվել է հռչակավոր գիտնականի՝ Անդրեյ Սախարովի ազդեցիկ ձայնը, Երևանում՝ արգելափակվել կեղծիքի ու խավարի դեմ ծառացած պոետի լուսերգությունը: Սարսռեցնող է հուշագրության վերջին արարը: Սևակը մի վերջին հույսով մտել է կուսակցության ոմն «ամենագոր» ղեկավարի աշխատասենյակ, նրա լրբեմի վերաբերմունքից ցատումով բռնկվել, փորձել ձեռքից խլել իր գրքի աղճատված ազդորինակը, ու սկսվել է բռնի, վայրենի քաշքշոց... Աշխատասենյակ խուժած անվտանգության գնդապետը բարբառոսաբար դուրս է նետել պոետին... Իսկ քիչ ժամանակ անց... հայաշխարհը ցնցվում է գույժից. Պարույր Սևակն ավտովթարի է ենթարկվել ու վախճանվել: Սգավոր են բոլորը, սգավոր է Ստեփան Ալաջաջյանը ու դառնորեն ողբում է ընկերոջ մահը: Լռել է հայրենի զանգակատան ամենահնչեղ ու լուսավոր դոդանջներից մեկը:

Ու անաստված երկրում Ստեփան Ալաջաջյանն աղոթք է հնչեցնում հայրենիքի համար. «Աստված իմ, Սովետական Միության կազմի մեջ և նրա քարտեզի ներսում գծագրված է իմ փոքրիկ հայրենիքը՝ Հայաստանը: Պահի՛ր այն, պահպանի՛ր»:



ՀԱՍԵ Արագածոտնի թեմի Աշտարակի «Սուրբ Մարիանե» և Սաղմոսավանի «Հայրողյաց տուն» սոցիալ-կրթական կենտրոններ

Կարինե Գրիգորյան

Արագածոտնի թեմի
սոցիալ-կրթական կենտրոնների
ղեկավար

Տեր Փառեն քին Առաքելյան

Աշտարակի «Սուրբ Մարիանե»
կենտրոնի հոգևոր առաջնորդ

Տեր Օշին քին Հայրապետյան

Սաղմոսավանի
«Հայրողյաց տուն» կենտրոնի
հոգևոր առաջնորդ

Հ Ա Ս Տ Ա Տ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

«Դժարիտ եմ ասում ձեզ,
քանի որ այս փոքրիկ եղբայրներից մեկին արեցիք,
ինձ համար արեցիք»:

(Մաթթ 25:40)



ամանակները որքան էլ փոխվեն՝ չեն փոխվում լուծում և հոգածություն պահանջող որոշ հարցեր և խնդիրներ: Դրանք կարող են երբեմն ավելի քիչ լինել, երբեմն՝ բազմակի, բայց շատ, թե քիչ, միևնույն է, միշտ կան և միշտ էլ հիմնականում մնում են ոչ թե խիստ կանոնակարգով գործող պետական կառույցների, այլ պարզապես մարդկային բարության հույսին՝ իմ, քո, նրա: Եվ յուրաքանչյուր անհատ պարտավոր է ապրել մեր Տիրոջ. **«Ավելի երանելի է գալը, քան առնելը»** պատգամով: Սակայն ավելի կազմակերպված մոտեցում, մեծ ջանքեր ու միջոցներ պահանջող խնդիրները սովորական, առանձին անհատների ուժերից վեր են, և բավականին կարող կառույցների լուրջ ու համակարգված աշխատանք են պահանջում:

Բնական է, որ Աստվածահաճո գործերին նվիրվածության առաջնորդությունն ու ուղղորդումը միշտ եղել և մնում է եկեղեցիների ու նրանց կից քրիստոնեական կենտրոնների մշտական ուշադրության առարկան և կարևոր գործառնություններից մեկը:

Այդպիսի Սիրո և Հույսի կենտրոններից են՝ Արագածոտնի թեմի հովանու ներքո և թեմի առաջնորդ Տեր Սկրտիչ եպիսկոպոս Պռոշյանի օրհնությամբ 2015 թ.-ից Աշտարակ քաղաքում, իսկ 2019 թ.-ից Սաղմոսավան և կից Արտաշավան գյուղերում գործող «Սուրբ Մարիանե» և «Հայորդյաց տուն» սոցիալ-կրթական կենտրոնները:

Կենտրոնները դարձել են աջակցության և զարգացման կարևոր հարթակներ՝ հատկապես սոցիալապես անապահով և խոցելի ընտանիքների համար, որտեղ իրականացվում են համայնքային զարգացման, սոցիալական աջակցության և բնապահպանական ծրագրեր:

Թեմի սոցիալական կենտրոնների նպատակն է օգնել սոցիալապես անապահով, խոցելի վիճակում հայտնված ընտանիքներին՝ վերագտնել առողջ և արժանապատիվ կյանքի ուղի, ձևավորել բարեկեցիկ և ամուր ընտանիքներ, դառնալ հասարակության լիիրավ անդամներ, աջակցել համայնքի ակտիվացմանը և համախմբվել Հայ Առաքելական Եկեղեցու շուրջ: Կենտրոնների համար ուղենշային է Սուրբ Բարսեղ Կեսարացու խոսքը. **«Քո՛նր համարիր յուրաքանչյուրի վիշտն ու բոլոր կարիքավորների նկատմամբ ողորմածությանը կքավես գործածդ հանցանքները...»**:

Սոցիալական կենտրոններում կանանց, երեխաներին և երիտասարդներին մատուցվում են հոգևոր, սոցիալական, կրթական, հոգեբանական ծառայություններ, խորհրդատվություններ, խնդիրների դեպքում՝ ուղղորդումներ դեպի պետական կառույցներ, երեխաները և երիտասարդները մասնակցում են մասնագիտական կողմնորոշման, իրավունքների իրազեկման դասերի:

Կենտրոնում իրականացվում են՝

- Սոցիալ-հոգեբանական աշխատանք,
- Կրթական-մշակութային դասընթացներ:

Սոցիալ-հոգեբանական աշխատանք

Աշտարակի և Սաղմոսավանի սոցիալական կենտրոններում շահառուներին տրամադրվում է սոցիալական, հոգեբանական և կրթական բազմակողմանի աջակցություն՝ ուղղված խոցելի և անապահով ընտանիքների կյանքի բարելավմանը: Իրականացվում են խորհրդատվություններ, սթրեսի կառավարման և ինքնագարգացման դասընթացներ, ինչպես նաև՝ աջակցություն պետական և համայնքային ծրագրերից օգտվելու գործընթացում:

Սոցիալական աշխատողների և հոգևորականների համատեղ ջանքերով իրականացվում են տնայցեր, ընտանիքների մշտադիտարկում, կարիքների գնահատում, դեպքի վարում և անհրաժեշտ աջակցություն: Տնայցերի և գնահատումների արդյունքում բացահայտվում են հիմնական խնդիրները՝ կապված զբաղվածության, սոցիալական պայմանների, առողջության և կրթության հետ:

Կենտրոններում իրականացվում է բազմաբնույթ ծրագրերի համալիր՝ **«Կանանց և երիտասարդների մասնագիտական ուսուցում»**, որի

վերջնապատասկն է՝ կանանց լրացուցիչ մասնագիտական կրթության տրամադրման միջոցով նպաստել Աշտարակի խոշորացված համայնքի՝ Աշտարակի, Սաղմոսավանի, Արտաշավանի և հարակից գյուղերի սոցիալապես անապահով ընտանիքների կենսապայմանների բարելավմանը:

Սոցիալական աշխատողներն օգնում են շահառուներին լուծել կենցաղային և իրավական խնդիրներ, իսկ հոգեբանները՝ հաղթահարել դժվարությունները և վերականգնել ներքին հավասարակշռությունը: Աշխատանքները նպատակաուղղված են՝ դասընթացների և գործնական աշխատանքի միջոցով զարգացնել շահառուների կարողությունները և հմտությունները, ինչը հնարավորություն կտա կանանց ու երիտասարդներին ձեռք բերել նոր մասնագիտություն, գտնել աշխատանք կամ զբաղվել անհատ ձեռներեցությամբ, գումար վաստակել և բարելավել ընտանիքի տնտեսական վիճակը:

Ծրագրերի շրջանակում ամեն տարի աջակցություն է տրամադրվում շուրջ 160 ընտանիքների, այդ թվում՝ Աշտարակում՝ 85 և Սաղմոսավանում՝ 75: Յուրաքանչյուր տարի կենտրոնի և համայնքի շուրջ 50 կին մասնակցում է տարբեր մասնագիտական դասընթացների, ձեռք է բերում մասնագիտական կարողություններ, սարքեր, գործիքներ և վկայականներ: 2025 թվականին երկու կենտրոններում իրականացված դասընթացներին մասնակցել է 122 կին, ովքեր հաջողությամբ

ավարտելով ծրագրերը՝ ստացել են վկայականներ: Նրանցից 74-ը նաև տարբեր արտադրամասերում մասնակցել են պրակտիկայի և ծրագրի ավարտին ստացել են մասնագիտական աշխատանքի համար անհրաժեշտ նյութեր և սարքեր:



Տեր Փառեն և Տեր Օշին

Կենտրոնների աշխատանքներում ընդգրկված է Արցախից բռնի տեղահանված շուրջ 40 ընտանիք: 2020 և 2023 թվականների ծանր իրադարձություններից հետո, երբ տասնյակ հազարավոր արցախցիներ տեղափոխվեցին Հայաստան, այս կենտրոնները նրանցից շատերի համար դարձան կարևոր հենակետ՝ միավորելով աջակցություն, կրթություն և հույս:

Կենտրոնների գործունեության կարևոր բաղադրիչ են նաև հոգևորականի հանդիպում-

Կենտրոնների միջոցառում՝ Սաղմոսավանում





Արագածոտնի թեմի առաջնորդ Տեր Սկրտիչ եպիսկոպոս Պողոսյան

ները կանանց, երեխաների և երիտասարդների հետ: Հոգևոր գրույցներն ուղեկցվում են Սուրբ Գրքի ընթերցումներով, առանձին հատվածների մեկնություններով, բազմաբնույթ, այդ թվում՝ հուզող հարցերի քննարկումով և վերլուծությամբ: Հանդիպումները Աշտարակի կենտրոնում վարում է Կենտրոնի հոգևոր պատասխանատու Տեր Փառեն քահանա Առաքելյանը, իսկ Սաղմոսավանի կենտրոնում՝ Տեր Օշին քահանա Հայրապետյանը, որոնք կենտրոնների գործունեության ողջ ընթացքում սոցիալական աշխատողների հետ իրականացնում են տնայցեր, ընտանիքների կարիքների գնահատում, իրավիճակի վերահսկում և աջակցություն: Հանդիպումներին մասնակցում են մաս Արցախից բռնի տեղահանված և Աշտարակում բնակվող բազմաթիվ ընտանիքներ: Այդ հանդիպումներն օգնում են մասնակիցներին վերաիմաստավորել արժեքները, կարգավորել իրենց բարոյահոգեբանական վիճակը, նորովի մոտենալ տարբեր խնդիրների լուծմանը: Արդյունքում ձևավոր-

վում է համախմբված և աջակցող միջավայր, որտեղ շահառուները ոչ միայն ստանում են անհրաժեշտ օգնություն, այլև դառնում են համայնքային կյանքի ակտիվ մասնակիցներ:

Կանանց համար կենտրոններում իրականացվում են՝

- հոգևորականի հետ հանդիպումներ
- ձեռնարկեստի դասեր՝ թափոններից պիտանի իրերի, մաքրամեքենի և Մարաշի տեխնիկայով իրերի պատրաստում, տիկնիկագործություն
- կարուճակի դասեր
- վարսահարդարման դասեր
- հրուշակագործություն
- մատնահարդարում
- մասնակիցներին մասնագիտական նյութերի, սարքերի տրամադրում
- աշխատաշուկայում ինտեգրման հմտությունների ուսուցում
- սոցիալ մեդիա մարքեթինգ՝ վիդեոնոնտաժ և տեսահոլովակների պատրաստում
- հայկական ծրագրեր-հաշվապահ



Տեր Փառեն քին Առաքելյան և Կարինե Գրիգորյան

Ձեռնարկեստի դասեր

Ձեռնարկեստի դասերն իրականացվում են կանանց և երիտասարդների համար և ներառում են տիկնիկագործության, մաքրամեքենի և թափոններից պիտանի իրերի պատրաստման խմբակները: Բոլոր խմբակների կանայք սերտ համագործակցում են միմյանց հետ՝ տիկնիկագործության խմբակի տիկնիկների զգեստները կարում են կարուճակի դասերի մասնակից կանայք, դեմքերը նկարում են նկարչության խմբակի մասնակիցները, մազերը հարդարում՝

կենտրոնի վարսավիրները: Մաքրամեի տեխնիկայով պատրաստված գեղեցիկ պալուսակները, սեղանի ծածկոցները, ճոճացանցները և այլ իրերը մոդելավորվում են կենտրոնում: Իսկ կտորեղենի ու թելերի մնացորդներից և այլ կենցաղային թափոններից պատրաստվում են սկուտեղներ, տակդիրներ, պալուսակներ,



իրենց տեսակի մեջ եզակի ձեռագործ և շուկայում պահանջարկ ունեցող գեղեցիկ ու կիրառական իրեր, որոնք կարելի է օգտագործել, մվիրել, մաս վաճառել:

Շատերի համար սա նոր մասնագիտություն է, որը հնարավորություն է տալիս գտնել աշխատանք, զբաղվել սիրած գործով և բարելավել ընտանիքի տնտեսական վիճակը: Կամացից շատերն իրենց պատրաստած իրերը հանձնում են տարբեր խանութներ վաճառքի համար, նախապես խանութի հետ կնքելով պայմանագիր:

Կրթական-մշակութային դասընթացներ

Երեխաների և երիտասարդների համար Աշտարակի և Սաղմոսավանի կենտրոններում իրականացվում են արտադպրոցական ուսուցման ծրագրեր, որոնք նպատակ ունեն աջակցել դպրոցահասակ երեխաների և երիտասարդների ինքնագարգացմանը և նպաստել նրանց մասնագիտական կողմնորոշմանը՝ արվեստների, արտադպրոցական կրթության տրամադրման, ինչպես նաև՝ տեղեկատվական դասընթացների միջոցով:



Կենտրոնի ղեկավարը իր հեղինակած նկարով



Պարի խմբակ



Պարի խմբակ

Ծրագրերի շրջանակում իրականացվում են հանդիպումներ, որոնք զարգացնում են երեխաների և երիտասարդների ստեղծագործական և ճանաչողական կարողությունները, բարձրացնում են ուսման հանդեպ հետաքրքրությունը և աջակցում են մասնագիտական կողմնորոշման գործընթացին՝ ապահովելով լրացուցիչ կրթական և մշակութային միջավայր:

Երեխաների ու երիտասարդների համար ծրագրի շրջանակներում իրականացվել և իրականացվում են՝

- սոցիալ-հոգեբանական աջակցություն՝ նպաստում է երեխայի ինքնաճանաչմանը, հույզերը կառավարելու, դժվարությունները հաղթահարելու և առողջ հարաբերություններ կառուցելու կարողությանը,
- հոգևորականի հետ հանդիպումներ՝ ձևավորում են բարոյական արժեքներ, մարդասիրություն, հարգանք և հոգևոր կայունություն,
- նկարչություն, պարարվեստ, երգարվեստ, թատերական արվեստ՝ զարգացնում են ստեղծագործ մտածողությունը, ինքնարտահայտումը, երևակայությունը, գեղագիտական ճաշակը և բեմական վստահությունը,
- անգլերենի խմբակ՝ օգնում է երեխաներին ձեռք բերել միջազգային հաղորդակցման հմտություններ, բացում է

կրթական և մասնագիտական նոր հնարավորություններ,

- **բանավեճի ակումբ**՝ զարգացնում է քննադատական մտածողությունը, խոսքի մշակույթը, սեփական կարծիքը հստակ արտահայտելու և լսելու կարողությունը,
- **համակարգչային հմտությունների ուսուցման դասեր**՝ երեխաներին պատրաստում է ժամանակակից թվային աշխարհին՝ զարգացնելով տեխնոլոգիական գրագիտություն և ապագա մասնագիտությունների համար կարևոր կարողություններ,
- **բնապահպանական դասեր և այգու խնամք**՝ ձևավորում են բնության հանդեպ պատասխանատվություն, աշխատասիրություն և հոգատար վերաբերմունք շրջակա միջավայրի նկատմամբ,



Կենտրոնի այգու աշխատանք

- **կավագործություն**՝ զարգացնում է մանր մոտորիկական, համբերությունը, կենտրոնացումը և ձեռքի աշխատանքով ստեղծագործելու կարողությունը,
- **ուխտագնացություններ ու ճանաչողական այցեր Հայաստանի պատմամշակութային վայրեր**՝ ընդլայնում են

աշխարհայացքը, ամրապնդում ազգային և մշակութային ինքնությունը, սովորեցնում են համագործակցություն և կարգապահություն: Ուխտավորները ծանոթանում են եկեղեցիների պատմությանը, ճարտարապետությանը, ճանաչում են համայնքի սրբավայրերը, նաև ձեռք են բերում հոգևոր կապ սեփական տարածաշրջանի և երկրի հետ: Ուխտագնացությունները իրականացվում են հոգևորականների և մանկավարժների ուղեկցությամբ:

Այս դասընթացներն ու խմբակները երեխաներին տալիս են ոչ միայն գիտելիքներ, այլև կյանքի համար կարևոր հմտություններ, փորձ և արժեքներ, որոնք օգնում են նրանց ձևավորվել որպես ինքնավստահ, ստեղծա-

Երեխաները մասնակցել են նաև ԿԳՄՄ-ի և Իրավաբանների հայկական ասոցիացիայի կողմից կազմակերպված ցուցահանդես-մրցույթին և գրավել են պատվավոր տեղեր:

Պարավետտի խմբի սաները նույնպես մասնակցում են տարբեր մրցույթների: Նրանք մասնակցել են Հայ պարավետտի մեծ երախտավոր Վահրամ Արիստակեսյանի ծննդյան 125-ամյակին նվիրված «Ծաղկունք» միջազգային 6-րդ փառատոնին և ակտիվ մասնակցության համար արժանացել պատվոգրի:

Այս մասնակցությունները երեխաների համար ոչ միայն հնարավորություն են նրանց կարողությունները ներկայացնելու, այլև խթան՝ ինքնավստահության, ստեղծագործական մտածողության և հասարակական ներգրավվածության զարգացման գործընթացում:



գործ և պատասխանատու անհատներ, ձեռք բերել կյանքի համար անհրաժեշտ սոցիալական, ստեղծագործական, հաղորդակցական և գործնական հմտություններ, որոնք կարևոր հիմք են նրանց ապագա կրթության, աշխատանքի և հասարակական կյանքի համար:

Ստեղծագործական և մշակութային միջոցառումներ՝ որոնք նպաստում են ազգային արժեքների ճանաչմանը և համայնքային կապերի ամրապնդմանը:

Կենտրոնների սաների կողմից ստեղծված նկարչական, նաև կանանց ձեռագործ աշխատանքները ամեն տարի ցուցադրվում են Երևանի «Նարեկացի» արվեստի միությունում:

Այս բոլոր ծրագրերը միասին նպաստում են, որպեսզի երեխաները ձեռք բերեն կյանքի համար անհրաժեշտ սոցիալական, ստեղծագործական, հաղորդակցական և գործնական հմտություններ, որոնք կարևոր հիմք են նրանց ապագա կրթության, աշխատանքի և հասարակական կյանքի համար:

Կենտրոնները համայնքում ունեն մեծ և նշանակալի դեր: Դրանք ոչ միայն սոցիալական և կրթական աջակցություն են ապահովում, այլև նպաստում են համայնքային կյանքի ակտիվացմանն ու մարդկանց ներգրավվածությանը տարբեր նախաձեռնություններում:


ALLURIA
ԱԼԼՈՒՐԻԱ



ԱԼԼՈՒՐԻԱ ԳԻՆԻՆԵՐԻ ՏՈՒՆ

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