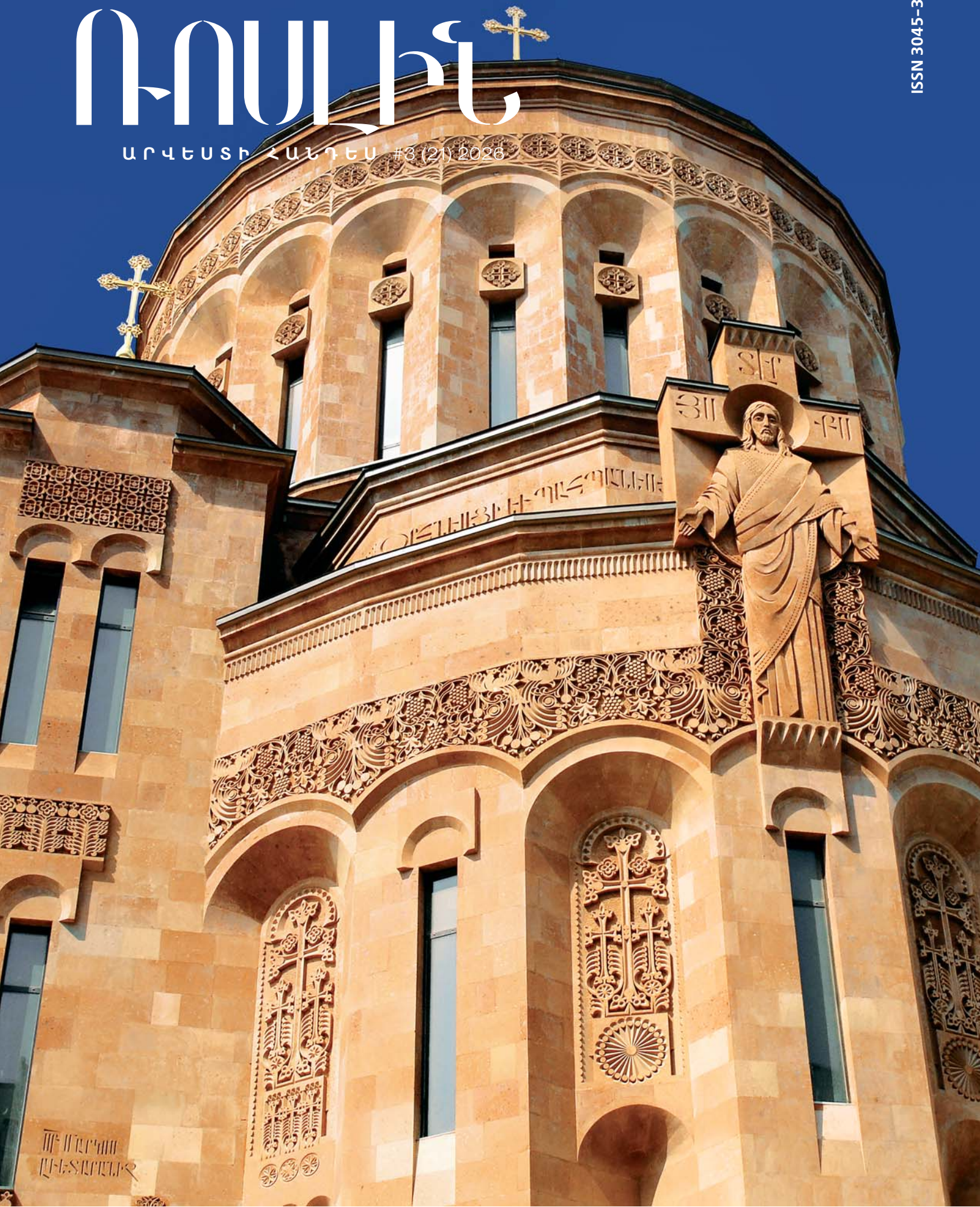


ՌԻՍԻՆ

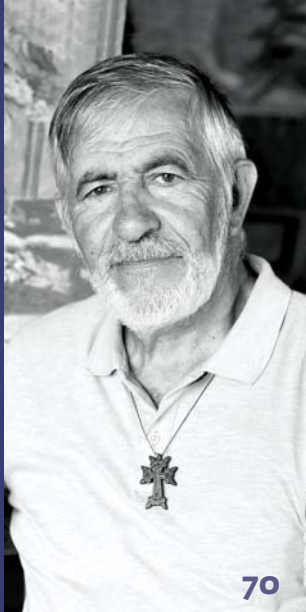
ԱՐԿԵՍՏԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
#3 (2) 2026

ISSN 3045-3135

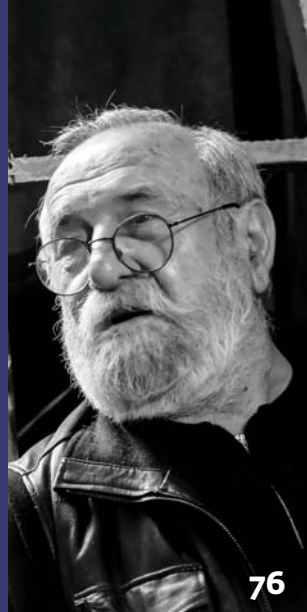




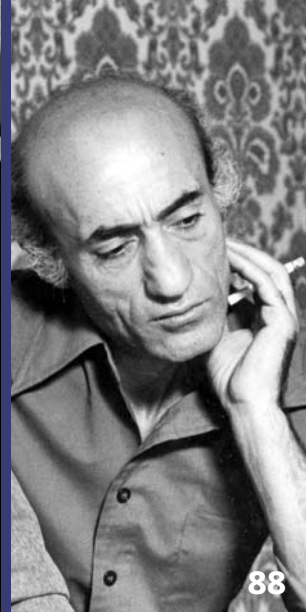
3



70



76



88



96

ԱՐՏԱԿ ՂՈՒՅԱՆ՝
ԲԱԶՄԱՏԱՂԱՆԴ ԵՎ ՊԱՅԾԱՌ
ԱՆՁՆԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆ

3

ПРОСТРАНСТВО ВИДИМОСТИ:
ЯНА МЕЕРЗОН О ТЕАТРЕ ИЗГНАНИЯ,
ПОЛИТИКЕ И ПОИСКЕ ДОМА

16

VAGHARSHAK AND NANA ARAMYANS
SURREAL METAMORPHOSES

22

ՀԱՌԻՃԱՎԱՆՔԻ ՈՐՄՆԱՆԿԱՐԻ
ՎԵՐԱԿԱՅՏՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

32

ԽԱՂԱՂՈՒԹՅԱՆ ՆԿԱՐԻՉԸ
ԴԱՆԻԵԼ ՎԱՐՈՒԺԱՆ ՀԵՃԻՆՅԱՆ

38

Արտերկրի հայ ճարտարապետներ

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒՊՈԼԻՍ-ՍՏԱՄԲՈՒԼԸ

և հայ շինարար-
ճարտարապետների ներդրումը

46

ԿԻՐԱՆՅԱՎԱՆՔԻ
ՈՐՄՆԱՆԿԱՐՆԵՐԸ

58

ԹԱԹՈՒԼ ԱԼԹՈՒՆՅԱՆ 125

64

«ԻՄ ԳՈՐԾԵՐԸ ՈՐՈՇՎՈՒՄ ԵՆ
Ի ՎԵՐՈՒՄ».

ԱՊԱՐԱՆՅԻ ԴՅՈՒՐԵՐԸ՝
ՆԱ ԻՆՔԸ՝ ԱՐԱՄ ՍԱՐԳՍՅԱՆԸ

70

Եռաչափ խոստովանանք
Արար 1-ին

ԱՅՍ ԶԱՐՄԱՆԱԼԻ ԽՈՐՔԱՅԻՆ
ՄԱՐՏԻՐՈՍԸ

76

Արար 2-րդ

ԵՐԲ ՕՐԵՆԱԴԻՐԸ ԴՈՒ ԵՍ

82

Արար 3-րդ

ԱՐՎԵՍՏՈՎ ՈԳԵՇՆՉՎԱԾ
ՆԿԱՐԻՉԸ. ՄԱՐՏԻՐՈՍ ԲԱԴԱԼՅԱՆ

83

ԷՍՍԵ

ԱԳՈԱՎԱՔԱՐԻ ԱՌՋԵՎ.

Թշնամուն որոնելիս, ինչպես
Փոքր Միերը, Հրանտ Մաթևոսյանը
և Լևոն Խելոյանը

88

ՀԱՐՑԱԶՐՈՒՅՑ

ԶՐՈՅԻ, ՆՅՈՒԹԻ ԵՎ
ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՄԻՋԵՎ.

Գոշ Սարգսյանի «Սևից հետո՝ հող»
ստեղծագործությունը

96

ՄԻՋՈՑԱՌՈՒՄ

Ի ՆՎԻՐՈՒՄՆ ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆԻ

104

Ռոսլին արվեստի հանդես թիվ 3 (21), 2026

Roslin Art Magazine
3 (21), 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 Բաղրամյան պող. 24 Գ
էլ. հասցեն՝ roslinartmagazine@mail.ru
Հաշվառման համարը՝ 211.200.00967

Լրատվական գործընկերներ՝ **իրարես.am**
art365

Տպագրվել է **Տիգրան Մեծ** հրատարակչատանը

Ի գիտություն

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

Խմբագրություն

Արտատպելիս հղումը
ՌՈՍԼԻՆ արվեստի հանդեսին պարտադիր է:

Հանձնվել է տպագրության՝ 30. 09.2026թ.
Ծավալը՝ 6.5 տպ. մամ.
Տպաքանակը՝ 300

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

ISSN 3045-3135

Արվեստի ինստիտուտի գիտահանրամատչելի հանդես



ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
INSTITUTE OF ARTS

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

Խմբագրական խորհուրդ

Նախագահ

Աննա Ասատրյան

Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն,
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր

անդամներ

Արարատ Աղասյան

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

Արթուր Ավագյան

Արվեստի ինստիտուտի
կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող,
արվեստագիտության թեկնածու

Անուշ Տեր-Մինասյան

Արվեստի ինստիտուտի ավագ գիտաշխատող,
ճարտարապետության թեկնածու

Մարգարիտա Զամալյան

Արվեստի ինստիտուտի գիտքարտուղար,
կերպարվեստի բաժնի ավագ գիտաշխատող,
արվեստագիտության թեկնածու

Կապմին՝ Մոսկվայի Սբ Պայծառակերպության
տաճարից հատված



Անուշ Ջեր-Մինասյան
ճարտարապետության թեկնածու



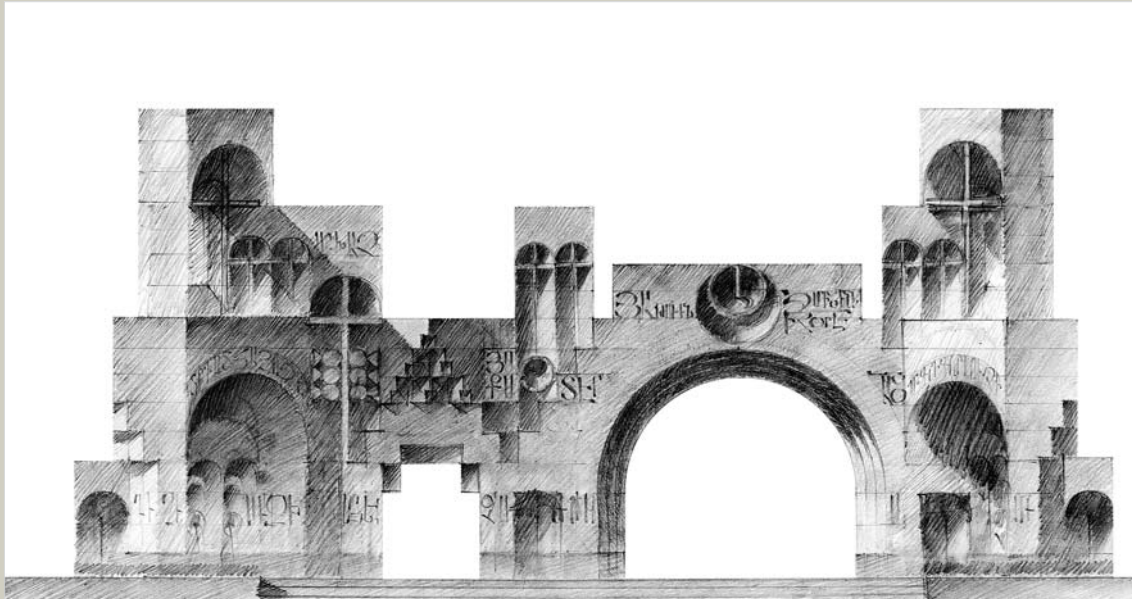
ովեստի ինստիտուտի ճարտարապետության բաժինը, ինչպես և ողջ ինստիտուտը, ունի հարուստ, բազմակողմանի և հոգևոր նվաճումներով լի պատմություն, որը կերտել և կերտում են այստեղ աշխատող մարդիկ: Այդ մարդիկ ստեղծել են ոլորտի պատմությունը, նրանք կանգնած են ճարտարապետության ոչ միայն ուսումնասիրության, այլև որոշակի զարգացումների ակունքներում: Այստեղ բաժնի վարիչներ են աշխատել Ալեքսանդր Սահինյանը, որի շնորհիվ մեր երկիրն այսօր ունի հեթանոսական երբեմնի հարուստ մշակույթից մնացած միակ կանգուն ճարտարապետական հուշարձանը՝ Գառնու տաճարը, Ստեփան Մնացականյանը, ում հայկական ճարտարապետությանը նվիրված ուսումնասիրությունների բազմաթիվ հատորները չափազանց մեծ արժեք են ներկայացնում ճարտարապետագիտության համար, վերջապես՝ Մուրադ Հասրաբյանը, ով կարևորագույն դեր ունեցավ ոչ միայն իր բարձրարժեք գիտական հետազոտություններով, այլև արդյունավետ կազմակերպչական գործունեությամբ, նա ակտիվ մասնակիցն էր հայկական արվեստին ու ճարտարապետությանը նվիրված միջազգային գիտաժողովներին արտերկրներում, և գլխավոր կազմակերպիչը միջազգային սիմպոզիումների՝ մեր երկրում: Մասնագիտական մեծ գիտելիքների և օտար լեզուների փայլուն իմացության տեր լինելով՝ նա անուրանալի դեր ունեցավ իտալացի գիտնականների համար Հայաստանի ճարտարապետությունը բացահայտելու կարևորագույն գործում, ինչի շնորհիվ աշխարհը հնարավորություն ունեցավ ծանոթանալու հայկական ճարտարապետության մասին Իտալիայում հրատարակված բազում հատորների հետ:

ԱՐՏԱԿ ԴՈՒԼՅԱՆ՝ բազմատաղանդ և պայծառ անճնավորություն

Նման առաջնակարգ գիտնականներ են ղեկավարել ճարտարապետության բաժինը, իսկ բաժնում ընդգրկված էին այնպիսի անվանի մասնագետներ, ինչպիսիք էին հայ-իտալական մասնագիտական համագործակցության երախտավոր Արմեն Ջարյանը, Լևոն Բաբայանը, Լևոն Ջորյանը, Կորյուն Ղաֆադարյանը, Վահագն Գրիգորյանը և ուրիշներ:

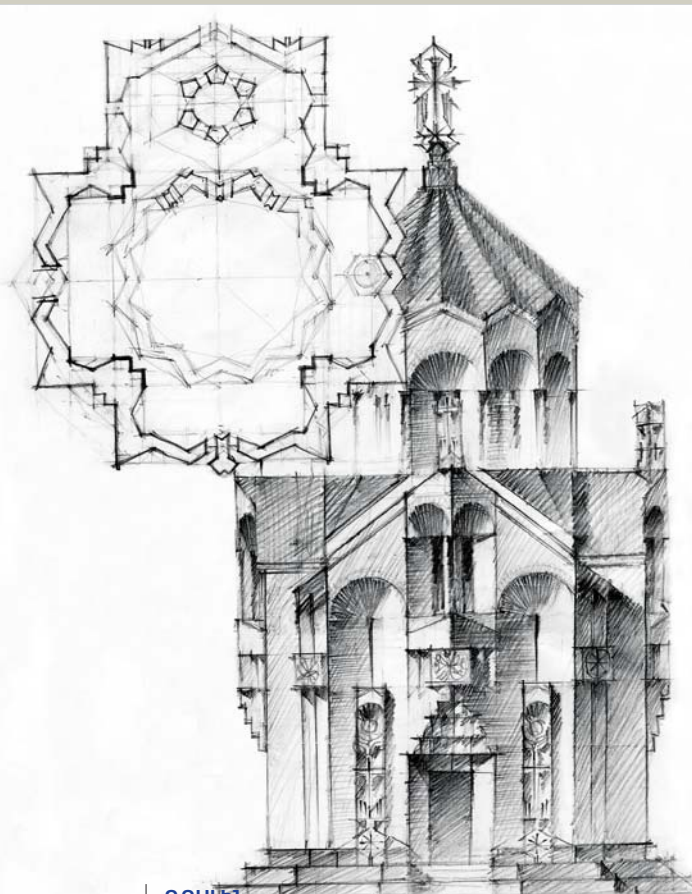
1988 թվականին հեղինակավոր բաժինը նշանակալի համալրում ունեցավ. այստեղ

եկավ աշխատելու երիտասարդ, սակայն արդեն որոշակի մասնագիտական փորձ ունեցող ճարտարապետ Արտակ Դուլյանը: Ջուսպ, կիրթ, բարեհամբույր ու դիտողունակ երիտասարդը առաջին իսկ օրերից աչքի ընկավ խորը գիտելիքներով, սկզբունքայնությամբ և աշխատասիրությամբ: Արտակը հասցնում էր զուգահեռաբար զբաղվել և գիտական աշխատանքով, և նախագծեր հեղինակելով՝ մի բան, որ շատ քչերի մոտ է ստացվում: Եվ երկու աս-



Հուշարձանի
էքիզ

Եկեղեցիների
էքիզ



պարեզներում էլ նա գործում էր մեծ նվիրումով և արդյունավետությամբ՝ զարմացնելով նաև հարակից ոլորտների վերաբերյալ իր հարուստ գիտելիքներով, որոնց հետևողական կուտակումը սոսկ ժամանց չէին նրա համար, այլ մասնագիտական գործունեության մեջ առավել լիարժեք դրսևորվելու նախապայման:

Դեռևս ինստիտուտն ավարտելիս նկատելի էին Արտակի նախասիրությունները՝ դիպլո-

Վեհափառի հետ,
Մայր Աթոռում

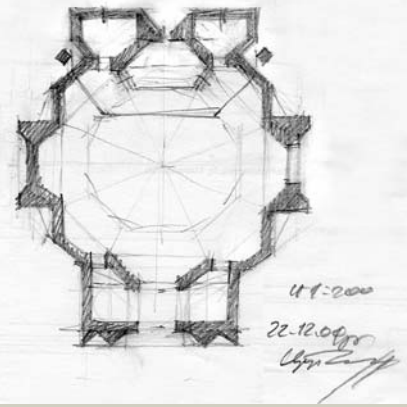
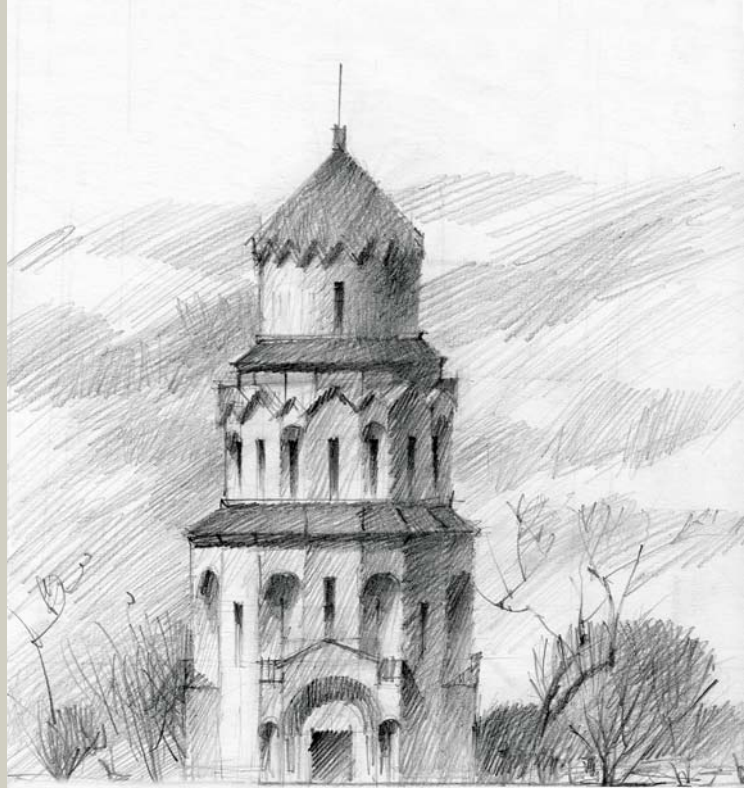


Մաքրավանքում

մային աշխատանքի համար ընտրել էր «Էջմիածնի պատմական թաղամասի վերականգնում» թեման, և ավելորդ չէ նշել, որ 1982 թվականին՝ Համամիութենական մրցույթ-ստուգատեսում, նրա աշխատանքն արժանացավ ԽՍՀՄ ճարտարապետների միության դիպլոմի: Դրանում էր Արտակի գլխավոր մոտեցումը գործին ամենաերիտասարդ տարիքից՝ նա լավ էր անում ամեն ինչ, որ ձեռնարկում էր՝ ձգտելով լավագույն արդյունքի:



Հյուսիսային պողոտայի 10-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսի բացմանը Ա.Թամանյանի անվան ճարտարապետության թանգարանում, 2017 թ.





Մոսկվայի Սբ Պայծառակերպության տաճարը

Արտակն աշխատել էր տարբեր հաստատություններում. այդ թվում՝ ԵրԴԻ ճարտարապետության ամբիոնում (1981-1988 թթ.), որտեղ լաբորանտից դարձել էր ճարտարապետական կաբինետի վարիչ՝ նաև դասավանդելով նույն ամբիոնում: Երբ ինստիտուտն արդեն կոչվում էր ՃՀՀԱՀ, որտեղ կազմավորվեց ճարտարապետության տեսության, պատմության և հուշարձանների վերականգնման ամբիոն, Արտակը դասավանդեց նաև այնտեղ: Աշխատել է նաև ՀՀ հուշարձանների պահպանության վարչության գիտաարտադրական արվեստանոցում՝ որպես Միջնադարի բաժնի վարիչ: Եվ ամեն տեղ՝ անմնացորդ նվիրումով:

Դա բնական էր Արտակի համար, որովհետև բոլոր այս աշխատանքները՝ տարբեր չափով և ուղղվածությամբ, առնչվում էին նրա կյանքի հիմնական գործի և հետաքրքրության հետ՝ հայկական ճարտարապետությունը, նրա պատմությունն ու տեսությունը, հուշարձանների վերականգնումը և նոր նախագծերի մշակումը: Դուրյանի ուսումնասիրություններում մեծ



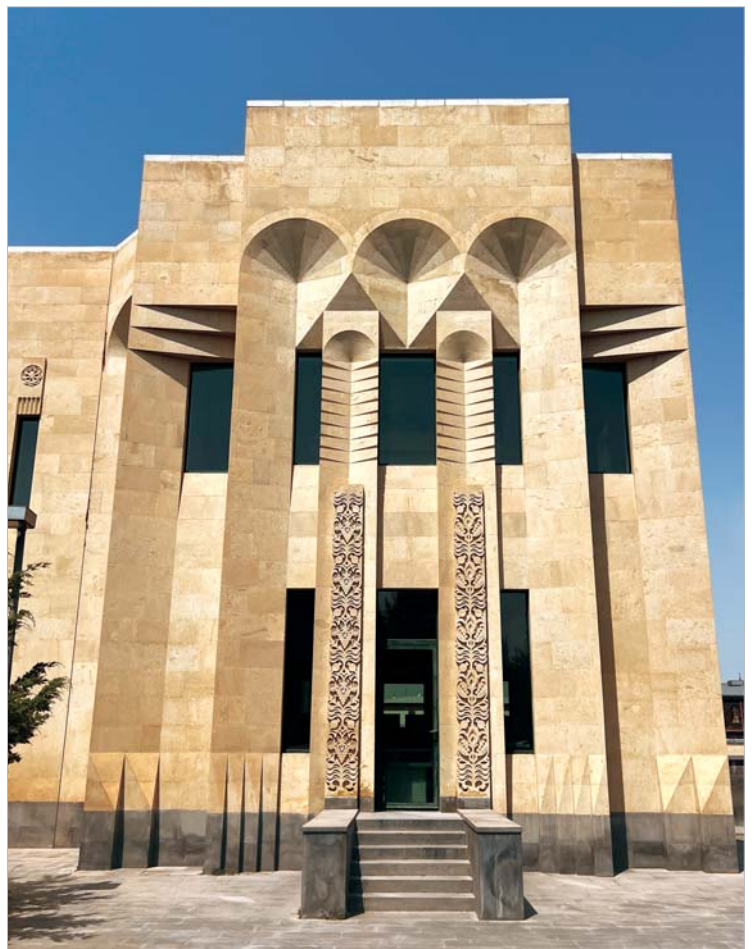




«Վազեն և Թամար Մանուկյան» մատենադարան, Էջմիածին

տեղ գրավեց ոչ միայն պաշտամունքային, այլև բնակելի ճարտարապետությունը. «Արցախի և Սյունիքի մեկիքական ապարանքները» թեմայով գրեց և պաշտպանեց իր թեկնածուական ատենախոսությունը, որը դարձավ նրա կյանքի տվյալ ժամանակահատվածի գլխավոր հետաքրքրությունն ու զբաղմունքը: Ես հիշում եմ այն շրջանը, երբ Արվեստի ինստիտուտի բաժնում քննարկվում էր Արտակի ատենախոսությունը, և հիշում եմ նրա կշռադատված, տրամաբանական և համոզիչ ելույթները այդ թեմայի վերաբերյալ: Պաշտպանությունը, բնականաբար, անցավ մեծ հաջողությամբ, իսկ 2001 թվականին այդ թեմայով հրատարակվեց Ա. Դուլյանի մենագրությունը: Իսկ դոկտորանտուրայում սովորելու և պաշտպանելու համար Արտակը ընտրեց իր սրտին շատ մոտ մի այլ թեմա. միջնադարյան ճարտարապետության գլուխգործոցներից մեկը՝ Անի քաղաքի ճարտարապետությունը և անիական ճարտարապետական դպրոցը. թեմա, որ շատ կարևոր էր և անսպառ՝ հայկական ճարտարապետությունն ուսումնասիրողի համար, և որտեղ Արտակն ուներ իր հստակ ասելիքը, քանի որ ծանոթ էր եկեղեցական ճարտարապետությանը ոչ միայն որպես ուսումնասիրող, այլև որպես եկեղեցաշինարար:

Դեռ մի գործ էր, որը կարևոր էր Ա. Դուլյանի՝ որպես ստեղծագործական մտածողության տեր մարդու և գործուն ճարտարապետի համար: Այն ուղեկցում էր Արտակին իր ողջ կյանքի ընթացքում. դեռևս 1992 թվականին նա մասնակցեց Երևանի Սուրբ Գրիգոր Լուսավո-



րիչ տաճարի ճարտարապետական մրցույթին, և նրա նախագիծը շահեց առաջին մրցանակը, թեև չկառուցվեց: Դրանից հետո էլ նա մասնակցեց տարբեր մրցույթների և արժանացավ մրցանակների: Դրա հետ մեկտեղ նա կառուցում էր առանձնատներ Երևանում՝ ճարտարապետ Հայկ Ասատրյանի համահեղինակությամբ:



Մայր Աթոռում
Արաբկիրի
Սբ Խաչ եկեղեցին

2001 թվականին Արտակ Ղուլյանի ստեղծագործական կյանքում սկսվեց ևս մեկ շատ կարևոր և արդյունավետ փուլ, երբ նրա նախագծերով տարբեր վայրերում կառուցվում էին եկեղեցիներ: Նա իրականացնում էր նաև եկեղեցական տարածքներում օժանդակ շինությունների, խաչքարերի նախագծում, մասնակցում պատմական եկեղեցիների վերականգնման աշխատանքներին: Դա այն գործունեությունն էր, որի համար կոչված էր ճարտարապետը:

Նրա նախագծած և իրականացրած աշխատանքներից առավել հայտնի են Մայր Աթոռ Սուրբ Էջմիածնի Մատենադարանի շենքը («Վաչե և Թամար Մանուկյան» հիմնադրամի հովանավորությամբ), որն իր հստակ կամարաշարով և ընդհանուր հորինվածքից բարձրացող շեշտված ծավալներով ստեղծում է շատ հետաքրքիր, իր առաքելությանը համապատասխանող և, միաժամանակ, ժամանակակից լեզվով լուծված ծավալատարածական հորինվածք, «Էռնեկյան» հանրակրթական





Արուսյանի
Սբ Դովհաննես
եկեղեցին

Նուբարաշենի
Սբ Նահատակաց
եկեղեցին

դպրոցը, հուշակոթողներ Էջմիածնում՝ նվիրված հովանավոր բարերարներին: Արտակի նախագծով է իրականացվել նաև Մայր Աթոռի վարչական շենքի վերակառուցումը:

Հայաստանում Ա. Դուլյանի նախագծերով կառուցվել են բազմաթիվ եկեղեցիներ, որոնց թվում են՝ Արտաշատի Սուրբ Հովհաննես եկեղեցին, Արուսյանի Ս. Հովհաննեսը և նրան կից մեմորիալ մատուռը, Սևանի Հրեշտակապետաց եկեղեցին, Նոր Հաճնի և Նուբարաշենի, Արաբկիրի վարչական շրջանի և այլ եկեղեցական շենքեր: Հատկանշական է, որ այս եկեղեցիների ճարտարապետական լուծումներում Ա. Դուլյանը մնում է հավատարիմ հայկական ճարտարապետության ավանդույթներին՝ ստանալով պատկերներ, որոնք հարազատ են մարդկանց համար և կարծես ձգում են նրանց դեպի եկեղեցու շինությունը: Դրանք հիմնականում կենտրոնագմբեթ են, դեպի վեր ձգված, ամբողջական և կոտ հորինվածքով: Սակայն, անկասկած, այս լուծումներում նաև առկա է

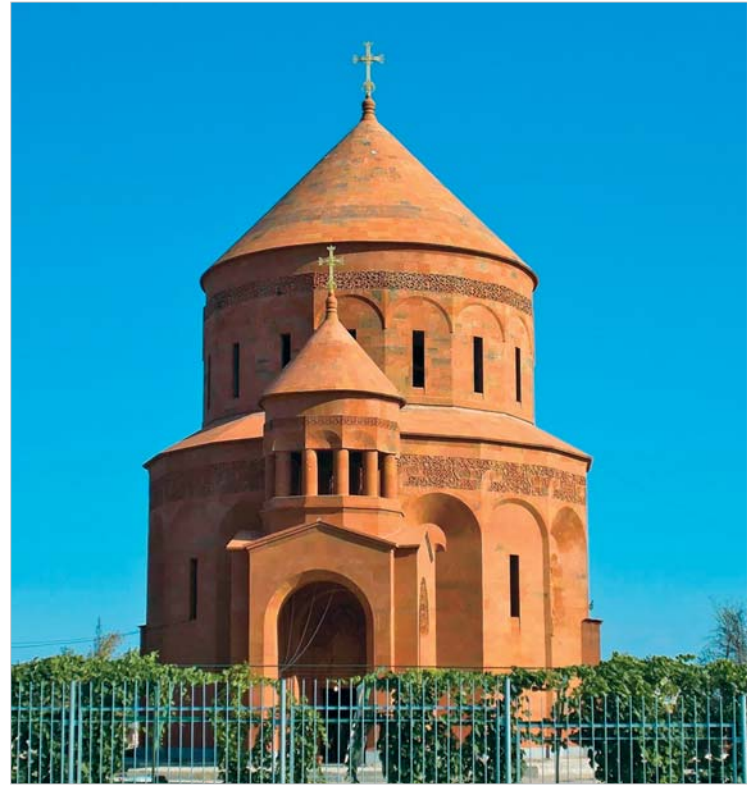




Սարատովի հայկական եկեղեցու կառուցման ավարտին, քարգործ վարպետի հետ

ճարտարապետի հեղինակային սեփական լեզուն, որը ճանաչելի է և յուրահատուկ: Օրինակ, Նոր Հաճնի Սուրբ Ամենափրկիչ եկեղեցու հորինվածքում ակնհայտ է հեղինակի գեղարվեստական մտածողությանը բնորոշ խիստ երկրաչափական ձևերով լուծումը, խիտ դասավորված երկար ձգված բացվածքները, որոնք նորովի են հնչում և շատ հետաքրքիր ու յուրահատուկ տեսք տալիս եկեղեցու ծավալատարածական լուծմանը:

Ա. Դուլյանի նախագծերով կառուցվել են ոչ միայն քրիստոնեական եկեղեցիներ, այլև Հայաստանի եզրինների համայնքի գլխավոր կրոնական կառույցը՝ Քուբա Մերե Դիվանե տաճարը՝ Արմավիրի մարզի Ակնալիճ գյուղում: Այս պաշտամունքային շինությունը, բնականաբար, ունի արդեն բոլորովին այլ ճարտա-



Սբ Աստվածածին հայկական եկեղեցին Սարատովում



Նոր Հաճնի Սբ Ամենափրկիչ եկեղեցի

րապետական կերպար. իր՝ դեպի վեր ձգված գլխավոր և երկրորդական գմբեթներով, գունա-
յին բաց լուծումով և հետաքրքիր գեղարվեստա-
կան արտահայտչամիջոցներով այն ստեղծում
է գրեթե հեքիաթային մի պատկեր՝ բոլորովին
տարբեր Ղուլյանի մյուս նախագծերից: Դա,
իկարկե, խոսում է ճարտարապետի խորքային
մոտեցման և առաջադրված խնդիրը տակտով
և նրբորեն լուծելու վարպետության մասին:

Արտակ Ղուլյանը հեղինակ է նաև Հայաս-
տանից դուրս կառուցված բազմաթիվ հայկա-
կան եկեղեցիների: Դրանցից գլխավորը,
անշուշտ, Հայ Առաքելական եկեղեցու Ռուսաս-
տանի և Նոր Նախիջևանի թեմի առաջնորդա-
նիստ եկեղեցական համալիրն է, որի գլխավոր
շինություններն են Սուրբ Պայծառակերպու-
թյան և Սուրբ Խաչ եկեղեցիները, առաջնորդա-
րանի շենքը, հյուրատունը, վարժարանի շենքը
և տարբեր հուշակոթողներ: Մոսկվայի կենտրո-
նում գտնվող այս հզոր տպավորիչ կառույցը չի
կարող հպարտության և ազգային արժա-
նապատվության զգացումներ չառաջացնել
հայկական ճարտարապետության իր ավան-
դական ձևերով՝ համահունչ վայրին և ժա-
մանակի պահանջներին: Ես հիշում եմ այն
շրջանը, երբ եկեղեցին կառուցվում էր, և Արտա-
կը ստիպված էր շատ հաճախակի գնալ Մոսկ-
վա՝ հետևելու շինարարությանը: Հիշում եմ, թե

ինչպես էր ամեն անգամ մեկնելուց առաջ նրա
հոգնած և տառապած դեմքին ճառագում գործն
ավարտին հասցնելու ոգևորությունն ու վճռա-
կանությունը: Իզուր չէր Արտակի՝ չեմ վախենում
այդ խոսքից, տառապանքը. Ռուսաստանի մայ-
րաքաղաքի կենտրոնում կանգնած են իր կեր-
տած մեծ ու փոքր եկեղեցիները և ամբողջ
համալիրը՝ որպես շատ նշանակալից և խորհր-
դանշական երևույթ հայոց եկեղեցաշինության
պատմության մեջ:



Արտակ Ղուլյանի նախագծերով հայկա-
կան եկեղեցիներ են կառուցվել Ռուսաստանի
այլ քաղաքներում ևս. Սարատովում, Վլադի-
միրում, Վոլգոգրադում և Սուրգուտում: Այդ
հայաշունչ կառույցները ռուսական հին ու նոր
քաղաքներում հայկական ոգու և հոգևոր բա-
րեկամության հավաստիքներն են:

Արտակի նախագծով Սուրբ Կարապետ
հայկական եկեղեցի է կառուցվել քրիստոնե-
ության համար շատ կարևոր մի վայրում. Քրիս-
տոսի մկրտության տեղում՝ Հորդանան գետի
ափին: Միանգամայն այլ կերպ է լուծված այս
տաճարը՝ Հորդանանի կլիմային համապա-
տասխան՝ սպիտակ գույնով, միասնական և
զուսպ հորինվածքով, որի հիմնական ծավալի
և զանգակատան գմբեթները կարծես ճախ-

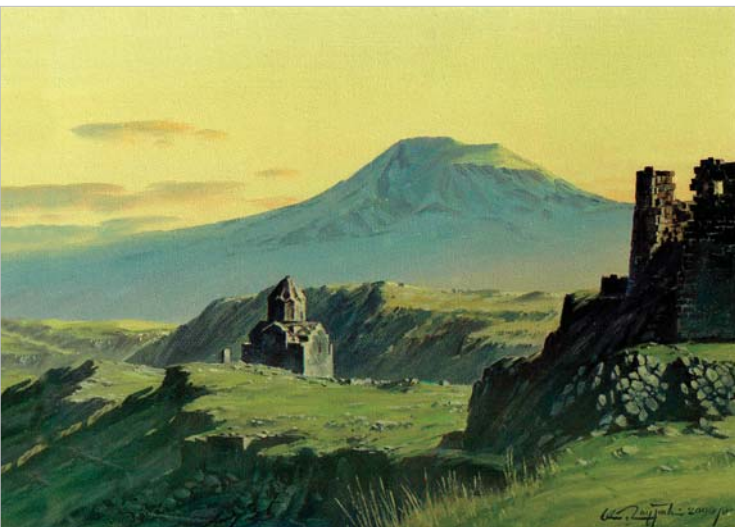
Քուբա Մերե
Դիվանե եզդիական
տաճարը, Ակնալիճ

Կոմիտասի
Պանթեոնի
Արբոց Նահատա-
կաց եկեղեցու
պատկերը
(Հի կառուցվել)



րում են երկնքում՝ քմբուկի ձգված լուսամուտ-
ների գոտով «կտրված» հիմնական ծավալից:

Բնականաբար, միջնադարյան ճարտարա-
պետության քաջատեղյակ Արտակ Դուլյանի
նախագծերով մասնապատկերներ
են վերանորոգվել: Հնտորեն տիրապետելով
միջնադարյան վարպետների ճարտարապե-
տական հնարքներին, Արտակը զգուշորեն
օգտագործել է դրանք Առինջի Կարմրավոր մա-
տուռի, Սուլակի Մայրավանքի եկեղեցու և
Հրազդանի Մաքրավանքի վերականգնողական
աշխատանքներում: Անմոռանալի են նրա
բժախնդիր վերաբերմունքը ամեն մանրուքի
նկատմամբ և ոգևորությունը ամեն հաջողված



վեստով: Մնում է միայն զարմանալ, թե ինչպես էր նա հասցնում այդ բոլորն իրագործել, այն էլ՝ այդքան բարձր պրոֆեսիոնալ մակարդակով:

Այնպիսի բազմակողմանի օժտված մարդը, ինչպիսին Արտակ Դուլյանն էր, չէր կարող նաև գրական ստեղծագործությամբ չգրադվել. նա թողել է մի շարք բանաստեղծություններ և երկու պոեմ:

Արտակ Դուլյանի գործունեությունը պատշաճ գնահատական է ստացել. նա վաստակավոր ճարտարապետ էր, ՀՀ Պետական մրցանակի դափնեկիր, Սուրբ Սահակ-Սուրբ Մեսրոպ շքանշանի ասպետ, ճարտարապետության միջազգային ակադեմիայի Մոսկվայի մասնաճյուղի պրոֆեսոր: Սակայն դժվար է



աշխատանքով: 2000-2001 թվականներին Արտակը մասնակցեց նաև Արագածոտնի մարզի Ուշի գյուղի Սուրբ Սարգիս վանքի շուրջը իրականացվող հնագիտական պեղումներին՝ հանդիսանալով արշավախմբի ճարտարապետը:

Պրակտիկ ճարտարապետությամբ զբաղվող մասնագետը չէր կարող չունենալ իր արվեստանոցը, և 2016-ին հիմնադրեց «Դուլյան Արքիթեքս» ՍՊԸ-ն: Արտակից հետո գործը շարունակեց նրա որդին՝ Մուշեղ Դուլյանը:

Բազմաշնորհ էր Արտակը և տաղանդավոր ամեն բանում, ինչի հետ էլ գործ ունենար: Նա նկարում էր, հիանալի գործեր ստեղծում գեղանկարչության գրեթե բոլոր ժանրերում. գրաֆիկա, յուղաներկ, մանրանկարչություն և այլն: Ջբաղվում էր նաև տառարվեստով և զարդար-





լիարժեք գնահատական տալ այն ահռելի վաստակին, որը թողեց Արտակ Ղուլյանը իր ոչ երկար, բայց շատ արգասավոր կյանքի ընթացքում: Նրա անժամանակ մահը կիսատ թողեց բազմաթիվ գործեր ու մտահղացումներ, սակայն երկրագնդի տարբեր ծագերում կանգնած են ճարտարապետական բազում ստեղծագործություններ, որոնք դեպի վեր բարձրացող իրենց գմբեթներով հավերժ կհիշեցնեն իրենց կերտողի՝ ճարտարապետ Արտակ Ղուլյանի մասին:





ПРОСТРАНСТВО ВИДИМОСТИ:

Яна Меерзон о театре изгнания, политике и поиске дома

По приглашению директора Института искусств НАН РА Анны Асатрян Ереван недавно посетила известный театровед, доктор искусствоведения, профессор Оттавского университета Яна Меерзон. В последнее время в центре её научных интересов находятся вопросы миграции, депортации, политизации театра и кризиса идентичности. Профессор Меерзон встретила с научным коллективом Института и представила результаты своих исследований в рамках двух лекций: “Изгнание, ностальгия, возвращение: опыт миграционного театра в Канаде” и “Публикация в академических журналах, индексируемых в международных наукометрических базах данных (Web of Science / Scopus)”.

Пользуясь случаем, мы пригласили профессора Меерзон на интервью.



Анна Асатрян — Профессор Меерзон, Ваши лекции в Институте искусств НАН РА вызвали большой интерес. С какими ожиданиями Вы ехали в Армению и какую творческую и научную атмосферу здесь для себя открыли?

Яна Меерзон — Встречи с коллегами оставили у меня исключительно тёплые впечатления. Я была глубоко тронута вниманием к моей работе и высоким уровнем профессионального интереса к обсуждаемым темам.

A photograph showing four individuals seated at a long wooden table during a formal meeting. From left to right: a woman with blonde hair and sunglasses on her head, a woman with dark hair, a woman with dark hair, and a man with a balding head. They are all looking towards the right side of the frame. Microphones are positioned in front of each person. A book is visible on the table in front of the third person.

— Это очень сложный вопрос, потому что театр миграции невозможно свести к одной функции — документальной, терапевтической или политической. На мой взгляд, он существует на пересечении всех этих измерений, и конкретное соотношение между ними зависит от художника, его опы-

Поэтому политическое измерение такого театра также не сводится к прямому активизму. Политика здесь возникает через сам акт рассказывания истории, через создание пространства для тех голосов, которые часто остаются за пределами доминирующих национальных нарративов. Театр миграции не просто фиксирует последствия гуманитарных катастроф; он предлагает возможность переосмыслить отношения между

памятью, идентичностью и сообществом. Он создаёт условия для диалога между различными культурами и формирует то, что можно назвать космополитическим воображением, основанным на признании опыта Другого.

Что касается художественной формы, то здесь не существует универсального решения. Одни художники выбирают документальное свидетельство, другие — автобиографический рассказ, третьи обращаются к метафоре, поэтике или экспериментальным формам. Выбор эстетического языка всегда остаётся глубоко личным и определяется тем, каким образом художник считает возможным и этически оправданным говорить о травматическом опыте.

Именно поэтому театр миграции представляет для меня особый интерес: он позволяет соединить личную память и коллективную историю, локальный опыт и глобальные процессы, свидетельство о прошлом и поиск новых форм совместного будущего.

— *Как театр помогает человеку заново обрести свою идентичность, когда он потерял родину или дом?*

— На мой взгляд, это очень непростой вопрос, поскольку многое зависит от того, как сам театр понимает свою миссию и какие задачи ставят перед собой художники, работающие с опытом миграции и изгнания.

Прежде всего, театр миграции создаёт пространство видимости для фигуры мигранта. Он выводит на сцену тех, чьи истории долгое время оставались на периферии общественного и культурного внимания. Благодаря этому люди, оказавшиеся вдали от дома, получают возможность увидеть собственный опыт представленным наравне с другими историями, составляющими культурный репертуар принимающего общества. Речь идёт не только о репрезентации отдельных биографий, но и о признании мигрантского опыта как важной части современной социальной реальности.

Однако на сцену выходит не просто отдельный человек. Вместе с ним появляется целый архив памяти: личной, семейной, коллективной и исторической. За фигурой мигранта стоят травматические события, утраты, вынужденные перемещения, а также

память сообществ и народов, переживших войны, геноциды, преследования или изгнание. Поэтому мигрант в театре часто становится не столько индивидуальным персонажем, сколько символической фигурой, соединяющей частную историю с более широкими историческими процессами.

В этом смысле одной из важнейших задач театра миграции является соединение локального и универсального. Именно поэтому многие спектакли обращаются к кано-



ническим текстам — прежде всего к греческой трагедии, но также к Шекспиру и другим произведениям мирового репертуара. Истории Антигоны, Медеи или “Троянок” продолжают звучать актуально, поскольку в них уже заложены темы изгнания, утраты дома, насильственного перемещения и борьбы за достоинство. Современный театр миграции часто вступает в диалог с этими сюжетами, позволяя увидеть в древних текстах отражение современных миграционных кризисов.

Такое сопоставление имеет большое значение для зрителя. С одной стороны, человек узнаёт на сцене собственную историю, свои культурные коды и переживания. С другой стороны, он видит, что его опыт является частью более широкой человеческой истории. Именно здесь театр выполняет важную этическую функцию: он превращает индивидуальное свидетельство в коллективную память и создаёт пространство встречи между различными сообществами.

Поэтому театр миграции можно рассматривать как театр свидетельствования

(testimonial theatre) и театр свидетеля (theatre of witnessing). Он не просто рассказывает истории, а фиксирует опыт своего времени, архивирует память и создаёт условия для общественного диалога о последствиях миграции, войны и изгнания.

Но не менее важна и другая его функция. Современный театр показывает, что идентичность никогда не бывает статичной или однородной. Особенно в условиях глобальной мобильности человек существует одновременно в нескольких культурных, языковых и исторических пространствах. Миграция неизбежно меняет людей: они осваивают новые языки, новые социальные нормы, новые формы принадлежности. Этот процесс особенно заметен во втором поколении мигрантов, для которых вопросы культурной памяти и социальной интеграции часто оказываются неразделимыми.

Поэтому театр миграции всё чаще представляет идентичность как многослойную, подвижную и транснациональную. Он показывает людей, существующих на пересечении различных культурных, политичес-

ременного театра? Должен ли он политизироваться и становиться трибуной для протеста, или же ему стоит сохранять свою эстетическую “чистоту”?

— Мне кажется, что сегодня главный вызов для театра заключается не столько в необходимости политизироваться или, наоборот, сохранять некую эстетическую автономию, сколько в способности адекватно отвечать на стремительно меняющуюся реальность. Мы живём в эпоху масштабных геополитических трансформаций: войн, вынужденной миграции, кризиса демократических институтов, роста авторитаризма и беспрецедентной цифровизации общественной жизни. В этих условиях театр неизбежно оказывается вовлечённым в политические процессы, даже если он не ставит перед собой прямых политических задач.

Театр всегда существует внутри конкретного исторического момента. Его особенность заключается в том, что он работает в пространстве непосредственной встречи между людьми и потому способен фиксировать то, что происходит “здесь и сейчас”, превращая текущие события в предмет коллективного осмысления. Именно поэтому вопрос о политичности театра представляется мне несколько ложным. Театр никогда не бывает полностью вне политики, так же как он никогда не сводится исключительно к политическому высказыванию. Между прямым активизмом и эстетической автономией существует широкий спектр художественных практик, и именно в этом пространстве рождаются наиболее интересные театральные формы.

История показывает, что в периоды политических кризисов художники редко отказываются от эстетического поиска. Напротив, ограничения зачастую становятся источником новых художественных языков. Так происходило в советском театре, где режиссёры и драматурги обращались к аллегории, мифу, сказке, гротеску, комедии и историческим сюжетам, чтобы говорить о проблемах своего времени. Подобные стратегии продолжают существовать и сегодня, особенно в условиях цензуры и авторитарного контроля. В таких случаях художественная форма становится не способом ухода от политики, а способом её более глубокого и сложного осмысления.



ких и социальных координат, людей, постоянно ведущих диалог между прошлым и настоящим, между памятью и новым опытом. Именно такая перспектива позволяет театру не только отражать современный мир, но и предлагать новые способы понимания принадлежности, дома и сообщества в эпоху глобальных перемещений.

— *Сегодня мир находится в процессе масштабных геополитических сдвигов и кризисов. Каковы главные вызовы для сов-*

Особенно продуктивным оказывается опыт художников, живущих в эмиграции или работающих между несколькими культурными пространствами. Состояние культурного пограничья создаёт эффект двойного видения: художник одновременно принадлежит и не принадлежит тому обществу, которое наблюдает. Этот взгляд со стороны позволяет переосмысливать привычные социальные и политические структуры, использовать метатеатральность, дистанцирование, брехтовские и постбрехтовские приёмы для анализа происходящего. Театр в таком случае становится пространством критической рефлексии, где зрителю предлагается не готовый политический ответ, а возможность увидеть механизмы формирования власти, памяти и общественных нарративов.

В своих исследованиях театра миграции я неоднократно сталкивалась с тем, что наиболее значимые спектакли возникают именно на пересечении эстетического и политического. Их задача заключается не в том, чтобы агитировать или предлагать идеологические лозунги, а в том, чтобы создавать пространство свидетельства, диалога и культурного перевода. Такой театр помогает услышать голоса тех, кто часто оказывается исключённым из общественного разговора, и одновременно предлагает новые способы понимания современного мира.

Поэтому мне кажется, что наиболее перспективным является не выбор между политикой и эстетикой, а поиск художественных форм, способных удерживать их в продуктивном напряжении. Когда театр становится исключительно политическим, он рискует превратиться в публицистику. Когда же он замыкается в эстетической самодостаточности, он может утратить связь с реальностью. Самые сильные театральные работы, как правило, возникают именно в промежуточном пространстве — там, где художественная форма позволяет не только отражать мир, но и критически его переосмыслить, создавая условия для общественного диалога и гражданского воображения.

— По Вашим наблюдениям, сохраняет ли театр в современном мире роль сильного игрока, формирующего общественное мнение, или же он постепенно

но превращается в элитарное либо сугубо развлекательное искусство?

— Мне кажется, что в разговорах о современном театре очень часто присутствует определённая романтизация его общественной роли. Мы по-прежнему любим повторять, что театр способен менять мир, формировать общественное мнение, становиться пространством политического сопротивления и гражданского диалога. Однако сегодня подобные утверждения требуют гораздо более критического взгляда. Прежде всего, необходимо признать, что театр давно перестал быть центральным институтом общественной коммуникации. Если в XIX и значительной части XX века он действительно мог претендовать на роль важного участника общественных дискуссий, то сегодня эта функция в значительной степени перешла к цифровым медиа, социальным сетям, телевидению и другим формам массовой коммуникации. Вопрос заключается не только в конкуренции за внимание зрителя, но и в масштабе воздействия. Даже самый успешный театральный спектакль обычно обращается к сравнительно небольшой аудитории, тогда как общественные дебаты сегодня формируются в совершенно иных информационных пространствах.

Кроме того, нельзя игнорировать тот факт, что театр остаётся достаточно дорогим видом искусства. Стоимость билетов, география культурных центров, образовательный и социальный профиль аудитории делают его относительно элитарной практикой. Во многих случаях театр обращается к зрителям, которые уже разделяют его ценности и политические убеждения. Поэтому возникает закономерный вопрос: действительно ли театр меняет общественное мнение или чаще всего он лишь подтверждает взгляды уже существующей аудитории? Иными словами, театр нередко оказывается пространством, где люди слышат не столько новые идеи, сколько собственные убеждения, возвращённые им в художественной форме.

Особенно заметно это в контексте политического театра. Многие современные спектакли стремятся реагировать на войны, миграционные кризисы, экологические катастрофы или социальное неравенство. Однако между художественным высказыва-

нием и реальным политическим воздействием существует значительная дистанция. Театр способен создавать эмоциональные переживания и интеллектуальные дискуссии, но гораздо сложнее доказать его способность непосредственно влиять на политические процессы или общественные решения. Иногда политический театр рискует превратиться в своего рода моральный ритуал для уже убеждённой аудитории, не выходя за пределы собственного культурного круга.

Важно учитывать и национальные различия в восприятии театра. В Восточной Европе, России, Армении и ряде других стран театр исторически обладал высоким символическим капиталом. Здесь существовала традиция воспринимать драматургов и режиссёров как общественных мыслителей и моральных авторитетов. Во многом это было связано с тем, что театр выполнял функции, которые в других обществах принадлежали независимой прессе, политическим институтам или публичной интеллектуальной культуре.

В Северной Америке ситуация исторически складывалась иначе. Здесь театр никогда не занимал столь центрального места в общественном воображении. Безусловно, существуют выдающиеся примеры политически значимого театра, однако в массовом сознании театр прежде всего воспринимался как форма досуга и развлечения, конкурирующая с кино, телевидением и другими индустриями развлечений. Поэтому разговоры о театре как о главной площадке общественного сопротивления или политического влияния здесь звучат менее убедительно, чем в европейском контексте.

Тем не менее, я бы не стала делать из этого вывод о незначительности театра. Скорее, необходимо реалистично оценивать его возможности. Сила театра сегодня заключается не в массовом охвате и не в способности формировать общественное мнение в масштабах целых обществ. Его влияние гораздо более локально, но при этом зачастую глубже. Театр способен создавать временные сообщества зрителей, предлагать альтернативные способы восприятия реальности, замедлять процесс потребления информации и открывать пространство для критической рефлексии.

Возможно, главный вопрос сегодня состоит не в том, сохраняет ли театр своё прежнее общественное влияние. Скорее, следует признать, что он функционирует в принципиально иной культурной экосистеме. Он больше не является привилегированной трибуной общества и уже не обладает монополией на производство смыслов. Однако именно его относительная маргинальность может становиться источником определённой свободы. Находясь вне логики массовых медиа и мгновенной цифровой реакции, театр сохраняет возможность для более медленного, сложного и нюансированного разговора о мире. И хотя этот разговор ведётся с ограниченной аудиторией, его значение не обязательно определяется количеством участников.

— Профессор Меерзон, огромное спасибо за этот глубокий, честный и лишенный иллюзий разговор. Ваши размышления о театре как о “пространстве замедления” и архиве памяти сегодня звучат как никогда актуально для Армении, где каждый из нас пытается осмыслить травму недавних потерь и нащупать контуры нового будущего. Радует, что ваш визит в Институт искусств НАН РА стал началом живого диалога между канадским и армянским академическими контекстами. Будем искренне рады видеть Вас снова в Ереване для продолжения этого важного разговора и совместных научных проектов.

— Спасибо Вам, профессор Асатрян, и всем коллегам за приглашение и за эту удивительно теплую, интеллектуальную встречу. Для меня этот визит стал источником важных открытий. Я уверена, что наши связи будут только крепнуть, и я с большим нетерпением буду ждать новых возможностей для сотрудничества с Институтом искусств. До новых встреч в Ереване!

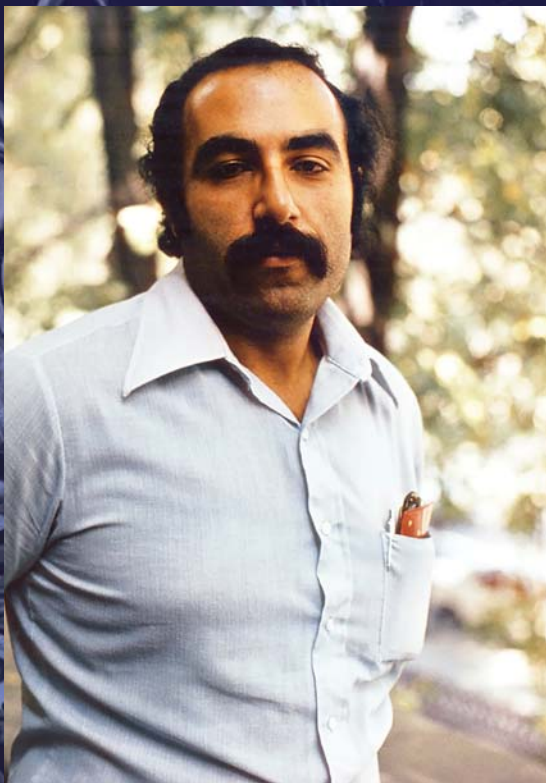
Беседу вел
директор Института искусств,
доктор искусствоведения, профессор
Анна Григорьевна Асатрян
Ереван, 7 июня 2026г.



Gayane Poghosyan
NAS RA Institute of Arts

VAGHARSHAK AND NANA ARAMYANS SURREAL METAMORPHOSES

Surrealism is undoubtedly one of the most significant and compelling phenomena in twentieth-century art. The very name of the movement positions it in opposition to realism, and it is no coincidence that, during its formative years, its proponents preferred to define it through the concept of “Super-Reality.” The expressive language of Surrealist painting is fundamentally morphological in nature, relying on unusual forms, symbolism, and image-making strategies that operate within the boundaries of reality while simultaneously engaging the viewer’s deeper sensory and emotional perceptions.



Manifestations of sexuality constitute one of the defining principles of Surrealist art, wherein sexual instincts are regarded as fundamental aspects of human nature¹. As D. Bona rightly observed, Surrealism represents a form of psychic autom-

atism through which the actual functioning of thought is expressed—whether verbally, in writing, or through any other medium—without the control of reason and free from aesthetic or moral constraints². In the “First Manifesto of Surrealism” (1924), rational thought was subordinated to dreams, the spontaneous play of imagination, and psychic automatism unconstrained by conscious control. The “Second Manifesto of Surrealism” (1929) further advocated the transcendence of oppositions and binaries imposed by society³. Surrealists regarded their movement as a form of inquiry aimed at uncovering the realms of super-reality, including the unconscious, madness, dreams, and hallucinations—phenomena that stand in opposition to scientific logic and rational modes of understanding the world⁴. As an artistic movement of the twentieth century, Surrealism did not develop in Armenia to the same extent as it did in the West, largely due to the ideological constraints of the period. Nevertheless, Armenian visual art has produced artists whose work incorporates key principles of the Surrealist aesthetic. Drawing inspiration

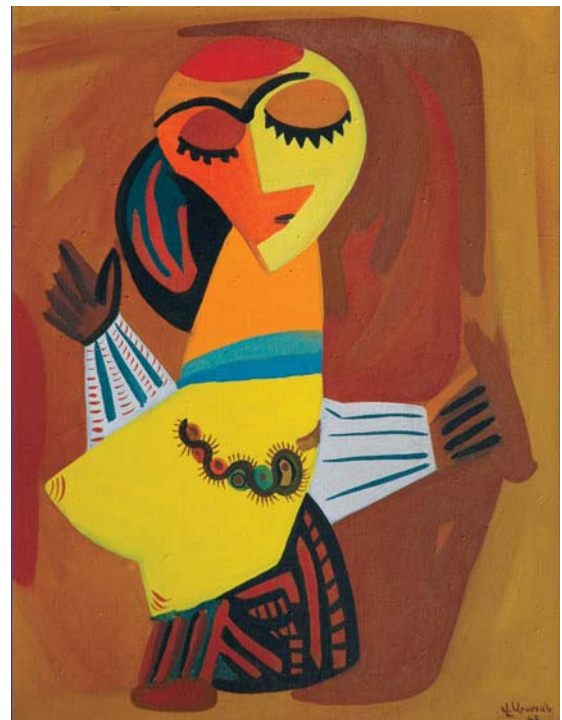


from Surrealism, Armenian artists developed distinctive forms of poetic surreality imbued with the spirit of national culture and cultural memory.

THE METAPHYSICS OF VAGHARSHAK ARAMYAN'S ART

(1945 – 2006)

The symbolism of Surrealist art attracted Vagharshak Aramyan from an early age, providing him with a means of translating his inner experiences and reflections onto the canvas. Vagharshak Aramyan belonged to the “Golden generation” of Armenian painters that emerged in the 1970s. He began his artistic education in Yerevan, at the State College of Fine Arts after



Vagharshak Aramyan, Dance

Panos Terlemezyan and later continued his studies at the Art and Theatre Institute (now known as the State Academy of Fine Arts of Armenia). His artistic development was undoubtedly shaped by growing up in an environment closely connected with cinema and visual arts. The artist himself frequently emphasized the significant influence of his teacher, the painter Mkrtich Kamalyan. Unlike many Surrealist masters who sought access to the deeper layers of the subconscious through psychological techniques or external stimuli⁵, Aramyan drew inspiration primarily from his native environment and the realities of everyday life that surrounded him.

According to Narine Eyrarnjyan, the 1980s witnessed the emergence of “Aramyan the Alchemist”⁶. Even in his early works executed in a Surrealist spirit, one can discern the young artist’s search for a personal language of supra-realist expression. His compositions reveal an increasing engagement with emotional experience and a growing aspiration to explore the realm of super-reality. Fundamental questions concerning the nature of reality, the hidden meanings embedded within everyday existence,

and the boundaries between reality and illusion occupy a central place in Aramyan’s artistic universe. Although deliberate provocation constitutes one of the defining characteristics of Surrealism⁷, Aramyan’s early works, produced during the Soviet period, are distinguished by a comparatively restrained aesthetic that does not overwhelm the viewer’s visual or psychological perception. In his paintings, the artist preserves a subtle threshold between reality and the world of dreams, allowing these two dimensions to co-exist in a state of delicate equilibrium. Within the context of Soviet reality, his art represented an alternative mode of perceiving the world. Unlike many foreign Surrealist artists, Aramyan’s works are dominated by entirely different emotional and semantic associative structures. His compositions, imbued with what may be described as a “Sacral metapsychosis,” are permeated by a distinctive romantic sensibility and an original form of intuitive perception.

*Surrealism is destructive,
but it destroys only what it
considers to be shackles
limiting our vision.*

Salvador Dali



**Vaghharshak
Aramyan**
Metaphysical
Construction

Nude on the
Seaside

**Vagharshak
Aramyan**
Leda

Antropomorphical
Shapes



According to the art historian Vigen Ghazaryan, Vagharshak Aramyan was an intellectual artist—a thinker and philosopher who possessed a profound understanding of the principles of classical composition⁷.

In paintings created during the 1960s, such as *"Dance"* (1967, oil on canvas), *"Still life"* (1968, oil on canvas), and *"Metamorphosis"* (1968, oil on canvas), the expressive construction of forms within the two-dimensional pictorial plane reveals the influence of Fauvism and Cubism. At the same time, the artist's chromatic and plastic solutions reflect his individual perception of color, form, and the surrounding world. Within these decorative compositions, recognizable forms gradually undergo transformation through the dynamic process of the artist's creative exploration. The still lifes of this early period do not yet exhibit a pronounced tendency toward fully developed Surrealism. Within these coherent and laconic compositions—flat in structure yet possessing a distinct sense of volume—geometrization occupies a significant place. Real objects acquire qualities reminiscent of collage and appliqué, appearing almost as if affixed to the pictorial surface. The influence of Henri Matisse is clear, however, it is refracted through the prism of the Armenian visual tradition associated with Martiros Saryan and ultimately transformed into a distinctly individual artistic language. Within these vivid and highly generalized chromatic compositions, the artist strives to achieve dynamic expressiveness. Particularly noteworthy are the contour-defined forms that resemble silhouettes cut from colored paper. Their decorative character is reinforced by the absence of deep spatial recession and by their placement within flat chromatic fields. Harmoniously distributed across the canvas, the





**Vagharshak
Aramyan**
Evening
Still life
with Bread

color masses interact in a state of visual equilibrium, creating a balanced and unified pictorial structure. The palette is characterized by simplicity and formal reduction. Emphasis is placed on pure, warm reds, oranges, and yellows articulated through strong chromatic contrasts, while darker tones are employed primarily to accentuate specific compositional elements. As is typical of this artistic approach, chiaroscuro modeling is largely absent, giving way to a transition from observed reality toward an imagined decorative realm. The artist's brushwork likewise contributes to the creation of a planar pictorial image, facilitating a more immediate and direct visual experience. In these figurative compositions, simplified forms are perceived primarily through their graphic and two-dimensional expressiveness. In *"Still life"*, Aramyan approaches a mode of synthetic Cubist visual thinking, reducing objects to geometrized contours and simplified structural relationships.

The artist turned to the realm of the subconscious, often creating works through spontaneous, almost automatic creative processes. Within the framework of the dominant Soviet realist artistic system, Vagharshak Aramyan's Surrealist aspirations were received with a degree of ambivalence. As the ethnographer and historian Levon Abrahamian observed, it was through the

"Window of Surrealism" that freedom of artistic self-expression entered the studios of many artists of that period. Contemporaries frequently detected the influence of Salvador Dalí in Aramyan's work. However, according to Levon Abrahamian, Dalí's art in this context functioned as a kind of mirror through which something entirely different and profoundly individual became visible⁹. Within the aesthetic climate of socialist



realism, works that departed from established representational conventions and embraced innovative artistic approaches often provoked criticism. Even the artist's diploma project, distinguished by its strong individual vision, was subjected to severe criticism by Babken Kolozyan. Nevertheless, owing to the support of Eduard Isabekyan, the project was ultimately approved for defense. Despite these challenges,



Vagharshak Aramyan
Leonardesque
Withshell

Vagharshak Aramyan's art earned recognition and appreciation from prominent twentieth-century artists, among them Yervand Kochar.

"Who am I?... To answer the question of who I am is very difficult for me. A creative person is constantly changing, and it is difficult to say who that person truly is. I can endlessly marvel at everything around me..."

Vagharshak Aramyan

A particularly distinctive solution can be observed in *"Metamorphosis"* (1968, oil on Canvas), a work created during the same period yet markedly different in both its stylistic and compositional structure from the artist's other paintings of those years. Vagharshak Aramyan himself regarded it as a transitional work that signaled his movement toward Surrealist expression and revealed a new direction in his artistic explorations. Created many years later, *"Leda"* (1997, oil on Canvas) belongs to the artist's mature period. The painting is characterized by structural features associated with classical art, particularly the traditions of Renaissance painting. In this respect, reminiscences of Michelangelo's interpretation of the same subject are especially noteworthy, testifying to the artist's profound engagement with the classical tradition. At the same time, the composition incorporates symbolic elements derived from Surrealist aesthetics. The work possesses a complex allegorical structure in which themes of birth, femininity, and transformation are intricately interwoven. At its center stands a nude female figure set against a backdrop of red drapery, a motif that symbolizes life, vitality, emotional intensity, and, simultaneously, an underlying sense of tragedy. The body is deliberately elongated and rendered with fluid plasticity, endowing the figure with a distinctly Surrealist expressiveness. The emotional tension of the composition is concentrated in the red drapery, which evokes associations with blood and fire, as well as with the symbolism of birth and rebirth. The painting may be interpreted as a visual metaphor for the creation of the world, inner awakening, and the cyclical nature of human existence. Stylistically, the work gravitates toward symbolism enriched by Surrealist elements that are closely aligned with the principles of fantastic realism. Similar artistic concerns can also be observed in *"Serenity: Nude on the seashore"* (2001, oil on canvas), where additional symbolic motifs—most notably the shell—are associated with the image of the nude female figure through a complex network of meanings that emphasize themes of femininity and sexuality. The shell, as a symbol of femininity, fertility, and reproductive power, occupies an important place in mythology, psychoanalytic discourse, and symbolic systems

across diverse cultures. It is therefore not coincidental that, from the Renaissance onward, representations of the “Birth of Venus” by numerous artists were frequently accompanied by this motif. From a psychological perspective, the painting may be interpreted as a visualization of deep unconscious processes, particularly those associated with the formation of identity, inner transformation, and the construction of feminine subjectivity. The female figure functions not merely as a bodily image but as an archetype closely related to the Jungian concept of the “Great Mother”. She is simultaneously generative and unsettling. The figure’s posture is enclosed, almost embryonic, suggesting a state of inner formation, a return to primordial origins, or a process of psychic rebirth. Motifs of sleep, irrationality, and fluid spatial environments reinforce the impression of immersion in the inner landscape of the psyche. The broken eggs depicted in the foreground may be interpreted within a psychoanalytic framework as symbols of the dissolution of an earlier structure of the self, the emergence of a new identity, and transformation through the loss of prior psychic wholeness. The red drapery functions as a symbol of vital energy, passion, blood, motherhood, and psychological tension. It appears to bind the figure to the surrounding pictorial space, becoming an extension of the protagonist’s emotional state. Particularly noteworthy are the works produced during the difficult years of the 1990s in Armenia. Among them are several still-life compositions, including “*Metaphysical Still Life with Walnut*” (1994, oil on canvas), “*Metaphysical Still Life with Bread*” (1996, oil on canvas), and “*Metaphysical Bust*” (1995, oil on canvas). Through a Surrealist mode of artistic thinking, Vagharshak Aramyan constructs a distinctive metaphysical iconography of Armenian reality, employing ordinary objects to convey the severity of the historical moment and the tragic dimensions of human existence.

Vagharshak Aramyan passed away in 2006 in Yerevan. His works are preserved in the collections of the National Gallery of Armenia, the Yerevan Museum of Modern Art, as well as in museums and private collections throughout Russia, the United States, and several European countries, including the Zimmerli Art Museum.

“I see no difference between what is created by nature and what is created by human beings. I am simply a person who, inspired by the beauty and strangeness found in nature, reproduces those impressions on canvas through the lens of my own inner world.”

Vagharshak Aramyan



Vagharshak Aramyan, Head of Antique Goddess

THE FEMININE SPIRITUALITY OF ARMENIAN SURREALISM

Surrealist aspirations also found expression in the work of Vagharshak Aramyan’s daughter, the artist Nana Aramyan. Working across both classical painting and the expanding field of digital art, she has developed a distinctive artistic language characterized by originality and a sustained engagement with Surrealist aesthetics. According to the artist, Surrealism is “in her blood,” inherited from her father. Her professional training began at the State College of Fine Arts after Panos Terlemezyan and continued at the State Academy of Fine Arts of Armenia, as well as at the Università degli Studi di Udine in Italy. Since 1993, she has participated in numerous national and international group exhibitions. Within contemporary art, she is particularly drawn to digital thinking as a mode of artistic expression, combining the formal vocabulary of



Nana Aramyan
Night
Magical Firefly

classical art with contemporary visual strategies. Within Armenian visual culture, she occupies a distinctive position due to the Surrealist orientation of her work and her highly original imagery. Art historian Lilit Sargsyan has referred to Nana Aramyan as the “Armenian Priestess of Surrealism”¹⁰. Early involvement in new artistic forms began during her student years, when she was an active member of the youth art group Act. Her growing interest in digital media was already evident in her first major solo exhibition at the Armenian Center for Contemporary Experimental Art (ACCEA/NPAK) in 2004.

In 2011, the exhibition hall “Academia” hosted her solo exhibition “*Black-Violet Conversations*”, later conceptually extended in “*Violet Rainfall*” (Dalan Art Gallery, 2013), where approximately thirteen works explored the interplay of black and violet chromatic harmonies. These projects already revealed tendencies that would later become central to her mature oeuvre, including a strong attachment to specific color structures and formal systems. At the core of her practice lie metaphysical representations of femininity. Her chromatic language is shaped by influences that include rock music and the visual traditions of Baroque painting. Music functions as an important source of inspiration in her work, and many compositions exhibit a strong sense of rhythm and visual musicality. Another significant body of work focuses on the image of the young girl transformed through imagination into a witch-like figure, as presented in “*The Book of Shadows*” (Dalan Art Gallery, 2015). Through such works, Nana constructs a space of interaction between reality and the imaginary, inviting the viewer into a constructed narrative of the fantastic. A key milestone in her career was the exhibition “*Nocturnal*





Veil” (Artist’s Union of Armenia, 2024), which brought together works developed over several years and explored the symbolism of different stages of female existence. Through a retrospective structure, the artist articulated internal connections across her creative output. Throughout her practice, the color violet remains a constant visual marker, associated with emotional intensity, psychological states, and subjective experience. Her most recent project, *“DNA of Love”* (Yerevan Modern Art Museum, 2026), continues this trajectory. The exhibition presents love not as an idealized emotion but as a fragile and complex structure—an invisible force sustaining human connection. In *“DNA of Love”*, Nana develops a Surrealist and Symbolic visual language addressing identity, time, desire, transformation, and the unconscious through both painting and digital media. The central work, *“DNA of Love”* (2025), synthesizes Surrealist, Symbolist, Expressionist, and Futurist elements. At its core, male and female figures dissolve into energetic and cosmic structures, suggesting unity as a conceptual principle rather than a literal representation. The work engages questions of posthuman identity, bodily transformation, and the relationship between humanity and the cosmos. It conceptualizes love as a structural condition of existence rather than an emotional state.

A central aspect of Nana Aramyan’s practice is the representation of the female body as a mutable and psychologically charged structure. Her imagery frequently incorporates animal motifs

associated with unconscious processes. Among these, the lizard appears as a recurring symbol of contradiction—passion and coldness, continuity and rupture, life and regeneration. Her palette is dominated by violet, black, and red tones, used to convey psychological intensity and internal emotional states. Through these chromatic systems, the artist translates affective experience into visual form, transforming the pictorial surface into a site of energetic expression. In her works, human figures often acquire qualities of “Art-interfaces,” reflecting a hybrid condition between organic and digital existence. The recurring image of the adolescent girl addresses processes of identity formation, transformation, and

Nana Aramyan

DNA of Love

Passion Mapping



he negotiation of inherited cultural and psychological structures. Playfulness, irony, and grotesque elements occasionally appear within her visual language. In certain works, tactile experimentation—such as mixing paint with sand—enhances the material and sensory presence of the image. A significant motif in her artistic practice is the door. In the project “Doors”, the motif becomes a Surrealist and philosophical allegory associated with thresholds, transition, and cosmological reflection. The door also has biographical significance, recalling an early intervention in which the artist transformed an actual apartment door during a difficult historical period in Armenia, later reinterpreting it as an artistic object. The door functions as a symbol of passage between states of being—life and death, past and present, the material and the imaginary. As Hans Biedermann notes, it is a universal symbol of

transition and threshold. In Surrealist practice, particularly in the work of René Magritte, the door often operates as a psychological device granting access to the unconscious. In Aramyan’s work, the motif becomes a conceptual portal through which the viewer enters a psychological and imaginative space. These works operate not as literal depictions but as symbolic structures mediating between perception and interior experience.

From a theoretical perspective, such works may be understood as aesthetic systems of signs that generate emotional and cognitive responses in the viewer, echoing formulations by Émile Hennequin. In this sense, the Nana Aramyan’s artistic practice occupies a liminal space between reality and dream, contributing to the formation of a distinct Surrealist tendency within Armenian contemporary art.

Nana Aramyan
Violet Rainfall
Melting Passion

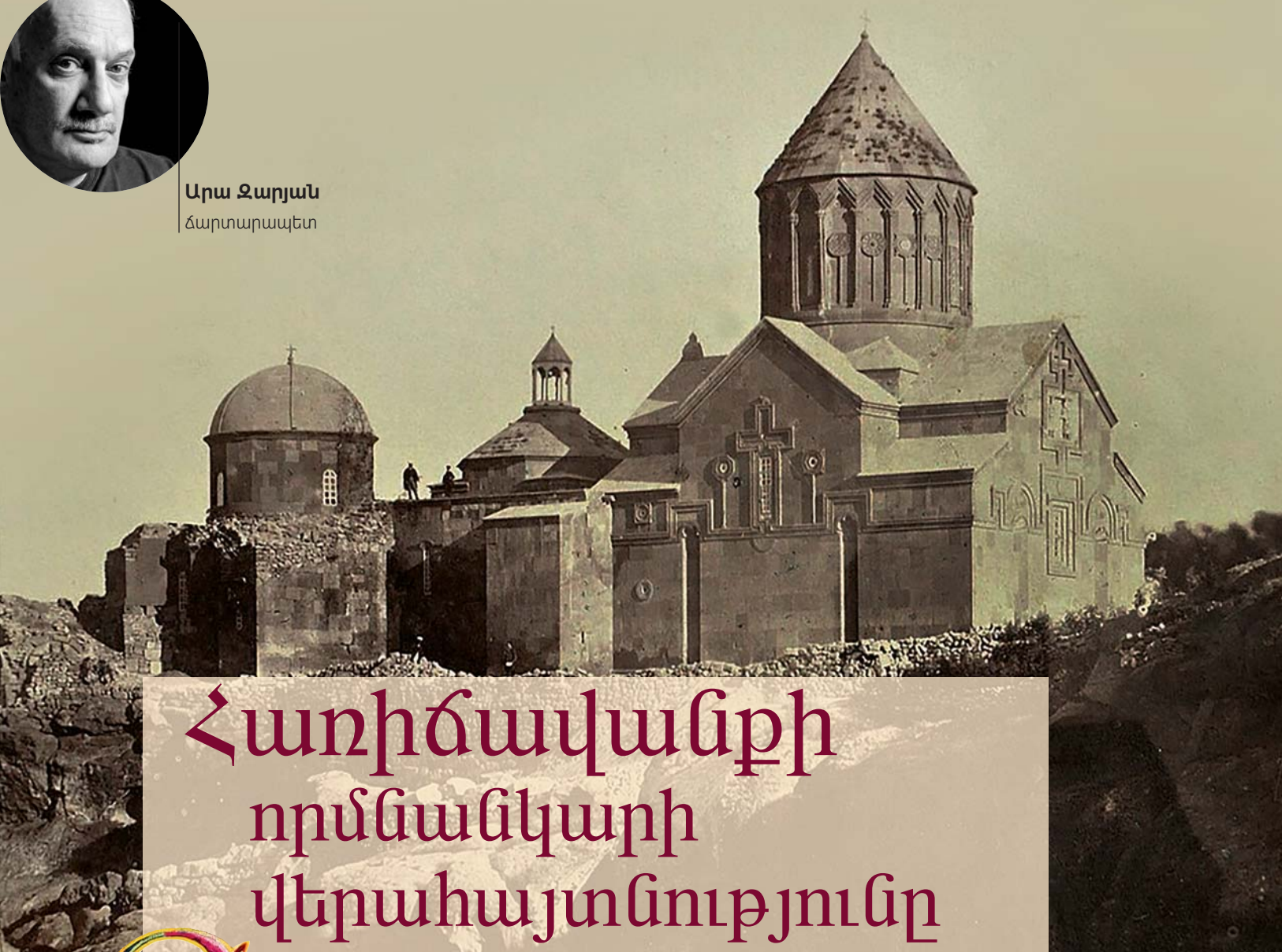


Ծանոթագրություններ

1. Wilson S., Surrealist Painting, Phaidon, 2002, p. 129.
2. Бона Д., Гала, муза художников и поэтов, Смоленск, 1996, стр. 7. [Bona D., Gala: Muse of Artists and Poets, Smolensk, 1996, p. 7 (in Russian)].
3. Якимович А., Сюрреализм, Культурология, 2008, № 1 (44), стр. 78 [Yakimovich A., Surrealism, Culturology, 2008, No. 1 (44), p. 78 (in Russian)].
4. Петров В., Сюрреализм в искусстве: генезис, эстетика, пролонгация, Культура и искусство, 2017, №4, стр. 108 [Petrov V., Surrealism in Art: Genesis, Aesthetics, and Prolongation, Culture and Art, 2017, no. 4, p. 108 (in Russian)].
5. Klingsuhr-Leroy C., Surrealism, Taschen, 2004, pp. 16-17.
6. Эйрамджянц Н., Ереванский алхимик Вагаршак Арамян [Eyrarmjyants N. The Yerevan Alchemist: Vagharshak Aramyan. // <https://www.armmuseum.ru/news-blog/vagharshak-aramyan> (in Russian)].
7. Петров В., Новаторские образы искусства XX века: в ракурсе эпатажа, Культура и искусство, 2013, №5, 562-569; Петров В., Эпатаж в искусстве XX века, Культура и искусство, 2013, №6, стр. 623-632 [Petrov, V. Innovative Images in Twentieth Century Art: From the Perspective of Provocation, Culture and Art, 2013, no. 5, pp. 562–569; Petrov, V. Provocation in Twentieth-Century Art, Culture and Art, 2013, no. 6, pp. 623–632 (in Russian)].
8. Վաղարշակ Արամյան, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատարակչություն, 2008, էջ 3 [Vagharshak Aramyan, Yerevan: «Tigran Mets» Publishing House, 2008, p. 3 (in Armenian)].
9. Վաղարշակ Արամյան, Երևան, «Տիգրան Մեծ» հրատարակչություն, 2008, էջ 2 [Vagharshak Aramyan, Yerevan: «Tigran Mets» Publishing House, 2008, p. 2 (in Armenian)].
10. Սարգսյան Լ. Սյուրռեալիզմի հայ քրմուհին [Sargsyan, L. The Armenian Priestess of Surrealism] <https://hetq.am/hy/article/30598>:



Արա Զարյան
ճարտարապետ



Հառիճավանքի որմնանկարի վերահայտնությունը



աքարյան եղբայրների միջ-
նադարյան Հայաստանում
շինարարական, մշակութա-
յին, ռազմական ու քաղա-
քական գործունեության
մասին հիշում ենք միշտ
հպարտությամբ ու գնահատանքով: Եղբայր-
ները իշխանության են եկել և իրենց հայա-
պաստ գործունեությունն են ծավալել Անիի
Բագրատունիների թագավորության անկումից
անմիջապես հետո, 1045-ից սկսած: Ձինակցե-
լով Վրաստանի թագավորության հետ՝ ազա-
տագրել են Կյուրիկյան թագավորության
ամբողջ տարածքը, Գուգարքի արևելյան և
Ուտիքի արևմտյան շրջանները: Վրաց Թա-
մար թագուհին Սարգիս Զաքարյանի որդի

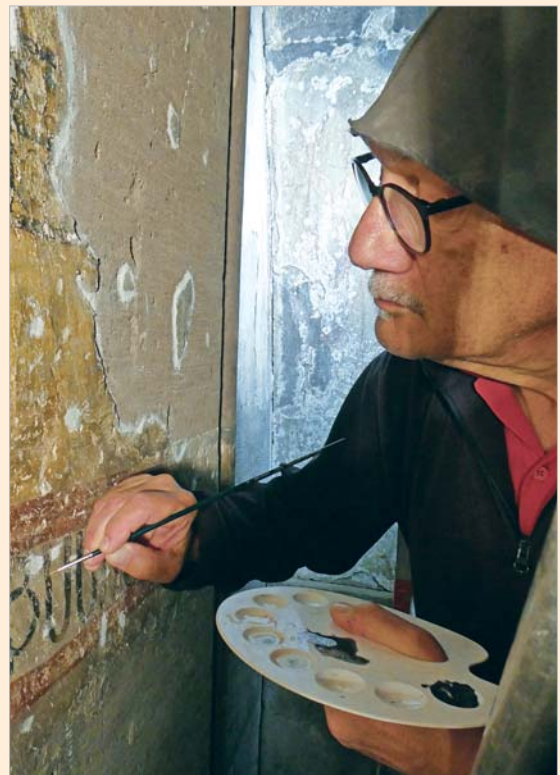
Զաքարեին նշանակել է ամիրսպասալար, եղ-
բորը՝ Իվանեին, արքունիքի մեծ վեզիր: Զա-
քարյան տոհմը Հայաստանում կառավարել է
ԺԱ-ԺԳ դարերում, որի անվանի ներկայացու-
ցիչներն են եղել Զաքարե Բ-ն, Իվանե Ա-ն,
Զաքարե Բ-ի որդի Շահնշահ Ա-ն, Իվանե Ա-ի
որդի Ավագը և ուրիշներ:

Զաքարյան եղբայրները Հառիճավանքը
գնելուց հետո որոշում են այն ընդարձակել և
է դարի՝ արտաքուստ քառախորան հնգակող
եզրապատի մեջ ամփոփված, գմբեթավոր
Սր. Գրիգոր եկեղեցու հյուսիս-արևելյան
հարևանությամբ՝ եկեղեցուց ոչ շատ հեռու, նա-
խաձեռնում և կառուցում են Սուրբ Աստվածա-
ծին ներքուստ խաչաթև, գմբեթավոր դահլիճ
հորինվածքի մեծ եկեղեցին, ավարտելով այն

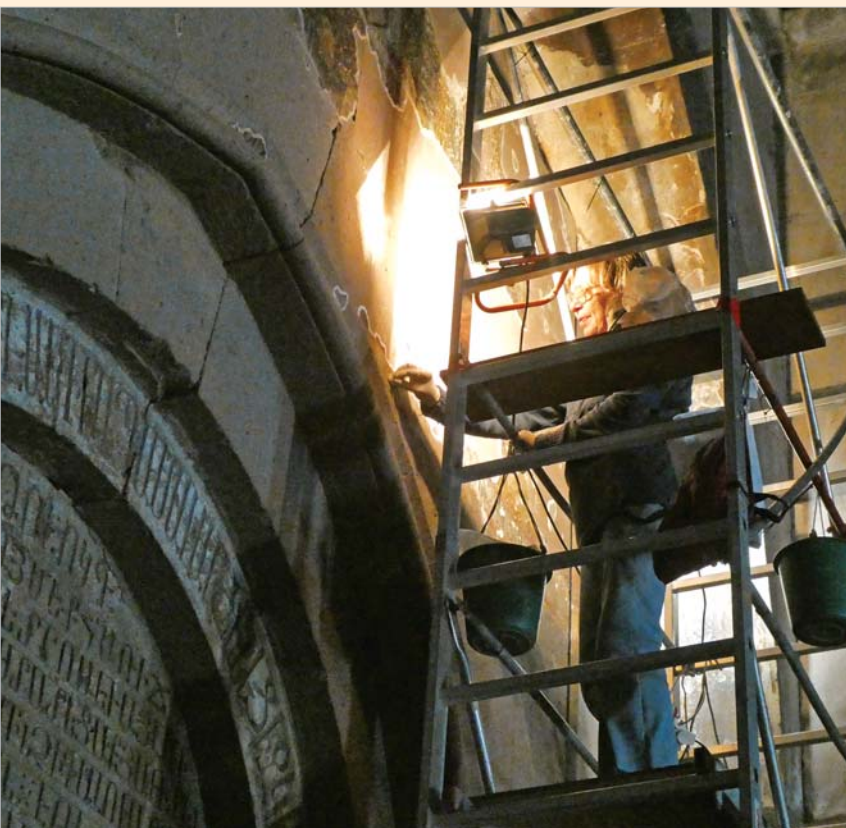


Որմնանկարը մաքրելուց, վերականգնելուց առաջ, 2021

1201 թվականին: Եկեղեցին աչքի է ընկնում իր արտաքին քանդակագարդ թմբուկով, հովհարածն վեղարով ու երկրաչափական շուրջըլոր ելուստավոր գոտիով ու քանդակային պերճությամբ: Արևելյան ճակատին, գեղեցիկ շրջանակի մեջ, պատկերված են Ջափարյան եղբայրների բարձրաքանդակները: Ներքին հարդարանքը շատ հմայիչ է. աղոթասրահը՝



Հառիճավանք, Արա Ջափարյանը աշխատելիս



Հառիճավանք, Քրիստին Լամուրեն աշխատանքի պահին

ընդարձակ, բեմի ճակատամասը՝ շատ բարձր ու քանդակագարդ, անկյունային չորս երկհարկ ավանդատներից հյուսիս-արևմտյանի ու հարավ-արևմտյանի երկրորդ հարկաբաժինները ունեն գեղեցիկ, կամարակապ օթյակներ, որտեղ բարձրանում են պատին ազուցված հեմաստիճաններով: Գմբեթատակ քառակուսու անցումը գլանաձև թմբուկին արված է չորս անկյունային առագաստների միջոցով:



Որմնանկարը՝ մաքրելուց, ամրակայելուց հետո, 2026

վերջնականապես համոզեց մեզ նախագիծ մշակել ու ներկայացնել ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարության Պատմության ու մշակույթի հուշարձանների պահպանության վարչություն ու ՀԱՄԵ՝ որմնանկարը մաքրելու, ամրակայելու, պահպանելու ու մասնակի վերականգնելու առաջարկով: 2022-ին, որմնանկարի վրա աշխատանքները սկսելու համար թույլտվություն ստանալուց հետո, լաբորատոր անալիզների համար որմնանկարի մակերեսից վերցրեցինք սվաղի և գունափոշիների նմուշներ, որմնանկարի երկու հատվածներում կատարեցինք փորձնական մաքրման, ամրակայման, սվաղի և պատի դատարկ տեղերի ներարկման, սվաղի եզրերի ամրացման, մասնակի վերականգնման ու նոր սվաղի վրա գունային թույլ լրացման միջամտություններ: Ստացված գոհացուցիչ արդյունքների մասին կազմել և ներկայացրել ենք հաշվետվություն, որից հետո քննարկվել է դարերի ընթացքում գավիթի տանիքի և Սուրբ Աստվածածին եկեղեցու արևմտյան ճակատի երկայնքով անձրևաջրերի ներթափանցման խնդրի և որմնանկարի պատի խոնավության վերացման հնարավորությունները: ԱԹՄ-ի միջոցով կատարվել են լուսանկարչական և տեսագրական նկարահանումներ, որոնք հնարավորություն տվեցին քննարկել առկա իրավիճակը և ներկայացնել ջրամեկուսացման համար նախաքննական նախագիծ-առաջարկ, որը ընդունվեց նախարարության հատուկ գիտամեթոդական հանձնախմբի կողմից: Խոնավության առկայության պատճառով որմնանկարի վերականգնման,

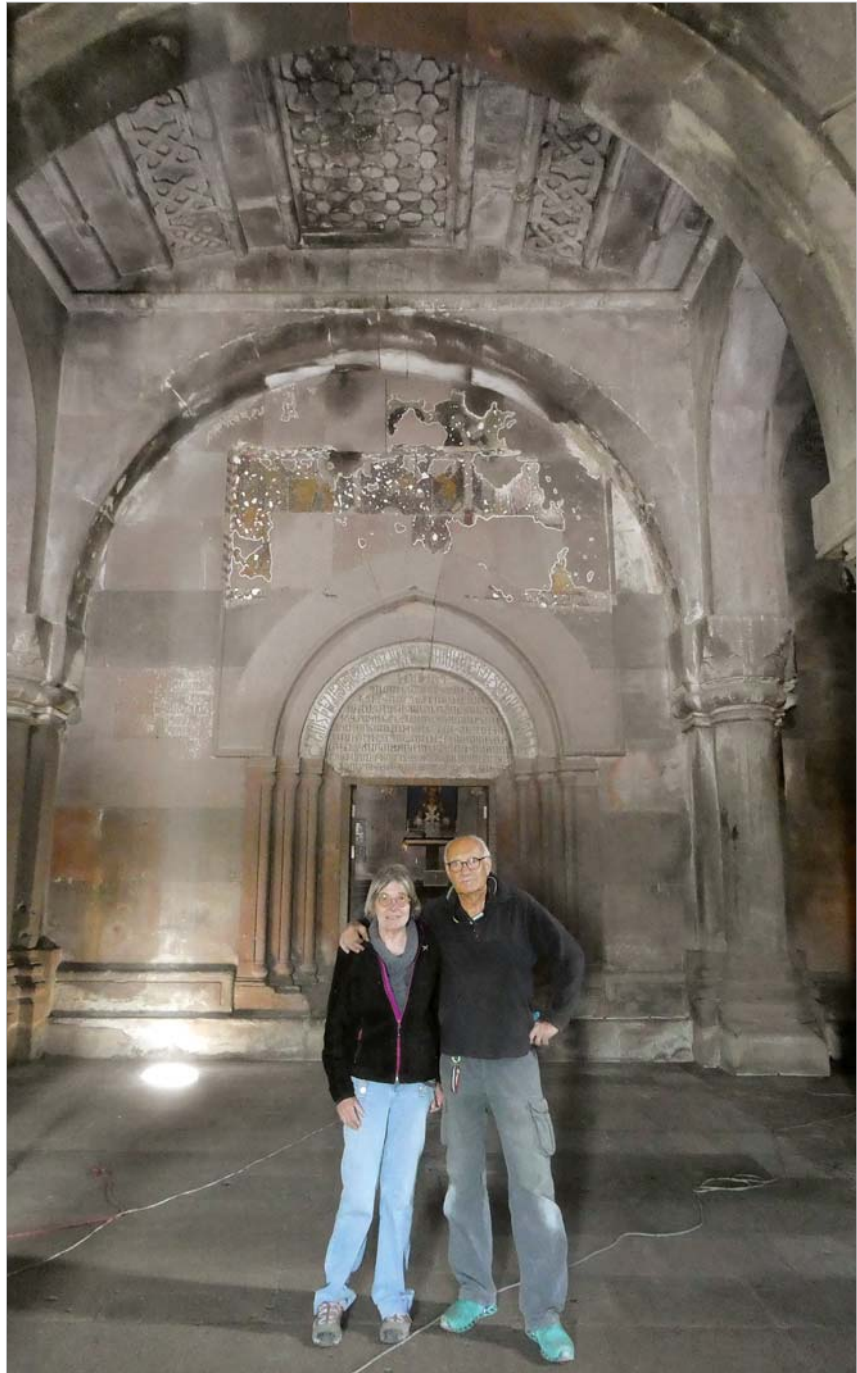
պահպանական ու ամրացման աշխատանքներին նախորդեցին լաբորատոր անհրաժեշտ հետազոտություններ, որոնք նպատակ ունեին հայտնաբերել որմնանկարի մակերեսին առկա սնկային նստվածքներն ու աղակալման առկայությունը և առաջարկել դրանց վերացման մեթոդաբանությունը: Վերցվել են անհրաժեշտ նմուշներ ու լաբորատոր ուսումնասիրության համար հանձնվել են Երևանի Մատենադարանի լաբորատորիա: 2024-ին, մեր նախաձեռնությամբ ու ծախսերով, Իտալիայից բերված նյութերով Հառիճավանքի գավիթի տանիքի և Սուրբ Աստվածածին եկեղեցու ճակատի հպման երկայնքի ծածկասալերը մաքրվել են փոշուց, բուսական ծածկույթից և ամբողջ երկարությամբ իրականացվել հատուկ ջրամեկուսիչ շերտապատում: Գավիթի որմնանկարված պատի տարբեր հատվածներում չափվել է խոնավությունը և կազմվել են քարտեզագրեր: Սնկային գոյացությունների և աղերի խկությունը ստուգելու նպատակով, վերցվել են լրացուցիչ նմուշներ, որոնց լաբորատոր անալիզները կատարվել են Իտալիայի Վիչենցա քաղաքի «Պալլադիո» միջազգային լաբորատորիայում: Հաջորդ տարի՝ 2025-ին, չափվել է մեկ տարի առաջ ջրամեկուսացման միջամտությունից հետո որմնանկարի նույն կետերի խոնավությունը և, համոզվելով, որ արդյունքները գոհացուցիչ են, որմնանկարի ամբողջ մակերեսով անցկացվել է սնկաբանական ախտահանում՝ միանգամից երեք տարբեր քիմիական նյութերի կիրառմամբ: Չորս օր սպասելուց հետո հավաքել ենք սնկաբանական աղտոտվածության



բնօրինակները և հանձնել Մատենադարանի լաբորատորիա: ՀՀ ԿԳՄՍ նախարարության ու ՀԱՄԵ-ի թույլտվությունն ու համաձայնությունը ստանալով, այս տարի՝ 2026-ին, վերջապես, հինգ տարի տևած ուսումնասիրություններից հետո, մեկնարկեցին Հառիճավանքի որմնանկարի վերականգնման աշխատանքները:

Հառիճավանքի որմնանկարի գունափոշու թեփուկոտված հատվածների ամրակայման, սվաղի եզրերի ու դատարկ հատվածների ամրակայման, ներարկման ու գունային թույլ լրացումների աշխատանքները սկսվեցին ս/թ հունիսի 3-ին և ավարտվեցին հուլիսի 7-ին: Որմնանկարի վրա իրականացված բոլոր այս աշխատանքները կատարվել են մեծ համբերությամբ ու ջանասիրությամբ՝ վերականգնող մասնագետ Քրիստին Լամուրեի կողմից: Մթության և խոնավության պայմաններում շատ վատ պահպանված երեք քմ ընդհանուր մակերեսով որմնանկարի վերականգնված բեկորները այժմ տեսանելի են նաև որմնանկարի նոր լեդային լուսավորության շնորհիվ: Մոտ 800 տարի առաջ նկարված ու էապես խաթարված

վիճակում մեզ հասած որմնանկարի պատկերագրությունը հիմա հնարավոր է ընթերցել ու մեկնաբանել: Խոսքը վերաբերվում է «Օղիգիտրիա»-ին, այսինքն՝ Աստվածամայրը Մանկան հետ պատկերագրությանը, որտեղ Աստվածամայրը նստած է ծավալուն գահին, ձախ ծնկին՝ Մանուկ Քրիստոսը: Աստվածամայրը աջ ձեռքով ցույց է տալիս Փրկչի գալուստը, իսկ մանկան ուսին հենած ձախ ձեռքով հայատառ մագաղաթ է պարզել՝ օրհնելով ներկաներին:



Որմնանկարը՝ մաքրելուց, ամրակայելուց ու պահպանական վերականգնումից հետո, 2026



Որմնանկարը՝ մաքրելուց, ամրակայելուց ու պահպանական վերականգնումից հետո, 2026

Մագաղաթի տեքստը հիմնականում չի պահպանվել, սակայն սկզբնական երկու տողերում ընթերցվում է. «ԵՍ ԵՄԼՈ/ՅՍ/ ԱՇԽ[ԱՐՀԻ]»: Աստվածամոր ու Մանուկի դեմքերից պահպանվել են միայն լուսապսակի ու մազերի փոքր հատվածներ, իսկ նրանց ձեռքերը հստակ ընկալվում են: Գահին նստած Աստվածամոր մարմնի միայն գոտկատեղն է պահպանվել մինչև ծնկի վերին մասը: Կենտրոնական հորինվածքի աջ և ձախ մասերում շատ վատ պահպանվել են ոտքի կանգնած, քները դեպի վար շրջած, հավանաբար Գաբրիել ու Միքայել հրեշտակապետերի մարմինների միջին մասերը: Գլխի և ոտքերի հատվածները դժբախտաբար չեն պահպանվել: Աստվածամոր աջ կողմում պահպանված հրեշտակապետի կրծքամասի զգեստը շատ հետաքրքիր է ու գունագեղ: Վերնամասում նկատվում է ծնոտի մի փոքր պահպանված հատված և լուսապսակի սվաղի վրա մի փոքր խազագիծ: Պահպանվել է ձախ կողմի հրեշտակապետի ձախ ձեռքում պահած մեծ գնդի գրեթե կեսը: Պատկերագրական ավանդության համաձայն հավանական է, որ աջ ձեռքում հրեշտակապետը պետք է պահած լիներ երկարավուն գավազանը: Շատ վատ վիճակում պահպանված, սակայն հիմա վերականգնված ու ամրակայված որմնանկարի ընդհանուր պատկերագրության տեսանելի 35 տոկոսը հնարավորություն չի տալիս լիարժեք վերարտադրել ամբողջական բնօրինակ պատկերագրության նկարչական հորինվածքը: Այս միտումով, մտադիր ենք Արհեստական բանականության և նկարիչների օգնությամբ

վերականգնել որմնանկարի ընդհանուր վերացական պատկերը և լուսարձակների միջոցով, պահպանված որմնանկարի բեկորների նույն պատին, վերարտադրել որմնանկարի ամբողջական պատկերը գծային և գունային հնարանքով: Որմնանկարի մեզ հասած վատթար վիճակի հիմնական պատճառը անշուշտ անձրևաջրերի երկարատև ներթափանցումն է գավիթի կամարի ու կաթողիկե եկեղեցու պատի արանքից: Որմնանկարի քիչ պահպանված մակերեսին առկա են վանդակների կողմից քարկոծության հետևանքով առաջացած բազմաթիվ անկանոն փոսիկներ, որտեղ բնականաբար ներկանյութը չի պահպանվել: Որմնանկարի միջին մասում եկեղեցու պատի քարերի կարանների հորիզոնական ընդարձակ երկարությամբ, ամբողջական սվաղը թափվել է՝ իր հետ տանելով որմնանկարի ընդարձակ նկարչական մի հորինվածք: Հառիճավանք այցելողները այժմ արդեն ունեն ևս մեկ տեսանելի հրաշալիք, որը դարերի ընթացքում մոռացության էր մատնվել ու անտեսանելի մնացել մութ ու խոնավ պատին: Շնորհակալ են իմ լավ բարեկամ, որմնանկարի վերականգնման մասնագետ բելգիուհի Զրիստին Լամուրեին՝ գործադրած ջանքերի ու առատաձեռն ներդրումի համար, որի շնորհիվ այսօր կարելի է տեսնել Հառիճավանքի պահպանված որմնանկարի հատվածների վերականգնված դրվագները:

Միրանո (Վենետիկ), Իտալիա,
23.07. 2026



Արթուր Ավագյան

արվեստագիտության թեկնածու,
Արվեստի ինստիտուտ

ԽԱՂԱՂՈՒԹՅԱՆ ՆԿԱՐԻՉԸ

Դանիել Վարուժան Հեճինյան



Ես միշտ մտածել եմ և հիմա էլ
կարծում եմ, որ արվեստի մար-
դիկ, ապրելով հոգևոր արժեք-
ների միջավայրում, չեն կարող
և չպետք է անտարբեր մնան
այն հակամարտության առջև,
որի գրավականը մարդկության
և քաղաքակրթության բարձրա-
գույն արժեքներն են:

Պաբլո Պիկասո, 1937

մերիկահայ արվեստի
նշանավոր ներկայացուցիչներից է
Դանիել Վարուժան Հեճինյանը,
որն անցյալ տարի բոլորեց
իր ծննդյան 75 ամյակը:

Գեղանկարիչ, գրաֆիկ,
արձանագործ՝ Նա Նաև խոսքի և
գրչի մարդ է, բանաստեղծական
տողերի, հուշերի, երգերի
հեղինակ, որը հիանալի
տիրապետում է մայրենի լեզվին և
հավար ու մի թելով կապված է
Հայաստանի հետ: Մարդ, որը
ճակատագրի բերումով ժառանգել է
իր մեծատաղանդ անվանակցի՝
արևմտահայ բանաստեղծ Դանիել
Վարուժանի հոգևոր ու բարոյական
առաքելությունը՝ ըստ ամենայնի
ծառայելու հարավատ ժողովրդին:



Ղանիել Վարուժան
Յեճինյան

Առաջին անվան համար նա պարտական է պապի՝ արաբկիրցի հայտնի արձաքագործ Դանիելի հիշատակին, իսկ ահա երկրորդը դրել են ավագ քույրերը: Այդպես էլ ստորագրում է՝ Varouzhan կամ Վարուժան: Ծնվել է 1950 թվականի մարտի 10 ին Հալեպում, Մեծ եղեռնից մազապուրծ եղած և Սիրիայում հանգրվանած Արմենակ Հեճինյանի և Բեատրիս Բարսեղյանի բազմազավակ ընտանիքում: 1959–1969-ին սովորել է Հալեպի Կիլիկյան վարժարանում՝ զուգահեռաբար դրսևորելով նկարչական ընդունակություններ, հաճախել տեղի Գեղարվեստի դպրոցի և Մարտիրոս Սարյանի անվան

գեղարվեստի ակադեմիայի դասընթացներին: Հայկական ամենախոշոր համայնքներից մեկի միջավայրը վճռորոշ դեր ունեցավ Վարուժանի աշխարհայացքի ձևավորման մեջ: Ընտանիքում, դպրոցում, եկեղեցում, համայնքի մշակութային կյանքում ազգային հիշողությունը պահպանվում էր ոչ միայն իբրև պատմական անցյալ, այլև որպես առօրյա կյանքի բնական, անբաժան մի մաս, կենդանի փորձ, որին հաղորդակցվում էր պատանի Վարուժանը:

Կենսագրության փաստերը վկայում են նրա վստահ մուտքը ստեղծագործական ասպարեզ: 1968-ին տասնութամյա արվեստագետն առաջին տեղն է գրավում Սիրիայի երիտասարդ հեղափոխականների զինանշանի մրցույթում և ստանում պետական մրցանակ, իսկ մեկ տարի անց բացում իր անդրանիկ պատկերահանդեսը Սիրիայի ազգային թանգարանում: Ցուցադրությունն արժանանում է լայն արձագանքի և բարձր գնահատական է ստանում հանրության շրջանում¹:

Այս հուսադրող սկիզբը լավ հեռանկար է բացում երիտասարդ Հեճինյանի առջև: Մական իր մասնագիտական ապագան նա կապում է ոչ թե Հալեպի, այլ Խորհրդային Հայաստանի հետ, որտեղ ո՛չ ինքը, ո՛չ իր նախնիները երբևէ չէին ապրել: 1970-ին իրականանում է Վարուժանի վաղեմի երազանքը². նա գալիս է Երևան և ընդունվում տեղի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտը: Վճիռ, որին դեմ էր հայրը (որը որդուն ապագա բժիշկ էր տեսնում), բայց իր համար չունեցրեցին այլընտրանք:

Հայաստանի գեղարվեստական կյանքն այդ տարիներին շատ բան կարող էր տալ երիտասարդ նկարչին: Քաղաքական լճացման



Սիրիական
ազգային պար
1969

գործընթացն արդեն ի գործու չէր փակել խորշ-չովյան «ճնհալի» բացած դռները: Առատորեն հորդում էին գեղարվեստական միտքն ու խոսքը, փթթում պլաստիկական լեզուն, գունեղ, բազմապիսի պատկեր էին կազմում անհատական ոճերն ու ձեռագրերը: Սարյանի, Քոչարի, հայ արվեստի մյուս մեծերի գործուն մասնակցությամբ երկխոսում էին սերունդներն ու դպրոցները, ստեղծագործ տաղանդն ամրանում էր գեղագիտական բազմակարծության պայմաններում: Մասնագիտական փորձն ու գիտելիքները փոխանցվում էին ոչ միայն բուհական պատերի ներքո, այլև երևանյան բնակարանների, արհեստանոցների, արտիստական սրճարանների ոչ պաշտոնական միջավայրում, ուր կենցաղային զրույցը կարող էր վերաճել լուրջ քննարկման, երբեմն էլ՝ թեժ բանավեճի: Լրացնելով ուսումնական պրոցեսը՝ յուրահատուկ այդ մթնոլորտը խթանում էր ստեղծագործ միտքը, սերունդների շփումը, գեղարվեստական գաղափարների ազատ շրջանառությունը:

Այսպես էր անցնում Հեծինյանի ուսումնական շրջանը, որն ավարտվեց 1977 թվականին: Նա երախտագիտությամբ է հիշում է իր ուսուցիչներին՝ նկարիչներ Բաբկեն Բոլոգյանին, Վռամշապուհ Շաքարյանին, Էդուարդ Իսաբեկյանին, Սարգիս Մուրադյանին, արվեստաբաններ Մինաս Սարգսյանին և Վահան Հարությունյանին: Երևանում անցկացրած տարիները, խոստովանում է նա, «կոնիեցին իմ վրձինը, բացեցին աշխարհայացքս և սովորեցրին ոչ միայն տեսնել, այլև զգալ արվեստը»:

Հեծինյանի ավարտական աշխատանքը մվիրված էր 1915 թվականի հունիսի 15-ին Կոստանդնուպոլսում կախաղան հանված քսան հնչակյան գործիչների հիշատակին: Ընտրելով Հայոց ցեղասպանության դրվագներից մեկը՝ նա փորձել էր ոչ թե պարզապես վերարտադրել պատմական իրողությունը, այլ ցույց տալ մարդու բարոյական ընտրությունը՝ կյանքին և գաղափարին հավատարիմ մնալու միջև: Հորինվածքը պարզ է և հավասարակշռված: Արևածագի առաջին շողերի լույսով ուրվագծվող Սբ. Սոֆիայի տաճարի և մահմեդական միմարների ճարտարապետական ֆոնին կախաղանահարթակ են բարձրացել հայ դա-

տապարտյալները՝ շրջապատված թուրք զինվորներով: Խորքում գործողության ականատեսների կուռ բազմությունն է՝ եկեղեցու առանցքը շարունակող հոգևորականի կերպարով: Չկան արտաքին էֆեկտներ, ակտիվ դիմախաղ և անգամ պորտրետային բնութագրեր. դրամատիկ բովանդակությունը խտացած է հորինվածքի և գունային լուծման մեջ: Որպես հոգու տոկոսության, հերոսների անասան



կամքի խորհրդանիշ է ընկալվում ողբերգության անշունչ վկաների՝ կախաղանների ուղղահայաց ռիթմը, մինչդեռ հրդեհի ցուրեր հիշեցնող «տազնապալի» արշալույսի, ճերմակ շապիկների և կարմիր ֆեսերի հնչյուն համադրությունը զոհաբերության ակտ է ակնարկում: Ակամայից մտաբերում ես Ֆրանսիսկո Գոյայի «1808 թվականի մայիսի երեքը Մադրիդում» հանրահռչակ կտավը (1814), որտեղ մույն այդ գույների ազդեցիկ համատեղումը շեշտված է զնդակը որսացող ապստամբի կրքոտ, կատաղի ժեստով: Մարդու բարոյական ընտրության, արժանապատվության, «իմացյալ մահի» մշտնջենական թեման մոտ էր նաև ավարտականի ղեկավարներին՝ հայ պատմական կարպետներ Էդուարդ Իսաբեկյանին և Սարգիս Մուրադյանին, որոնցից շատ բան էր սովորել պատանի արվեստագետը:

Եթե Հեծինյանի ձևավորման տարիներն անցնում են Հալեպում ու Երևանում, ապա նրա հասուն տաղանդը հանգրվանում է օվկիանոսից այն կողմ. 1979-ին նա տեղափոխվում է ԱՄՆ և ընդմիշտ հաստատվում Բոստոնում: Նոր մշակութային միջավայրը նոր հնարավորություններ

20 կախաղաններ
1976

1. Տե՛ս. Քրիստինե Սարգսյան, «Մի կյանքի պատմություն. նկարիչ Դանիել Վարուժան Զեծինյան» // Պատմություն և մշակույթ. հայագիտական հանդես, Երևան, 2018, էջ 402:
2. Այդ մասին իմանում ենք Դանիել Վարուժան Զեծինյանի դեռևս անտիպ հուշերից, որի որոշ հատվածներ նա սիրահոժար կերպով տրամադրեց մեզ՝ սույն հոդվածը գրելու համար: Այսուհետ բոլոր անադայուր ցիտատները կբերվեն այդտեղից:

է բացում արվեստագետի առջև՝ միջազգային ցուցահանդեսների մասնակցելու, մասշտաբային նախագծեր ու հասարակական ծրագրեր իրագործելու իմաստով: Նկատելիորեն փոխվում է նաև Հեճինյանի արվեստի թեմատիկ ընդգրկումը՝ ներառելով խաղաղության, մշակույթների երկխոսության, համամարդկային արդարության գաղափարներ: Հայաստանից հեռանալուց առաջ նա ևս մեկ ստեղծագործական ստուգատես է անցկացնում՝ անհատական ցուցադրություն կազմակերպելով Սփյուռքահայության հետ մշակութային կապերի կոմիտեի սրահներում (1979):

Միացյալ Նահանգները նկարչին ոչ միայն նոր հնարավորություններ են ընձեռում, այլև կանգնեցնում նոր մարտահրավերների առաջ: Շարունակելով ստեղծագործել՝ նա միառժամանակ որպես կամավոր երգիծանկարիչ հանդես է գալիս «The Armenian Mirror-Spectator» և «Պայքար» շաբաթաթերթերում, կրեատիվ տնօրենի և արվեստի բաժնի տնօրենի պաշտոններ զբաղեցնում մեդիայի և գովազդի ոլորտում մասնագիտացող Ackerley Communications, AK Media, Clear Channel Communications ընկերություններում: Ստացած գիտելիքների ու կապերի շնորհիվ Հեճինյանին հաջողվում է կյանքի կոչել Հայոց ցեղասպանության միջազգային ճանաչմանը ուղղված մասշտա-

բային մի նախագիծ, այն է՝ ԱՄՆ-ի, այնուհետև նաև Կանադայի տարբեր քաղաքներում ու հանգնեցնում սեփական միջոցներով տեղադրել Մեծ եղեռնի հիշատակը ոգեկոչող մեծադիր պատանոցներ և վահանակներ (billboard), որոնց դիզայնի հեղինակը հենց ինքն էր: Ամմիջաբար դիմելով մարդկանց, առաջին հերթին՝ պետական բարձրաստիճան պաշտոնյաների՝ նախագահների, վարչապետների, վահանակները հուժկու բարձրաձայնում էին պատմական արդարության պահանջը, որը Հեճինյանի համար խորապես անձնական հարց էր:

2003-ին Հեճինյանի նախաձեռնությամբ իրագործվում է մեկ այլ կարևոր նախագիծ՝ հիմնվում է «Արվեստի խաղաղությունը» (Peace of Art) անշահույթ կրթական կազմակերպությունը, որը նպատակ է հետապնդում օգտագործելու արվեստի համապարփակ լեզուն՝ «մարդկային գոյության համընդհանուր խնդիրներին անդրադառնալու և հակամարտությունների խաղաղ լուծումները խթանելու» համար³: Այդ ազնիվ առաքելության իրականացմանն են միավորում կազմակերպության ցուցահանդեսները, կրթական ծրագրերը, հանրային քննարկումները:

Այսպիսով՝ ԱՄՆ ում ապրելու տարիներին Դանիել Վարուժան Հեճինյանն իրեն դրսևորեց ոչ միայն իբրև բազմաշնորհ ու պրոֆեսիոնալ արվեստագետ, այլև որպես կարող հասարակական գործիչ, որի ազգային նպատակներն անբաժանելի են համայն մարդկությանը վերաբերող բարոյական, գոյաբանական հարցադրումներից: Նկարչի անօրինակ աշխատասիրությունն ու հետևողականությունը՝ սեփական մտահղացումները կյանքի կոչելու մեջ, նրան հարգանք և համարում բերեցին ինչպես բոստոնահայ համայնքում, այնպես էլ դրանից դուրս:

Պատմական հիշողության՝ իրեն խորապես հուզող, միտքն ու երևակայությունը համառորեն զբաղեցնող թեման Հեճինյանը վերստին արժարժեց «Մոր ձեռքերը» խաչքար-հուշարձանում, որի բացումը տեղի ունեցավ 2014-ին՝ Մասաչուսեթս նահանգի Լոուելի քաղաքապետարանի դիմաց: Հայոց ցեղասպանության զոհերի հիշատակը հավերժացնող, գրանիտից և բրոնզից կերտված այդ քանդակը չունի նախօրինակ և, տեղադրվե-



Մոր ձեռքերը,
խաչքար-
հուշարձան
2014

3. Տե՛ս. <https://peaceofart.org/> (վերջին դիտումը՝ 2026 թ. օգոստոսի 10): Ուշագրավ է, որ կազմակերպության անվան մեջ բառախաղ է բաքնված՝ անգլերեն այն հնչում է նաև որպես «արվեստի գործ» (piece of art):



4. ՏԻՆԱ ԲԱՅԵՐՈՒՄԻ ԶԻՆՈՒՄ

լով մարդաշատ վայրում, չէր կարող չգրավել անցորդների ուշադրությունը: Հորինվածքն ստացել է խորհրդանշական լուծում. քարե մակերեսից կտրուկ դուրս բերված, արդեն ծեր, խորշոմած, բայց նկարչի համար ճանաչելի և այնքան հարազատ կանացի ձեռքերը զարդաշատ ժանյակ են գործում, որը, հետզհետե խտանալով, վերածվում է ծաղկող խաչի: Այդպես են հյուսվում մարդու կյանքն ու ճակատա-

կատարած երփնագիր ու գրաֆիկական գործերից իր ծրագրային բնույթով առանձնանում էր «**Դարի ոճիրը**» մեծադիր եռապատկերը, որն առավել ամբողջական արտացոլեց նկարչի երկարամյա մտորումները պատերազմի և խաղաղության, ոճրի և հիշողության, մեղքի և արդարության խնդիրների շուրջ:

Հեղինակը պատահական չէ ընտրել եռապատկերի ձևաչափը: Տարածում գտնելով



Դարի ոճիրը
2014

գիրը, այդպես է հյուսվում ժամանակը՝ աննկատ, թեև առ թեև, նախ առ նախ: Եվ ապա ի՞նչը, եթե ոչ մայրական անհուն սիրուց ծնված կենաց ծառը՝ հավիտենական կյանքի այդ գորավոր խորհրդանիշը, պետք է լուսավորի և հանգստացնի նահատակված հոգիները: Առաջին հայացքից պարզ թվացող խորհրդաբանությունը խորունկ փիլիսոփայություն է բովանդակում՝ մեզ հղելով նաև հույսի ուղերձ: «...Չնայած ողբերգության ցավին ու սարսափին, – գրված է հուշարձանի վրա, – *հայ ժողովուրդը, հանգույց առ հանգույց, ամենուր շարունակում է հյուսել իր հույսերն ու երազանքները, ծաղկում է ու բարգավաճում աշխարհի չորս ծագերում*»⁴:

Գտնվելով Միացյալ Նահանգներում՝ Դանիել Վարուժան Հեծինյանը երբևէ չի խզել իր կապը Հայաստանի, նրա կյանքի ու մշակույթի հետ: 2014 թվականին ՀՀ Սփյուռքի նախարարության նախաձեռնությամբ Հայաստանի ազգային պատկերասրահում բացվեց նրա աշխատանքների մեծ անհատական ցուցահանդեսը, որին ներկա էին պետական պաշտոնյաներ, արվեստագետներ, լրագրողներ, շարքային այցելուներ: Տարբեր տարիներին

միջնադարի և Վերածնության շրջանի եվրոպական արվեստում՝ այն հնարավորություն է տալիս համատեղելու մի քանի հորինվածք՝ միավորված ընդհանուր գաղափարով: Եռապատկերի առաջին՝ ձախ հատվածը, որը կրում է «*Տեսիլ ոչ չարիք, լսիլ ոչ չարիք*» վերնագիրը, չարի յուրատեսակ նախապատմությունն է, երբ այն դեռ կարելի էր զսպել կամ ճնշել՝ գոնե փակելով նրա ճանապարհը մարդկանց աչքերի, բերանների, հոգիների համար: Սակայն կոծկելով, անտեսելով չարը՝ այն ավելի էս ուժեղացնում, առավել հզոր էս դարձնում. այս մասին է խոսում եռանկարի երկրորդ, կենտրոնական մասը՝ «Այն ընդ ական, ատամ ընդ ատաման» վերտառությամբ: Սա պատերազմի, ոճրի ահեղ այլաբանություն է՝ մարդկային կերպարանքը կորցրած անձոռնի դեմքերի և խրխնջացող մռուքների սարսափազդու խառնաշփոթի տեսքով: Եվ միայն երրորդ՝ եզրափակիչ պատկերն է բերում լավատեսական լիցք. թող որ փխրուն է երկար սպասված խաղաղությունը, բայց լիափութ են մարդկանց վեր հառած հայացքները և անխափան է ավետաբեր թռչնի պացքը («*Խաղաղության աղավճի*»): Նկարի եռաստիճան դրամատուրգիան շեշտում

է արվեստագետի գլխավոր, եզրափակիչ ուղերձը. խաղաղությունը ինքնաբուխ, մեկընդմիշտ տրված բան չէ, այն մարդկանցից հիշողություն և կամք է պահանջում՝ իրեն նվաճելու քարքարոտ ու տանջալից ճանապարհին:

Դժվար չէ նկատել, որ իր մարդասիրական, հակապատերազմական պաթոսով Հեծինյանի եռապատկերն արձագանքում է այնպիսի դասական մախօրինակների, ինչպիսիք են Պիկասոյի «Գեռնիկան» (1937) և Զոչարի «Պատերազմի արհավիրքը» (1962): Նմանությունը շոշափում է նաև այդ գործերի հորինվածքային, ոճապատկերական հատկանիշները. իրականից խիստ վերացարկված, պայմանական, աղճատուն ձևերի խառնարանում անհետանում է բնականը, մարդն ու գազանը մեկ են դառնում՝ լի անսահման ատելությամբ:

Պատմական հիշողության թեման, որ առաջնորդում էր մեր նկարչին, այստեղ ստանում է համամարդկային լայն համատեքստ: Անցյալի փորձն իմաստավորվում է որպես չարը կանխելու, ապագա ոճիրն ու ցեղասպանությունը բացառելու ողբերգական դաս: Միակ հուսալի գործիքներն այդ ճանապարհին մարդու բարոյական ընտրությունն ու անձնական պատասխանատվությունն են, թեև նա ի բնեզանված է մեղսագործության խաչին («**Մարդկության խաչելությունը**», 2000):

Սակայն միայն չարը զսպելը բավական չէ: Եվ Դանիել Վարուժան Հեծինյանը «բազմապատկում է» բարին, որն իր համար մարմնավորվում է գեղեցկությամբ, սիրով, ծաղկունքով: Դա են ի ցույց դնում նկարչի ոչ մեծ, կամերային գունակարներն ու գրաֆիկական թերթերը, որոնք բացահայտում են նրա գեղարվեստական տեսողության մեկ այլ կարևոր միաստ: Կյանքի ամենասովորական, երբեմն չնչին դրսևորումներն այստեղ բանաստեղծական շունչ են ստանում, մարդիկ և շրջապատող առարկաները՝ պատվում ռոմանտիկ ներշնչանքի նրբին շղարշով: Մենավոր աղոթքը, սիրահարների համբույրը, գրկախառնությունը, թափառական երաժիշտների նվագը՝ ամենը կերպավորման առիթ է դառնում՝ մեզ տեղափոխելով քաղցր անուրջների, անխռով հուշերի, մվիրական երազանքների անիրական աշխարհ: Գեղատես են դեմքերն ու մարմինները, կրքից կիսափակված աչքերը, կոկոնների ծաղկունքը, որոնք անցնում են նկարից նկար՝ մերկացնելով հեղինակի քնարական ջիղը: Կիսաշշուկ ասվող բառերի, զգայական ապ-

րումների, երաժշտական հնչյունների, անխառն, պայծառ գույների եզերքում ծնվում են «**Առավոտյան աղոթքը**», «**Պարուհին**», «**Չութակահարը տանիքի վրա**» (երեքն էլ՝ 1997), «**Մերենաղը**» (2005), «**Կապույտ վարդերի մեղեդին**» (2005), «**Խաղաղության հրեշտակը**» (2014) և այլ նկարչական խորհրդածումներ...

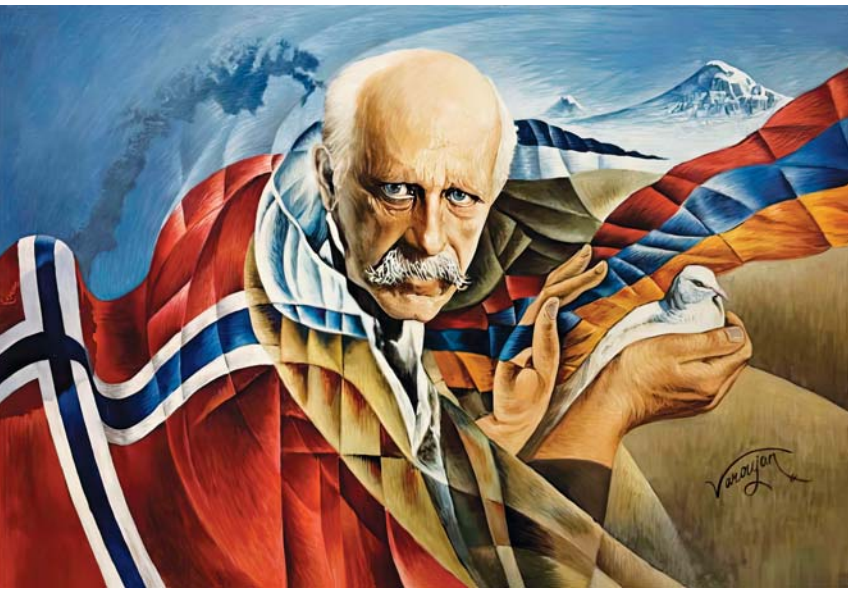
Դանիել Վարուժան Հեծինյանի այլաբանական, սիմվոլիկ գեղարվեստական մտածողությունն արտացոլվում է նրա օգտագործած խորհրդանիշների համակարգում: Դրանց մեջ հաճախ են հանդիպում կրոնական, բիրլիական մոտիվներ ու կերպարներ (խաչ, աղավմի, կենաց ծառ, արգելված պտուղ ևն), որոնց նա դիմում է ազատ՝ պահպանելով մախասկզբնական նշանակությունը: Փոխաբերական, բազմանշանակ ձևերի կիրառությունը Հեծինյանի արվեստում ռացիոնալ ընտրության, երբեմն էլ՝ անմիջական ներշնչանքի արդյունք է: Սակայն ի տարբերություն, օրինակ, գերիրապաշտների, որոնց ազդեցությունը կրել է նրա վրձինը,



Մարգարտյա
ականջող
1997

հայ վարպետը չի աղավաղում-այլափոխում աստվածաշնչյան խորհրդանիշների բնագրական իմաստը:

Գուցե սրան նպաստել է նաև նրա փորձը եկեղեցական նկարչության ասպարեզում: Մասնավորապես, նրան են պատկանում ԱՄՆ



Խաղաղության
ափերի մեջ
2017

ի յոթ (վեց առաքելական և մեկ կաթոլիկ) հայկական եկեղեցիների 100 ից ավելի սրբանկարներն ու որմնապատկերները, ուր Հեծինյանը հանդես է եկել ոչ միայն իբրև հմուտ մոնումենտալիստ, այլև որպես խստապահանջ պատկերագիր: Դրանցից 46 ը գտնվում են արվեստագետին հյուրընկալած Մասաչուսեթսի Չելմսֆորդ քաղաքի Սբ. Վարդանանց առաքելական եկեղեցում ու աչքի ընկնում կերպարների վեհությամբ և հանդիսավոր շքեղությամբ:

Առանձին խումբ են կազմում Դանիել Վարուժան Հեծինյանի կոմպոզիցիոն կտավները, որտեղ նշանավոր հայորդիները կամ հայ ժողովրդի մեծն բարեկամները պատկերված են պետական և ազգային սիմվոլների ֆոնին, դրանց խորհրդանշական համատեքստում: Այդ աշխատանքները, ընծայվելով համապատասխան երկրների բարձրաստիճան պաշտոնյաների և զանազան կազմակերպությունների, գալիս են յուրովի հաստատելու դիվանագիտական կամուրջներ, ընդլայնելու ազգերի և պետությունների մշակութային կապերը: Այս շարքի օրինակներից նշենք նորվեգացի բեռնախույզ, գիտնական, դիվանագետ և հումանիստ Ֆրիտյոֆ Նանսենի (2017), ինչպես նաև աշխարհահռչակ երգիչ, շանսոնիե, երգահան և բանաստեղծ Ծարլ Ազնավուրի դիմանկարները (2017): Հեղինակի ազգային-քաղաքացիական դիրքորոշումն են արտահայտում նաև Հայաստանի անկախությանը, հայոց պետականությանը, Հայաստան-Սփյուռք կապերին նվիրված քեմատիկ կտավները («Անկախության քամին», «Մեկ Հայրենիք, երկու հանրապետություն», «Հայաստան-Սփյուռք-Արցախ», «Ցեղասպանությունից անկախություն» ևն):

Հեծինյանի գեղարվեստական լեզուն, լինելով ինքնատիպ և ճանաչելի, ներառում է զանազան ոճերի և ազդեցությունների՝ ռոմանտիզմի, կուբիզմի, էքսպրեսիոնիզմի, սյուրռեալիզմի առանձին տարրեր: Անցնելով ամուր ակադեմիական դպրոց՝ նա տիրապետում է դրանց «բառապաշարին», դիմում դրան ըստ նպատակի և անհրաժեշտության: Գեղարվեստական սուր ընկալողունակությունը, մասնագիտական լայն մտահորիզոնը Հեծինյանին բույլ են տալիս դասեր քաղել Սեզանից, Պիկասոյից, Շագալից, Դալիից (որի հանդեպ նա առանձնահատուկ վերաբերմունք է տածում), այլևայլ ականավոր վարպետներից՝ չկորցնելով սեփական դեմքն ու առոգանությունը: Նրա արվեստը զերծ է ինքնահիացման սին հոգսից և մշտապես ուղերձ, ասելիք ունի:

Նկատեցինք արդեն, որ Հեծինյանի ստեղծագործություններում իրական ձևերն ազատ փոխակերպում են ստանում՝ հավասարապես հեռու մնալով ինչպես չոր, անհրապույր նատուրալիզմից, այնպես էլ վերացական տրոհումից: Հանդես բերելով մոնումենտալ մտածողություն՝ արվեստագետը ձգտում է կայուն հորինվածքների, պատկերի կառուցվածքային ամբողջականության՝ անխառն, հնչեղ գույները կապակցելով ամուր գծանկարի հետ: Նրա ներկապնակի նախասիրած երանգներից են կապույտը, կարմիրը, օքրան, իսկ նկարչական եղանակը, մակերեսների մշակումը, վրձնահարվածների տեխնիկան բխում են ստեղծագործության նպատակից և տրամադրությունից:

Հեծինյանի բազմաբեղուն գործունեությունը բարձր է գնահատվել Սփյուռքում և Հայաստանում: Նա արժանացել է բազմաթիվ մրցանակների և կոչումների (այդ թվում՝ Հայաստանի նկարիչների միության պատվավոր անդամի), ստացել պետական և գերատեսչական պարգևներ, որոնցից հատկապես նշանակալի են ՀՀ մշակույթի նախարարության «Արշիլ Գորկի» (2014) և ՀՀ նախագահի «Մովսես Խորենացի» (2015) շքանշանները: Նկարչի աշխատանքները պահվում են մի շարք երկրների պետական ու մասնավոր հավաքածուներում:

Չնայած իր ծանրակշիռ վաստակին և անցած լուրջ ճանապարհին՝ Հեծինյանը մտադիր չէ կանգ առնել, լի է ծրագրերով ու ստեղծագործական պլաններով: Նրա լավատեսությունն ու կենսասիրությունը հավատ են ներշնչում, որ նա դեռ կուրախացնի մեզ գեղարվեստական նոր ձեռքբերումներով:



Աշոտ Հայկապուն Գրիգորյան

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

ԿՈՍՏԱՆԴՆՈՒԳՈՒԼԻՍ- ՍՏԱՄԲՈՒԼԸ

և հայ շինարար-ճարտարապետների
ներդրումը

Սկիզբը՝ «Ռուսին» #1, 2026

Մաս երրորդ

**20-21-րդ դարի
առաջին կեսի հայ
ճարտարապետները՝
Ստամբուլին**



նչպես նշել էինք ներկայացվող
հոդվածաշարի առաջին մասում,
Ստամբուլի ճարտարապետական
կյանքում հատկապես առանձնա-
նում է 20-րդ դարից սկսած մինչև
մեր օրերը ընկած ժամանակաշրջա-
նը, երբ քարագործ վարպետներին,
շինարար-ճարտարապետներին
(Կալֆաներին) փոխարինելու են
գալիս համալսարանական կրթու-

թյամբ ճարտարապետները, քաղաքաշինա-
րարները, ռեստավրատորները և դեկորատոր-
ները, ովքեր արդեն շինարարի պրոֆեսիոնալ
կրթություն ստացած հայ ճարտարագետների,
տեխնոլոգների և հարակից այլ մասնագետնե-
րի հետ միացյալ, ինչպես նաև իրենց թուրք և
այլազգի գործընկերների հետ համագործակ-
ցելով՝ նախագծում և իրականացնում են տա-
րաբնույթ ճարտարապետաքաղաքաշինական
հորինվածքներ Ստամբուլում, Թուրքիայի այլ
քաղաքներում, ինչպես նաև այլ երկրներում:

Այսպիսով, մի քանի սերունդ կազմող հայ
ճարտարապետների արդյունավետ ստեղծա-
գործական ուղին XX դարով չի ավարտվում:

1900-ական թվականներից մինչ օրս
Ստամբուլում ապրել, ապրում և ստեղծագոր-
ծում են հարյուրավոր հայ ճարտարապետներ
(չենք անդրադառնում այն կալֆաներին, ովքեր
մինչև 50-60 տարի առաջ թե նախագծել և թե
կառուցել են, օրինակ՝ Նուրիջան Կալֆան,
ինչպես նաև նրանց, ովքեր տվորելով Ստամ-
բուլի ճարտարապետական բարձրագույն ու-
սումնական հաստատություններում, ինչ-ինչ
պատճառներով տեղափոխվել են այլ երկրներ
մշտական բնակության):



Ստամբուլի հայ ճարտարապետները ստեղծագործում են բնակելի, հասարակական, արդյունաբերական, քաղաքաշինական, վերականգնողական, ձևավորման և այլ ոլորտներում, դասավանդում են, զբաղվում գիտական-հասարակական ակտիվ գործունեությամբ:

Իրենց ստեղծագործություններով հատկապես առանձնանում են Նշան Յաղուբյանը, Հովսեփ Սարաֆը (Սարաֆյան), Պետրոս Ջորյանը, Ժան Գավրիլովը, Նազար Բինաթին, Դավիթ Այնալը, Ջաքարիա Միլդանօղլին, Ալին Փոնթիօղլուն, Գևորգ Օզկարագօզը, Սասնուհի Մուշլիանը, Վազգեն Բարինը, Դիրան Կույումջյանը, Ալեն Դիրանը, Արլեն Դեմիրչին, Ազնիվ Նադիա Մեծատուրյանը, Քան Դուրասլանը, Գուլուզար Արթուրը, Հարություն Ուսուն, Ջիբթ Օզաթարը, Ջիբթ Կուրկչուն, Գաբրիել Չիլը, Կարին Ակբազը, Կարին Էլմազը, Գևորգ Մալխասյանը, Սերդապետ Թորոսը, Լեռնա Կարին Միվելեկը, Լեռնա Յուսենմեզը, Լորի Ջաքարը, Միսակ Դավոթյանը, Մուրադ Քոչկուն, Մուրադ Կույումջուն, Նադին Դեմիրչիօղլուն, Նատալի Նվարդ Կոչյանը, Նուբար Կազանչը, Նուբար Մանավյանը, Նուրան Գեզդիրիչին, Հովհաննես Գոզչեն, Սարո Օզազնավուրյանը, Սարո Ջորյուն, Սարվին Տերստեփանյանը, Մերվին Կոսեյանը, Սիլին Բեզիկյանը, Սելին Բիրգյուզը, Սելին Կույումջիյանը, Սերգիս Յիգիթերը, Սերուփե Բարսեղ Բեդանը, Սիբել Իլգենը, Շիրազ Սոնիսթերը, Թամար Դեմիրը, Թերեզա Քոչկուն, Դուրյան Քոնգուշլուն, Վարուժան Վարդգուլը, Վազգեն Ազարիկ Բուլբուլը, Եփրեմ Գուլգանը և այլք¹:

Թուրքիայի գյուղերի, քաղաքների և այլ բնակավայրերի բազմաթիվ շենքեր և կառույցներ իրականացվել և իրականացվում են հայ շինարարների և ճարտարապետների բեղմնավոր և բազմակողմանի գործունեության արդյունքում: Հայ մասնագետներն իրենց ներդրումն ունեն շինանյութերի և շինտեխնիկայի արտադրության, շինտեխնոլոգիաների, ճարտարապետական նախագծման, շինարարության պլանավորման և իրականացման, ճարտարապետաքաղաքաշինական ձեռքբերումների մասսայականացման, պետական և միջպետական մասնագիտական համագործակցության, ճարտարապետների տեղական, միջազգային միության և ակադեմիայի աշխատանքներին Թուրքիայի անդամակցության, մասնակցության ապահովման և այլ գործընթացներում²:

Ժամանակակից ստամբուլահայ ճարտարապետներից շատերը Ստամբուլի և Թուրքիայի ճարտարապետական գրասենյակների (միությունների) անդամ են, սովորել ու վերապատրաստվել են Ստամբուլի Միմար Սինան, Տեխնիկական և աշխարհի տարբեր համալսարաններում:

Բնականաբար, ներկայացվող հոդվածի շրջանակում ստամբուլահայ բոլոր ճարտարապետների գործունեությանն անդրադառնալ չենք կարող: Սակայն նրանցից մի քանիսին անպայման ուզում ենք անդրադառնալ նաև այն պարզ պատճառով, որ նրանք, բացի շինարար-ճարտարապետներ լինելուց, շատ ակտիվ մասնակցություն ունեն Ստամբուլի և Թուրքիայի հայ համայնքային կյանքում, հետևողականորեն և սիրով մասնակցում են նաև հայրենիքում իրականացվող ոլորտային գործընթացներին (շինանյութերի և շինտեխնոլոգիաների ներկրում, հայրենիքում ճարտարապետաշինարարական գործունեության իրականացում, հայաստանյան մշակութային միջոցառումներին մասնակցություն, բարեգործական ծրագրերի մշակում և իրականացում և այլն): Համագործակցության խրախուսելի ակտիվություն է նկատվում Հայաստանի Ալ. Թամանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի և Ստամբուլի «Հայճար» հայ ճարտարապետների և ճարտարագետների միության միջև:

Պոլսահայ ճարտարապետներից **Տիրան Կույումջյանը** Ստամբուլի և Թուրքիայի ճարտարապետների միության անդամ է: Նա ծնվել է 1958թ.-ին՝ Ստամբուլում, ավարտել է Ստամբուլի Միմար Սինան համալսարանը: Ստամբուլի իր գրասենյակում նախագծում է բնակելի, հասարակական, արդյունաբերական շենքեր և շինություններ, կատարում ինտերիերի և էքստերիերի ձևավորման աշխատանքներ: Իր նախագծերից շատերը հենց ինքն էլ կյանքի է կոչում: Նրա նախագծերը իրականացված են ինչպես Ստամբուլում և նրա արվարձաններում,

1. Sten Haycar Katalogu, Istanbul, 2006: Այս ցուցակում հիմնականում ներկայացրել ենք ստամբուլահայ այն ճարտարապետներին, ովքեր Ստամբուլի «Հայճար» միության անդամներ են:

Շատ այլ հայ ճարտարապետներ այս միությունում չեն, կամ ուղղակի ստեղծագործում են որպես ազատ ճարտարապետ, կամ այլ միությունների կազմում են ընդգրկված: Շատ հայ ճարտարապետներ ստիպված են եղել փոխել իրենց անուն-ազգանունները, ինչը, անշուշտ, դժվարացնում է ոլորտի հայ մասնագետների ամբողջական պատկերի ուրվագծման աշխատանքները և պահանջում է լրացուցիչ հանգամանալի ուսումնասիրություն:

2. Ստամբուլի շինարարության, կառուցապատման, նախագծման և հարակից այլ ոլորտները ներկայացնող մասնագետներին հարկ է անդրադառնալ առանձին հոդվածով:

այնպես էլ Թուրքիայի այլ քաղաքներում: Նշանակալի աշխատանքներից են «Մարտինո» ֆիրմային խանութի ձևավորումը Ստամբուլի Բեյոլլու քաղաքում (2002թ.), «Մերաք» ֆիրմային խանութը Ստամբուլում (1999թ.), «Վիա Սպիգա» առևտրական կենտրոնի ինտերիերի և էքստերիերի ձևավորումը (1998թ.), մենատուն Ստամբուլի Ջաքարիա արվարձանում և այլն:

Ստամբուլահայ փորձառու կին ճարտարապետներից է Սասնուհի Մուշլիանը: Նա ծնվել է Ստամբուլում՝ 1952թ., սովորել է Մխիթարյան վարժարանում, ապա ավարտել Անգլիական և Ամերիկյան լիցեյները: Ճարտարապետական կրթությունը ստացել է Ստամբուլում: Նախագծում է, ձևավորում, կառուցում, դասախոսում: Նրա ստեղծագործությունները հրատարակվել են առանձին ալբոմներով: Պոլսահայ կին ճարտարապետների շարքում նրա ստեղծագործությունները առանձնանում են իրենց նրբագեղությամբ, գույնի, գծի, միջավայրի նրբաճաշակ մեկնաբանություններով:



Սասնուհի Մուշլիան

Ճարտարապետ **Նշան Յաղուբյանը** ծնվել է 1928թ., Պոլսում, ավարտել է Արամյան-Ունճյան նախակրթարանը, Քաղկեդ Կենտրոնական վարժարանը, Պոլսի տեխնիկական համալսարանի ճարտարապետության ֆակուլտետը (1953թ.): Վերապատրաստման դասընթացներ է անցել ԱՄՆ-ում (*Միչիգանի համալսարան*), ուր և աշխատել է նշանավոր ճարտարապետներ Սաարինենի և Յամասակիի արվեստանոցներում: Այստեղ է, որ Նշան Յաղուբյանը որպես հեղինակ աշխատել է Նյու Յորքի երկու երկնաքերերի հեղինակային խմբում (*այն երկնաքերերը, որոնք «գոհ» դարձան ահաբեկչության*): Նախագծային գործունեությանը զուգահեռ դասախոսել է Էդիթեփե համալսարանի ճարտարապետու-



Բնակելի տուն, Գնալը կղզի, Ակրիբաս Ինջե, Լուսանկարը՝ Սասնուհի Մուշլիանի



Գումգափու, բնակելի տուն, Սասնուհի Մուշլիան



Մշակութային կենտրոն, Սասնուհի Մուշլիան



Նշան Յաղուբյան, 1928-2022 թթ.

թյան ֆակուլտետում: Հեղինակ է հարյուրավոր բնակելի, հասարակական, արդյունաբերական շենքերի և համալիրների: Ն. Յաղուբյանը Ստամբուլի և Թուրքիայի ճարտարապետների միության անդամ է:

Ճարտարապետ **Գևորգ Օսկարագոզը** ծնվել է Մալաթիայում՝ 1964թ.-ին, նախնական կրթությունը ստացել է Բեզգյան Մայր վարժարանում, բարձրագույնը՝ Ստամբուլի Տեխնիկական համալսարանի ճարտարապետության



Բնակելի տուն, Նշան Յաղուբյան

ֆակուլտետում: Նա Թուրքիայի ճարտարապետների միության անդամ է և հեղինակ տասնյակ բնակելի, հասարակական և արդյունաբերական շենքերի և համալիրների: Գևորգը պոլսահայ ճարտարապետների միջին սերնդի ներկայացուցիչ է, խոստումնալից ճարտարապետ: Նրա նախագծով է իրականացվել Պոլսի հայոց պատրիարքարանի և տարածքի բարեկարգումը:



Ժան Գավրիլով

Ճարտարապետ **Ժան Գավրիլովը** ծնվել է 1955թ.՝ Ստամբուլում, սովորել է Պողոսյան-Վարժարյան նախակրթարանում, Կենտրոնական վարժարանում և ապա Ստամբուլի Տեխնիկական համալսարանի ճարտարապետության ֆակուլտետում և Յըղդըզ համալսարանում: Հեղինակ է տասնյակ բնակելի, հասարակական շենքերի և շինությունների, որոնցից շատերի իրականացումը է նաև: Թուրքիայի ճարտարապետների միության անդամ է:

Հատկապես գնահատելի է Ստամբուլի հայ ճարտարապետների դերը պատմական



Նյու Յորքի երկնաքերերը մինչև կործանումը



Նշան Յաղուբյան, մենատուն

Հայաստանի տարածքում հայ մշակույթի անբաժան մասը կազմող հայ միջնադարյան պաշտամունքային հուշարձանների պահպանման և վերակառուցման գործում:



Բնակելի տուն, Գնալը կղզի, ժան Գավրիլոֆ

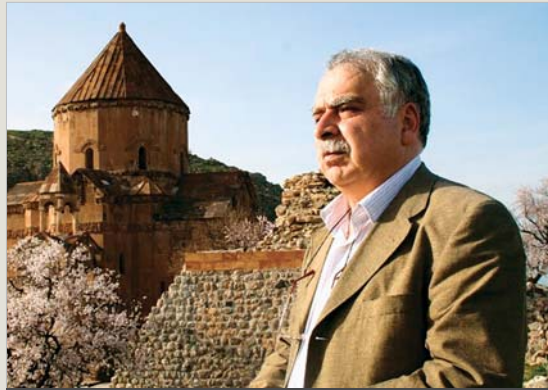


Բնակելի տուն, Գնալը կղզի, ժան Գավրիլոֆ



Հայկական Կաթուղիկ Սուրբ Աստվածածին եկեղեցի, ժան Գավրիլոֆ (վերականգնում)

Այս առումով գնահատելի է **Զաքարիա Միլդանցովի** գործունեությունը: Ճարտարապետ Զաքարիա Միլդանցովին ծնվել է 1950 թ.՝ Կեսարիայի Պիոնեռն գյուղաքաղաքի Էգրեք (այժմ Զեօփրիուպաշը) գյուղում: Նախնական ուսումը ստացել է Ստամբուլի՝ Շիշլիի Գարակեօզեան որբանոցի, իսկ երկրորդական ուսումը՝ Սկյուտարի Սուրբ Խաչ Դպրեվանքի

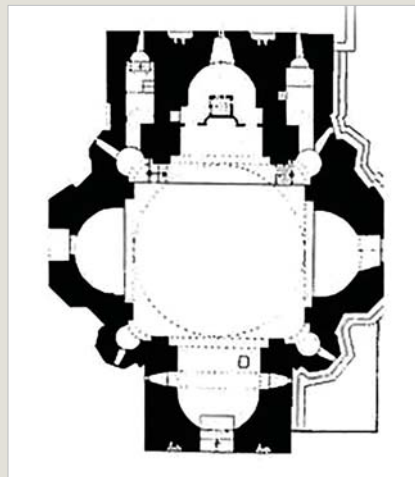


Զաքարիա Միլդանցովի

հոգևոր ճեմարանում: Միլդանցովն ավարտել է Ստամբուլի Տեխնիկական Համալսարանի Ճարտարապետության բաժինը: 1986-ից Թուրքիայի Ճարտարապետների և Ճարտարագետների միության անդամ է: Զաքարիա Միլդանցովի ճարտարապետական ժառանգությունը բազմազան է: Նա հեղինակ է բազմաթիվ շենքերի, շինությունների, ինչպես նաև այլ կառույցների վերանորոգման, պահպանման նախագծերի և իրականացումների:

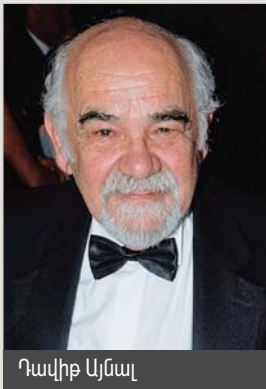


Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու ընդհանուր տեսքը



Աղթամարի Սուրբ Խաչ եկեղեցու հատակագիծը

Հատկապես առանձնանում են Ստամբուլի Գուզլունճուք թաղի գազի արտադրամասի վերանորոգումը (որը կառուցված էր նշանավոր Բեյլերբեյի Պալատին մաքուր օդ մատակարարելու նպատակով), Օրթագիո թաղամասի Հայ Կաթողիկե Անտոնեան միաբանության շենքի, Shell ընկերության Վարչական շենքի նախագծումն ու իրականացումը և այլն: Նրա կարևոր աշխատանքներից է Թուրքիայի Հայոց Պատրիարքարանի կողմից որպես լիազոր հսկիչ, Աղթամարի Սուրբ Խաչ նշանավոր եկեղեցու վերանորոգման աշխատանքների անշահախնդիր հետևումը:



Հրավիթ Այնալ

Հրավիթ Այնալը այն ճարտարապետներից է, որ երբևէ անտարբեր չի եղել Պոլսո հայ համայնքի կյանքի հանդեպ և ակտիվ մասնակցել է համայնքային ծրագրերի իրականացման գործընթացներին: Ծնվել է 1943թ.-ին՝ Թեքիրդաղում (Թուրքիա): 1967թ.-ին ավարտել է Փարիզի Բոգարտ Գեղեցիկ արվեստների ակադեմիան և բարձրագույն կրթությունը շարունակել Գերմանիայիում: Այնուհետև աշխատել է որպես ինտերիերի

ճարտարապետ և խորհրդատու՝ ընդգրկվելով տարբեր նախագծերի իրականացման աշխատանքներում: Եղել է Պատրիկի ամառանոցի ինտերիերի ճարտարապետը և մասնակցել Բասկիտայում գտնվող Սուրբ Աստվածածին եկեղեցու վերականգնողական աշխատանքներին, որը Պալյանների ճարտարապետական գլուխգործոցներից է: Նա նաև «Հայճար» միության համահիմնադիրներից է և շարունակում է իր փորձառությունը փոխանցել երիտասարդ սերնդին և իր գործընկերներին³: Նրա նոր նախագիծը Պալյան ընտանիքի դամբարանի կառուցումն է Սկյուտարում (Ստամբուլ):

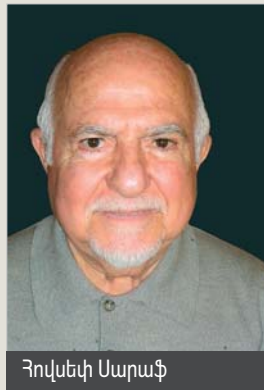


Ալին Փոնթիօլու

Հայաստանի մայրաքաղաքներից **Անիի հագար** ու մի եկեղեցիների պահպանման ու վերակառուցման գործում անժխտելի է վերականգնող ճարտարապետ Ալին Փոնթիօլուի մասնակցությունը: Ալին Հակոբի Դեօքմեջյան Փոնթիօլուն ծնվել է 1966 թվականին: Ավարտել է Արամյան-Մուջյան վարժարանը, Եսալյան վարժարանը, Ստամբուլի Յըլդըզ տեխնիկական համալսարանի ճարտարապետության ֆակուլտետը, վերականգնող ճարտարապետ է:



Ալին Փոնթիօլու, վերակառուցումներ Անիում



Հոլսեփ Սարաֆ

Բազմաթիվ խոշոր ծրագրերի հեղինակ էր ճարտարապետ **Հոլսեփ Սարաֆը**, ով ի դեպ մասնակցել է նաև Երևանի Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու նախագծի միջազգային մրցույթին՝ ներկայացնելով շատ հետաքրքիր նախագիծ:



Հոլսեփ Սարաֆ. Ջուլգ երկնաքերերի մանրակերտը

3. Ստամբուլի «Հայճար» հայ ճարտարապետների և ճարտարագետների միության հիմնադիրը և երկար տարիների միության նախագահը շինարար-ճարտարագետ Նազար Բինաթլին է՝ Ալ. Թամանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի և Հայաստանի լավագույն բարեկամներից մեկը:



Անտոն Գազազյան, Ազարյանների ապարանքը
(այժմ թանգարան)

Ավագ սերնդի ճարտարապետներից էր **Միհրան Ազարյանը**: Նա ծնվել է 1875 թվականին՝ Իզմիրում: *(Որդին է արքունի ճարտարագիտական ուսումնարանի շրջանավարտ Պետրոս Խալֆայի)*: Նրա նախագծով կառուցվել և մինչ օրս գործում է Մեծ Կղզու նավամատույցը: Աշխատել է Իզմիրում, Սասունում, Ստամբուլում, մահացել է 1951 թվականին:

Ավագ և միջին սերնդի հայ ճարտարապետների բազմաթիվ կառույցներ մինչ օրս կանգուն են: Դրանցից շատերի վրա գրված են հեղինակների անունները: 20-րդից 21-րդ դարի առաջին կեսի Ստամբուլի հայ ճարտարապետներից շատերը ունեցել են և ունեն իրենց անձնական նախագծային և շինարարական գրասենյակները, շատերն էլ աշխատել են և աշխատում են թուրք ճարտարապետների հետ համագործակցաբար: Նրանք ստեղծագործում են ժամանակին հարիր և բնորոշ ամենատարբեր ուղղություններով և ոճերով: Հայ շինարար-ճարտարապետները հավասարապես տիրապետում են փայտի, քարի, երկաթբետոնի, ապակու և մետաղի համադրություններով ճարտարապետության գաղտնիքներին:

Բավական է «թերթել» նրանց ստեղծագործությունների էջերը՝ համոզվելու համար, որ դրանց «խճանկարային գունապնակները» ստամբուլյան ճարտարապետական ծաղկեփյունի անբաժան մասերն են, ի հպարտություն բոլորի:

Հետաքրքրական է, որ Ստամբուլի ճարտարապետության մեջ շահեկանորեն առանձնանում է **Պետրոս Ջոքյանի**՝ Հայ միջնադարյան պաշտամունքային ճարտարապետությանը բնորոշ՝ շեշտված հայեցի նկարագրով Սբ. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցին:

Ընհանուր առմամբ Ստամբուլի հայ ճարտարապետները անտարբեր չեն եղել նաև



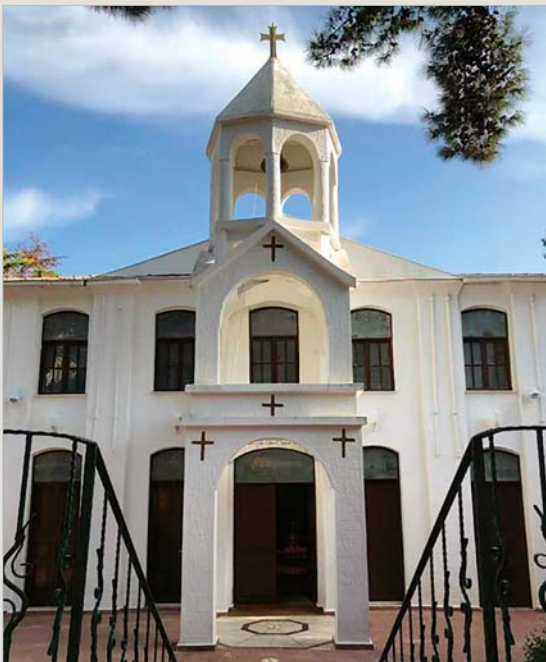
Գրիգոր Մելիտոսյան, Հայոց պատրիարքարանը,
Գումգալիու, Ստամբուլ

հայաստանյան ճարտարապետական անցուղարձի նկատմամբ: 2004թ.-ին պոլսահայ ճարտարապետները սիրով մասնակցեցին Երևանում կազմակերպված «Մեկ ազգ, մեկ մշակույթ» համահայկական առաջին մշակութային փառատոնին՝ ներկայացնելով տասնյակ նախագծեր (ցուցահանդեսին մասնակցել



Արամ և Իսահակ Գարազաշներ, «Ֆերաի» գործառնական համալիրը, Պեյոլլու, Ստամբուլ

են ճարտարապետներ Նազար Բինաթին, Դավիթ Այնալը, Տիրան Գույումջյանը, Նուրի-հան Ջանիկը, Սասնուհի Մուշխանը, Ժան Գավրիլովը, Պերճ Ջեղվենջյանը, Իբրահիմ Պուլկանը, Նշան Խուշապյանը, Հովսեփ Սարաֆը): Փառատոնի արդյունքներից ոգևորված՝ նրանք շարունակեցին մասնակցել երևանյան բիենալեների աշխատանքներին, ճարտարապետության քանգարանում կազմակերպվող գիտաժողովներին, ինչպես նաև Վենետիկյան ճարտարապետական բիենալեի հայկական տաղավարի աշխատանքներին՝ ներկայացնելով իրենց թե՛ նախագծային, և թե՛ գիտահետազոտական աշխատանքները:



Սուրբ Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու զանգակատունը (վերականգնում), Կինալադա, Նազար Բինաթի

Փաստորեն, 1900-ականներից սկսած, Ստամբուլի ճարտարապետական կյանքում հայ ճարտարապետների գործունեությունը չի ընդհատվել: Տարբեր սերնդի հայ ճարտարապետները զգալի ներդրում ունեն, և այսօր էլ այդ շնորհակալ գործը շարունակելով՝ իրենց փորձառությունն են փոխանցում երիտասարդ հայ ճարտարապետներին: Ստամբուլի հայ ճարտարապետներ Գևորգ Ասլանյանի, Արամ և Իսահակ Գարագաշների, Հովսեփ Ազնավուրի, Անտոն Գազազյանի, Գրիգոր Միլիտոսյանի, Արթին Մաճարյանի, Միհրան Խալֆայի, Ստեփան Համաճեանի, Գեղամ Գավաֆեանի և այլոց ատեղծագործությունները վերը շարադրվածի լավագույն վկաներն են:



Արթին Մաճարեան, Թաշճեան ապարանքը, Գնալը կղզի



Միհրան Գալֆա, Շիշլիի հայոց գերեզմանատան դուռը, Ստամբուլ, 1903 թ.



Ստեփան Համաճեան, շենք Ստամբուլում



Գեղամ Գավաֆեան, Սուրբիա կինոդահլիճի ներքին տեսքը, Գատրգյուղ, Ստամբուլ

Ընդհանրապես պոլսահայ ճարտարապետների ստեղծագործական ժառանգության գիտական վերլուծությունն ու արժևորումը շատ բարդ է և ենթակա առանձին հետազոտության: Փաստ է սակայն այն, որ պոլսահայ ճարտարապետները խոսում և գրում են նաև հայերեն, իրենց համարում են հայ մշակույթի կրողներ և ջանում են ավելին իմանալ հայ ժողովրդի պատմության, մշակույթի և, ի մասնավորի, ճարտարապետության մասին:

Այստեղ հարկ է ընդմիջել և փորձել հասկանալ խնդրի էությունը:

Այս հարցին անդրադառնալուց առաջ հարկ է, որ փորձենք հասկանալ, թե ի՞նչ գիտեինք Ստամբուլի կամ Թուրքիայի հայ ճարտարապետների կամ ընդհանրապես արտերկրի հայ ճարտարապետների մասին սրանից 30-50 տարի առաջ (խորհրդային շրջանում): Ցավով պիտի արձանագրենք՝ ոչինչ, կամ գրեթե ոչինչ: Պատմությունը արձանագրել է հետևյալը. 1970-ականներին Երևանում հրատարակվեց Հայ ժողովրդի պատմության ուր-հատրյակը: Ըստ այդ հրատարակության, հայ ժողովրդի պատմական դարավոր տարաբնույթ անցքերին զուգահեռ խոսվում էր նաև հայերի՝ աշխարհով մեկ տարածման, գաղթի, գաղթավայրերի ստեղծման, նաև մշակութային գործունեության մասին, իսկ ճարտարապետության ոլորտից նշվում էին ընդամենը 10-15 ճարտարապետների անուններ, այն էլ կցկտուր տեղեկություններով: Հատորյակից տեղեկանում ենք, որ հայ ճարտարապետներ են ստեղծագործել Եգիպտոսում (3), Թուրքիայում (5, Պալյաններ), Ռումինիայում (2), Չեխոսլովակիայում (2), Լիբանանում (1): Նշվում է, որ «ճարտարապե-

տությունը միակ բնագավառն է, որ Սփյուռքում չկարողացավ խարխիս գցել»⁴, ավելին. «ճարտարապետությունը, իբրև հայ արվեստի ուրույն ճյուղերից մեկը, սփյուռքում գոյություն չունի»⁵...

Այսինքն, 1970-ի պաշտոնական կարծիքը «փաստել է», որ սփյուռքում հայ ճարտարապետություն չկա...



Բնակելի տուն, Լևոն Կյուրեղյան

4. ԶԺՊ, հ VII, Երևան, 1967, էջ 604:

5. ԶԺՊ, հ VIII, Երևան, 1970, էջ 524-525:

Իրավիճակը փոքր-ինչ փոխվեց 1980-ականներին, երբ լույս տեսան Մովսեսյան Հաստանի Հանրագիտարանի հետագա հատորները: Այստեղ արդեն ավելի խորը և համակողմանի ներկայացվեցին ինչպես հայ Սփյուռքը, այնպես էլ հայ Սփյուռքի մշակույթն ու ճարտարապետությունը: Փոխվեցին նաև մեր պատկերացումները սփյուռքահայ ճարտարապետների թվաքանակի ու աշխարհագրության մասին: Այսպես, պոլսահայ ճարտարապետական Պալյան գերդաստանի կողքին հայտնվեց Սինանի անունը, հայ ճարտարապետներ գրանցվեցին Ռուսաստանում, Իրանում,



Անտոն Գազազյան, Ազարյանների ապարանքը (այժմ թանգարան)

Ֆրանսիայում, Մերձավոր և Միջին արևելքի երկրներում: Սակայն խոսքը գնում էր միայն թվարկման մասին, չկային նրանց ստեղծագործությունների վերաբերյալ մասնագիտական վերլուծություններ:

Տասը տարի անց խնդրին առավել հանգամանալից անդրադարձավ «Հայ սփյուռք» հանրագիտարանը: Արդեն հայտնի անունների շարքում լրացվեցին նորերը՝ Թուրքիայում՝ Հ. Մերվերյան, Մ. Խալֆա, Ջ. Թաշչյան (3), Ադրբեջանում՝ Գ. Տեր-Միքայելյան, Վ. Սարգսյան (Սարկիսով), Ն. Բաև, Հ. Տեր-Հովհաննիսյան (Քաջազունի), Ֆ. Աղալյան (5), ԱՄՆ-ում՝ Հ. Ալքաբարյան և Լ. Էսքիջյան (2), Արաբական միացյալ Էմիրություններում՝ Բ. Ալվազյան, Ա. Տատյան, Վ. Գատեմճյան, Գ. Ճերճերյան, Վ. Ինջիջիկյան, Հ. Սողոմոնյան (6), Բելառուսում՝ Ա. Սարգսյան, Բ. Սաղաթելյան (2), Բրյուս-

լում՝ Գ. Մարտիկյան (1), Գերմանիայում՝ Վ. Հովհաննիսյան (1), Եգիպտոսում՝ Բահա արդ Դին Դարագյոզ, Գ. Բեյ Բաֆեյյան, Ջ. Բեյ Մերամեդճյան, Գ. Բեյ Մերամեդճյան, Մ. Բեյ Մարկոսով, Ա. Ազարյան, Հ. Ազնավուրյան, Լ. Նաֆիլյան, Հ. և Ա. Կարիմյաններ, Ա. Անդրանիկյան, Հ.Ջիլֆիյան, Կ. և Հ. Պալյաններ, Ա. Օրագյան, Ա. Ջաքարյան (16), Եթովպիայում՝ Գ. Կովյան և Մ. Խերբեկյան (2), Թուրքմենստանում՝ Վ. Կուտումով, Հ. Ալվազով (2), Իտալիայում՝ Հ. Վահրամյան, Ա. Մանուկյան (2), Իրանում՝ Ռ. Ոսկանյան, Լ. Ավանդուլյան, Լ. Թադևոսյան, Վ. Հովհաննիսյան, Մ. Գալստյան (5), Հորդանանում՝ Ն. Ներսիսյան, Ա. Լևոնջյան (2), Հունգարիայում՝ Վաքար Տիլարթ (1), Մեծ Բրիտանիայում՝ Հարո Բեդելյան (1), Մեքսիկայում՝ Գ. Նշանյան (1), Մոնղոլիայում՝ Ա. Խաչիկյան (1), Շվեդիայում՝ Պիեռո Տեր-Հակոբյան (1), Շվեյցարիայում՝ Պողոս Նուբար Մակկյան (1), Ռուսաստանում՝ Ա. Թամանյան, Յու. Յարալով, Հ. Խալիլխաչյան, Կ. Ալաբյան, Ա. Մնացականյան, Ա. Մազմանյան, Գ. Քոչար, Մ. Հասրաթյան, Ա. Լևոնյան,



Լևոն Կյուրեղյան, բնակելի տուն,

Ս. Մերժանով, Յա. Հայր Բաբայան, Գ. Բադաջյան, Ռ. Բեգունց, Ս. Լիվիցյան (14), Սիրիայում՝ Ջ. Գաբրիլյան (Կապլանյան), Պ. Տեր-Հակոբյան, Ս. Կալաջյան, Ս. Պայմանակյան, Շ. Տեր-Գևորգյան (5), Վրաստանում՝ Թողորակ, Ս.Օհանջանյան, Գ. Տեր-Միքելյան, Բ. Տեր-Սարկիսով, Պ. Ջուրաբյան, Ղ. Սարգսյան, Դ. Չիպիև, Ն. Մադաթյան, Հ. Միքայելյան, Ա. Սաքունց (10), Ֆրանսիայում՝ Է. Ութուշյան,

Ա. Դերձեկյան, Վ. Կյուրեղյան, Տ. Հանջյան, Տ. Սարգսյան, Ա. Դարոնյան, Ա. Ջաքարյան (7):

Փաստորեն արվել է այն, ինչ հնարավոր էր: Ուրախալիմ այն էր, որ բարձրացել էր հետաքրքրությունը Սփյուռքի պատմության, մշակույթի և մասնավորապես ճարտարապետության ուսումնասիրության և հետազոտության նկատմամբ: Առանձին հետազոտական աշխատանքներ կատարեցին Է. Տիգրանյանը, Վ. Հարությունյանը, Գ. Թորամանյանը, Հ. Խալիփախյանը, Յու. Յարալովը, Ա. Ջաքարյանը, Աշ. Գրիգորյանը: Նրանց ուսումնասիրություններում ներկայացվեցին հայ գաղթավայրերի ճարտարապետական նվաճումները, հայ շինարարների և վարպետների գործունեությունը, նրանց ավանդը աշխարհի շատ երկրներում իրականացվող շինարարական գործընթացներում: Ներկայացվեցին տասնյակ հայ ճարտարապետներ: Արտերկրում հրատարակվեցին մի շարք գրքեր, որոնցում, այլ հարցերին զուգահեռ, արծարծվեցին նաև սփյուռքահայ ճարտարապետների ստեղծագործությունների հետ առնչվող խնդիրները (Եգիպտոս, Հունաստան, Թրակիա, Մակեդոնիա, Ռոդոսոս, Գերմանիա, Իրան և այլն):

Իրավիճակը փոխվեց հատկապես, երբ 1990-ին պետականորեն հիմնադրվեց հայ ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտը:

Թանգարան-ինստիտուտի առջև պետականորեն խնդիր դրվեց հավաքել, ուսումնասիրել և պահպանել հայ ճարտարապետությանը և ճարտարապետների ժառանգությանը վերաբերող նյութերը: Մեր իրականության մեջ առաջին անգամ ստեղծվեցին հայ ճարտարապետների (անկախ բնակության վայրից) անձնական արխիվ-պահոցներ:

Ուսումնասիրման և հետազոտման գերակա խնդիր դարձավ աշխարհասփյուռ հայ ճարտարապետների ժառանգության հավաքումը և հետազոտումը, որպես հայ մշակույթի անբաժան մաս: Խնդիրը որպես առանձին գիտահետազոտական թեմա ներառվեց պետական, գիտական, թեմատիկ հետազոտությունների շարքում: Թանգարանը ձեռնամուխ եղավ այս ծրագրի իրականացմանը և, որպես առաջին քայլ, մշակվեց և տարածվեց «ճարտարապետի քարտարան» գիտահավաքչական հարցաթերթիկի օրինակելի ձևը: «Քարտարանը» հիմք հանդիսացավ, որպեսզի այլ նյութերի հավաքագրմանը զուգընթաց համախմբված, համա-

կարգված և հեռահար ծրագրի ներքո ստեղծվի առանձին պահոց: Այսօր թանգարանի արխիվում հավաքված Իրանի (155), Թուրքիայի (145), Մերձավոր և Միջին Արևելքի երկրների (220), Կիպրոսի (2), Հունաստանի (10), Իտալիայի (18), Իսպանիայի (3), Ֆրանսիայի (250), Եգիպտոսի (23), Արևմտյան Եվրոպայի



Ստամբուլի «Հայճար» միության երիտասարդ անդամները. ծախից՝ միության հիմնադիր Նազար Բինաթի, աջից՝ Ժան Գավրիլոֆ



Ստամբուլահայ ճարտարապետները երևանում. ծախից՝ Ջաքարիա Միլդանօղլու, Գևորգ Օսկարագոզ, Աշոտ Հայկազուն, Սասնուհի Մուշխան, Դավիթ Այնալ, Ալին Փոնթիօղլու, Նազար Բինաթի

երկրների (78), Ռուսաստանի (170), ԱՊՀ երկրների (64), ԱՄՆ-ի (205), Կանադայի (24), Արգենտինայի (4), Քաթարի (2) և այլ երկրների հայ ճարտարապետների կենսագրությունները, ստեղծագործական գործունեությունը և ընդհանրապես նրանց թողած ժառանգությանը վերաբերող հարյուրավոր նյութեր ուսումնասիրման և հետազոտման ընթացքում են: Այս թվարկումը, բնականաբար, ավարտուն չէ, թանգարանում շարունակվում են հավաքչական և հետազոտական աշխատանքները: Հավաքված և հետազոտված նյութերի հիման վրա հրատա-

րակվում են առանձին գրքեր, կազմակերպվում են դասախոսություններ և քննարկումներ, կազմվել են բավական ուսումնական ծրագրեր և այլն: Ի դեպ «Ռոսլին» արվեստի հանդեսում ներկայացվող նյութերը հենց այդ հավաքչական աշխատանքների արդյունքում են ստեղծվել:

Պարզ է, որ թանգարանում հավաքվող և ուսումնասիրվող նյութերն էլ (որոնք, ի դեպ, մի քանի հազարից ավելի են) ամբողջական պատկերը չեն ներկայացնում: Քանզի յուրաքանչյուր տարի աշխարհի տարբեր բուհերի ճարտարապետական բաժիններ շատ հայ ճարտարապետներ են ավարտում և գիտաստեղծագործական կյանք մտնում: Բացի այս, գործող ճարտարապետներն էլ նորանոր ստեղծագործություններ են արարում: Նույն իրավիճակն է, անշուշտ, Ստամբուլում և Թուրքիայի այլ տարածքներում: Ուստի ներկայացվող հոդվածը կարելի է ընդունել որպես մեզանում կատարված առաջին ուսումնասիրություններից մեկը: Հենց այս հանգամանքն էլ թելադրում է Ստամբուլի հայ շինարար-ճարտարապետների ժառանգության ներկայացմանը անդրադառնալ առավել ուշադիր:

Չպետք է մոռանալ, որ պոլսահայ շինարար-ճարտարապետների ստեղծագործական գործընթացի վրա ազդել և այն կազմավորել են այնպիսի հանգամանքներ, ինչպիսիք են հայ պետականության բացակայությունը կամ Հայաստանից հեռու գտնվելը, ազգային և համաարդկային մտածողությունների զուգորդումը և դրանց կիրառումը ճարտարապետության մեջ և այլն: Մասնագիտական զարգացման անընդհատ և օրինաչափ գործընթացի ապահովման իրավիճակի անկայունությունը (Եղեռն և այլն), որի արդյունքում ընդհատվել կամ չի զարգացել մասնագիտական կամ հայեցի դաստիարակության բնականոն գործընթացը: Հայ մշակույթի հետ կապի բացակայությունը և դրա վերականգնումը վերջին 30 տարիների ընթացքում, որով պայմանավորված հայ ճարտարապետների ստեղծագործություններում

գերիշխող են դարձել եվրոպական և միջազգային ճարտարապետական մտածողության դրսևորումները: Պոլսահայ ճարտարապետներից շատերի ստեղծագործական կենսագրությունները «նման» են իրար. նախակրթարան (հայեցի դաստիարակություն), լիցեյ, բարձրագույն ճարտարապետական կրթություն և աշխատանքային գործընթաց Թուրքիայի տարածքում, Եվրոպայում և հաճախ նաև՝ աշխարհի այլ տարածաշրջաններում:

Ամեն դեպքում չենք կարող չարձանագրել, որ ունենալով բարձր մասնագիտական որակավորում, Ստամբուլի հայ ճարտարապետ-շինարարները անգնահատելի ավանդ են ունեցել և ունեն Ստամբուլի և Թուրքիայի ճարտարապետության, քաղաքաշինության և շինարարության ասպարեզներում: Իսկ եթե հաշվի առնենք այն հանգամանքը, որ այսօր էլ շատ հայ երիտասարդներ ստանում են ճարտարապետական բարձրագույն կրթություն, ապա պետք է հուսալ, որ այդ գործընթացը շարունակվելու է նաև ապագայում:

Այսպիսով, եթե մինչև 20-րդ դարը Կոստանդնուպոլիս-Ստամբուլի մշակութային, ճարտարապետաքաղաքաշինական և շինարարական կյանքում հայ շինարար վարպետների, ճարտարապետների և արվեստագետների ներկայությունը և սերունդներին ժառանգություն թողած արժեքները անգնահատելի են և անվիճելի, ապա 20-ից մինչև 21-րդ դարի կեսի դրությամբ, հայ շինարարների ներդրումը Ստամբուլի դիմագծի կայացման գործում արդեն իսկ պատմական անհերքելի փաստ է:

Մեզ մնում է հուսալ և ջանալ, որ ապագայում էլ Ստամբուլի և Թուրքիայի հայ ճարտարապետները հնարավորություն կունենան ստեղծագործել թե՛ Թուրքիայում, թե՛ աշխարհի այլ բնակավայրերում և, իհարկե, նաև Հայաստանում:

Բոլոր նկարները վերցված են Ա. Թամանյանի անվան ճարտարապետության ազգային թանգարան-ինստիտուտի պահոցից:

Գրականության ցանկ

1. Հայ Միյուք հանրագիտարան, Երևան, 2003, 731 էջ:
2. Հայկական Սովետական հանրագիտարան (ՀՍՀ), 1-12 հատորներ
3. Հայկական համառոտ հանրագիտարան (ՀՀՀ), 1-4 հատորներ
4. Ս. Փաշաճեան, Յուշամատեան Ռոստոսոյի հայերուն, 1925:
5. Աշոտ Հայկազուն Գրիգորյան, «Հայոց ազգին պարտեզի գանձերը, Պալլաններ» Երևան, «Ջանգալ-97» ՍՊԸ-ի տպարան, 2017, 544 էջ + 7 նկար:
6. 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.
7. Ashot Haykazun Grigoryan, The Balyans, the treasures of the Armenian nation's garden, Istanbul, 2025, 524 p.
8. Hasan Kuruyazier, Armenian architects of Istanbul in the Era of Westernization, Istanbul, 2015, 168 p.
9. Haycar katalogu, Istanbul, 2006, 192 p.



Տեր Հեթում քահանա Թարվերդյան

Ախթալայի Սուրբ Աստվածածին վանքի վանահայր
Գուգարաց թեմ



ԿԻՐԱՆՑԱՎԱՆՔԻ որմնանկարները



Իրանցավանքը Հայաստանի հյուսիսում՝ Տավուշի մարզում, պատմական Գուգարք նահանգում գտնվող վանական համալիր է։ Այն տեղակայված է Կիրանց գյուղից մոտ 12 կմ հարավ-արևմուտք՝ Ոսկեպար գետի հովտում։ Վանքը կառուցվել է ԺԳ դարի առաջին կեսին՝ Չաքարյան իշխանական տոհմի օրոք, Հայաստանի քաղաքական, տնտեսական և մշակութային վերելքի շրջանում, և գործել է որպես հայ-քաղկեդոնական վանական կենտրոն¹։

Վանքի հիմնադիրների և հովանավորների մասին ստույգ տեղեկություններ չեն պահպանվել։ Սակայն անուղղակի տվյալների հիման վրա ենթադրվում է, որ վանքի գլխավոր հովանավոր

ըլ եղել է **Ավագը՝ Իվանե Չաքարյանի որդին**։ Վանքի անվան ծագումը կապվում է հունարեն $\kappa\upsilon\rho\iota\omicron\varsigma$ / $\kappa\upsilon\rho\omicron\varsigma$ («տեր», «իշխան») բառի հետ, ինչը կարող էր մատնանշել ինչպես Չաքարյանների իշխանական տոհմը, այնպես էլ նրանց դավանական պատկանելությունը։

Վանական համալիրը բաղկացած է **երեք եկեղեցիներից, երկու գավիթներից, սեղանատնից, բնակելի և տնտեսական կառույցներից, ինչպես նաև գերեզմանոցից**։ Համալիրը շրջապատված է քարե պարսպով, որի մուտքը գտնվում է հարավարևմտյան կողմում։

Վանական համալիրը կառուցված է հիմնականում հում աղյուսով, որի հետ համադրվել

1. **Тер-Аветисян С.** Заметки о Воскепаре и Киранце // Материалы по истории Грузии и Кавказа. Тифлис, 1937. Вып. 7. С. 505-517:



են առանձին քարե ճարտարապետական մանրամասներ, օրինակ՝ գմբեթի թմբուկի քիվը: Այս շինարարական տեխնիկան Անդրկովկասի համար ոչ բնորոշ երևույթ է, սակայն հայտնի է ԺԳ դարի մի շարք կառույցներում, մասնավորապես՝ Սրվեղի և Ոսկեպարի եկեղեցիներում, ինչպես նաև Քինձվիսիի և Տիմոթեսուբանիի վանական համալիրների գլխավոր եկեղեցիներում:

Աղյուսի կիրառումը հնարավոր է՝ պայմանավորված է եղել **մահմեդական՝ մասնավորապես սելջուկյան և իրանական ճարտարապետական ավանդույթների ազդեցությամբ**: Նույն ավանդույթի մասին է վկայում նաև գմբեթի թմբուկի վրա կիրառված **հախճաասպիկային խճանկարը**:

Գլխավոր եկեղեցին **խաչաձև-գմբեթավոր հորինվածքով** է՝ արևմտյան կողմում տեղադրված երկու ազատ կանգնած հեմարաններով: Խորանը եզերող երկհարկանի ավանդատները բացվում են դեպի նավը: Հյուսիսային ավանդատումը հաղորդակցվում է խորանի հետ, ինչը կարող է վկայել **բյուզանդական ծիսակարգի կիրառության** մասին, քանի որ այդ ծիսակարգի ընթացքում անհրաժեշտ էր ավանդատան կապը խորանի հետ: Նմանատիպ հորինվածք հանդիպում է նաև Քինձվիսիի եկեղեցում:

Կիրանցավանքի եկեղեցու խորանը համեմատաբար ցածր է՝ ի տարբերություն հայկական եկեղեցիներին բնորոշ բարձր խորանների: Գմբեթը հենված է առագաստների վրա, իսկ



Արևելյան պատ, խորանի հատված, Սուրբ Հաղորդության տեսարան

գմբեթակիր չորս կամարներն ունեն սրածայր ձև: Գմբեթի թմբուկը ներսից զլանաձև է, իսկ արտաքինից՝ ութանիստ: Եկեղեցին լուսավորվում է թմբուկի ութ նեղ և երկարավուն պատուհաններով, խորանի հատվածի երեք պատուհաններով, ինչպես նաև հյուսիսային և հարավային ճակատների պատուհաններով:

Եկեղեցի մուտք է կատարվում արևմտյան և հարավային գավիթների միջոցով, որոնք երեսապատված են սրբատաշ քարով: Գլխավոր եկեղեցին աչքի է ընկնում **ձգված համամասնություններով**, հատկապես՝ երկարավուն թմբուկով և դրա վրանաձև ծածկով: Նույն ուղղահայաց ձգտումն ընդգծում են արևելյան ճակատի եռանկյունաձև խորշերը:

Ճակատները զարդարված են պարզ հորինվածքով **ռելիեֆ խաչերով**, որոնք տեղադրված են լայն, աստիճանաձև հիմքերի վրա և եզերում են կենտրոնական պատուհանը: Թմբուկի յուրաքանչյուր նիստում բացված են լայն և ոչ խոր խորշեր, որոնց կենտրոնում տեղադրված են պատուհաններ: Խորշերի մակերեսը զարդարված է երկրաչափական նախշերով կազմված **փիրուզագույն-կապտավուն հախճաասպիկային խճանկարով**:



Արևելյան պատ, խորանի հատված, Սուրբ Նիկողայոս Աթանչեւագործ



Գլխավոր եկեղեցուն հյուսիսից և հարավից կից են մեկնաձև փոքրիկ մատուռներ: Հարավային կողմում գտնվում է փոքր զավիթ, իսկ արևմտյան ճակատի ողջ երկայնքով ձգվում է ևս մեկ՝ **զավիթ-ժամատուն**: Կից կառույցների բարձրությունն ու չափերը համաչափ են գլխավոր եկեղեցուն, և դրանց ուրվագծերը ներդաշնակորեն ներառվում են համալիրի ընդհանուր հորինվածքում: Հնարավոր է, որ համալիրի առանձին հատվածների կառուցման ժամանակային տարբերությունը մեծ չի եղել:

Ներքին: Բայց ամենամեծ վնասը հասցրել են մարդիկ՝ հատկապես խորհրդային տարիներին: Իրենց անունները փորագրելով պատերին՝ ամբողջությամբ վնասել են հրաշալի որմնակարները: Այնուամենայնիվ, պահպանված հատվածները հնարավորություն են տալիս վերականգնելու որմնակարների **պատկերազրական ամբողջական ծրագիրը**:

Խորանի գմբեքադրում պատկերված է **Սուրբ Աստվածածինը՝ Մանկան հետ գահի վրա**, երկու հրեշտակապետների ուղեկցությամբ:



Արևելյան պատ, խորանի հատված, Սուրբ Հաղորդություն



Մանուկ Հիսուսի լողացումը

Սեղանատունը գտնվում է վանքի բակի արևմտյան հատվածում՝ ժայռային ելուստի մոտ: Այն կառուցված է ավազաքարից ու գետաքարից և ունի թաղածածկ: Ժամանակին սեղանատունը զարդարված է եղել որմնակարներով, որոնք ներկայումս գրեթե ամբողջությամբ կորել են:

Կիրանցավանքի գլխավոր եկեղեցին ամբողջությամբ որմնակարներով է պատված եղել: Որմնակարների զգալի մասը ժամանակի ընթացքում թափվել է, իսկ ջերմաստիճանային փոփոխությունների ազդեցությամբ փոխվել են նաև որոշ գունանյութերի երանգ-

Պահպանվել է հիմնականում հորինվածքի ստորին հատվածը: Խորանի միջին գոտում ներկայացված է **Քրիստոսի կողմից առաքյալների հաղորդության տեսարանը**, որը վկայում է բյուզանդական պատկերազրական ավանդույթի մասին: Այս տեսարանը պարտադիր բաղադրիչ էր ԺԳ դարի հայ-քաղեկոնական եկեղեցիների որմնակարչական ծրագրերում, ինչպես, օրինակ, Ախթալայի վանքում, Բորայում և Տիգրան Հոնենցի եկեղեցում:

Բոլոր առաքյալները պատկերված են շարժման մեջ՝ ծածկված ափերով: Հորինվածքի աջ հատվածը համեմատաբար ավելի լավ է



պահպանվել: Ստորին գոտում յուրաքանչյուր կողմում պատկերված են հինգական սրբազան հայրեր, որոնց թվում են **Սուրբ Հովհան Ոսկեբերանը, Սուրբ Նիկողայոս Սքանչելագործը, Սուրբ Գրիգոր Աստվածաբանը և Սուրբ Կյուրեղ Ալեքսանդրացին**: Նրանք ձեռքերում պահում են բացված գալարներ՝ **վրացերեն արձանագրություններով**:

Խորանի կենտրոնական նեղ պատուհանը պատկերագրական հորինվածքը բաժանում է երկու մասի: Պատուհանի բացվածքի լանջերին պատկերված են ռիալիդներ կրող հրեշտակապետեր, իսկ պատուհանի ներքևում՝ **«Փրկիչը՝ Անձեռագործ»** (Քրիստոսի Անձեռագործ Պատկերը):

Պատկերագրական մի շարք առանձնահատկություններ, ինչպես նաև որմնանկարների երկլեզու՝ **վրացերեն և հունարեն արձանագրությունները**, հաստատում են հուշարձանի հայ-քաղկեդոնական բնույթը:

Գմբեթի և թմբուկի որմնանկարների պահպանվածությունը զգալիորեն ավելի վատ է: Այս հատվածը բաժանված է հինգ պատկերագրական գոտիների: Լ. Ա. Դուրնովոն, հիմնվելով 1943–1952 թվականների իր ուսումնասիրությունների վրա, ենթադրում էր, որ գմբեթի կենտրոնական հատվածում պատկերված է եղել **«Քրիստոսի Համբարձումը»**²: Իսկ **Ն. Թիերին**, Ի. դարի 80-ական թվականներին կատարած ուսումնասիրությունների հիման վրա, կարծում էր, որ այստեղ ներկայացված է եղել **«Տիրոջ Խաչի բարձրացումը»**³: Նմանատիպ որմնանկարներ հայտնի են նաև Տայքի Իշխանի հայ քաղկեդոնական վանքում: Այս հատվածում պահպանվել են չորս թռչող հրեշտակների

պատկերներ, ինչպես նաև արևի և լուսնի պատկերները: Դրանցից ներքև գտնվում է գոտի, որտեղ պատկերված են **տասներկու առաքյալները, Աստվածամայրը՝ Օրանոսյի դիրքով, և երկու հրեշտակապետեր**: Հաջորդ գոտում ներկայացված են տասնվեց մարգարեներ: Առաքյալներն ու մարգարեները պատկերված են դիմահայաց դիրքով՝ զույգերով, թմբուկի պատուհանների միջև: Հորինվածքը եզրափակվում է մարգարեների կյանքից վերցված տասը տեսարաններով, որոնց թվում են՝ **«Հորը քարախակալման մեջ»**, **«Հակոբի պաշարը Աստծո հետ»**, **«Եղիա մարգարեի համբարձումը»**, **«Եսայի մարգարեի շուրթերի մաքրագործումը»** և այլ տեսարաններ⁴:

Արևմտյան մուտքի կամարի վերևում պատկերված է շրջանագծի մեջ ներգծված խաչ: Կամարի լանջերին ներկայացված են տղամարդու՝ հարուստ հանդերձանքով, և կնոջ՝ մաֆորիով պատկերներ: Լ. Ա. Դուրնովոյի կարծիքով՝ դրանք կարող էին լինել վանքի **կախողների պատկերները**, մինչդեռ Ն. Թիերին դրանք նույնացնում է Մեծն Կոստանդիանոսի և նրա մոր՝ Սուրբ Հեղինեի հետ:

Կիրանցավանքի որմնանկարների պատկերագրական կարևոր առանձնահատկություններից է **Սուրբ Նինոյի վարքից տեսարանների** առկայությունը հարավային պատին: Վրաստանի լուսավորիչ Սուրբ Նինոյի պատկերը, որը սովորաբար հանդիպում է հայ-քաղկեդոնական եկեղեցիներում, ընդգծում է **Հայ Առաքելական և Վրաց Ուղղափառ Եկեղեցիների պատմամշակութային կապերի ավանդույթը**:

Ուսումնասիրողները Կիրանցավանքի որմնանկարները կապում են **վրացական գեղան-**



Գմբեթից հատվածներ

կարչական ավանդույթի հետ: Սակայն դրանցում առկա են նաև հստակ **հայկական գեղարվեստական առանձնահատկություններ**, որոնք իրենց արմատներով կապված են ԺԳ դարի սկզբի հայկական մանրանկարչության հետ: Այս առումով առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում Հաղպատի Ավետարանի հետ ունեցած պատկերագրական և գեղարվեստական ընդհանրությունը:

Այս հանգամանքը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ **ԺԳ դարի կեսերին արդեն ձևավորվել էր հայ-քաղկեդոնական ինքնատիպ գեղարվեստական դպրոց**, որի շրջանակում օրգանապես միավորվել էին Անդրկովկասի երկու կարևոր գեղարվեստական ավանդույթներ՝ **հայկական և վրացական**:

Այսպիսով, Կիրանցավանքը ԺԳ դարի Հայաստանի մշակութային և հոգևոր կյանքի կարևոր հուշարձաններից է, որի ճարտարապետությունը, որմնանկարչությունը և պատկերագրական համակարգը վկայում են միջնադարյան հայկական մշակույթի բազմաշերտ բնույթի մասին: Այն հատկապես կարևոր է **հայ-քաղկեդոնական մշակութային ժառանգության ուսումնասիրության համար**, քանի որ այստեղ հայկական ճարտարապետական և որմնանկարչության ավանդույթները փոխներգործության մեջ են մտնում բյուզանդական և վրացական եկեղեցական-գեղարվեստական համակարգերի հետ:

2. Фрески монастыря Киранц: Материалы из архива Л. А. Дурново. Ереван, 1990: Нерсисян Л. В. Монастырь Киранц - памятник культуры армян-халкидонитов // Памятник в контексте культуры. М., 1991. С. 9-25:
3. Тьерри Н. Росписи церкви Киранца. Тбилиси, 1983; idem (Thierry N.) A Propos de l'église de Kiranc': Rapport préliminaire // Bedi Kartlisa: Revue de Kartvelologi. P., 1983. Vol. 41. P. 194-214:
4. Gandolfo F. Il convento di Kiranz // IV Intern. Symposium on Armenian Art. Yerevan, 1985. P. 108-110:



Դավիթ Ղափարյան

ՀԵԸ Նախագահ, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի խմբավարության և օպերային սիմֆոնիկ դիրիժորության ամբիոնի վարիչ, պրոֆեսոր, ՀՀ մշակույթի վաստակավոր գործիչ



ԹԱԹՐՈՒԿ ԱԼԹՐՈՒՆՅԱՆ 125



Կգի մշակույթի պատմության մեջ լինում են անհատականություններ, որոնք ասպարեզ են գալիս ճիշտ ժամանակին, ճիշտ տեղում՝ դարի, ժողովրդի, հասարակության պահանջով, և իրենց պատկառելի վաստակով դառնում նրա խորհրդանիշներից մեկը:

20-րդ դարի հայկական խմբերգային արվեստի նվաճումները կապվում են հայոց հույժերի թարգման, ժողովրդի շնորհաշատ որդի, սուր մտքով, անհանգիստ խառնվածքով, ստեղծագործական վառ երևակայությամբ օժտված մի արվեստագետի հետ, ում անունն է Թաթուկ Ալթունյան:

Ծնվել է 1901թ. հոկտեմբերի 2-ին, Ադանայում, իրավաբանի ընտանիքում: Հայրը առաջինն էր, որ նրան հաղորդակից դարձրեց երաժշտությանը: 1915-ին թուրքական յաթաղանից հրաշքով փրկված Ալթունյանների ընտանիքը նախ տեղափոխվում է Վան, այ-

նուիտեն՝ Արևելյան Հայաստան: Տիգրան Ալթունյանի զավակներին տեղավորում են որբանոցում: Թաթուկը սովորում է ծխական դպրոցում, այնուհետև Խ.Աբովյանի անվան միջնակարգ դպրոցում, զուգահեռաբար հմտանում թառ նվագելու մեջ, մասնակցում դպրոցա-

կան երգչախմբի պարապմունքներին: Խմբավարի առաջին փորձը կատարում է, երբ երջանիկ պատահականությամբ անհրաժեշտ է լինում փոխարինել երգչախմբի ղեկավարին՝ Ստեփան Դեմուրյանին:

1921թ. ընդունվում է Երևանի երաժշտական ստուդիա, այնուհետև՝ 1923թ.-ին, ուսումը շարունակում կոնսերվատորիայում՝ աշակերտելով Ռոմանոս Մելիքյանին և Սպիրիդոն Մելիքյանին, միաժամանակ հաճախում հոբոյի դասարան: Ուսմանը զուգընթաց երգ-երաժշտություն է դասավանդում հանրակրթական դպրոցներում, երգչախմբեր ղեկավարում ակումբներում, քառաձայն երգչախմբեր կազմակերպում Ալեքսանդրապոլում, 1925-26 թթ. ղեկավարում Երևանի պետական համալսարանի և Լուսաշխի տան երգչախմբերը:

1928 թ. ավարտելով Երևանի կոնսերվատորիան, գործուղվում է Լենինգրադ կատարելագործվելու Ռիմսկի Կորսակովի անվան կոնսերվատորիայում՝ պրոֆեսորներ Ա. Եգորովի (խմբավարություն), Ֆ. Նեյմանի (հոբոյ) մոտ: Լենինգրադում ծանոթանում է ռուս և համաշխարհային գրականությանը, արվեստին, ունկնդրում աշխարհահռչակ դիրիժորներ Էռնստ Անսերմենին, Ալան Բուշին, Օտտո Կլեմպերերին, Հերման Աբենդորտին և ուրիշների: Այստեղ նա մտերմանում է երաժշտա-

կան տեսաբան, պրոֆեսոր Զ. Քուշնարյանի, հայագգի ուսանողներ Ալ. Մելիք-Փաշանի, Մ. Թավրիզյանի, Հ. Ստեփանյանի և այլոց հետ:

Լենինգրադում ապրած և ուսանած 6-7 տարիները Թ.Ալթունյանը ակնածանքով էր հիշում. «...Այսպեղ իմ առջև կարծես կենդանություն առավ ռուսական փառավոր մշակութի պարմությունը, անվերջ քայլելով փողոցից փողոց, ես տեսա կենդանի Պուշկինին, լսեցի Չայկովսկու մեղեդիները, Գոգոլի սարկաստիկ ծիծաղը, պարկերացրի ասպետ ղեկաբիսարների ողբերգական վախճանը, զգացի համաշխարհային հանճարների ոգիները...»:

Ալթունյանը հաճախում է Մ. Կլիմովի ղեկավարած ակադեմիական կապելլայի փորձերին, ինչպես նաև նվագում օպերային ստուդիայի և կոնսերվատորիայի սիմֆոնիկ նվագախմբերում՝ իբրև հոբոյահար:

1935 թ.-ին Թ.Ալթունյանը ավարտում է Լենինգրադի կոնսերվատորիայի խմբավարության և նվագախմբային բաժինները, և վերադառնալով Երևան՝ աշխատանքի է հրավիրվում Կոնսերվատորիայում, դասավանդում խմբավարություն, տեսական առարկաներ, հոբոյ: Շուրջ երկու տարի ղեկավարում է Կոնսերվատորիայի երգչախումբը, որը Մոսկվայում մասնակցում է Համամիութենական օլիմպիադայի և շահում առաջին մրցանակ:



Թ. Ալթունյան, Ա. Տեր-Ղովհաննիսյան, Մ. Մազմանյան

”Вечерная Москва” քերթում (1936թ. հունիսի 2) Ն. Ալեքսանդրովի հողվածում կարդում ենք. ”Высшую степень хоровой культуры продемонстрировал хор Государственной Ереванской консерватории под управлением Алтуняна.

Хор уже с первого выступления зарекомендовал себя как один из наиболее квалифицированных хоровых коллективов нашей страны. Рядом с этим хором следует поставить... хор Всесоюзного радиокомитета под управлением А.Свешникова”.

Երգչախումբը ելույթ է ունենում Մոսկվայի Կրեմլի համերգային դահլիճում, վերադարձին համերգներ տալիս Ռոստովում, Բաքվում, Թբիլիսիում:

«Խորհրդային Հայաստան» քերթի 12.01. 1936 թվականի համարում, կոմպոզիտոր Անտոն Մայիլյանը Բաքվում կայացած համերգի առիթով գրում է. «Ալթունյանի ձեռքը կարծես մագնիսացնում է ամբողջ երգչախումբը»:

Թ. Ալթունյանը Երևանի կոնսերվատորիայի երգչախմբի հիմքի վրա 1937թ. սեպտեմբերին հիմնադրում է Հայաստանի պետական երգչախումբը (ղեկավարել է 1937-39, 1947-49 թթ.): 1938 թվականի մարտի 5-ին հիմնադրում է Հայկական ժողովրդական երգի-պարի պետական անսամբլը, որն իր ձևի և ոճի մեջ առաջինն էր: Ալթունյանի մտահղացմամբ՝ երգը, պարը և գործիքային անսամբլը, ազգային տարազի մատուցումը ձեռք բերեցին ուրույն միասնություն, երգչական, պարային և գործիքային խմբերը միավորվեցին իբրև մի ամբողջություն, որոնցից յուրաքանչյուրը ունեցավ իր դերն ու նշանակությունը՝ ծառայելու որոշակի ստեղծագործական խնդիրների ու նպատակների:

Երաժշտագետ, պրոֆեսոր Մարգարիտ Բրուսյանը գրում է. «Մեր ժողովրդի պայքարի մեջ երևույթ էր Հայկական ժողովրդական երգի-պարի պետական անսամբլի կազմակերպումը... Այսպես ամեն ինչ նոր էր, մի նոր էջ՝ հայ երաժշտական կարարողական արվեստի պայքարի մեջ, մի անկյունաքար՝ հիմնադրված բոլորովին նոր ուրույն քննազավառի համար»:

Հետաքրքրական է, որ Հայկական արվեստի և գրականության 1-ին տասնօրյակին՝ 1939թ., այս երկու ստեղծագործական խմբերը

հանդես եկան Մոսկվայի խառապահանջ հանրության առջև՝ արժանանալով մտավորականների և երաժշտական գործիչների դրվատական գնահատականներին.



”Лично меня, как художника, наиболее пленило все национальное. Великолепный национальный хор, национальные костюмы, национальные песни и пляски и совершенно неожиданный апофеоз... Видя это блестящее искусство Армянского народа, я проникаюсь чувством патриотизма и национальной гордости, ибо мать моя — армянка”. – Вл. И. Немерович - Данченко.

Իսկ պրոֆեսոր Վլադիսլավ Բելյանը, “Известия” քերթի 1939 թ. հոկտեմբերի 30-ի համարում այսպես է բնորոշում երգչախմբի ելույթը.

“Одной из наиболее интересных частей программы было выступление хоровой капеллы под управлением талантливого Татула Алтуняна. С особым подъемом исполнила капелла произведения гениального Комитаса. Выше всяких похвал работа орденоносца Т. Алтуняна, которому капелла обязана своей хоровой культурой”.

Հայ արվեստի և գրականության 1-ին տասնօրյակին գեղարվեստական բարձր մակարդակով հանդես գալու համար Թ. Ալթունյանը պարգևատրվում է «Աշխատանքային կարմիր դրոշ»-ի շքանշանով:

Անսամբլում Ալթունյանը պահեց իր խմբավարական արվեստի ակադեմիական մա-

կարդակը և հետևեց Մեծն Կոմիտասին՝ շարունակելով նրա ավանդույթները իբրև հայկական ժողովրդական երգերի հավաքագրող և մշակող, հարկ եղած դեպքում մաքրեց դրանք մեր ազգային խորք տարրերից և ելևէջներից, հղկեց, բազմաձայնեց և վերադարձրեց ժողովրդին, հնչեցնելով դրանք իր ստեղծած անսամբլի միջոցով:

«Նա մեր ժողովրդական երգերը դարձրեց գոհարներ,– գրում է գույների վարպետ Մարտիրոս Սարյանը,– և դրանով զարդարեց հայ ժողովրդի լուսավոր ճակատը»:

Հարազատ մնալով հայկական ժողովրդական ստեղծագործության ոգուն և բնույթին,

Ժողովուրդը շատ սիրեց և մինչև հիմա երգում է Թ. Ալթունյանի ժողովրդական երգերի մշակումները՝ *«Նուբար-Նուբար»*, *«Հոյ իմ նազանի յարը»*, *«Մարալ-մարալ»*, *«Յաման յար»*, *«Հինգալա»*, *«Կենաց երգ»*, *«Թելլո»*, *«Հոպինա»* և շատ ուրիշներ, որոնք հետագայում տեղ գտան 1954, 1959 և 1964 թթ. հայկական ժողովրդական երգերի և պարերի երեք ժողովածուներում:

Վարպետ Ալթունյանը հետևյալ կերպ էր ընկալում և պատկերացնում հայ երգը. *«Հայ երգը անսամբլում ինչ ներկայանում է իբրև մի բարձրաստիճանի, նիհար ու նուրբ գեղեցկուհի, որին եթե շար զարդարես՝ կկորչի ու կխեղդ»:*



Ալթունյանն օգտագործում է ժողովրդական եղանակի մշակման բազմազան միջոցներ, հոմոֆոն-հարմոնիկ, կոնտրաստային պոլիֆոնիկ, երբեմն էլ նյութի զարգացման իմիտացիոն միջոցներ: Նրա շատ մշակումներում մասնակցում է ժողովրդական գործիքների նվագախումբը, որը զուգորդվում է վոկալ հատվածներով:

Հաճախ նվագախումբը ուղեկցում է մենակատար երգեցողությանը, աջակցելով ինչպես երգչախմբային ամբողջ կազմին, այնպես էլ մենակատար ձայներին:

վի, կկռանա ու կփշրվի: Նա այդ ծանր զարդերի կարիքը չունի»:

Մեծ Հայրենականի տարիներին՝ 1942-45թթ., անսամբլը համերգներ է տվել Խորհրդային Միության տարբեր հանրապետություններում, մեկնել է ռազմաճակատ, հանդես եկել Հյուսիսային Կովկասում, Մերձբալթյան հանրապետություններում, Պարսկաստանում, մասնակցել Անդրկովկասյան ժողովուրդների արվեստի տասնօրյակին:

Թ. Ալթունյանը պարզևատուրվել է «Կարմիր աստղ» շքանշանով, գնահատվել ՀՍՀՄ ժողովրդական արտիստի պատվավոր կոչումով:

1946 թվականին Երևանի կոնսերվատորիայում հիմնադրվում է խմբավարական ամբիոնը, որի վարիչ է նշանակվում Թ. Ալթունյանը:

1947-1949 թթ. վարպետը կրկին ղեկավարում է Հայաստանի պետական երգչախումբը՝ կատարելով Բեթովենի 9-րդ սիմֆոնիան, Ալ. Հարությունյանի «Հայրենիք», Է. Միքոյանի «Հայաստան» և «Տոնական» կանտատները, Ռախմանինովի «Ալեկո» օպերան (համերգային կատարմամբ) և ռուս կոմպոզիտորների այլ ստեղծագործություններ:

1948 թ.-ից մինչև 1965 թ. վաստակավոր կոլեկտիվ՝ Հայաստանի երգի-պարի անսամբլի հաղթարշավի տարիներն էին, հյուրախաղեր Միության համարյա բոլոր քաղաքներում, Հունգարիայում, Ալբանիայում, Լիբանանում, Սիրիայում, Եգիպտոսում:

1956 թ.-ին Մոսկվայում անսամբլը մասնակցում է Հայաստանի արվեստի և գրականության 2-րդ տասնօրյակին:

Ալթունյանի ղեկավարած ստեղծագործական խմբերի կատարողական բարձր արվեստը արժանացել է նաև օտարազգի մշակույթի գործիչների գնահատանքին.

“Большая благодарность армянскому ансамблю за прекрасную музыку и прекрасное искусство. Привет от Ваших друзей в Америке.” – Пол Робсон. “Советское искусство” 25.03.1950г.

“Я счастлив был бы приветствовать этот ансамбль на моей родине.” – Эрландер. Премьер-министр культуры Швеции. 1956г.

Հայաստանում 1950-ականների վերջերից երգչախմբային արվեստը վերելք է ապրում. հանրակրթական, երաժշտական դպրոցներում, մշակույթի տներում, արտադրական ձեռնարկություններին կից ստեղծվում են երգչախմբեր, և հասունացել էր հանրապետությունում մի այնպիսի հաստատություն ունենալու անհրաժեշտությունը, որը պիտի ղեկավարեր, կարգավորեր, օգներ հաղթահարելու երգչախմբերի հետ կապված բազմաթիվ խնդիրներ: Թ. Ալթունյանի նախաձեռնությամբ և հորդորներով կառավարության որոշմամբ 1958 թ. հիմնադրվում է Հայաստանի Երգչախմբային Ընկերությունը և, իհարկե, Ալթունյանն էլ ընտրվում է առաջին նախագահ:

Հայ իրականության մեջ առաջին անգամ փաստվում է մշտական մի կազմակերպության գոյությունը, որն իր հովանու տակ էր առնելու ազգային խմբական երգը, անհրաժեշտորեն նպաստելու էր հանրապետության բնակչության շրջանում բազմաձայն երգեցողության մշակույթի զարգացմանը, ուշադրության կենտրոնում էր պահելու մատաղ սերնդի երաժշտագեղագիտական դաստիարակության հարցը, ինչպես նաև հետևելու էր հանրակրթական դպրոցներում երգ-երաժշտություն դասավանդմանն ու դրանց որակական հատկանիշներին վերաբերող բազմաթիվ հարցերի լուծմանը: Հազիվ էր լրացել Ընկերության մեկ տարին, երբ Թ. Ալթունյանի նախաձեռնությամբ հաստատությանը կից կազմակերպվեց 100 հոգուց բաղկացած երիտասարդական ինքնագործ երգչախումբ, որը գործեց մինչև 1966 թ.: Այնուհետև լավագույն երգիչներից և խմբավարներից հանրապետությունում կազմավորվեց 2-րդ պրոֆեսիոնալ երգչախումբը, որի գեղարվեստական ղեկավար նշանակվեց Թ. Ալթունյանը:

Հետագայում երգչախումբը անվանվեց մեծանուն խմբավար Արամ Տեր-Հովհաննիսյանի անունով: Երգչախումբը շարունակեց իր առաքելությունը՝ Մեծն Կոմիտասից, Եկմալյանից մինչև մեր օրերի կոմպոզիտորների խմբերգերի կողքին հնչեցնելով արևմտաեվրոպական դասական և ժամանակակից ստեղծագործություններ: ՀԵԸ նորաստեղծ պրոֆեսիոնալ երգչախումբը դարձավ յուրօրինակ մի դարբնոց՝ մի կողմից հայ կոմպոզիտորների նորագույն խմբերգերի կատարման և պրոպագանդան, մյուս կողմից երիտասարդ խմբավարներ դաստիարակելու առաքելությամբ: Ցավով պետք է նշել, որ ՀԵԸ-ն լինելով հասարակական-մշակութային կազմակերպություն՝ 2008 թ. սեպտեմբեր ամսից դադարեցրեց երգչախմբի գործունեությունը՝ ֆինանսական միջոցներ չունենալու պատճառով:

ՀԵԸ հիմնադրման օրվանից՝ 1958 թ.-ից մինչև իր կյանքի վերջը, 1973 թ.-ի նոյեմբեր ամիսը, Ալթունյանը ընկերության անփոփոխ պատվավոր նախագահն էր: Անվանի արվեստագետի ծառայությունները հայ երաժշտական արվեստին անգնահատելի են: Նրա մահվանից

հետո հանրապետության կառավարության որոշմամբ վաստակավոր կոլեկտիվ Հայաստանի երգի-պարի անսամբլին շնորհվեց Թաթուլ Ալթունյանի անունը:

«Հայ ժողովրդի հույզերի թարգման», «Ամենակարող վարպետ», «Որոնող, անգիջում, խստապահանջ երաժիշտ». այսպիսի բնորոշումներ են տվել Թ.Ալթունյանի գործունեությանը բանվորից մինչև անվանի մտավորական, երգչախմբի երգչից մինչև անսամբլի պարող: Իսկ ինքը՝ վարպետը, 70-ամյա հորելյանական երեկոյի ժամանակ շնորհակալական իր խոսքն

պարի անսամբլի, Հայաստանի Երգչախմբային Ընկերության հիմնադիր և պատվավոր նախագահ, Հայկական ժողովրդական ֆոլկլորի հավաքագրող և տարածող: Անգնահատելի վաստակ, որը ուղենիշ եղավ բոլոր նրանց համար, ովքեր ձգտեցին հաստատվել ժողովրդական երաժշտարվեստի ասպարեզում և մնայուն հետք թողնել այնտեղ:

Արժեքավոր է նաև Ալթունյան կոմպոզիտորի գործունեությունը: Լինելով երգչախմբային արվեստի և ժողովրդական ստեղծագործության մեծ գիտակ, նա տարբեր կազմերի երգ-



ավարտեց հետևյալ ձևակերպումով. «Ինչ շնորհված բոլոր պարզևներից ամենաբարձրը իմ ժողովրդին ծառայելու պատիվն է»:

Խմբավար, մանկավարժ, կոմպոզիտոր, երաժշտական-հասարակական գործիչ, ԽՍՀՄ ժողովրդական արտիստ (1965 թ.), Երևանի Կոմիտասի անվան կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, Հայաստանի Պետական երգչախմբի (ակադեմիական կապելլա) հիմնադիր ու գեղ. ղեկավար, հայկական ժողովրդական երգի և

չախմբերի համար ստեղծել է բազմաթիվ խմբերգեր: Նրա ժողովրդական երգերի մշակումները տեղ են գտել իր իսկ ստեղծած երգի և պարի անսամբլի հիմնական երկացանկում:

Թաթուլ Ալթունյանի գործունեությունը ազգային ոգու բացահայտման անօրինակ սխրանք էր: Եվ այդ սխրանքը դարի համաշխարհային համայնապատկերի մեջ արժանի է սերունդների երախտիքին ու բարձր գնահատանքին:



Համիկ Սարգսյան
Բանաստեղծուհի, մշակութաբան

«Իմ գործերը որոշվում են ի վերուստ». Ապարանցի Դյուրերը՝ նա ինքը՝ Արամ Սարգսյանը



Լրագածի բարձունքների ճերմակության մաքրությունն ու վեհությունը հայացքում մի երիտասարդ, որ գեղեցիկն ու գույնը կտավին հանձնելու շնորհը ուներ, մի օր իր մատիտանկարը ներկայացրեց Վարպետին և շունչը պահած սպասեց նրա գնահատականին: Վարպետը, որ Տիգրան Թոքմաջյանն էր, գնական հայացքը չկտրելով փոքրածավալ պատկերից՝ լրջորեն ասաց. «Արամ, դու ապարանցի Դյուրերն ես...»: Մինչ այդ մասնավոր դասեր էր առել նկարչուհի Պարուհի Թեփեղիկյանի արվեստանոցում, որն իր արվեստի գաղտնիքներն ամենքի առջև չէր բացում: Ինքնահավաքման, սեփական եսն արարման պահին լիովին արարմանը ենթարկելու, իրականությունից ամբողջապես վերացարկվելու ունակությունը, որ մշակել էր Պ. Թեփեղիկյանն իր երկար ստեղծագործական ուղու ընթացքում, մասնա-



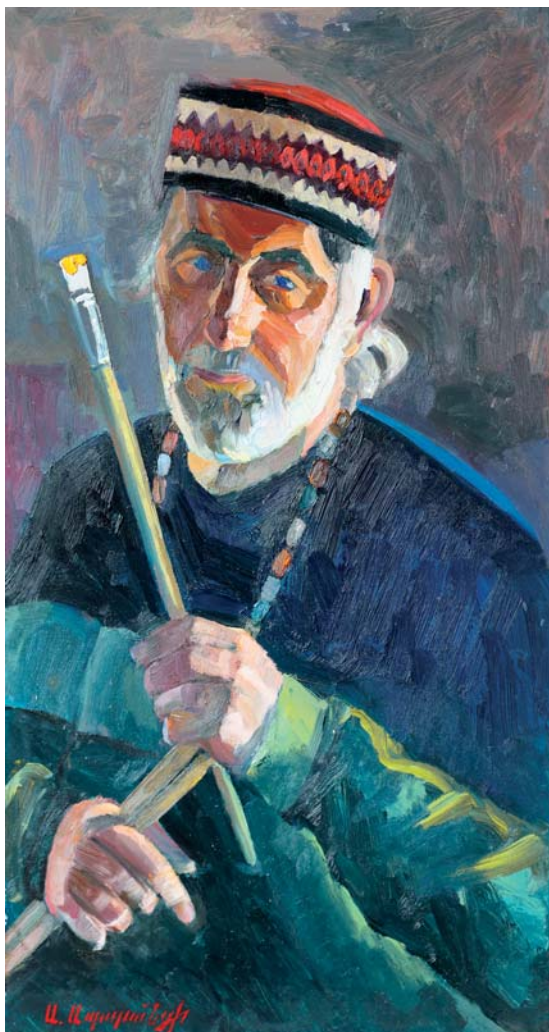
կիորեն հաղորդվեց նաև Արամին: Նկարչուհու և իր մտերմությունը շարունակվեց մինչև Պ. Թեփեղիկյանի վախճանը: Մանկավարժական ինստիտուտում աշակերտեց նաև Զաքար Խաչատրյանին, Սուրեն Սաֆարյանին:

Հայրենի տեղավայրերի աննկարագրելի գեղեցկության երգիչն է Արամը, գիտե եղանակի տարբեր պահերի բերած ցանկացած գույն, սպասում է այդ պահերին, որ գնա էայտոյի, շրջում է սրբավայրերում՝ վանք ու մատուռներում, իր զգացմունքն ու զգացածը դնում պատկերներում, ու.... վանքերի պատերը ժայռեղեն



հսկաների շառագույնն են առնում, աղոթքի պարզված ձեռքերով նորատունկ ծառերն են շարվում վանքամերձ տարածքում, Արագածն է անսպասելի պայծառությամբ երևում գյուղից՝ նորահերկ դաշտերին դեմ-հանդիման, խոնարհված մատուռ-եկեղեցիներն են հիշում-մորմոքում-կանչում անհասանելի վայրերից... Եկեղեցիների պատկերները զուտ արձանագրումները չեն դրանց գոյության, այլ նկարչի մեկ թաց, մեկ սրդողած, մեկ էլ լույսի ակնկալիքով հայացքն են, որ կարդում ենք կտավից կտավ, պատկերից պատկեր: Բնանկարները խաղաղությամբ են շնչում, ինչպես հանդարտության ու ներդաշնակության ձգտող արվեստագետի հոգին է թելադրում: Գյուղապատկերներում ևս բնությունն է գերակա՝ իր հեռու-մոտ ներկայությամբ, մերձակա սար ու լեռների վեհությունն ու հանդարտ հայացքը:

Առաջին կտավը, որ տեսել եմ Արամ Սարգսյանի ստեղծագործությունից, Նորավանքի պատկերն էր, որ ինքն անվանել է «Շարական»՝ բոսորագույն ժայռերից, ասես,



Ինքնանկար վրձինով
2017,
ստվարաթուղթ,
յուղաներկ

աճած, գունային հատկանիշների և լուսաօդային միջավայրի վարպետ համադրմամբ: Այն Աստվածայինի հանդեպ հողեղեն արարածի հիացման արվեստային արտահայտությունն էր: Եվ ես դրա բանաստեղծական նկարագիրը տվեցի՝ դեռևս անձամբ չճանաչելով կտավի հեղինակին.

Միայն սիրող սիրտը գիտե,
Թե երբ է ժայռերին կարմիրը քսվում,
Արևից շիկացած քարերը
Ի՞նչ ժամի են առնում շառագույն,
Գահավեժ քարեղեն պատերը
Հանկարծ կապտավուն երազի
Զգեստներ են հագնում,
Ժայռերի բարձունքից սկսվող
Երկնքին՝
Վրձինը քսվում,
Ու բարձրում՝ դժվար է ասել՝
Բերդե՞ր են լքված,
Թե՞ շառագունած ժայռեր են ահարկու:
Ժայռերից անդունդվող ափերին
դեմ-դիմաց՝

Կանաչին տվող հանդերի եզրերին
Վանք է մի՝
Կապտավուն գմբեթով
Ու մի ծառ մենավոր...
Օրվա այդ ժամը միայն
Ժայռերի շառագույնը նկատող
Քո վրձինը գիտե:

Կան գործեր, որոնցից նկարիչը ոչ մի գնով չի բաժանվի, և «Նորավանքի» կողքին նման կտավները շատ են, որոնցում Արամի նյարդն է, ապրումի և արվեստի գերագույն արտահայտությունը, հոգևոր կենսագրությունը: Դրանք **նատյուրմորտներ են, վանքանկարներ, դիմանկարներ:** Վերջիններս խոհական են, տիպական: Դրանցում պատկերել է ապարանյան անկրկնելի բնավորություններ, արձանագրել հայացքներ և միջավայրին հատուկ խառնվածքներ, որ ժամանակի հետ կորսվում են, և որոնք այնքա՛ն հարազատ են իր հոգուն:

Արամ Սարգսյանի ինքնադիմանկարների մասին խոսելիս՝ հատկապես հիշում եմ Տ. Թոքմաջյանի բնորոշումը: Վերածննդի դարաշրջանի գերմանացի նկարչի՝ Դյուրերի արվեստի հետ այս համեմատությունը բխում է նրանից, որ Արամի ստեղծած բնապատկերներին հատուկ է անմիջականությունը, ինքնատիպ գեղարվեստական ոճը, մանրամասների ընդգծվա-



Շարական
2005,
կտավ, յուղաներկ

ծությունը: Դիմանկարներում պատկերել է անմիջական, ինքնատիպ բնավորություններ: Ուշագրավ են նրա ինքնանկարները: Հատկապես վերջին տարիներին արված ինքնանկարները՝ հասուն, նկարելակերպով՝ գույնի և զգացմունքի զորությամբ, հոգնության-ինաստության և խոհունության զգացողությունը հաղորդող գործեր են:

Դրանցից դառնում են ետ՝ դեպի ավելի վաղ արած ինքնադիմանկարը՝ վրձինների տեղ երեք ծաղկաշյուղերը ձեռքին: Ակամա հիշում են իր ուսուցչի և բարեկամի՝ ճանաչված նկարչուհի Պարուհի Թեփեղիկյանի ինքնադիմանկարը, որ վերնագրել էր՝ «**Վրձինը ձեռքիս խաղաց**»: Արամի ձեռքին վրձինները ծաղկած են: Նաև իբրև համեմատության եզր բերեն Ալբրեխտ Դյուրերի ինքնանկարներից մեկը. նրանում Դյուրերը աջ ձեռքում պահել է բույս-երնջակ, որը դիտարկվում է՝ որպես Քրիստոսի չարչարանքների խորհրդանիշ: Դյուրերը նկարը մակագրել է՝ «*Իմ գործերը որոշվում են ի վերուստ*»: Այս միտքն անվարան կարելի է դնել նաև Արամ Սարգսյանի ինքնադիմանկարի ներքո: Ձեռքում բռնած ծաղկաշյուղերը նկարչի նվիրվածության ընդգծումն է կյանքին, Աստծուն, հույսն՝ առ հավատի ու մարդկայնության վերընձյուղումը:



Իր կտավներում ոչ մի գունային երանգավորում պատահական չէ: Մետաղական զրնգունը կա նրա պղինձներով նատյուրմորտում: Ծաղկանկարներից ամեն մեկը ռոմանտիկ պատմություն է՝ հյութեղ-գունագեղ, յասամանները շրջանակից դուրս են թափվում, մանրա-

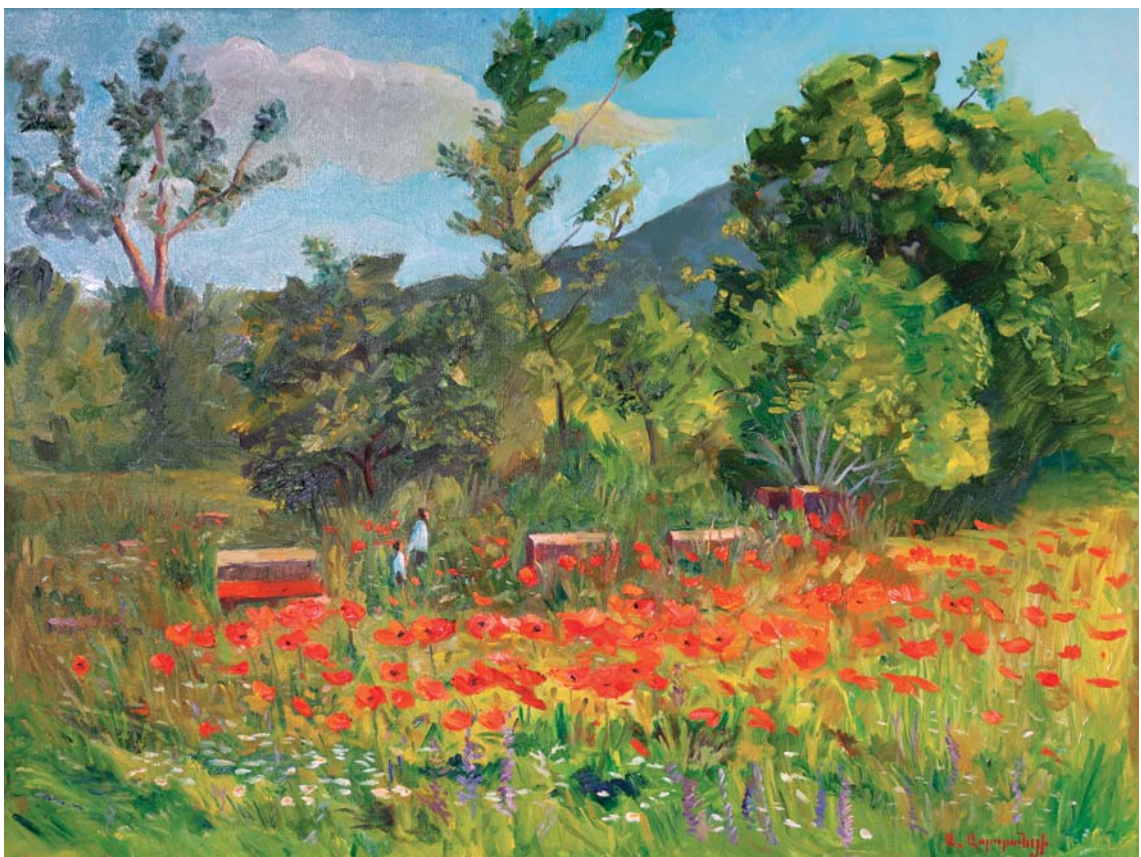
Նատյուրմորտ
դեղձերով
2008,
կտավ, յուղաներկ

ծաղիկ կարմիրն ու դեղինն են կտավներին: Առանձին նրբությամբ են «հյուսված» նրա նատյուրմորտները՝ ծաղիկներով. նկարել է՝ ինչպես սիրելի էակներին, գույների բազմազանությամբ, հաճախ համադրելով մրգերով՝ սերկևիլով, տանձ ու խնձորով: Բնական, հյութեղ, կենդանի... Դրանցից է «**Դեղին վարդերով**» նատյուրմորտը:



Սաղմոսավանքի
ծմեռը
2007,
կտավ, յուղաներկ

Անդորր
2026,
կտավ, յուղաներկ



Վանքերի ու մատուռների նկարները՝ սրողոած աղոթքներ են, բնանկարները խաղաղությամբ են շնչում: Արամի տասնյակից ավելի կտավներ ինձ բանաստեղծական ոգորումների առիթ են տվել: Դրանցից մեկն էլ **Կեչառիսում** արված կտավն է, որի տպավորությամբ գրեցի տողեր՝ որպես աղոթարար և ամոքիչ խոսք: Նման մի այլ գործի վերաբերյալ է արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Հրավարդ Հակոբյանի հետևյալ գնահատականը. «*Բանաստեղծական է Արամ Սարգսյանի «Դրմբունի մուրքը» կտավը. անկեղծ և անմիջական մուրեցումը զուգորդված է պատկերի մեղմ և փխրուն մակերեսի հետ...*»:

Հարկ է նաև պատմել Արամ Ապարանցու արվեստի մի այլ՝ հանրությանը համարյա անհայտ ուղղության, բաղկացուցիչի մասին: Նա քանդակագործ է: Չբացելով փակագծերը՝ կարող եմ ասել, որ կոմիտասյան կերպարի նրա մեկնությունն անսպասելի է, և գութաներգի հնչյուններն արձակող «**Վարդապետի արձանիկը**», որ դեռևս կավակերտ է, հարկ է վերածել քարի կամ ձուլածոյի: Նույնկերպ հետաքրքիր լուծում է տրված ապարանյան

եռապատկեր քանդակախմբին, որ Ապարանի խորհրդապատկերը կարող է դառնալ, եթե մեծածավալ կերպով քանդակվի: Փոքր չափերի մեջ էլ կոլորիտային է՝ շատ տիպական կերպարներով:

Հ. Գ. Մնում է, որ Արամ Ապարանցու այս սրեղծագործությունները քաղաքային իշխանությունների կողմից հավանության արժանանան, գրնվեն մեկենասների կամ բարեգործական կառույցների, որոնք միջոցներ կտրամադրեն արվեստագետի մրահողություններն իրականացնելուն: Այս քանդակները՝ քարե, չուլածո և մեծածավալ, կարող են հայրենի քաղաքի հպարտությունը դառնալ...



Ինքնանկար
2016,
կտավ, յուղաներկ

Խաչիաշներ
2015,
ստվարաթուղթ,
յուղաներկ

Ու քանի հիշատակեցինք համապատասխան միջոցներ հայթայթելու անհրաժեշտության մասին, ապա հարկ է խոսել նաև Արամ Ապարանցուն աշխատելու և ստեղծագործելու նպատակով մի հարմար վայր հատկացնելու հրամայականից: Խիստ սահմանափակ տարածք ունեցող բնակարանի մի նեղիկ անկյո-

նում հնարավոր չէ լիարժեքորեն առանձնանալ և գլխովին տրվել արվեստին: Եվ որպեսզի ապարանյան միջավայրը չլքած ու այստեղ մատաղ սերնդին իր արվեստի գաղտնիքները հաղորդող արվեստագետը լիարժեքորեն ստեղծագործի, անհրաժեշտ է տեղական իշխանությունների կամեցողությունը՝ արվես-



Աշնանային Արագածը, 2010, կտավ, յուղաներկ



Չինական վարդեր
2018, ստվարաթուղթ, յուղաներկ

տանոց ծառայող հարմար վայր հատկացնելու: Ապարանն ունի իր հայրենի վայրերին ու իր արվեստին հազվագյուտ նվիրվածություն, սեր ու ակնածանք տաժող զավակ, որին պետք է աջակից լինել, գնահատել ըստ արժանվույն, տրամադրել անհրաժեշտը՝ դուրին դարձնելով նրա ընթացքն իր արվեստում, հնարավորինս թեթևացնելով կենցաղային դժվարությունների ծնունդ հոգսերը: Քաղաքային իշխանությունների մի որոշում, ավագանու մի նիստ, և հարցը կարող է դրականորեն լուծվել:

■
Վեր կանգնելով բոլոր դժվարություններից՝ Արամ Ապարանցի Սարգսյանն անկանգ ստեղծագործում է: Նա, ոնց միշտ, սպասում է գարնանավերջի յասամանագույն հեղեղումներին կամ թե աշնանային վառ դեղինի ի հայտ գալուն, որ դարձյալ գնա քառագագաթ Արագածի մոտակայքում գծագրվող բաց դաշտեր, վանքատեղեր, խաղաղ գյուղամեջեր՝ հերթական էալուդի...



Մարտին Հուրիսանյան
գրող, հրապարակագիր



Այս գարնանալի խորքային

Մարտիրոսը



Արար 1-ին

նչ-որ պահից նրա արվեստում կտավի հարաբերական հարթությունը ստեղծագործողի իր ներքին խռովքը մատնելու համար սկսեց բավարար չլինել, որքան էլ լույսի ու ստվերի, գունային համադրումների միջոցով ապահովվում էր ասելիքի պահանջված խորքը: Որոշումների այս ճանապարհին գեղարվեստի կախարդական աշխարհում բարեբախտաբար Երվանդ Քոչար ուղեցույց աստղը կար՝ արվեստագետ, ով իր կտավներով նկարչություն էր բերել տարածության ու ժամանակի ընկալման նոր չափորոշիչներ, նոր ըմբռնումներ, նոր զգացողություններ:

Չէ, ինքը, որ հետագայում Մարտիրոս Բաղայան անուն-ազգանվանը պիտի հարադրեր ՀՀ վաստակավոր նկարիչ մեծարումն ու արվեստասեր հասարակության, առհասարակ հանրային գիտակցության մեջ ամրագրվել լայն ճանաչումն իր մեջ ներառած Մարտիրոս կարճ, սակայն տարողունակ անվամբ, Մատարոյի հետ ոտք գցելու ոչ մեծամտությունը, ոչ էլ համարձակությունն ուներ, բայց թե նրա տված դասն էր չափից դուրս առարկայական. մեծ Վարպետի առաջադրածն ինչո՞վ նոր սահմանների յուրացման հրավեր չէր, ու ինչո՞վ ինքը չէր կարող ճանապարհ գնացողից ճանապարհի հարթող լինել:

Չենք համառապնդում, սակայն գուցե թե այս գիտակցման հիմքը դրվեց գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու տարիներին, երբ մի օր ցցուն երակներով մի մարմին է նկարում ու, կանչելով համակուրսեցիներին, կտավի հետևի կողմից մատը երակի վրայից անտեսա-

նելի սղացնելով՝ ցույց է տալիս, թե ինչպես է այն «շնչում», թրթռում:

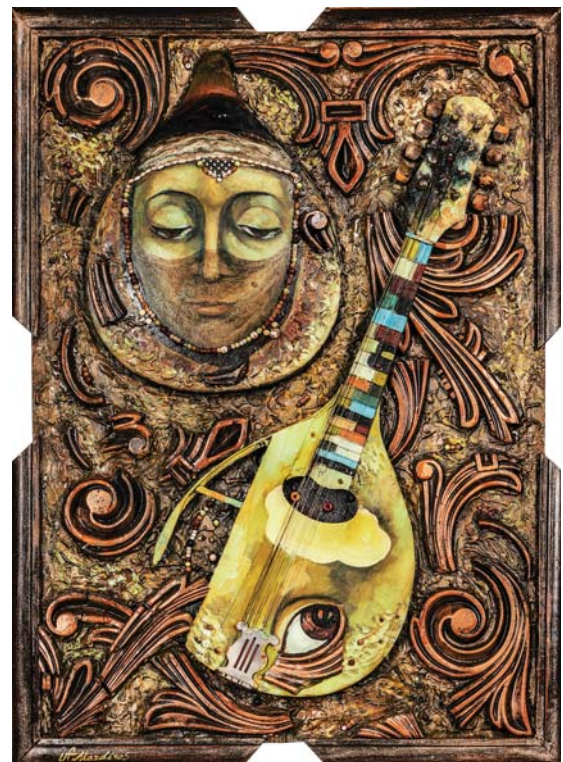
Չէ, ես չեմ ու դուք: Ինչո՞վ այս վարկածը ապրելու իրավունք չունի:

Իսկ եթե վերացարկվենք համակուրսեցիների գլխին սարքած այս խաղից ու գնանք ավելի խո՞րք: Դիցուք՝ նրա մանկություն: Չէ՞ որ նկարելը, որ Մարտիրոսի համար պիտի վերածվեր ինքնարտահայտման, աշխարհի հետ առարկայնորեն հարաբերվելու հաստատուն միջոցի, նրա կյանքում եղել է վաղուց:

Բայց ինչո՞ւ ենք արհեստականորեն նեղացնում շոշափվող խնդրո ընկալումների սահմանն ու նկարելու փոխարեն չենք ասում՝ նկարչությունը: Ի դեպ այստեղ էլ՝ այդ մանկությունում, ամեն ինչ չէ, որ հարթ է: Նկարչության նկատմամբ նրա հակումը ծնողների կողմից, որ աշխատավորական համեստ ընտանիքի մարդիկ էին, միանշանակ չի ընդունվել: Որպես անշրջանցելի ապացույց՝ պատճառներից մեկն էլ երևի տոհմի գենոֆորում նկարչությամբ զբաղված որևէ մեկի չլինելն էր: Իսկ թե այս անվիճելի կռվանի կողքին հանդուրժվել էլ է առ նկարչությունը երեխայի ունեցած «մոլությունը», ապա այնքանով, որ «էներգիա է, ինչ-որ ձևով պիտի իր սպառումը գտնի, պարպվի, գնա»:



Սակայն նկարչությամբ տղայի տարվածությունն ընտանիքում լուրջ ընկալման է արժանացել այն բանից հետո, երբ մայրը ժողովից եկել ու ամուսնուն պատմել է, որ Թերլեմեզյանում իրենց զավակի սովորելուց գոհ են: Հայրը, որ որդու դպրոցական ուսումնառության վերաբերյալ ականջ չոյող խոսքերի կարոտ է եղել, խորապես ազդվել է կողակցից լսածից ու զավակից հայրորեն շռայլ հարցրել՝ ինչի՞ կարիք ունի: Օգնության մեկնված ձեռքն օդում բռնած, Մարտիրոսը նկարելու սեփական անկյուն չունենալու հարցն է բարձրացրել՝ լավ էլ արվեստով հոր հոգու մուրք լարերի հետ խաղալով, թե տնային համաճարարություններն անելու տեղ չունի ու, խնդրեմ, անկյունի փոխարեն ստանում է մի ամբողջ աշխատասենյակ:



Կանացի մեղեդի
Սերենադ

Սակայն եկեք առանձնապես շատ չկտրվենք մեր հերոսին ինքնաճանաչման, ինքնահաստատման տարած մանրուքներից: Որքան էլ ուսանողական ընկերների գլխին խաղացված խաղ, այնուամենայնիվ շնչող, թրթռացող երակը նրա ստեղծագործական գործունեությունում կար որպես արձանագրված փաստ, հետագա զարգացման թեմա, որպես ռելիեֆային կտավներ անցումի ուղղորդիչ: Պայմանականորեն սա ընդունենք որպես սկիզբ ու գնանք

առաջ: Ժամանակի հետ շնչող երակին եկավ հավելվելու վորլայով, գարեջրով, սև *բուխանկայով* նատյուրմորտի պատմությունը, որի առանցքը... ձկան մսահան արված ողնաշարն էր, այդ ողնաշարը որպես ավելորդություն դեն շարտելու «ժլատությունը», սովորական սոսնձամամբ այն պատկերի դետալ դարձնելը: Ընդ որում, դա այնպիսի հմտությամբ, որ նայողը գլխի էլ չընկնի ողնաշարի նկարված չլինելը:



Շախմատ

Փակցվող դետալ «այլևայլություններից» զերծ գեղանկարներն ու կոլաժ համադրումները Մարտիրոսի մոտ վարժանքներից ավելի շատ կայուն մտածողության ու արտահայտչաձևի են վերածվում արդեն քառասուն տարեկանի կողմերը՝ եղածն ամբողջությամբ ամրագրելով նախորդ փուլից ժառանգություն վերցված նկարելու տեխնիկային տիրապետելու հմտությամբ: Ի միջի այլոց անցյալից նրա մերձ ու հետքառասնամյա ստեղծագործական շրջան էին փոխանցվել նաև Խամաճիկների Երևանի պետական թատրոնում արված բեմանկարները, որոնք ազատ մտածողության ավելի քան լայն հնարավորություն էին տվել: Փաստորեն առաջին շրջանից երկրորդին անցման փուլում խմորվել, ապաև ողնաշարավորվել էր այն, որն, ինչպես մի անգամ առիթ են ունեցել ասելու, «դառնալու էր նկարիչ-կոլաժիստի նրա անհատականությունը պայմանավորող Ընթացքն ու Նկարագիրը: ԴԵՄՔԸ»:

■

Որևէ արվեստագետի ներկայացնելիս գրեթե հավերժական է դարձել «որտեղի՞ց է գալիս» հարցը: Չենք ուզում հաստատապնդել, բայցև գոնե վարկածի տարբերակով չենք էլ կարող չբարձրաձայնել, որ մեր ընկալմամբ Մարտիրոսը ժամանակագրորեն գալիս է իր հենց այդ քառասուն տարեկանից: Այո, հենց այս ճիշտ հաշվարկից է գալիս Մարտիրոսը, ով հանրային գիտակցության մեջ մինչև նկարիչ-կոլաժիստ «կարգվել-տեսակավորվելը» ցույց տվեց, որ դասական ընկալման նկարչությունն իրեն բնավ էլ խորք չէ՝ բառիս բուն իմաստով ժայթքելով դիմանկարների մի ամբողջ փառահեղ շարք:



Արամ Խաչատրյան

Նկարիչների հետ զրույցներում իմ կողմից մշտապես բարձրաձայնվող «դժվա՞ր բան է նկարել սովորելը» հարցը սովորաբար արժանանում է «դատարկ բան է» արձագանքի, որին սակայն հետևում է մի ամբողջ դասախոսություն-բացատրություն և որը լսելուց հետո գալիս են շատ պարզ, արքիոմատիկ եզրահանգման՝ չպետք է թաթախվել մի բանի մեջ, որն Աստված քեզ համար շռայլություն է



համարել: Ըստ Մարտիրոսի, նկարելու մեջ կարևորը ոչ այնքան տեխնիկան է, որքան՝ նկարով փոխանցելիքը: Նրա դիտարկմամբ այստեղ է, որ պարզ երևում է՝ պարզապես վրձին բռնող ես, թե՞ վրձնով մտորումների տանող, ասելիք փոխանցող, գույներ, տեսիլներ ու տեսիլքներ բացահայտող: Այստեղ է երևում՝ աշխարհին ուղղված հայացք ես ու ասելի՞ք, թե՞... Թե չէ նույն ծառը, նույն քարը, նույն թուփը քեզնից հազար տարի առաջ էլ նկարել են, քեզնից մի էդքան տարի հետո էլ նկարելու են: Նկարչությունը, Մարտիրոսի խտացմամբ, մտածողություն է, թե չէ մնացածը տեխնիկա է:

Ես գեղարվեստի այնչափ գիտակ չեմ, որ տամ Մարտիրոսի արվեստի ամբողջական, համապարփակ գնահատականը, թեև եթե ստեղծագործողը կենդանի շունչ է, ընթացք, այդ ո՞վ է ի գործու նրա դիմանկարի արողջական պատկերը կերտել: Ուստի ես ընդամենը փաստում եմ, որ Մարտիրոսին հաջողվել է ստեղծել ի՞ր աշխարհը, որտեղ նույն թրթռի մեջ հավասարապես աշխատում են գույնի ու դետալի համադրումը, տարածությունն ու ժամանակը, միտքն ու զգացողությունը՝ իրենց հավաքականության մեջ վերածվելով համանվագի՝ դիմացինին մղելով մտածելու, զգալու, ամբողջանալու պարտադրանքի:

Այս առումով իր հավաքականության մեջ ասելիքի խտացված արտահայտությամբ

թերևս առանձնակի էր սրանից երկու տարի առաջ Նկարիչների միությունում կայացած նրա ցուցահանդեսը, որտեղ կտավների հետ համացուցադրմամբ «Արա Սարգսյան» սրահում տեղ էին գտել կոլաժները, իսկ «Մարտիրոս Սարյան» սրահում ինքնանկարներն էին՝ մի յուրօրինակ մարտիրոսապատում:

Ես չգիտեմ՝ աշխարհում կա՞ մեկ այլ նկարիչ, ով իր դիմանկարներն այդքան անգամներ կերտած լինի ու շարունակի կերտել: Իսկ «այդքան անգամներ» ասվածն այն պահի դրությամբ գերազանցում էր ավելի քան երեք հարյուրը: Սակայն սկզբունքորեն այս թիվն էլ այդքան կարևոր չէ: Ուշագրավն այն էր, որ այդ գործերից և ոչ մեկը մյուսի կրկնությունը չէր ոչ հույզի՛, ոչ տրամադրության, ոչ մտորումների՛, ոչ ապրումների՛, ոչ էլ ապրած խոհերի ու զգացումների առումներով: Ավելին՝ դրանք անգամ այդ ինքնանկարների «կառուցման» մեջ ներառված նյութերի առումով էին տարբեր: Ընդ որում Մարտիրոսն այստեղ էլ էր եղել յուրահատուկ: Խոշոր հաշվով այդ գործերը ստեղծված էին գործածությունից դուրս եկած իրերից՝ թափոններից: Սույնով նա փաստացի ցույց էր տալիս, որ իրականում թափոն կարող է լինել ու այդպիսին կա լոկ մի բան՝ այս աշխարհի ներդաշնակությունն ու համանվագը, պոեզիան խաթարողը: Ցավոք այդ ավերողը տվյալ դեպքում մարդակերպ գազան է, հոգեզար:

Ասելը, որ ասել է, այդ ինքնակարների հղացման գաղտնիքն էլ բացենք: Նկարչի մոտ այն առաջացել է օտար ավերում բնակություն հաստատած դստեր հանդեպ կարոտից: Այդ հետո՝ է ապրումների այդ անձնականությունը վերածվել աշխարհի վրա լայն բացված պատուհանի, որը նրա արվեստում՝ դիմանկար, կտավ, կոլաժ, քանդակ թե ինքնարտահայտման մեկ այլ միջոց, դառնում է հավաքական ազդու ընթերցում, որը մի դեմքում, համատարած ավերի հենքի վրա, Վիկտոր Հյուգոյի «Այստեղով թուրքեր են անցել» հայտնի զգուշացումն է, մեկ այլ դեպքում՝ այդ զգուշացման փոքր-ինչ այլ հնչողությամբ հուշումը՝ «Այստեղով թուրքերն են անցնելու, եթե...», երրորդ դեպքում՝ մեղեդի և այլն, և այլն:

Մարտիրոսի այս զգուշացումների առանցքում աշխարհի ճակատագրով մտախոգ մարդն է պատասխանատվության իր բաժնով ու տագնապներով: Այդ մարդը 1915-ի Եղեռնի («Ականատեսները», «Գաղթ», «Անմեղ արյուն») կամ 2020-ին մեզ պարտադրված անհասկանալի պատերազմի ցավը կրողը չէ միայն («Անմեղ արյուն», «Այլ պատերազմ»), այլև առհասարակ պատերազմի, աշխարհին իր մահվան ճիրանների մեջ առած ահաբեկչության բերած սարսափներն ու տագնապներն



Այստեղով թուրքերն են անցնելու, եթե...

իր մաշկի վրա առարկայնորեն զգացողը («Երկրագունդը՝ փամփշտապատված», «Պատերազմ», «Պատերազմի բնանկար», «Պատերազմի երեխաները»):

Արվեստագետի համապարփակ, համակողմանի ներկայացման արժեք ունեցած այդ ցուցահանդեսում լայն ներառմամբ ներկայաց-



Ականատեսները

ված էր նաև Մարտիրոսի պաշտամունքն առ երաժշտությունը, որը գալիս, հյուսվում էր երաժշտական գործիքների նրա ստեղծած կերպարային շարքին, դառնում «Մեղեդիներ»-ի շարունակությունը՝ ներառելով հայ ու համաշխարհային երաժշտարվեստի մեծանուն դեմքերին՝ Բեթհովեն, Արամ Խաչատրյան, Առնո Բաբաջանյան, Օհան Դուրյան..., նրբորեն փոխակերպվելով սիրո թրթռի («Սիրո մեղեդի»), կնոջ գեղեցկության ու առհասարակ գեղեցկության առջև խոնարհման («Քնած Վեներա», «Մերենաթ»)։ Իսկ ինչե՞ր արժեին տատիկներին ձոնված կտավներն ու դրանց մեջ հատկապես «Մայրիկ Ջոկոնդան», «Տատի», «Մայրիկ» գործերը։



Պատերազմ

Հարկավ Մարտիրոսի այդ այցեքարտային ցուցահանդեսի մասին խոսքը կիսատ կլիներ, եթե գոնե հպանցիկ չհիշատակեինք հայրենի Գարդման աշխարհն ու նրա մաս կազմած Բանանցը՝ իր ծննդավայրը, հայրենի եզերքին նվիրված նրա գործերը։ Նայում ես դրանք ու վերստին համոզվում այն պարզ ճշմարտության մեջ, որ բոլորս էլ գալիս ենք մեր ծննդավայրից՝ նայած թե յուրաքանչյուրս որքանով ենք հավատարիմ մնում պարտքը վերադարձնելու մեր... չպարտավորված պարտավորվածությանը։

Ավարտենք՝ վերագրկվելով ամեն կարգի մասնավորեցումներից։ Իր հավաքականության մեջ Մարտիրոսի կերտած աշխարհը հպանցիկ դիտման ու հպանցիկ դիտողի հա-



Նախնիներս դրախտում

մար չէ, ինչպես որ ակնհայտ է մեկ այլ առանցքային ճշմարտություն՝ օրորոցում է Աստված նրա ճակատը համբուրել ու կնքել... նկարիչ, ու դա արվեստում նրա ամենագորեղ հաղթաթուղթն է։



Մայրիկ Ջոկոնդա



Երբ օրենսդիրը դու ես

Չգրված օրենքի ուժով «Եռաչափ խոստովանանքի» գորդական կամ հրապարակագրային բաժինը՝ **Արար 1-ին**, իր ձևաչափով մինչ այժմ եղել է երկխոսություն արվեստագետի հետ: Ինչպես տեսնում եք, Մարտիրոսի պարագայում այն եղավ պարականոն: Սակայն անփոփոխ են մնում **Արար 2-րդի** նախապայմանները, ըստ որի արվեստագետը երեք օրով հռչակվում է երկրի բարձրագույն կառավարիչ, այդ երեք օրում երեք հրամանագիր է արձակելու, որոնք անվերապահ կյանքի են կոչվելու, սակայն չորրորդ օրը լքելու է բարձրագույն նստավայրը, վերադառնալու է առօրյա և ողջ կյանքում ապրելու է իր իսկ ստորագրած հրամանագրերի տիրույթում: Քայլերը:

Օր առաջին, հրամանագիր թիվ 1

Իմ առաջին հրամանն ուղղված կլինեք պետություն-հարուստ անհատ-ստեղծագործող հարաբերությունների կարգավորմանը, դրանք առևտրային, պարզ գործարքային հիմքերի վրա կառուցմանը: Խորհրդային Միության տարիներին առանձնահատուկ վերաբերմունք կար արվեստագետների նկատմամբ: Տրվում էին բնակարաններ, արվեստանոցներ, իջեցվում էին պատվերներ, կազմակերպվում էին ցուցահանդես-վաճառքներ, գրեթե անխախտ՝ տարեկան գնվում էին մեկ-երկու ստեղծագործություններ: Շահում էր պետությունը, շահում էր արվեստագետը:

Հասկանալի է, որ նոր ժամանակներ են, հասարակական նոր հարաբերություններ, սակայն էլի կարելի է խնդրին լուծում գտնել՝

արվեստագետին նույն այդ արվեստանոցը, բնակարանը տրամադրելով, գործունեությունն աշխատանքային ստաժ համարելով, թոշակ տալով: Այդ հատկացումները շատ հանգիստ կարելի է անել՝ դիմացը նրանից գործեր գնելով, ցուցահանդես-վաճառքներ կազմակերպելով և այլն: Եթե պետությունն ինչ-ինչ պատճառներով չի ուզում լինել նման գործարքի մասնակից, ապա դա հեշտությամբ կարող է անել իր ֆինանսական մագնատների միջոցով: Մի խոսքով՝ լուծումներ կան, մնում է քաղաքական կամք ունենալ, գիտակցել ստեղծագործողի դերն ու իրականացնել նրա նկատմամբ ունեցած պարտավորությունը:

Օր երկրորդ, հրամանագիր թիվ 2

Ինձ խորապես անհանգստացնում են երկրում ձևավորված միջանձնային հարաբերությունները: Սոցիալական հարթակներից հետո դրա անմխիթար վիճակը հատկապես ցցուն է երևում խորհրդարանում: Շատ հաճախ դրանք փողոցայինին բնորոշ վարքային դրսևորումներ են, խոսույթ, հարաբերությունների խուլիգանական պարզաբանումներ: Իմ երկրորդ հրամանով ես նույն այդ խորհրդարանում երեսփոխանների համար նկարչության ուսուցման շաբաթական պարտադիր դասընթացներ կկազմակերպեի, որովհետև համոզված եմ՝ ստեղծագործական աշխատանքին լծված մարդը չի կարող ունենալ բարոյական անկման նման մերժելի դրսևորումներ:

Օր երրորդ, հրամանագիր թիվ 3

Կարող է տարօրինակ թվալ, սակայն ինձ համար տազնապեցնող են անդնչկալ կենդանիները: Այդ ո՞վ և օրենքի ի՞նչ ուժով է ապահովագրված, որ ցանկացած պահի չի կարող ենթարկվել հարձակման: Տեսնում ես հսկայական գամփռ ու դրան ուղեկցող տակավին մի դեռահաս, ում ավելի շատ կենդանին է կառավարում: Պիտի արմատական լուծում տալ հանրային վայրերում դրանց հայտնվելուն: Ի դեպ կապ չունի՝ տերո՞վ են, թե՞՞ անտեր: Պիտի մտածել կենդանիների համար անկյուններ ստեղծելու ուղղությամբ: Դիմացիների կենդանասիրությունը չի կարող լինել ի հաշիվ քո անվտանգության: Թող այս մի հրամանս էլ այս կարգի լինի:



Արմինե Պետրոսյան

Արվեստի ինստիտուտի
կերպարվեստի բաժնի կրտսեր գիտաշխատող



Արվեստով ոգեշնչված նկարիչը. Մարտիրոս Բադալյան

Հայաստանի վաստակավոր նկարիչ, գեղանկարիչ և կոլաժի արվեստի ներկայացուցիչ Մարտիրոս Խաչատուրի Բադալյանը ծնվել է 1952 թ., Գարդման աշխարհի Բանանց գյուղում: Մասնագիտական ուսումնառության տարիները (ավարտել է Երևանի Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանը և Երևանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտը) ձևավորեցին այն անհրաժեշտ ակադեմիական գեղարվեստական հիմքերը, որոնք հետագայում իրենց դրսևորումը ստացան նկարչի ստեղծագործական մտածողության, կերպարային համակարգի և արտահայտչամիջոցների մեջ:

Քննիչ մեղեդի



Մ. Բադալյանը ժամանակակից հայ կերպարվեստի «տարբերվող» ներկայացուցիչներից է, որի ստեղծագործական ձեռագիրը պայմանավորված է ակադեմիական նկարչության, ազգային գեղարվեստական ավանդույթի և արդիապաշտական մտածողության համադրությամբ:

Արվեստաբան Արմեն Գասպարյանը նշել է. «Մարդ և աշխարհի փոխհարաբերություններում Մ. Բադալյանի համար չկա անջրպետ, հակադիր կողմերի անտառանցիվ չկա: Նա աշխարհի մեջ է և իր մեջ կրում է բազում աշխարհներ: Դրանք իր թեմաներն են: Արվեստագետը ճիգեր չի գործադրում մուրիվներ փնտրելիս, դրանք նրա համար ամենուր են. տեսարան, հասարակ առարկա, հիշողություն, երազանք, հոգեվիճակ, տրամադրություն, անձանք անցորդ, արտասանված խոսք, երաժշտություն և այլն...»¹:

Նրա ինքնաբերական ոճը՝ որպես ինքնարտահայտման միջոց, աչքի է ընկնում իր ինքնատիպությամբ և բացառիկությամբ: Մ. Բադալյանի մտածողությունը նույնպես յուրովի է, շաղախված հումորի անսպառ զգացողությամբ:

Նկարչի գործերը բարդ տարածական օբյեկտներ են, որտեղ յուղաներկը համադրվում է ժանգոտ մետաղի, փայտի, հայելիների, հին զսպանակների և վրձինների հետ: Իր աշխատանքների համար նա օգտագործում է ինչ-որ հնություն կամ պատմություն ունեցող առարկաներ, կամ այն ամենը, ինչն իրեն այդ պահին կոգեշնչի:

Վարպետը չի բավարարվում միայն կտավով, իրեն անհրաժեշտ է ծավալ, եռաչափություն: Նրա աշխատանքները դուրս են գալիս կտավի երկչափ հարթության սահմաններից: Նկարիչը ոչ թե պարզապես «տեղադրում» է առարկաները, այլև կերտում է ձևը և նկարում օբյեկտների վրա:

Մ. Բադալյանի ստեղծագործական ներշնչանքի հիմնական աղբյուրներն են շրջակա միջավայրը, բնության գեղեցկությունը, մարդը, հայրենի երկիրը և այլն: Նկարիչը ազատությունը չի նույնականացնում սանձարձակության հետ, այլ դիտարկում է այն որպես մեծ պատասխանատվություն պահանջող արժեք, որի նշանակությունն ու գինը անհրաժեշտ է գիտակցել և արժևորել:

Նա համոզված է, որ սերը հաղթում է ամենուր՝ ինչպես կյանքում, այնպես էլ արվեստում:

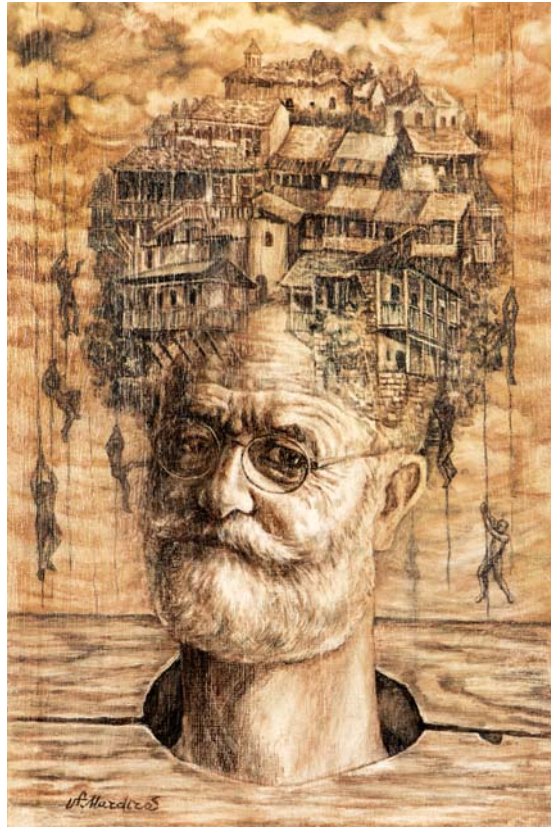
1. Գասպարյան Ա. 2016, Նկարիչը. Մարտիրոս Բադալյան, «Գիտության աշխարհում», N 3, էջ 2-6:

տում, իսկ արվեստագետը նախ և առաջ պետք է լինի ազնիվ, արդար և հավատարիմ իր սկզբունքներին: Ստեղծագործական գործունեության ընթացքում նա դիմում է ոճական տարբեր լուծումների, որոնք արտահայտում են նրա երևակայությունը, մտածողությունն ու արարող մտքի ազատությունը:

Մանկավարժ Մ. Բադալյանը կարևորում է այն, որ ուսանողը ամենից առաջ պետք է յուրացնի դասական արվեստի կանոնները և միայն այդ հիմքի վրա դիմի փորձարարական որոնումների ու զարգացնի անհատական ձեռագիրը:

Վարպետ-ստեղծագործողի արվեստի առանցքային ուղղություններից մեկը ինքնադիմանկարն է որպես ինքնագրույց հայելու միջոցով: Եվ հայելին, ասես, ավելի է խորացնում անձի ներքին երկխոսությունը կյանքի, «ապրած և չապրած տարիների» հետ, ավելոծելով հույզերը, կարոտները ու կորուստները: Կարոտը դատեր՝ Լուսինեի հանդեպ, որն ապրում է արտերկրում, նկարիչը սփոփում է սեփական կերպարը յուրովի մեկնաբանելով, և այդ ինքնադիմանկարները (մոտ 600) վերածվել են մի ծավալուն շարքի, որոնց հերոսը սերն է: Ինքնադիմանկարների շարքը արտացոլում է տարբեր հոգեվիճակներ՝ ուրախություն, հիացմունք, զարմանք ու ափսոսանք, հոգու ցավ, կամք, գրոտեսկ, զանազան ապրումներ, հույզեր, մտքեր ու ելքեր՝ մարմնավորված մի դեմքի մեջ:

Մ. Բադալյանի ինքնադիմանկարները «ճեղքում են» ինքնապատկերի ավանդական ընկալման սահմանները՝ վերածվելով հեղինակի ներաշխարհի, հոգեբանական վիճակների և գոյաբանական որոնումների գեղարվեստական արտահայտության: Դրանք կառուցված են ձևի գիտակցված ընդհանրացման, սրված հայացքների, ընդգծված գունային հակադրությունների միջոցով, որոնք նպաստում են կերպարի հուզական լարվածության ուժգնությանը: «**Ինքնակար Բանանցով**» աշխատանքը առանձնանում է սյուրռեալիստական մտածողությամբ բնորոշ պատկերային համակարգով, որտեղ իրականությունն ու երևակայությունը միաձուլվում են մեկ խորհրդանշական տարածության մեջ: Դիմանկարում պատկերվածը հիշողության, կենսափորձի և հոգևոր աշխարհի կրող է: Գլխի վերնամասում վրձնած ճարտարապետական կառույցները խորհրդանշում են հեղինակի անցյալը, կենսամիջավայրը, մշակութային հիշողությունն ու կուտակված փորձառությունը՝ վերածվելով ներաշխարհի տեսողական մետա-



Ինքնանկար
Բանանցով



Խաղաղություն

ֆորի: Նկարի գծային մանրամասն մշակումը, լույսի ու ստվերի նուրբ հարաբերակցությունը, ինչպես նաև պատկերի հանգիստ, հավասարակշիռ արտահայտությունը խոսում են արվեստագետի խորախորհուրդ մտորումների մասին:

Արտաքին զսպվածությունը հակադրվում է ներքին հուզական հագեցվածությանը՝ կերպարին հաղորդելով հոգեբանական խորություն և խորհրդանշական բազմաշերտություն: Աշխատանքը դիտողին մղում է խորհելու «ես»-ի ու ժամանակի փոխհարաբերությունների շուրջ՝ ընդգծելով, որ մարդու գոյությունը պայմանավորված է ոչ միայն նրա ֆիզիկական ներկայությամբ, այլև ապրած տարիների փորձով, հուշերով ու մշակութային ինքնագիտակցությամբ:

Ուշագրավ է «Խաղաղություն» աշխատանքը, որում պատկերված է Արցախի «Մենք ենք, մեր սարերը» հուշակոթողը՝ խորհրդանշելով արցախյան հողի, պատմական հիշողության և ազգային ինքնության անխզելի կապը: Հուշարձանի առկայությունը շեշտում է հայ ժողովրդի արմատների ամրությունը, հայրենի հողի հետ հոգևոր միասնությունը:



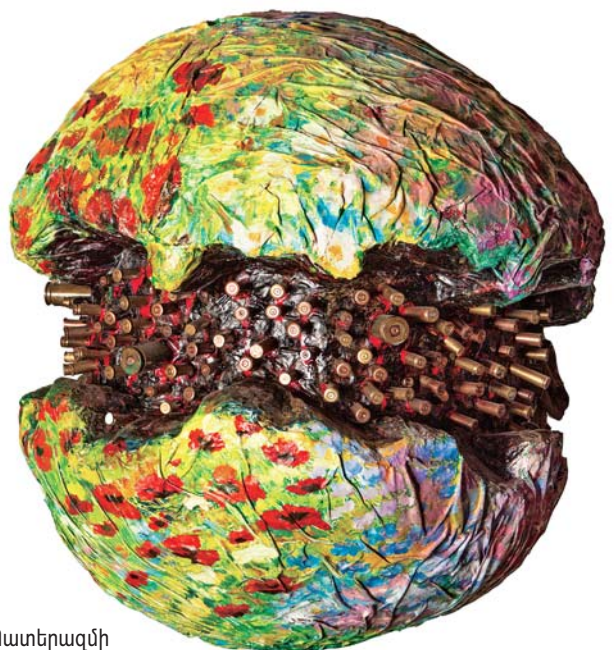
Ուշ գարուն

«Ուշ գարուն» ինքնանկարում նկարիչը դիմում է արտահայտչական այլ միջոցների՝ կերպարը կառուցելով ծաղիկներից, տերևներից և բույսերից: Բուսական տարրերի կիրառումը ստեղծում է մարդու և բնության օրգանական միասնություն՝ ընդգծելով նրանց փոխկապվածությունն ու ներդաշնակությունը: Միաժամանակ, հարթության և ռելիեֆային կառուցվածքների համադրումը հարստացնում է ստեղծագործության պլաստիկական արտահայտչականությունը և ուժեղացնում նյութի

գեղարվեստական ազդեցությունը: «Ուշ գարուն» Մ. Բադալյանի ամենաջերմ ու ամենաքնարական ինքնանկարներից է:

Այս երեք ինքնադիմանկարներում կենտրոնական թեման մարդն է՝ ինքնաճանաչման ճանապարհին: Հեղինակը չի ձգտում արտաքին մտայնության, ճշգրիտ վերարտադրման, այլ բացահայտում է իր ներաշխարհը՝ կիրառելով պատկերային լեզուն: Քաղաքը, ծաղիկներն ու բուսական տարրերը հանդես են գալիս որպես հիշողության, ինքնության և կյանքի շարունակականության խորհրդանշաններ:

«Պատերազմի բնանկար» ստեղծագործությունը Մ. Բադալյանի արվեստում պատերազմ և խաղաղություն գաղափարական հակադրության արտահայտիչ մարմնավորումներից է: Ինչպես նշում է հեղինակը, պատերազմի և խաղաղության թեման մշտապես ուղեկցում է իրեն, իսկ կիրառվող նյութը հուշում է ստեղծագործական լուծումը: Հրաժարվելով հարթ մակերեսից՝ նա փորձ է կատարում գնդաձև ձևաչափում, ինչը խորհրդանշում է երկրագունդը, կյանքի ամբողջականությունն ու համամարդկային տարածությունը: Աշխատանքն ունի կլոր (տոնդո) կառուցվածք և բաժանված է երկու հատվածի՝ կենտրոնական մուր, ռելիեֆային ճեղքվածքով. վերջինս վերածվում է ոչ միայն հորինվածքային առանցքի, այլև ներքին լարվածության և պատերազմի պատճառած ցավի խորհրդանշի: Մետաղական փամփուշտները հակադրվում են աշխատանքի գույնեղ մակերեսին (որը կակաչների դաշտն է)՝



Պատերազմի բնանկար

ցույց տալով պատերազմի կործանարար ազդեցությունը: Վերին և ստորին հատվածներում գերակշռում են կանաչ, դեղին, կապույտ և կարմիր երանգները, որոնք մարմնավորում են բնության կենսունակությունն ու անդորրը: Դրանց հակադրվում է կենտրոնական հատվածը՝ կերտված մուգ շագանակագույն, սև և մետաղական երանգներով, ինչը զուգորդվում է այրված հողի, պայթյունների ու աղետալի պատերազմի հետ: «Պատերազմի բնակարար» անվանումը ինքնին հակասական է: Բնակարար հասկացությունը կապված է խաղաղության հետ, իսկ այստեղ այն ժխտում է իր բովանդակային իմաստը: Նկարը ցույց է տալիս, թե ինչպես է մարդու կողմից ստեղծված կործանարար ուժը ներխուժում բնության ներդաշնակ աշխարհը՝ ոչնչացնելով կյանքը:

Հատկանշական է, որ հայ ժամանակակից արվեստի համատեքստում հեղինակն առանձնանում է իր փորձարարական մոտեցմամբ, որտեղ կտավի երկչափ տարածությունը ձեռք է բերում եռաչափ ծավալայնություն և բեմականություն: Կոլաժային մտածողությունը Մ. Բադալյանի արվեստի գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն է: Նկարչի խոսքերով՝ «*Կոլաժը միաժեյլու տեղիք է տալիս. ինչքան նյութ կա, այնքան գործ կա*»: Այս միտքը լավագույնս բնորոշում է նրա ստեղծագործական մեթոդի էությունը: Ստեղծագործողի աշխատանքներում առօրյա առարկաները կորցնում են իրենց գործառական նշանակությունը և վերածվում հիշողության, ժամանակի ու անձնական փորձառության սիմվոլների:

Արվեստագետի կարևոր յուրօրինակություններից է նյութին «երկրորդ կյանք» հաղորդելու գաղափարը: Կենցաղային իրերը նա վերածում է գեղարվեստական արտահայտչամիջոցների՝ դրանց հաղորդելով իմաստային նոր բովանդակություն: Թուղթը, կտորը, տպագիր պատառիկներն ու պատահական գտած առարկաները դառնում են հիշողության և ժամանակի կրողներ: Այս մոտեցումը կարելի է դիտարկել որպես մշակութային հիշողության վերաիմաստավորում, որտեղ անցյալը ոչ միայն վերարտադրվում է, այլ վերակազմավորվում ժամանակակից գեղարվեստական լեզվով: Ստեղծագործողի կոլաժային կառուցվածքներին բնորոշ է նաև բեմական ռիթմի զգացողությունը: Հորինվածքները կառուցված են այնպես, որ դիտողի հայացքը, շարժվելով որոշակի ուղղություններով, կանգ առնի առանցքային կետերում և շարունակի ընթաց-

քը: Այս սկզբունքը պայմանավորված է նկարչի թատերական փորձով, և վերջինիս ազդեցությամբ տարածության կազմակերպումը հիշեցնում է բեմական գործողություն:

Մ. Բադալյանի արվեստում գեղանկարչությունը, կոլաժը, ասամբլյաժը և թատերական մտածողությունը միավորվում են միասնական գեղարվեստական համակարգում: Նրա ստեղծագործական ձեռագիրը բնութագրվում է ազատ հորինվածքային կառուցվածքով, արտահայտիչ գունային լուծումներով և նյութի նկատմամբ փորձարարական մոտեցմամբ: Ստեղծագործողի գունային համակարգում հաճախ նկատվում է ներքին լարվածություն, որն արտահայտվում է մուգ և վառ երանգների հակադրությամբ:

Ռուս հայտնի լրագրող, հեռուստահաղորդավար և վավերագրական ֆիլմերի ռեժիսոր Պավել Սելինը, անդրադառնալով Մարտիրոս Բադալյանի ստեղծագործությանը, բնութագրում է նրան որպես ժամանակակից արվեստի բացառիկ երևույթ՝ համեմատելով անգամ Սալվադոր Դալիի հետ: Վերջինիս զնահատմամբ՝ «*Մ. Բադալյանը սրեղծագործող է, որն առանձնանում է իր ինքնարիպ աշխարհընկալմամբ, ոչ ստանդարտ գեղարվեստական մտածողությամբ և իրականությունը ընկալելու յուրահատուկ եղանակով*». «*նա այլմոլորակային է*», նրա սրեղծագործական հայացքն անսովոր է, խորախոհ և ինքնուրույն, իսկ արվեստագետի երևակայությունը դուրս է գալիս սովորական ընկալումների սահմաններից»:

Պավել Սելինը, կինոռեժիսոր Արսեն Առաքելյանի հետ համատեղ, նախաձեռնել է ստեղծել վավերագրական ֆիլմ՝ նվիրված Մարտիրոս Բադալյանին, նպատակ ունենալով ռուսալեզու հանդիսատեսին նույնպես ծանոթացնել նկարչի արվեստին՝ ընդգծելով նրա ուրույն տեղը ժամանակակից հայ կերպարվեստում: Ֆիլմում անդրադարձ է կատարվում նաև այն հարցին, թե արդյոք Մ. Բադալյանի ստեղծագործական մտածողության և Սերգեյ Փարաջանովի արվեստի միջև գոյություն ունեն գաղափարական կամ գեղարվեստական առնչություններ:

Նյութի ազատ և ոչ կանոնական կիրառումը արվեստագետին հնարավորություն է տալիս ձևավորել կառուցվածքային բազմաշերտություն: Նկարչի թատերական ձևավորման փորձը (40-ից ավելի բեմադրություն) և կինեմատոգրաֆիական մտածողությունը (12-ից ավելի կարճամետրաժ ֆիլմ) ուղղակիորեն արտահայտվում են նաև հաստոցային գեղան-

կարչության մեջ: Արդյունքում, յուրաքանչյուր ստեղծագործություն կառուցվում է որպես ամբողջական տեսողական համակարգ, որտեղ գույնը, ֆակտուրան և հորինվածքը հանդես են գալիս իբրև իմաստակիր տարրեր՝ ստեղծելով ներքին լարվածությամբ և արտահայտչականությամբ բնորոշվող գեղարվեստական միջավայր:



Պատերազմի
մեղեդի

2022 թվականին կազմակերպված «Իմ միջավայրը ներկայանակն է» խորագրով ցուցահանդեսը, որի համադրողը Լուսինե Բադալյանն էր, ներկայացրել է նկարչի վերջին տասնամյակների ստեղծագործական ժառանգությունը: Ցուցահանդեսը, միավորելով տարբեր թեմատիկ ուղղվածության աշխատանքներ, ամբողջական պատկերացում է ստեղծում վարպետի գեղարվեստական մտածողության, ստեղծագործական որոնումների, բազմակողմանի հետաքրքրությունների և ոճական բազմազանության մասին:

Նրա արվեստի թեմատիկ շրջանակը ընդգրկում է ինչպես ծննդավայրի, այնպես էլ հայրենի լեռնաշխարհի տեսարանների, մատուռների, եկեղեցիների և պատմական հուշարձանների պատկերումը, որը չի սահմանափակվում վավերագրական գործառնությամբ, այլ վերածվում է ազգային հիշողության և սրբազան տարածության վերաիմաստավորման:

Հայոց ցեղասպանության, պատերազմների և համամարդկային այլ աղետների թեմաները

նրա արվեստում ստանում են արտահայտչական հնչեղություն: Երաժշտական թեմաներով կոլաժները բացահայտում են հեղինակի փորձը՝ տեսողականորեն վերարտադրելու հնչյունային կառուցվածքները:

Նկարչի համար առանձնահատուկ արժեք ունի տատի կերպարը, որը մարմնավորում է ընտանիքի, օջախի ամրության, ազգային հիշողության և բարոյական արժեքների գաղափարը: Մ. Բադալյանի արվեստում առանձնակի տեղ է զբաղեցնում տարեց մարդկանց պատկերումը: Պատկերելով նախնիներին՝ տատ-պապերին, ստեղծագործողը տատի ավանդական արքետիպը բարձրացնում է համընդհանուր գեղագիտական և փիլիսոփայական մակարդակի: Սա հայ կնոջ՝ որպես կյանքի, տոհմական հիշողության, իմաստության և տառապանքի հավերժական կրողի խորհրդանշական վերաիմաստավորումն է:

Մինչդեռ ժամանակ, նկարիչը ստեղծել է հայ մշակույթի նշանավոր գործիչների դիմանկարների մի հարուստ շարք: Նրա ստեղծած՝ Առնո Բաբաջանյանի, Արամ Խաչատրյանի, Օհան Դուրյանի, Լուսինե Չաքարյանի և Սերգեյ Փարաջանովի դիմանկարները նպատակ ունեն բացահայտելու նրանց բնավորության ու ներաշխարհի արտերևույթը: Առանձնահատուկ է Հենրիխ Մխիթարյանի դիմանկարը, որը տեղադրված է արվեստագետի արվեստանոցի բացօթյա պատշգամբում: Այն տեսանելի է փողոցից և անխուսափելիորեն զրավում է անցորդների ուշադրությունը՝ դառնալով արվեստանոցի ճանաչելի այցեքարտերից մեկը:

Արվեստը նրա կյանքի իմաստն է, իսկ նրա կյանքը արվեստն է: Այսպես կարելի է բնութագրել հայ կերպարվեստի նշանակալի դեմքերից մեկին՝ նկարիչ Մարտիրոս Բադալյանին:

Նկարչի ստեղծագործությունը հայ ժամանակակից կերպարվեստի կարևորագույն էջերից է, որն աչքի է ընկնում իր ինքնատիպ գեղարվեստական լեզվով: Նրան հաջողվել է ստեղծել մի համակարգ, որտեղ ազգային մտածողությունն ու ավանդույթը մեկնաբանվում են նորովի՝ նորարարական ձևերի, թատերայնացման և նյութի ազատ փորձարկումների միջոցով: Ստեղծագործողի արվեստի միջազգային հնչեղությունը (ցուցահանդեսներ Ավստրիայում, Ֆրանսիայում, Գերմանիայում և այլն) փաստում է, որ տեղային, ազգային թեմաները հեղինակի գործերում ձեռք են բերել համամարդկային, հոգեբանական և փիլիսոփայական որակ:



Հայկ Համբարձումյան

Գրականագետ,
բանասիրական գիտությունների թեկնածու

Էսօր մեր իրականությունը
Փոքր Միերի անիրական
իրականությունն է: Խուսափուկ,
անորոշ թշնամի և իրական
պարտություն: Ո՛վ է կարողա-
նալու մարմնավորել էս բոլորը:
Մեր մտքից, մեր տեսադաշտից
խուսափող թշնամուն, մեր
մտքի ելքերին երբեմն
առնչվող, բայց երբեք մեր
մտքից կլանվող այս վիճակն
ո՛վ է մարմնավորելու:

Հրանտ Մաթևոսյան
«Ես ես եմ»

Է Ս Ս Ն Ագռավաքարի առջև.

թշնամուն որոնելիս, ինչպես Փոքր Միերը,
Հրանտ Մաթևոսյանը և Լևոն Խեչոյանը



րանտ Մաթևոսյանի այս հայտնի
խոսքը մեծ գրողի 1993 թվականի
Էստե-գրույցից է: Այստեղ արձակա-
գիրը գնահատում է իրականությու-
նը, տալիս այդ իրականության
գլխավոր խնդիրը, ապա ձևակերպում առաջին
հայացքից գրական թվացող խնդիր՝ «ո՞վ կկա-
րողանա մարմնավորել իրականությունն ու
խուսափուկ թշնամուն»: Հրանտ Մաթևոսյանի
այս խոսքերը հնչում են որպես հարց, սակայն
իրականում դրանք մեծ ու ընդգրկուն մշակու-

թային ու պատմական փորձառության խտա-
ցումն են: Դրանք չեն սահմանափակվում մի-
այն արդիական ու ժամանակին համահունչ
մեծ գրականության ստեղծման կարևոր
խնդրով: Դրանք միայն 1990-ականների, նոր
անկախ իրականության, ծանր ու պատերազ-
մական տարիների մտահոգության արտահայ-
տություն չեն: Դրանք գրողի ժամանակի մասին
չեն միայն, այլ այն երկար ճանապարհի գա-
ղափարական խտացումն են, որ հայ գրական,
նաև հասարակական միտքն անցել է «Մասնա



ծռերից» մինչև մեր օրեր՝ թշնամու որոնումների ու սահմանման մեջ: Թշնամի, որը հերոսների հավասար, գուցե նրանցից առավել իրականություն է ստեղծել ու ստեղծում:

Ո՞վ է թշնամին:

Թվում է՝ հարցը պարզ է ու վաղուց արդեն սահմանված: Սակայն, այդպիսին է գուցե էպոսի աշխարհում՝ պայմանական միջնադարում: Բայց որքան մոտենում ենք մեր ժամանակներին, պատմության ու իրականության մեր փորձառությանն ու ընկալումներին, այն-

քան այս հարցը վերաճում է մի մեծ գոյաբանական խնդրի, պատասխանը մշուշվում է ու չի գտնվում:

«Մասնա ծռերի» աշխարհում առնվազն մինչ չորրորդ՝ Փոքր Միերի ճյուղը, թշնամին տեսանելի է: Նա ունի անճոռնի մարմին, տեղ, որտեղից գալիս է, տարբեր հավատ, տեսանելի, աստղերի ու ծովի ավազի չափ զորաբանակ, զենք, թմբուկ, դրոշակ: Նա գալիս է դրսից և սպառնում է այն ամենին, ինչը թանկ է հերոսին՝ հող, հայրենիք, ժողովուրդ, տոհմ-ընտանիք, հավատ, ազատություն:

Մասնաբար գիտի, թե ում դեմ և ինչու է դուրս գալիս. այլադավան հայրացուի՝ Բաղդադի խալիֆի, որը ցանկանում է նրան ու եղբորը դավանափոխ անել ու կոտորելին զոհել:

Մեծ Միերը թեև սկզբում չգիտի, թե ինչ գազանի դեմ է անգն դուրս գալիս («Հեռվի՞ց կուտի, թե՞ մոտիկից»), սակայն բնության քառասյին ուժերը մարմնավորող գազանը տեսանելի է: Միերը գիտի, որ իրեն վիճակված է դառնալու ժողովրդի բարօրության երաշխավորը: Եվ այս ճանապարհի ծիսական ու առասպելական փորձությունը հսկա առյուծն է՝ հացի ճանապարհը փակած:

Դավիթը գիտի, թե ում դեմ պետք է բարձրացնի Թուր Կեծակին.

«Դավիթն է ընդգծվել, Դավիթն էր անհրաժեշտ ազգային զարթոնքի մեր իրականությանը. իրական Դավիթ, իրական թշնամի, իրական հաղթանակ», – շարունակում է Մաթևոսյանը:



Էպոսի աշխարհը դաժան է, արյունոտ, բայց գեղեցիկ, հերոսական ու միամիտ, ինչպես մեր Էպոսի Դավիթն է: Այնտեղ չարը դեռևս մարմին ունի: Այն կարող է լինել Խալիֆը, Մըսրա Մելիքը, հազար ու մի վիշապ ու դև, վայրի կենդանի: Սակայն այս թշնամիները գրեթե միշտ շոշափելի են, եթե նույնիսկ հերոսի ձեռքը խրվում է նրանց լայրծուն մարմնի մեջ, ինչպես Մեծ Միերի թշնամի Սպիտակ դևի դեպքում է: Այս թշնամիները միշտ հերոսի առջև են, եթե նույնիսկ ինչ-որ մի պահի թաքնվում են «քառսուն գոմշի կաշվի ու քառսուն ջաղացքարի» տակ, ինչպես Մըսրա Մելիքը՝ Դավթից փախչելով: Նաև այդ պատճառով էլ՝



Էպոսի հերոսները չեն երկմտում, չունեն կասկած: Երբ Մըսրա Մելիքը Դավթին խնդրում է ևս մեկ հարված տալ, Դավիթը մերժում է, քանի որ գիտի, որ մեկ հարվածն էլ բավարար է Մելիքին կիսելու համար: Հարվածի երկրորդումը սեփական ուժերի նկատմամբ, սեփական Աստծո նկատմամբ կասկած, երկմտանք ու, ի վերջո, երկնչանք կարող է ծնել:

Դավիթը և մյուս հերոսները ծնվել են, որպեսզի մեջտեղից կիսեն գլխավոր ու հայտնի թշնամուն, դա նրանց հերոսական ալգորիթմն է, որը չի խախտվում: Նրանք կարող են պարտվել կամ հաղթել, բայց երբեք չեն կասկածում, թե որտեղ է իրենց հակառակորդը և ինչպես պետք է կռվեն նրա դեմ:

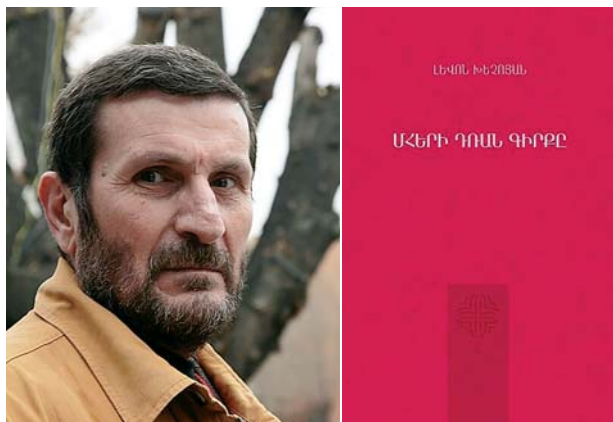
Սակայն այս պարզությունը մեր հանճարեղ էպոսում շարունակվում է մինչև Փոքր Միերը: Չորրորդ ճյուղում էպիկական փակ ու կանխատեսելի աշխարհը մեկեն բացվում է ժամանակների առջև: Էպոսը դառնում է ժամանակներից վեր, բոլոր ժամանակների հետ քայլող, նոր ընթերցումների ենթարկվող մի բազմաշերտ տեքստ: Նաև այն պատճառով, որ հերոսի թշնամին անորոշ է.



Միերի դուռ

«Հեղինղուկ ժամանակներ, թշնամու խուսափուկ կերպար, ծավալվող ողբերգություն, ուր ոչ ողբերգությունն է ձևավորվում, ոչ հերոսներն են անուն առնում, ոչ թշնամին է անուն առնում, իսկ ողբերգությունն, այնուամենայնիվ, ահագնանում է», – շարունակում է Հր. Մաթևոսյանը մեկ այլ հարցազրույցում («Մենք բոլորս անկրկնելի ենք» «Հայաստանի Հանրապետություն», 11.02.1995 թ.):

Եվ հենց այստեղ էլ հայկական էպիկական մտածողությունը կատարում է իր ամենախորը շրջադարձը:



Փոքր Միերը նախորդող հերոսների պես ուժեղ է: Նա ժառանգել է Սամասարի, Մեծ Միերի և Դավթի ամբողջ ուժն ու զորությունը, սակայն, ի տարբերություն նրանց, չի գտնում իր թշնամուն, կամ գուցե չի կարողանում ճանաչել:



Սա է նրա ողբերգությունը:

Ոչ միայն անմահությունն ու անժառանգությունը, որոնց նրան դատապարտում է Դավիթն իր անեծքով:

Ոչ միայն զրպարտանքով Սասնո տնից վտարումն ու տոհմիկ ժառանգությունից զրկվելը:

Ոչ միայն աշխարհի ապականությունը:

Ոչ միայն հողի թուլացումը:

Թշնամին այն ազդակն է, որին հաղթելով մարմին է ստանում հերոսը, որպեսզի դառնա այն, ինչի համար ծնվել է: Սակայն Փոքր Միեռը չի գտնում այդ թշնամուն:

Էպոսի տարբեր պատումներում Փոքր Միեռը կռիվ է որոնում: Շրջում է աշխարհով մեկ, հակառակորդ է փնտրում: Խնդրում Աստծուն իրեն արժանի թշնամի տալ կամ հոգին առնել: Որոշ տարբերակներում նույնիսկ երկնային զորությունների դեմ է դուրս գալիս:

Գնաց, չում խասալ Սըփանա սարն.

Էնրեդեն ընցավ, խասալ Վանա տաշր.

Անթութն սիրտ յեւր կու գար:

Ասրծուց ինդրեց, որ կամ կռիվ մ' րա ուր,

Կամ ուր ամանաթ առնի:

Ասրված յոթ ձիավոր խրեշտակ ճամխեց

Խեւր Միերին կռվելու:

Կես օրվն չում իրիկուն կռվան.

Միեր Թուրն Կեծակին կը քալեր,

Խրեշտակներուն չէր բռնի,

Ամա խրեշտակներ, Միերին շար

չարչարեցին:

(Սասն ծոեր, հատ. Ա, պատ.

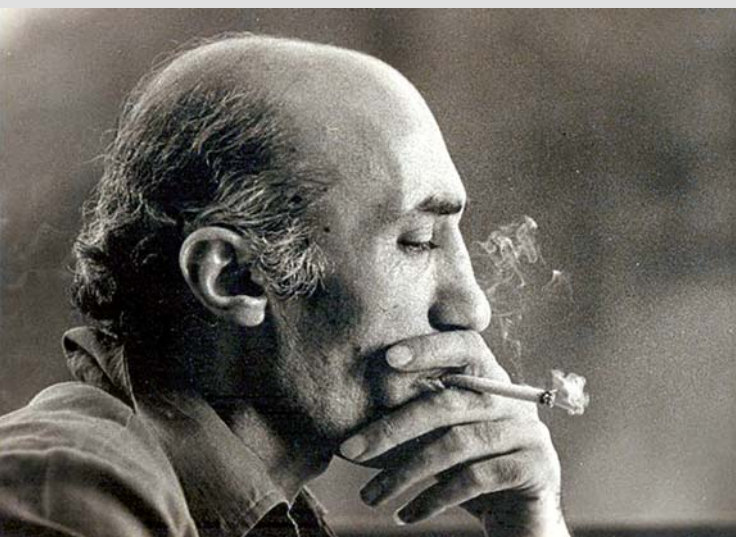
ԻԳ, էջ 1085-1086):



Հակոբ Կոջոյան,
«Սասունցի
Դավիթ», ՅԱՊ

Եթե թշնամի նվաճողների դեմ կռիվն ունի ազգային, սոցիալական ու քաղաքական խնդրառություն, վիշապների ու դևերի դեմ կռիվը՝ ծիսական նշանակություն, կենդանիների, մասնավորապես առյուծի՝ կենսաբանական այլ տեսակի դեմ մերկ ձեռքերով կռիվը ներկայացնում էր մարդու հաղթանակը բնական-քառասյին ուժերի նկատմամբ, ապա երկնային ուժերը ներկայացնող հրեշտակների դեմ կռիվը հերոսի նվիրագործման փորձությունների եզրափակիչ հանգրվանն է:

Այստեղ կռիվը կորցնում է իր նյութական շոշափելի նպատակները, որոնք կային նախորդ դեպքերում՝ անհատի հասունացում, հանրության բարօրության ապահովում, ամուս-



նություն ու սերնդաշարունակություն: Կռիվը երկնային գորքի ներկայացուցիչների դեմ դառնում է հերոսի գոյաբանական փոխակերպման գործողություն:

Հերոսի և հրեշտակի մենամարտի մոտիվը ներկայացնում է հերոսական էպոսի զարգացման մի բացառիկ փուլ, որտեղ ֆիզիկական բախումը վերածվում է մետաֆիզիկականի: Ի տարբերություն գազանների ու վիշապների դեմ կռվի, այստեղ նպատակը հակառակորդի ոչնչացումը չէ, այլ կարգավիճակի փոփոխությունը (կամ կռիվ, կամ հոգի): Սակայն այդ փոփոխությունը չի լինում, քանի որ Միերը չի կարողանում հաղթել: Հակառակորդը շոշափելի ու խոցելի մարմին չունի: Եվ թշնամի չէ, այլ Աստծո կամքը կատարող: Ուրեմն թշնամին այլ տեղում է:

«Սասնա ծռերի» դասական հերոսական մոդելը ավարտվում է այն պահին, երբ հերոսը դադարում է ճանաչել իր թշնամուն: Թշնամին

փոխվել է, իսկ հերոսը մույնն է մնացել:

Այստեղ է, որ Ագռավաքարի դրմների առջև հատվում են ժամանակները ու բացվում են էպոսի այս դրվագի նոր ընթերցումների ու մեր ժամանակների հետ զուգահեռների հնարավորությունները:

Միերի՝ քարայրում փակվելը ավանդաբար մեկնաբանվում է որպես մեղավորության հետևանք, կամ նոր ու ավելի լավ ապագայի սպասում: Սակայն, գուցե Ագռավաքարը թշնամու ճանաչման ճգնաժամի խորհրդանիշ է:

Ագռավաքարը գուցե անհատական ու ազգային այն հոգեբանական վիճակի մարմնացումն է, երբ մարդը կամ հանրույթը դադարում է հասկանալ, թե ով կամ ինչն է իր թշնամին: Այն պահի, երբ ուժը կա, բայց կորել է նպատակը: Այն պահի, երբ հերոսը այլևս վստահ չէ, թե ինչի կամ ում դեմ պետք է կռվի: Հենց այստեղ է, որ Փոքր Միերը հանկարծ դառնում է ժամանակակից հերոս: Եվ հենց այստեղ է, որ Միերի դուռն է թակում Հրանտ Մաթևոսյանը: Մեծ արձակագիրն առաջիններից էր, որ հասկացավ՝ Փոքր Միերի ողբերգությունը ոչ թե փակված դուռն է, այլ «մեր տեսադաշտից խուսափող թշնամին»:

Թշնամին այլևս գորք ու բանակ չէ, անճոռնի հսկա չէ, ոչ էլ դև, այլ՝ վիճակ:

Թշնամին հանրության ներքին ճգնաժամի մեջ է:

Թշնամին հարմարվողականության ու անգործության մեջ է:

Թշնամին անտարբերության մեջ է:

Թշնամին երկյուղի մեջ է:

Թշնամին մարդու մեջ է:

Նրան հնարավոր չէ կիսել Թուր Կեծակի-ով, որովհետև նա մարմին չունի:

Եթե Հրանտ Մաթևոսյանը բացահայտում է թշնամու ճանաչման ճգնաժամը, ապա Լևոն Խեչոյանը փորձում է ապրել այդ ճգնաժամի ներսում.

«Որ դիպեմք, էպոսի Միերը կերևա, թե արևամուրի մեջ ինչպես էր մենամարտում Ասյրծո հրեշտակի հետ, իսկ քիչ հեռվում՝ ծփացող Վանա լճի վրա, ձկնորսներն իրենց գործին, ծնկները նավակների կողերին հենած՝ ուռկաններն էին նետում ալիքազարկ ձերմակ ջրերը... Անգամ Ասյրծո հրեշտակի հետ պայքարազմելուց հետո, չպարտված փակվել էր Ագռավաքարում, այնպես է ՆԱ՝ Հայոց Ավետարանը»,— ասում է Խեչոյանը



Մ. Սոսոյան,
Ն. Ջարյանի
«Սասնա Դավիթ»
վիպակի
նկարազարդում

հարցազրույցներից մեկում՝ խոսելով իր «Խնկի ծառեր» վիպակի մասին («Ջանգուլակներով կույր անցորդը», «Ազատ Արցախ», 2004):

Լ. Խեչոյանի արձակում թշնամին դառնում է անորսալի: Նրա հերոսները վերադառնում են պատերազմից, բայց պատերազմը դուրս չի գալիս նրանց միջից: Այն շարունակում է ապրել հիշողության մեջ, մեղքի մեջ, կորստի մեջ: Թշնամին այլևս միայն պատմական կամ քաղաքական երևույթ չէ: Նա մարդու ներսում է: Լ. Խեչոյանի արձակում ամենածանր պատերազմները ընթանում են ոչ թե մարտադաշտում, այլ հիշողության մեջ և մարդուն մղում ապաստան փնտրել:



«Միեւրբ դարեր շարունակ հավերժորեն աշխարհ վերադարձող, հոգնած, միայնակ մարդն է, ամեն զայուց իր փրկությունն է նորից որոնում: Նրա քարանձավ մտքները կնոջ արգանդի մեջ սաղմի երբեմնի պաշտպանվածության հիշողությունն է, արդեն հողագունդը ուրքի տակ պատրվող, մշտնջենական խավարում խարխափող, միայնակ մարդու ուղեղում արթնացած, կնոջ արգանդը վերադառնալու կարոտը...»:

Թշնամին նոր ձևեր ու մարմին է ստանում:

Լ. Խեչոյանի հերոսները պայքարում են իրեց թուլության դեմ:

Պայքարում են մոռացության դեմ:

Անտարքերության դեմ:



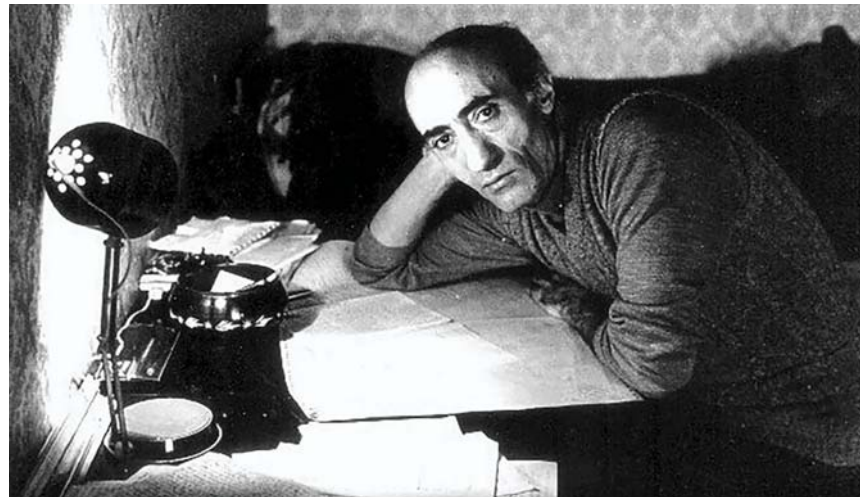
Սոցիալական ծանր պայմանների դեմ:

Ի վերջո, կորցնում են ապագայի հանդեպ հավատը, հաշտվում իրականության հետ ու փակվում Ագռավաքարում:

Այն այլևս պարզապես քարայր չէ:

Այն սահման է երկու աշխարհների միջև:

Մի կողմում Դավթի աշխարհն է, որտեղ թշնամին տեսանելի է:



Մյուս կողմում՝ մեր աշխարհը, որտեղ թշնամին ոչ թե անձ է, այլ վիճակ՝ բազմաթիվ դեմքերով:

Իր վերջին՝ «Միերի դռան գիրքը» վեպում թշնամին ամենուր է և ոչ մի տեղ: Սասնա մեծ տան իշխանությունների համար թշնամին են ըմբոստ երիտասարդները, երիտասարդների համար՝ պահպանողական երեցները, պատմող հերոսի համար՝ գրական ամլությունն ու հուսահատությունը, Փոքր Միերի համար՝ գոյության նպատակի բացակայությունը:

«Միեւրբ տենդի, դողերոցքի, զառանցանքի, անորոշության մեջ գիտակցել էր՝ իրեն տեսնողը մարդ չէր, այլ ոչ սովորական շունչ, որ անվերջությանը, երկնքի կապույտինը, խորինը, թափանցիկ օդինն էր: Նա էր առաջ տանողը, չգիտեր՝ ուր, բայց հանձնվել էր նրան: Ինքն էլ մոր չայնի հեյր էր խոսում, բայց արդեն դադարել էր, այլևս չէր լսվում: Միաժամանակ նաև հասկանում էր՝ այդ ամենը երազ չէր, քանի որ գիտակցում էր արթնությունը, մի տեղից լսում էր ծղրիղների չոր ճռռոցը: Գլխի էր ընկնում՝ վերափոխության խորհրդի միջով մինչև վերջ անցնելու համար հարկավոր էր չվախենալ ներսի հակասական ուժից, որ երբեմն թշնամի դառնալով՝ նաև իր դեմ էր դուրս գալիս»:

Արտաքին թշնամի արդեն չկա, էպիկական աշխարհը փլուզվել է, քանի որ նոր ժամանակ-

Ե. Քոչար,
Փոքր Միեր

Միեւրբ՝ առյուծի հետ
գոտեմարտում

ներն են ներխուժել Մասուն: Եվ այս պատումի մեջ Միերի հետքերով Ագռավաքարի առջև է հայտնվում Լ. Խեչոյանի վեպի էպոսագետ հերոսը: Եվ այդ հերոսի հետ՝ ժամանակակից հայ մարդը, մենք...: Կանգնած ենք ու չգիտենք, պե՞տք է մտնել, փախչել անլուծելի խնդիրներից, անորոշ թշնամուց: Պե՞տք է ժամանակավորապես թաքնվել՝ պահպանելու համար ինչ-որ արժեքներ, որոնք արժեն պահպանել: Ապաստան գտնել Միերի քարայրում, մինչ լավ ժամանակները, թե՞ պետք է մնալ ու պայքարել...: Բայց ո՞ր է թշնամին:

Արդյո՞ք նա միայն սահմանի մյուս կողմում է: Թե՞ մեր ներսում: Արդյո՞ք նա սպառնում է միայն մեր հողին: Թե՞ մեր հիշողությանը: Մեր լեզվին: Մեր մշակույթին: Մեր պատմությանը: Մեր ինքնությանը: Ապագայի հանդեպ մեր հավատին:

Գուցե հենց սա է մեր ժամանակի ամենամեծ փորձությունը: Ոչ թե կռվելու կարողությունը, այլ թշնամուն ճանաչելու անկարողությունը: Միերի ճակատագիրը մեզ հիշեցնում է, որ

ամենադժվար պատերազմները սկսվում են այն ժամանակ, երբ մարդը կորցնում է հակառակորդին ճանաչելու ունակությունը: Եվ գուցե մեր խնդիրը ոչ թե նոր Դավիթ գտնելն է, այլ նորից սովորելը՝ տեսնել, հասկանալ և անվանել թշնամուն:

Ագռավաքարը գուցե այն սահմանագիծն է, որտեղ մարդը դադարում է ճանաչել իր հակառակորդին:

Մենք այսօր կրկին Ագռավաքարի առջև ենք:

Բայց այս անգամ հարցը ոչ թե այն է, թե ե՞րբ է Միերը դուրս գալու, այլ արդյո՞ք մենք կվերգտնենք թշնամուն ճանաչելու կարողությունը:

Մաթևոսյանը փորձում էր անվանել:

Խեչոյանը փորձում էր հասկանալ:

Իսկ մենք դեռ որոնում ենք:

Հրանտ Մաթևոսյանի լուսանկարները վերցված են www.hrantmatevosian.org կայքից: Լուսանկարների հեղինակներ՝ Ջավեն Խաչիկյան, Սամվել Սևադա, Գերման Ավագյան:



ԶՐՈՅԻ, ՆՅՈՒԹԻ ԵՎ ԺԱՄԱՆԱԿԻ ՄԻՋԵՎ.

Գոշ Սարգսյանի

«Սևից հետո՝ հող»
ստեղծագործությունը

րերս Արվեստի ինստիտուտում հյուրընկալեցինք Երևանի քաղաքապետարանի աշխատակազմի մշակույթի և տուրիզմի վարչության պետ, Արվեստի ինստիտուտի և անձամբ իմ լավ բարեկամ Գոշ Սարգսյանին:

Հանդիպման ընթացքում քննարկեցինք Երևանի քաղաքապետ Տիգրան Ավինյանի նախաձեռնությամբ և անմիջական աջակցությամբ

Երևանի քաղաքապետարանի ու Արվեստի ինստիտուտի միջև վերջին շրջանում ձևավորված բուռն և արդյունավետ համագործակցության ընթացքը, ինչպես նաև նախանշեցինք առաջիկա համատեղ ծրագրերը:

Այս համագործակցության կարևորագույն արդյունքներից է Արվեստի ինստիտուտի գիտական ղեկավար, ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, ՀՀ պետական մրցանակի դափնեկիր, արվեստագիտության

դոկտոր, պրոֆեսոր Արարատ Աղասյանի «Հայ կերպարվեստի պատմության էջեր (XIX–XX դդ.)» հիմնարար աշխատության հրատարակումը: Երևանի քաղաքապետ Տիգրան Ավինյանի աջակցությամբ լույս տեսնող աշխատությունն ընթերցողի սեղանին կհայտնվի արդեն մի քանի օրից:

Արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշմամբ հրատարակության երաշխավորված այս ծանրակշիռ ուսումնասիրությունը համապարփակ և համակարգված կերպով լուսաբանում է XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի պատմությունը:

Հիշեցնենք, որ Երևանի քաղաքապետ Տիգրան Ավինյանի նախաձեռնությամբ և Երևանի քաղաքապետարանի աջակցությամբ հրատարակվել է նաև Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջատար գիտաշխատող, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր Աննա Արևշատյանի «Տիգրան Մանուկյան» մենագրությունը:

Գրքի շնորհանդեսը կայացել է մասնորոն Տիգրան Մանուկյանի ծննդյան օրը՝ 2025 թվականի հունվարի 27-ին, ՀՀ ԳԱԱ նախագահության նիստերի դահլիճում:

Երևանի քաղաքապետարանի և Արվեստի ինստիտուտի միջև ձևավորված այս համագործակցությունը ևս մեկ անգամ վկայում է, որ քաղաքապետ Տիգրան Ավինյանի ղեկավարությամբ մայրաքաղաքում հետևողականորեն կարևորվում են ազգային մշակութային ժառանգության ուսումնասիրությունը, արժևորումն ու հանրահռչակումը:

Գոշ Սարգսյանին շուրջ երկու տասնամյակ ճանաչում ենք որպես մշակույթի ոլորտի պետական ծառայող, կազմակերպիչ և տարբեր նախաձեռնությունների հեղինակ: 2019 թվականից նա Երևանի քաղաքապետարանի աշխատակազմի մշակույթի և տուրիզմի վարչության պետն է, մանկավարժական գիտությունների թեկնածու, դոցենտ: Հանրությանը նա հայտնի է նաև իր բեմադրական աշխատանքներով և մշակութային բազմաթիվ գործունեությամբ:

Եվ ահա մեր գործնական զրույցն արվեստագիտությունից սահուն կերպով տեղափոխվեց հենց արվեստի ոլորտ, քանի որ Գոշ Սարգսյանը խորապես ստեղծագործող անհատականություն է:

Նշեմ, որ առիթ եմ ունեցել «Ռուսլինի» ընթերցողների հետ կիսելու իմ մտորումները «Սասունցի Դավիթ» բալետ-օրատորիայի պրեմիերայի վերաբերյալ: Երևանյան այդ բացառիկ մշակութային

իրադարձության մտահղացման հեղինակը, շարժիչ ուժը, գլխավոր կազմակերպիչն ու ռեժիսորը հենց Գոշ Սարգսյանն էր: Հատկանշական է, որ այդ բացառիկ պերֆորմանսի մասին իմ գիտական հոդվածը վերջերս լույս է տեսել Ֆրանսիայում՝ Փարիզում հրատարակվող թատերագիտական հեղինակավոր Critical Stages/Scènes critiques հանդեսի 2026 թվականի հունիսյան համարում (<https://www.critical-stages.org/33/armenia-puts-its-epic-on-stage/>):

Պաշտոնական կենսագրության և հանրային գործունեության կողքին, սակայն, կա Գոշ Սարգսյանի ստեղծագործական մեկ այլ՝ առավել անծանական և մինչ այժմ քիչ ներկայացված ոլորտ՝ կերպարվեստը: Այդ գործունեությունը դիտարկելու հնարավորություն է տալիս «Սևից հետո՝ հող» աշխատանքը: Հենց դրա շուրջ էլ ծավալվեց մեր հետագա զրույցը, որի ընթացքում հեղինակը ներկայացրեց աշխատանքը՝ իր տեսանկյունից կառուցվածքով, նյութական կազմով, կատարման եղանակով և չափերի մեջ ներառված թվային համակարգով՝ միաժամանակ անդրադառնալով ստեղծագործության պատմական համատեքստին և այն հարցերին, որոնք առաջանում են իրական հողի, չժաժկված վուշի ու խիստ երկրաչափական ձևի հանդիպումից:

Հարցազրույցի ընթացքում փորձեցինք կենտրոնանալ աշխատանքի գաղափարի, նյութի ընտրության, ստեղծման ընթացքի և կառուցվածքային սկզբունքների վրա՝ ամենևին չնպատակադրելով նախապես հաստատել ստեղծագործության գեղարվեստական արժեքը կամ պատմական մշակությունը, պարզել, թե ինչպես են աշխատանքում փոխհարաբերվում հողը, չժաժկված վուշը, ՋՐՈՒ-ի գաղափարը, մարմնի շարժումը և նյութի չկանխորոշված վարքը: Զրույցի ընթացքում անդրադարձ արվեց նաև Մալկիչի «Սև քառակուսուն» և «0.10» ցուցահանդեսին: Այդ հիշատակումները համեմատության կամ հեղինակների նույնացման նպատակ չունեն. դրանք անհրաժեշտ են հասկանալու համար այն պատմական և գաղափարական հարցը, որից ելնում է «Սևից հետո՝ հող» աշխատանքը:

Մեր զրույցը, հետևաբար, ոչ միայն ներկայացնում է ստեղծագործության ձևավորման ընթացքը, այլև փորձում է ճշտել, թե ինչ հարցեր է այն բաց պահում նյութի, ժամանակի և ապագա ստեղծագործությունների առջև:

Գոշ Սարգսյանի հետ մեր զրույցը ներկայացնում ենք ստորև:



Աննա Ասատրյան – Հարգելի պարոն Սարգսյան, նախքան մեր զրույցին անցնելը՝ թույլ տվե՛ք շնորհակալություն հայտնել Ձեզ հայ արվեստագիտության, մասնավորապես, Արվեստի ինստիտուտի հանդեպ ցուցաբերած Ձեր հոգատար և ուշադիր վերաբերմունքի համար:

Խնդրում եմ պարզաբանե՛ք՝ ի՞նչ է «Մեկից հետո» հոդ» աշխատանքը՝ ամենապարզ նկարագրությամբ:

Գոռ Սարգսյան – Այն կառուցված է իրական հողից, չմշակված վուշից, ուղղանկյուն կառուցվածքից և բնական փայտե շրջանակից: Հողը ծածկում է կտավի գրեթե ամբողջ մակերեսը, իսկ կենտրոնում պահպանվում է չծածկված վուշե ուղղանկյուն: Աշխատանքի

տեսանելի լեզուն սահմանափակ է, բայց այդ սահմանափակության ներսում հանդիպում են երկրաչափական կարգը և բնական անկանոնությունը, նյութի ներկայությունը և միջամտությունից զերծ մնացած տարածքը:

– Ո՞ր հարցից է սկսվել աշխատանքը:

– Ելակետային հարցն էր՝ ի՞նչ է մնում, երբ պատկերը հասնում է զրոյական սահմանին: Աշխատանքը չի առաջարկում միակ կամ վերջնական պատասխան: Մնում է հողը՝ որպես իրական նյութ, և մնում է բաց տեղ, որը հողը շրջապատում է, բայց չի վերացնում: Այդ երկու վիճակների համատեղ գոյությունն է աշխատանքի հիմնական լարվածությունը:

– Ինչո՞ւ ընտրեցիք հողը, ոչ թե հող հիշեցնող ներկ կամ գույն:

– Որովհետև հողը այստեղ թեմա չէ, որը պետք է պատկերել: Այն հենց աշխատանքի նյութն է՝ իր զանգվածով, հատիկայնությամբ, բնական գունային փոփոխություններով, մանր արմատներով և ժամանակի ընթացքում փոխվելու հնարավորությամբ: Եթե այն պարզապես ներկվեր, կմնար հողի պատկերը: Իրական հողի ներկայությամբ պատկերը դառնում է նաև ֆիզիկական առարկա:

Շրջանակի ներսում հողը միաժամանակ մնում է նյութ և դառնում տեսողական դաշտ: Այն կարող է առաջացնել աճի, հիշողության, կորստի, պատկանելության կամ վերադարձի ընթերցումներ, սակայն դրանցից ոչ մեկը պարտադիր չէ: Ինձ համար կարևոր է, որ խորհրդանշական իմաստները չջնջեն նյութի իրականությունը:

ԶՐՈՒՆ և բաց վուշ

– Կենտրոնական ուղղանկյունը դատարկությունն է:

– Այն բացարձակ դատարկություն չէ: Այն նույն կտավի սկզբնական վիճակն է՝ հողով չծածկված վուշ: Տեսանելի են գործվածքի բնական գույնն ու թելերի կառուցվածքը: Կոմպոզիցիան, հետևաբար, ձևավորվում է ոչ միայն նյութ ավելացնելով, այլև մի հատվածում միջամտությունը կանգնեցնելով: Այդ բաց ուղղանկյունը կարող է հիշեցնել բացվածք, բացակայություն, պահպանված տեղ կամ դեռևս չձևավորված հնարավորություն,

բայց ես դրանցից որևէ մեկը չեմ հայտարարում որպես միակ իմաստ:

– *Ինչո՞ւ եք այն անվանում ՁԲՈ, եթե գրոյի նշանը պատկերված չէ:*

– Հենց այն պատճառով, որ պատկերված գրոն արդեն պատրաստ նշան կլիներ: Այստեղ ՁԲՈ-ն մեկնաբանական առաջարկ է: Այն առաջանում է նյութական միջամտության կասեցումից և չափերի մեջ պահված թվային կառուցվածքից: Ջրոյականը վերաբերում է ոչ թե նյութի բացարձակ բացակայությանը, այլ ընտրված գործողության սահմանին:

ՁԲՈ-ն այստեղ պատկերված չէ. այն պահպանված է: Այդ պատճառով այն կարող է միաժամանակ կարդացվել որպես կորուստ և հնարավորություն՝ մի տեղ, որտեղ ինչ-որ բան բացակայում է, բայց որտեղ մեկ ուրիշ բան դեռ կարող է սկզբնավորվել:

– *Այսինքն՝ կենտրոնը հետազայում պե՞տք է ֆիզիկապես լցվի:*

– Ո՛չ: Ներկայիս աշխատանքի մեջ չծածկված մնալը կառուցվածքային անհրաժեշտություն է: Ապագայում լցվելու գաղափարը վերաբերում է ոչ պարտադիր այս կտավին, այլ նոր ստեղծագործությունների հնարավորությանը: ՁԲՈ-ն կարող է գործել որպես ստեղծագործական բաց տարածություն, որից հետագայում կծագեն այլ աշխատանքներ, նյութական փորձեր և մեկնաբանություններ: Հողը պահպանում է եղածը, իսկ ՁԲՈ-ն տեղ է թողնում դեռ չստեղծվածի համար:

Մաղումը, շարժումը և Նյութի ինքնուրույնությունը

– *Ինչպե՞ս է ստեղծվում հողային մակերեսը: Դուք այն չեք ավորո՞ւմ եք չեռքով կամ վրձնով:*

– Հողային մակերեսը ստեղծվում է մաղման միջոցով՝ առանց հողին ձեռքով, մատնեքով կամ վրձնով անմիջականորեն դիպչելու: Մաղը շարժվում է տարբեր ուղղություններով և տարբեր բարձրությունների վրա: Այդ շարժումը չի կառուցվում նախապես մշակված սխեմայով և չի ուղղվում որոշակի գիծ, բիծ կամ պատկեր ստանալու նպատակով: Ձեռքը հետևում է կտավի տարածքի, չափի, ռիթմի և արագության ներքին զգացողությանը՝ երբեմն

շարունակելով շարժումը կտավի սահմաններից դուրս: Այդ պատճառով շարժումը չի ընդհատվում եզրագծով և պահպանում է իր բնական ընթացքը:

Հողի վերջնական տեղաբաշխումը, խտությունը, գունային փոփոխություններն ու մանր կառուցվածքը ձևավորվում են մասնիկների անկմամբ, ծանրությամբ և նյութի բնական կազմով: Այս գործընթացում մարմնի շարժումը ստեղծում է պայմանը, բայց չի թելադրում պատկերը, հողն ինքն է գտնում իր վերջնական դիրքն ու տեսքը: Մարմինը հետևում է շարժման զգացողությանը, իսկ հողը ձևավորում է մակերեսը:

– *Այդ ընթացքը պարահասկա՞ն է, թե՞ վերահսկվող:*

– Այն ամբողջությամբ պատահական չէ, որովհետև կան ընտրված տարածք, չափ և կրկնվող գործողություն: Բայց արդյունքը նույնպես նախապես գծված չէ: Ես չեմ ընտրում, թե որ հատիկը որտեղ պետք է ընկնի կամ որտեղ պետք է առաջանա կարմրավուն հատված: Կառավարվում են աշխատանքի ընդհանուր պայմանները, իսկ վերջնական մանր կառուցվածքը մնում է նյութի անկման և նստվածքի արդյունք:

– *Մակերեսում երևացող կարմրավուն հատվածները, գծերը կամ բծերը դիտավորյալ՞ են:*

– Ո՛չ: Հողին գունանյութ չի ավելացվում, և որևէ բիծ կամ նախշ հատուկ չի կառուցվում: Կարմրավունը նույն բնական հողի գունային կազմն է: Տարբեր խտությունները, փոքր օրգանական մնացորդները և մակերեսային փոփոխությունները մաղման, մասնիկների չափի, տարբեր բարձրություններից անկման և շերտավորման բնական արդյունքներն են: Դրանք կարող են տեսողականորեն արտահայտիչ լինել, բայց չեն ստեղծվել որպես դեկորատիվ էֆեկտ:

– *Այդ դեպքում ո՞րն է հեղինակի գործողությունը:*

– Հեղինակի գործողությունը պատրաստ պատկեր պարտադրել չէ: Այն տարածության, չափի և շարժման զգացողությանը հետևող մարմնական ընթացք է: Ձեռքը չի կանգնում կտավի եզրին, որովհետև այդ կանգառը շար-



«Ասից հետո՝ հող» / After Black: Earth. 2026

Իրական հող, չմշակված վուշ, բնական փայտ, կտավ, 50 x 70 սմ

Կենտրոնական վուշե ուղղանկյուն, 19.15 x 48.9 սմ

շրջանակ 2 սմ, բնական ընկույզագույն փայտ

ժուժը կդարձներ հաշվարկված նշան: Երբ շարժումը շարունակվում է սահմաններից դուրս, կտավի վրա մնում է ոչ թե ժեստի նկարագրությունը, այլ հողի նստվածքը:

Թվերի

Ճարտարապետությունը

– *Ինչո՞ւ կենտրոնական ուղղանկյունն ունի հենց 19.15 x 48.9 սմ չափը:*

– 50 x 70 սմ կտավի վրա կենտրոնական վուշե ուղղանկյունն ունի 19.15 սմ լայնություն և 48.9 սմ բարձրություն: Չափս և աջ հողային դաշտերը հավասար են՝ յուրաքանչյուրն 15.425 սմ: Վերին դաշտը 10 սմ է, ստորինը՝ 11.1 սմ: 19.15-ը հղում է 1915 թվականին, 10-ը՝ «0.10» ցուցահանդեսի անվանը, իսկ 11.1-ը՝ 1915-ից 2026 թվականն անցած 111 տարիներին:

Այս թվերը մակերեսին գրված չեն: Նախ դրանք կառուցում են համամասնությունը, իսկ բացահայտվելու դեպքում ավելացնում են պատմական ժամանակի երկրորդ շերտ: Վերին և ստորին դաշտերի 1.1 սմ տարբերության պատճառով ուղղանկյունի կենտրոնը կտավի մաթեմատիկական կենտրոնից 5.5 միլիմետրով վեր է: Շեղումը գրեթե աննկատ է, բայց հաշվարկի մեջ խախտում է կատարյալ կենտրոնացումը:

– *Թվերի իմաստը չիմացող դիրտողը կորցնո՞ւմ է աշխատանքը:*

– Չպետք է կորցնի: Առաջին մակարդակում աշխատանքը պետք է գործի հողի, վուշի, ծանրության և բաց ուղղանկյան հարաբերությամբ: Թվերը երկրորդ՝ փաստագրմամբ բացվող մակարդակն են: Եթե աշխատանքը գոյություն ունենա միայն թվային բանալին իմանալու դեպքում, ապա այն կվերածվի հանելուկի: Այդ վտանգը ես ընդունում եմ, ուստի թվերը չպետք է փոխարինեն նյութական ներկայությանը:

– *Ինչպիսի՞ կապ ունի աշխատանքը Մալեխի «Սև քառակուսու» և 1915 թվականի «0.10» ցուցահանդեսի հետ:*

– «Սև քառակուսու» սկզբնական տարբերակը առաջին անգամ ցուցադրվել է 1915 թվականին՝ Պետրոգրադի «0.10. Վերջին ֆուտուրիստական ցուցահանդեսում» և կախվել սրահի վերին անկյունում՝ սրբապատկերի

ավանդական դիրքում: Մալեխի ծրագրում զրոն կապված էր առարկայական պատկերի սահմանը հաղթահարելու և ոչ առարկայական լեզու սկսելու հետ: «0.10»-ի պատմությունն աշխատանքի ելակետերից մեկն է, բայց ոչ նրա արժեքի երաշխիքը¹:

Այստեղ կառուցվածքը հակադարձ է. Մալեխի մոտ մուգ ձևը գտնվում է բաց դաշտի վրա, իսկ այս աշխատանքում մուգ նյութը գրավում է գրեթե ամբողջ մակերեսը, և բաց ձևն է պահպանվում նրա ներսում: Սուպրեմատիստական շարժումը գնում էր առարկայից դեպի մաքուր ձև, մինչդեռ այստեղ մեկնաբանությունը ձևից վերադառնում է նյութին, իսկ նյութից՝ հողին:

– *«Պատասխան Մալեխին» ձևակերպումը չի՞ սրեղծում չափազանց մեծ հավակնություն:*

– Այդ վտանգը կա, եթե պատասխանը հասկացվի որպես հավասարության կամ պատմական դերի պահանջ: Ես այդպիսի պահանջ չեմ դնում: Աշխատանքը չի փորձում փակել Մալեխի սկսած պատմությունը կամ զբաղեցնել նույն տեղը: Այն ընդամենը վերցնում է գրոյական սահմանի հարցը և վերադարձնում նյութի, ծանրության ու ժամանակի մեջ:

Եթե «Սև քառակուսին» հաճախ ընթերցվում է որպես ավանդական պատկերի սահման կամ ավարտ, ապա այստեղ հարցն այլ կերպ է դրվում. ինչի՞ վրա էր կանգնած այդ ավարտը, և ի՞նչ է մնում, երբ գաղափարը կրկին հանդիպում է նյութին: Առաջարկվող պատասխանը հողն է, իսկ հողի մեջ պահպանված բաց տարածությունը՝ նոր հարցը:

– *Այս կապից անկախ աշխատանքը կարո՞ղ է ինքնուրույն գործել:*

– Դա աշխատանքի կարևոր քննությունն է: «0.10»-ին անձանոթ դիտողը միևնույն է տեսնում է իրական հողի, բաց վուշի և ուղղանկյան հարաբերությունը: Մակայն նա չի կարող ինքնուրույն բացահայտել 19.15, 10 և 11.1 չափերի պատմական բանալին: Ուստի աշխատանքն ունի երկու տարբեր մակարդակ՝ անմիջական նյութական-երկրաչափական կա-

1. St'u Russian Museum — Kazimir Malevich, Black Square. The Museum of Modern Art — 0.10. The Last Futurist Exhibition of Paintings, 1915. Linda Boersma — 0,10: The Last Futurist Exhibition of Painting.

ռուցվածք և փաստագրված թվային-պատմական համակարգ: Առաջինը պետք է կարողանա գոյություն ունենալ առանց երկրորդի:

Նյութական արվեստի հարակից համատեքստները

– Արվեստի պատմության մեջ նյութի նման կիրառություններ եղել են: Որտե՞ղ է աշխատանքի տարբերությունը:

– 20-րդ դարի արվեստում կտավը բազմիցս դադարել է լինել միայն ներկի հենարան: Այբերտո Բուրրին օգտագործել է պարկագործվածք, փայտ, պլաստիկ և այլոման գործընթացներ, իսկ Անտոնի Տասիետի նյութական գեղանկարչության մեջ հանդիպում են ավազ, մարմարի փոշի, հող և այլ խառնուրդներ: Ուոլթեր դե Մարիայի «The New York Earth Room»-ը հողը վերածում է ամբողջական ճարտարապետական միջավայրի, իսկ Անա Մենդիետայի «Silueta» աշխատանքներում բնության մեջ պահպանվում է մարմնաձև հետքը²:

Հողը որպես իրական նյութ կիրառելու հայկական և իրանական արդիական արվեստի կարևոր նախադեպերից է նաև Մարկոս Գրիգորյանի «Earthworks» շարքը: Այս համադրումները նկարագրական են: Դրանք չեն հաստատում պատմական կամ արժեքային համարժեքություն: Քննարկվող աշխատանքի կառուցվածքային առանձնահատկություններն են կենտրոնական չծածկված վուշը, մաղման միջոցով ստեղծված մակերեսը և չափերի մեջ պահված ժամանակային համակարգը³:

– Հողն այսպեղ ազգային կամ հայրենասիրական նշան է:

– Պարտադիր չէ: Հայերեն «հող» բառը կարող է նշանակել նյութ, մշակվող դաշտ, տարածք, ծննդավայր, երկիր և գերեզման: Այդ բազմիմաստությունը թույլ է տալիս խոսել հիշողության ու պատկանելության մասին, բայց աշխատանքը հողը չի սահմանափակում մեկ ազգային խորհրդանիշով: Այն կարող է վերաբերել նաև մարդու նյութական գոյության ընդհանուր պայմանին՝ սկզբին, պահպանմանը, թաղմանը և վերադարձին: Անգլերեն վերնագրում այդ պատճառով ընտրվել է Earth-ը, ոչ Soil-ը. Earth-ը պահպանում է թե՛ նյութի, թե՛ աշխարհի իմաստային լայնությունը:

Շրջանակը, Ժամանակը և դիտումը

– Իսկ ի՞նչ դեր ունի շրջանակը:

– Հողը տարածվող նյութ է, իսկ կտավն ու շրջանակը այն դարձնում են չափված և տեղափոխելի առարկա: Ընտրված մուգ, անփայլ ընկուզագույն փայտը շարունակում է հողի նյութական միջավայրը՝ առանց մակերեսի զարդարական շարունակություն դառնալու: Կտավի և շրջանակի միջև 8 միլիմետրանոց բացվածքը պահպանում է հողով մշակված եզրերի ամբողջական տեսանելիությունը և ստեղծում բարակ ստվերային սահման:

– Նյութի բնական փոփոխությունը աշխատանքի մասն է, թե՞ վնաս:

– Հողը կարող է թափվել, խոնավություն կլանել կամ գույնը փոխել: Սրանք նախնառաջ նրա ֆիզիկական կյանքի պայմաններն են, ոչ ինքնաբերաբար ստեղծագործական փոխաբերություններ: Պետք է փաստագրվի կիրառված հողի վիճակը, մաղման և ամրացման եղանակը, շերտի հաստությունը և վերականգնման սահմանները: Միաժամանակ անհրաժեշտ է որոշել, թե բնական փոփոխության որ աստիճանն է ընդունելի աշխատանքի համար: Այդ սահմանն է տարբերակում նախատեսված ժամանակային ընթացքը վնասումից: Կենտրոնական վուշի չծածկված վիճակը բոլոր դեպքերում պետք է պահպանվի:

– Աշխատանքը հապուկ տարածք կամ լուսավորություն պահանջո՞ւմ է:

– Ո՛չ: Այն չի պահանջում նախապես սահմանված միջավայր կամ դիտման պարտադիր ձև: Հեռվից կարդացվում է մուգ դաշտի և բաց ուղղանկյան երկրաչափական հարաբերությունը, իսկ մոտենալիս այդ կառուցվածքը վերածվում է հողի հետ անմիջական հանդիպման: Դիտողն այլևս միայն պատկեր չի տեսնում. նա կանգնում է բնությունից առանձնացված և կտավի վրա տեղափոխված իրական նյութի առջև: Հողի հատիկները, բնական



2. Solomon R. Guggenheim Museum - Alberto Burri. Museu Tàpies - Antoni Tàpies. Collection. Dia Art Foundation - Walter De Maria. The New York Earth Room. Solomon R. Guggenheim Museum - Ana Mendieta, Untitled: Silueta Series.
3. The Museum of Modern Art - Marcos Grigorian, Untitled, 1963. The Metropolitan Museum of Art - Marcos Grigorian, Untitled. Encyclopaedia Iranica - Grigorian, Marcos.



գունային փոփոխությունները, շերտի հաստությունն ու վուշի թելերը ստեղծում են ոչ թե բնության պատկեր, այլ բնությունից դուրս բերված իրավիճակ՝ հողի մի հատված, որը փոխել է իր տեղը, բայց չի կորցրել իր նյութական հիշողությունը: Ո՛չ մոտիկ դիտումն է առավել ճշմարիտ, ո՛չ հեռուն. մեկը բացահայտում է նյութի ներկայությունը, մյուսը՝ այն սահմանը, որի մեջ բնության այդ հատվածը վերածվել է պատկերի:

– *Եթե մեկ նախադասությամբ ձևակերպեք աշխարհանքի առաջարկած պարասխանը՝ ինչպե՞ս կհնչի:*

– Վերացական ձևը վերադարձավ նյութին, իսկ սևը՝ հողին: Բայց կենտրոնական բաց ուղղանկյունը թույլ չի տալիս այդ վերադարձը վերջակետ դարձնել: Հողը պատասխանում է, իսկ ՋՐՈ-ն շարունակում է հարցնել:

– *Կարո՞ղ ենք այսօր արդեն հասարարել աշխարհանքի գեղարվեստական արժեքը:*

– Ո՛չ հեղինակային մտադրությունը, ո՛չ թվային համակարգը և ո՛չ էլ պատմական անունների հիշատակումը չեն կարող ինքնուրույն հաստատել ստեղծագործության արժեքը կամ պատմական կարգավիճակը: Այդ

գնահատականները կախված են կատարման որակից, նյութի իրական ներկայությունից, աշխատանքի՝ առանց բացատրության գործելու կարողությունից և հետագա քննադատական ընդունելությունից:

Վերջնական հարցերը մնում են բաց և ստուգելի. արդյո՞ք հողն ընկալվում է որպես իրական նյութ, ոչ միայն որպես մուգ հյուսվածք, արդյո՞ք չծածկված վուշը պահպանում է բացակայության և հնարավորության երկակիությունը, և արդյո՞ք թվերը խորացնում են ձևը՝ առանց այն պայմանական հանելուկի վերածելու: Հարցազրույցը պատասխանները չի կանխորոշում: Դրանք պետք է ստուգվեն արդեն ավարտված աշխատանքի ներկայությամբ և նրա հետագա ընկալմամբ:

– *Իսկ ի՞նչ է մնում բաց այս զրույցից հետո:*

– Մնում է նույն բաց տարածությունը: ՋՐՈ-ն վերջնական բացակայություն չէ, այլ մի վայր, որտեղ ստեղծագործական ընթացքը կարող է վերսկսվել: Այն չի ասում, թե հաջորդը ինչ պետք է լինի: Այդ հարցը թողնվում է ժամանակին և այն նոր աշխատանքներին, որոնք կարող են ծնվել այս բաց կետից:

– *Հարգելի պարոն Սարգսյան, շնորհակալ եմ հեղաբրքի զրույցի համար: Ակնհայտ է, որ «Սևից հետո՝ հող» ստեղծագործությունն ինքնադիպալ ու հասուն հայեցակարգային հայտ է, որը միահյուսում է նյութի մարերիալիստական փիլիսոփայությունը, XX դարի ավանգարդի պարմական հիշողությունը և ժամանակակից արվեստի լեզուն:*

«Սևից հետո՝ հող»-ն ինչ համար բացահայտեց Գոշ Սարգսյանի՝ մինչ այդ անձանոթ գեղարվեստական աշխարհը:

Եվ, քնականաբար, մեծ ցանկություն առաջացավ ծանոթանալու մյուս աշխարհներին ևս:

Գուցե մեր հաջորդ զրույցը թեմայի շուրջ կայանա հենց Ձեր անհատական ցուցահանդեսից հետո. կարծում եմ՝ արժե մտածել այս ուղղությամբ:

ԱՆՆԱ ԱՍԱՏՐՅԱՆ

Արվեստի ինստիտուտի տնօրենի ժամանակավոր պաշտոնակատար, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ

Երևան, 4 սեպտեմբերի 2026 թ.



Ի նվիրումն

ԱՐԱՐԱՏ ԱՂԱՍՅԱՆԻ

Արարատ Աղասյանը հայ և համաշխարհային կերպարվեստի պատմության լավագույն գիտականերից է, որի արվեստագիտական հետաքրքրությունների հիմնական ոլորտը 19-20-րդ դարերի հայ կերպարվեստի ու գեղարվեստական մտքի պատմությունն է: Նա հեղինակ է մասնագիտական բարձր մակարդակով գրված, փաստական հարուստ նյութեր պարունակող բազմաթիվ գրքերի (այդ թվում՝ դասագրքերի և ուսումնական ձեռնարկների) ու մեմագրությունների, ավելի քան 200 գիտական և գիտահամրամատչելի հոդվածների ու զեկուցումների, որոնք հրատարակվել են Հայաստանում և արտասահմանում:

Արվեստաբանի երկարամյա հետազոտությունների ու պրպտումների համրագումարը դարձավ ՀՀ ԳԱԱ գիտահրատարակչական խորհրդի և ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի գիտական խորհրդի որոշումներով պետական պատվերի շրջանակում հրատարակված՝ գեղարվեստական, պատմամշակութային և փաստագրական մեծածավալ նյութ պարունակող «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում» հիմնարար աշխատությունը (2009), որտեղ առավել հանգամանորեն լուսաբանվեց հայ կերպարվեստի պատմական ուղին՝ սկսած Ռուսաստանի կազմում 1801-1828 թթ. Արևելյան Հայաստանի ընդգրկվելուց մինչև մեր օրերը:

Ծանրակշիռ է գիտականի ներդրումը «Հայ արվեստի պատմություն» կոլեկտիվ աշխատության ստեղծման գործում, որի համար նա 2009 թ. արժանացել է ՀՀ պետական մրցանակի՝ կերպարվեստի ոլորտում:

2026 թվականի օգոստոսի 11-ին լրացավ ՀՀ ԳԱԱ թղթակից անդամ, արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երկարամյա տնօրեն, ներկայումս գիտական ղեկավար, ինչպես նաև «Ռոսլին» արվեստի հանդեսի խմբագրական խորհրդի անդամ Արարատ Վլադիմիրի Աղասյանի 70 ամյակը: Բերքաբեր ու երկրաշեն է նրա ներդրումն իր գործունեության բոլոր ոլորտներում:

Խորհրդանշական չէ՞ արդյոք Արարատ Աղասյանի ծննդյան օրվա համընկնումը հայոց տոնացույցում վավերացված նշանավոր օրվա՝ Նավասարդի հետ:

Այս առիթով հանդեսի մեկենաս ամուսնական զույգը ՀԱՍԵ Արագածոտնի թեմի առաջնորդ՝ գերաշնորհ Տեր Մկրտիչ եպիսկոպոս Պռոշյանի անունից հոբելյարին հանձնեց Աշտարակի Սբ. Մարիամե եկեղեցու «Ռսկե խաչը»:

Հ.Գ. Սեպտեմբերի 15-ին կայացած ՀՀ ԳԱԱ ընդհանուր ժողովում Արարատ Աղասյանը միաձայն ընտրվեց ՀՀ ԳԱԱ նորաստեղծ գիտական խորհրդի անդամ:

«Ռոսլին» արվեստի հանդես




ALLURIA
ԱԼԼՈՒՐԻԱ



ԱԼԼՈՒՐԻԱ ԳԻՆԻՆԵՐԻ ՏՈՒՆ

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