



ISSN 1829-0272

Հայ Արվեստ

ARMENIAN ART

CULTURAL MAGAZINE

ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԱՆԴԵՍ

1-2/2008



Հակոբ Կոչոյան, «Մասունցի Դավիթ»



- ▶ **ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱՑԻՇՏԸ** «Եվրասեսիլում» հնչած «Ջելե, ֆելե» երգի եւ ռաս ավելի կարեւոր բաների մասին
- ▶ **ՀԱԼԵՂԻ** հայկական եկեղեցական «ՁԱՐԵՀՅԱՆ» թանգարանի գանձերը
- ▶ **ՏԻԳՐԱՆ ՓՈԼԱԴ** «ներհուն ու նրբամոլ ճաշակով՝ բարձր արուեստագէտ»
- ▶ **ԾԱՂՐԱՆԿԱՐԱՅԻՆ** ժանրի առանձնահատկությունները

Հրատարակիչ
Հայաստանի ազգային պատկերասրահ

Լրատվական գործունեություն
իրականացնող

«ՅՈՒՆ ԱՐՎԵՍՏ» ՍՊԸ

Հասցեն՝ Երևան, Խանջյան 43, բն. 14
Պետական գրանցման վկայականի համարը՝
03Ա 053641, տրված՝ 20.03. 2002 թ.

Գլխավոր խմբագիր՝ Կարեն ՄԱԹԵՎՈՅԱՆ

Թողարկման պատասխանատու,
գործադիր տնօրեն Հասմիկ ԳԻՆՈՅԱՆ

Խմբագրական խորհուրդ

Փարավոն Միրզոյան (նախագահ)
Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ, Մուրադ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ,
Մարտին ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ,
Հասմիկ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ,
Սերգեյ ԽԱՉԻԿՕՂԼՅԱՆ, Դանիել ԵՐԱԺԻՇՏ,
Սամվել ԽԱԼԱԹՅԱՆ, Արծվի ԲԱԽՉԻՆՅԱՆ,
Լեւոն ԼԱԾԻԿՅԱՆ

Համակարգչային ձեւավորող
Վարդան ԴԱԼԼԱՔՅԱՆ

Հրատարակվում է գիտական
համագործակցությամբ

- Մեսրոպ Մաշտոցի անվ. Մատենադարանի
- ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
- ՀՀ ԳԱԱ հնագիտության եւ ազգագրության ինստիտուտի

Հանդեսն ընդգրկված է ՀՀ ԲՈՅ-ի
«Ատենախոսությունների արդյունքների
տպագրության համար ընդունելի
ամսագրերի ցուցակում»

Գրանցման վկայական՝ 01Մ000095
Դասիչ՝ 77789
Ստորագրված է տպագրության 25.08.2008
Ծավալը՝ 5 մամուլ
Տպաքանակը՝ 500

Խմբագրության հասցեն

Երևան, Հանրապետության 32
Հեռախոս՝ (374 10) 52 3501
խմբագիր՝ (374 91) 45 5347
տնօրեն՝ (374 91) 40 3215
Ֆաքս՝ (374 10) 56 3661
E-mail: hayart02@hotmail.com
www.armenianart.am

Արտատպություն կատարելիս հղումը
«Հայ արվեստին» պարտադիր է:

Ընդհանրացում

«Հայ արվեստի» խմբագրությունը եւ
խմբագրական խորհուրդը
ջերմորեն ընդհանրացում են ամսագրի
գլխավոր խմբագիր
Կարեն Մաթևոսյանին
ծննդյան 50-ամյակի եւ
ՀՀ ԳԱԱ լուսնային ինստիտուտի կայացած
դոկտորական ասենախոսության
դասախոսության առիթով:



Բովանդակություն

- 3Ճգնադրող ալիքներ**
4Նուրե Թադևոսյան, Տիգրան Փոլադի ցուցահանդեսը
Պատկերասրահում
7Ակադեմիկոս Վարդգես Հարությունյանի հիշատակին
8Հարցազրույց Հասմիկ
Լեյոյանի հետ
10Դանիել Երաժիշտ, Թվայնյալ
երջանկություն, որ
կառուցվում է իրական
դժբախտության վրա
12Հուրի Ազեզյան, Հալեդի
«Հարեհյան» գանձառուները
18Սարո Սարուխանյան,
Փարավոն Միրզոյան
20Արմեն Ավետիսյան
22Լիլիթ Սարգսյան, Պետրոս Գասարյան
26Պողոս Վանյան, «Անուշ» Պետական
երաժշտական կամերային
քառյակում
28Նազենիկ Սարգսյան, Մենա-
գրություն հայ Պարուհու մասին
30Սաթենիկ Մելիքյան, Ծաղրա-
նկարային ժանրի
առանձնահատկությունները
37Վարդիթեր Գամաղեյան,
Սուրեն Ներսիսյանի արվեստը
16, 17, 25 Մշակութային լուրեր



«Հայ արվեստի» սույն համարի տպագրությանն աջակցել է
ԲԵՐԻՈՅ ՀԱՅՈՑ ԹԵՄԸ
Խորին շնորհակալություն ենք հայտնում առաջնորդ
Տ. ՀԱՅԱՆ ԵՊԻՍԿՈՊՈՍ ՍԱՐԳԻՍԵԱՆԻՆ

Թեմի գործունեության մասին կարելի է տեսնել՝
www.periotem.coma

Խմբագրական

ԾՓԱՅՈՂ ԱԼԻՔՆԵՐ

Հայկական հեռուստաթերթի
պերճամբն ու թվառությունը բոլորի
համար արդեն դարձել են այն-
քան սովորական, որ դրական տե-
ղաշարժի ակնկալիքը մեծ երեւա-
կայություն է պահանջում: Հեռուս-
տատեսությունը, որը կարող էր ոչ
միայն մշակույթի պաշտպանի դեր
կատարել, այլեւ մշակույթ ստեղ-
ծել եւ ճաշակ թելադրել, դարձել
է շուկայի գերի, գովազդի «իրա-
պարակ», «սերիալադաշտ», նաեւ
քաղաքական քարոզչության գոր-
ծիք: Դրանից էլ ածանցվում են
հայկական հեռուստաթերթի թե-
րությունները, որոնք հատկանշ-
վում են հայոց լեզվի աղավաղ-
մամբ, անճաշակությամբ եւ զա-
ղափարագրությամբ: Եւ եթե այս-
օր փորձենք մեկ պատկերով բնու-
թագրել մեր հեռուստատեսության
հավաքական դեմքը, ապա դրա
համար ամենահարմար կերպարը
հայտնի գովազդի Կատոկն է:

Վերջերս շրջանառության մեջ է
դրվել մշակութային ալիք ունենա-
լու գաղափարը, մշակույթի նախա-
րարությունը դրա համար արդեն
հայեցակարգ է մշակում: Ռուսաս-
տանը ունի նման ալիք՝ «Կուլտու-
րա», որի հաղորդումները դիտում
է ռուսաստանցի հեռուստադիտող-
ների 4 տոկոսը, որն էլ այդ ալի-
քի պատասխանատուները հա-
մարում են մեծ ձեռքբերում: Ինչ-
պիսին կլինի եւ ինչ լսարան կու-
նենա մեր «Մշակույթը», կյանքը
ցույց կտա: Հատ լավ կլինի, որ
այն կայանա: Սակայն մեզ մտա-
հոգում է մեկ այլ բան: Եթե այժմ
մյուս ալիքներից դժգոհություն կա,
որը երբեմն-երբեմն արտահայտ-
վում է հրապարակավ, գուցե որոշ
չափով սթափեցնելով լեզու ու մշա-
կույթ ուղեհարելու պատրաստ
մեր «շոուասերներին», ապա մշա-
կութային ալիքի ստեղծումից
հետո նման քննադատությանը
կարող են պատասխանել՝ «մեր
ալիքի հետ գործ չունեք, գնացեք
ծեր «Մշակույթը» նայեք»:

Իհարկե, պրոբլեմը խորն է ոչ
միայն արմատներով, այլեւ ախ-
տահարված սաղարթով: Վերջերս
Իրանում լույս տեսնող «Հանդես

գրականության եւ արվեստի» հան-
դեսում այսպիսի վերնագրով մի
նյութ էր տպագրվել. «Առաջին ալի-
քի որոշ լեզային սխալների մա-
սին» (2007, թիվ 17, էջ 46): Չասենք,
թե կոնկրետ ինչ էր գրված, ճիշտ
էր գրված: Բայց այդպիսի վերնա-
գրով, այդպիսի նյութի հրապարա-
կումը, այն էլ Սփյուռքի մամուլում,
իսկապես ամոթ է:

Ինչեւէ, սպասենք, մինչեւ հայ-
կական հեռուստաթերթի ալիքնե-
րի ծփանքում հայտնվի մեր մշա-
կութային ալիքը: Գուցե «մի ծաղ-
կով գարուն գա»:

Կ. Մ.



ՏԻԳՐԱՆ ՓՈԼԱԴ

գի շատ արվեստաբանների կողմից:

Ազգային պատկերասրահի երկու սրահներում հունիսի 4-ին բացված Տիգրան Փոլադի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը նրա գործերի առաջին հավաքական ներկայացումն էր հայրենի հողի վրա: Ներկայացված են նկարչի՝ ազգային պատկերասրահում պահվող տպագրական գրաֆիկայի հարուստ հավաքածուն, ինչպես նաև կյանքին եւ կենսագրությանը վերաբերող վավերագրեր, լուսանկարներ, որոնք պատմում են նրա մասին:

Արմատներով Ջմյունիայից սերած Տիգրան Փոլադը ծնվել է 1874թ. մարտի 23-ին, Եգիպտոսի Ալեքսանդրիա քաղաքում՝ հարուստ ազնվականի ընտանիքում: Հայրը՝ Պետրոսը, շփվում էր ժամանակի նշանավոր գործիչների հետ, որն էլ առիթ է հանդիսանում, որ Տիգրանի կնքահայրը դառնա Եգիպտոսի մեծահամբավ գործարար եւ բարերար Պողոս Նուբար փաշան: Մայրը՝ տաղանդավոր դաշնակահարուհի Ֆելիսիա Կրազինսկան բարձրաշխարհիկ լեհուհի էր եւ հաճախ էր խոչընդոտում որդու հայեցի դաստիարակությանը: 1888 թվականին նրանց ընտանիքը տեղափոխվում է Ֆրանսիա, ուր 14 տարեկան պատանին նախ սովորում է Վանվ քաղաքի Միշլե լիցեյում, ապա ուսումը շարունակում Փարիզի Սորբոնի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում՝ հասնելով դոկտորի աստիճանի:

Ծնողները որդուն իրավաբանական կրթության տալով փորձում են նրա համար փայլուն ապագա ապահովել: Սակայն շատ չանցած նրանք համոզվում են, որ նա ունի զուտ արվեստագիտական հակումներ: Փոլադը լիցեյով զգայուն, գեղեցիկ մեծ սիրահար, չէր կարող անտարբեր լինել Փարիզում ամենուր իր շուրջը հորդացող արվեստի նկատմամբ: Նա կլանվում, գայթակղվում է այդ գունդ աշխարհով եւ վերջնականապես հրաժարվում իրավաբանությունից: Իհարկե, այդ ամենի

մեջ կար ավելի իրական «մեղավոր», որն անմիջական ազդեցություն էր ունեցել Փոլադի ճակատագրի վրա: Դա Փարիզում արդեն մեծ հաջողությունների հասած եւ Փոլադին իր ընկերական միջավայրն ընդգրկած էդգար Շահինն էր: Վերջինիս հետ ծանոթությունը վերածվում է ընկերության եւ մտերմության: Երկար տարիներ նրանք մնում են ընկերներ, միասին ճանապարհորդում, ստեղծագործում, անգամ միասին պատվերներ կատարում, իսկ հետագայում Շահինը դառնում է նաև Փոլադի դստեր՝ Վանդայի (Ժենեւայի) կնքահայրը:

Շահինը բաց է անում ընկերոջ առաջ փորագրական արվեստի բոլոր գաղտնիքները, մեկ առ մեկ սովորեցնում գործի ողջ տեխնիկական մասը: Իհարկե Փոլադը անհագորեն լրացնում է գիտելիքները նաև ժյուլիեն ակադեմիայում, բայց նրա առաջին ուսուցիչը եւ ուղեկիցը մնում է էդգար Շահինը: Ցուցահանդեսներում նրանց գործերը նույնպես ցուցադրվում էին կողք-կողքի, բայց զլխավորն այն էր, որ նույն գրչի տեր այս երկու արվեստագետները ստեղծում էին նախապես տարբեր գործեր: Փոլադը, ի տարբերություն ընկերոջ, խորանում է գրքարվեստի գաղտնիքների մեջ եւ դառնում առաջնակարգ, վարպետ իլյուստրատոր: Արվեստագետի գործերին դիպուկ գնահատական է տվել Արշակ Չոպանյանը.

«Իր բոլոր գործերում նկարչական մեկնաբանության մեջ Փոլադը ցոյց տուած է նրբախոյզ տաղանդ մը, ըմբռնողական ճկուն միտք մը. եւ արտայայտման ծիրքեր, ուր շնորհն ու փափկութիւնը զսպուած կորովի մը կը միանան: Գծագրութեան սրութիւն ու ճշտութիւն, սեւ ու ճերմակով երանգաւոր ու կենդանի գունագեղութիւն յառաջ բերելու կարողութիւն, նուրբ դիտողութեամբ ու ճոխ մտածումով լի, խաղաղ, երազկոտ, փափկօրէն հեշտական տեսողութիւն մը կեանքի...»

Գրահմուտ, իրազեկ ու ծաղկեալ միտք մըն է, նկարչական

մեծ վարպետներու, ինչպէս եւ մեծագոյն գրագետներու եւ բանաստեղծներու խորապէս ըմբռնուած դասերովը մարզուած, կատարելութեան հետամուտ, խստապահանջ, ներհուն ու նրբամոլ ճաշակով՝ հարազատ ու բարձր արուեստագետ, որուն կեանքը՝ գեղեցկին բոլորանուէր պաշտում մը եւ անոր ինքնատիպ ու կենդանի ձեւերով արտայայտման մշտական ճիգ մըն է լոկ» («Անահիտ», 1929, Փարիզ, թիվ 3 սեպտեմբեր-հոկտեմբեր):

Տիգրան Փոլադի ծեւավորած գրքերի թագուհին 17-րդ դարի ֆրանսիացի բանաստեղծ, առակագիր Ժան դը Լաֆոնտենի «Առա-



շահելով: Նրա մրցակիցները հեղինակավոր ֆրանսիացի նկարիչներ էին, բայց ի հպարտություն մեզ, գրքի նկարագրողումը հանձնում են ֆրանսահայ նկարչին:

Աշխատանքը նա կատարում է 4-5 տարում, փայլուն ծեւով, ստեղծագործական մտքի թռիչքը արտահայտվում է թռչունների, կենդանիների լեզվով պատմվող առակների հերոսների մարդկային գտնված կերպավորումների պատկերների մեջ եւ հակառակը: Դա յուրօրինակ, գրավիչ ու հետաքրքիր լուծում էր, որն էլ հանդիսանում էր Փոլադի նորարարության առանձնահատկությունը:

Փոլադը, ներշնչվելով անցյալի մեծ վարպետների, հատկապես իր հոգուն անչափ հարազատ հուլանդացիների արվեստով, գրաֆիկական նուրբ հնարաններով, փայլուն վարպետությամբ ծեւավորում է 70 առակ, ստեղծելով տիպիկ ֆրանսիական կերպարներ, միջավայր, մթնոլորտ, որոնք եվրոպական բարբերի, իրականության, բնապատկերի, հասարակության տարբեր շերտերի կենցաղի հարազատ արտացոլումներն էին: Գծի մի քանի ճարտար, սահուն կամ կտրուկ շարժումով նա կերտում է գեղջուկների եւ ազնվականների արդար կամ մեղավոր, անկաշկանդ ու համոզիչ կերպարներ, պատկերում մարդկանց ներքին եւ արտաքին բնորոշ գծերը՝ բարձրաշխարհիկ տիկնանց խառնվածքն ու ապրումները, սեթեւեթ օրհորդների քայլվածքն ու շարժումները:

Լայն մտահորիզոնի տեր նկարչի հետաքրքրասիրությունը երբեք հագուրդ չէր ստանում, իսկ կա-

տարողական արվեստը անընդմեջ գտնվում էր որոնումների ու փնտրտուքների մեջ: 20-րդ դարի գեղանկարչական նորագույն ուղղությունների հանդեպ բոլորովին անտարբեր Տիգրան Փոլադը մինչեւ կյանքի վերջը հավատարիմ մնաց արվեստի դասական, ռեալիստական ուղղությանը: Փոլադը միանգամից արժանանում է մեծ գովեստների օտար արվեստագետների կողմից... Հեղինակավոր արվեստաբան Ֆրեդերիկ Սապաֆեն այսպես էր գրում «Europe nouvelle» շաբաթաթերթում լույս տեսած գրախոսականում. «Փոլադ ահա մեզի կուտայ մեկնաբանութիւն մը ինքնադրոշմ, բայց որ նոյնքան յաջողապէս կը պատշաճի առակախօսին գործին: Շատիկ պէս, Փոլադ ուզած է ի վեր հանել թե՛ Առակներն ամեն բանէ առաջ պատմածքներ են եւ թե՛ անասուններու կերպարանքին տակ մարդեր է որ անոնք ի տես կը դնեն: Շատ յաճախ ուրեմն վերծեւափոխած է բանաստեղծին պատմածը, զայն մարդկայնացուցած է, թերեւս ծայրայեղօրէն վերածելով դերը զոր բնութիւնն ու անասունները կը կատարեն Լա Ֆոնթենի գործին մէջ...»

Այս պատմութեանը Փոլադ պատկերացուցած է հնարամիտ ճարտարութեամբ մը որ կը զուարճացնէ ու կը հմայէ, ու նաեւ Առակներուն նկարագրին կատարեալ հասկացողութեամբ մը: Լիովին յարգած է Լուի ԺԴ-ի դարու մթնոլորտը, այն բարձր գնացքը ուր ազնուական բան մը կը զգացուի եւ որ կը տեսնուի 1660էն յետոյ երեւան եկած ֆրանսիական բովանդակ արուեստին մէջ...



կանին» է, որը տպագրվում է 1929 թվականին, 130 օրինակ տպաքանակով: Ի դեպ, պետք է նշել, որ նման փոքր տպաքանակը նշանակում էր, որ գիրքը բնագիր օֆորտներով չբեղ հրատարակություն էր եւ շատ թանկարժեք: Այն տպագրվում էր որոշակի հասցեատերի համար եւ նրանց հարուստ հավաքածուների մեջ գրավում էր իր տեղը: Ֆրանսիական գրականության այս նշանավոր գոհարը ծեւավորելու պատվին ֆրանսահայ օֆորտիստը արժանացել էր մեծ մրցություն առաջնություն



Եվ ի՞նչ անթերի փորագրիչ,
այս Փօլատը...

Մեկ խօսքով շատ գեղեցիկ
գիրք մըն է ասիկա, լաւագոյններէն
մին, եթէ ոչ լաւագոյնը՝ այս տարե-
վերջին: Փօլատ մէջտեղ հանած
է գործ մը ամուր, ճշգրիտ ու ներ-
դաշնակ, որ թերեւս Առակներուն
ամենէն համագոր պլաստիկական
թարգմանութիւնն է որ ունինք:

Յուցահանդեսում Փոլադի թե-
մատիկ գործերի շարքը լրացնում
են նաեւ «Մեծ խնձորենի», «Բակ»,
«Փարիզի եղգար Քինեի շուկան»,
«Նիրիող կինը», «Վուշի խուրձերը»
եւ կալճամատիտով արված «Տի-
կին Էսմերյանի դիմանկարը» աշ-
խատանքները: Փոլադի գրաֆի-
կական լեզուն էքսպրիմենտալ
է: Պահպանելու համար գործերի
թափանցիկությունն ու հստակու-
թյունը՝ նա դիմում է տեխնիկական
նորանորությունների, աշխատում
նոր բաղադրիչներով ու լուծույթ-
ներով:

Նկարչի ստեղծած հաջորդ մնա-
յուն նկարաշարը քրիստոնեական
թեմայով «Խաչի ճանապարհին»
էր, որի համար Փոլադը ստեղծում
է 14 մեծադիր օֆորտներ, ներդնե-
լով իր սեփական խոհերն ու ապ-
րումները: Կաթոլիկ եվրոպայում
սա բազմիցս արծարծված թեմա
էր, որտեղ պատկերվում էր Աստծո
որդու՝ Հիսուսի վերջին ճանապար-
հը, ուր նա քայլում էր խաչը կրելով
իր ծաղկված ուսերին:

Փոլադի գրիչն առիասարակ
օժտված է եվրոպացու զուսպ, հա-
վասարակչի՞ն հուզաշխարհով:
Այստեղ չկան ցցուն, ընդգծված
դետալներ, դիտողին գրավում է
մարդկանց փրկության համար զո-
հաբերության պատրաստ Փրկչի
զուսպ, ողբերգական դրամատիկ
կերպարը՝ հոգու համապարփակ
խաղաղությամբ:

Նկարաշարում օֆորտի տեխ-
նիկան հնարավորություն է տվել
Տիգրան Փոլադին սեփաւ սպիտա-
կի հակադրությամբ առավելագույ-
նս ընդգծել մարդկային դիմագծե-
րի նրբերանգները, չարի եւ բարու
դրսւտորումները: «Խաչի ճանա-
պարհ» նկարաշարը եզրափակում
է Տիգրան Փոլադի ստեղծագոր-
ծական ուղին՝ դառնալով նրա ապ-
րած կյանքի մայրամուտի խորիւ-
րանիչը:

Յուցահանդեսը եւ նրան ուղե-



կցող միջոցառումները հայ արվես-
տասերին անվիճելիորեն օգնեցին
ճանաչելու իրենց հայրենակցի թո-
ղած ժառանգությունը, ճանաչելու
եւ գնահատելու Տիգրան Փոլադին,
որպես անբաժանելի մասը այն ար-
վեստագետների բույլի, ուր վաս-
տակած հեղինակություններ են է.
Շահինը, Շ. Աղամյանը, Գ. Շլյանը,
Ա. Շաբանյանը, Գառզուն, Ժանսե-
մը եւ այլք:

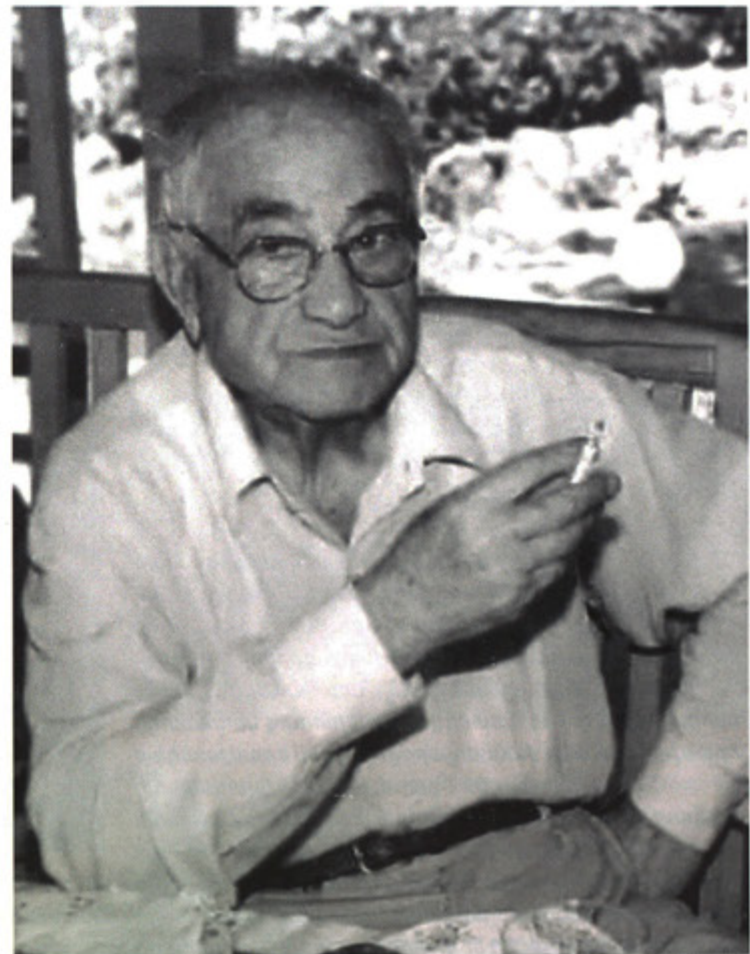
Անակնկալ էր նաեւ Շահին Խա-
չատրյանի օգնությամբ Տիգրան
Փոլադի դստեր՝ Վանդա Փոլադի
եւ թոռնուհու՝ տիկին Բերիեր-
Փոլադի հետ կապը թանգարանի
աշխատակիցների հետ: Այդ կապի
շնորհիվ հարստացան Փոլադի ար-
խիվային նյութերը, պարզվեց, որ
Շարպոնի քաղաքային թանգա-
րանում կան նկարչի մի շարք գոր-
ծեր, իսկ Փարիզի համրային գրա-
դարանում պահպանվում է 43
փորագրություն, ճշտվեցին կյան-
քի եւ գործունեության որոշ էջեր:
Վերջիններս փաստում են Ֆրանսի-
այի տարբեր քաղաքներում, Դրոյի,
Մարսել-Դեսալի, Շարպոնի թան-
գարաններում Փոլադի ծննդյան
120-ամյակին նվիրված եւ տարբեր
առիթներով կազմակերպված ցու-
ցահանդեսների մասին: Ուրախա-
լին այն է, որ այն երկրում, ուր ան-
ցել է նկարչի ողջ կյանքը, հիշում եւ
գնահատում են մեր հայրենակցին:
Մենք եւս միանում ենք մեր հայրե-
նակցի՝ Տիգրան Փոլադի արվես-
տը գնահատողներին եւ երկրպա-
գուններին՝ ծանոթացնելով նրա ար-
վեստը նաեւ հայ հասարակության
լայն շերտերին:

Նունե Թադեոսյան
ՀԱՊ-ի փորագրության բաժնի
վարիչ

ԱԿԱԴԵՄԻԿՈՍ ՎԱՐԱԶԴԱՏ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

Մարտի 20-ին Երեւանում 99
տարեկանում մահացավ ակադե-
միկոս Վարազդատ Հարությունյա-
նը: Եթե թեկուզ շատ համառոտ
փորձենք գրել մեծ նվիրյալի կյան-
քի ու գործունեության մասին, բա-
զում էջեր պիտի պահանջվեն:
Բայց արդեն հրապարակված մա-
հախոսականներն ու գնահատա-
կանները կրկնելը չէ մեր նպատա-
կը, այլ անդրադարձը իր կոչումը
գիտակցած, նվիրում ունեցող, ան-
ցավորի ու հավերժականի գաղտ-
նիքն իր համար պարզած սովորա-
կան ու անսովոր հայ մարդու՝ վա-
նեցի հայ մարդու մասին: Սովորա-
կան, քանի որ վարք ու բարքով,
կենցաղով ու գործերով ուրիշնե-
րից առանձնապես չէր տարբեր-
վում: Անսովոր, քանի որ նրա տա-
րիքը առաջ էր անցել, իսկ հոգին
մնացել էր երիտասարդ ու եռան-
դով լի, քանի որ ամենացորդ նվիր-
ված էր իր գործին ու հայրենիքի
շահը բարձր էր դասում ամեն
ինչից:

Վանում ծնված Վարազդատ
Հարությունյանը եղեռնազարկ
եղած սերնդի ներկայացուցիչ լի-
նելով հանդերձ բախտավոր էր, որ
ապրեց մեկդարյա իմաստավոր-
ված ու գիտական վաստակով լե-
ցուն կյանք, շփվեց հայ մտավո-
րականության ամենափայլուն
գաղափարների հետ, հասցրեց շատ
բան անել մեր մշակութային ժա-
ռանգության՝ մասնավորապես
հուշարձանների պահպանության
ու վերականգնման համար, ճար-
տարապետ մասնագետներ պատ-
րաստեց, բազմաթիվ գրքեր գրեց,
նաեւ հարկ եղած դեպքում հան-
դես բերեց քաղաքացիական դիրք-
որոշում՝ որպես հայրենասեր ու ժո-
ղովրդի շահին նվիրված մտավո-
րական: Վերջին տարիներին նրան
անհանգստացնում էր Երեւանի



պատմական դիմագծի աղճատու-
մը:

Հայ ճարտարապետության
նահապետը նաեւ «Հայ արվես-
տի» խմբագրական խորհրդի ան-
դամ էր եւ հանդեսի ստեղծման
առաջին իսկ օրից իր բազմակող-
մանի նպաստն է բերել խմբագրու-
թյան աշխատանքներին: Նա սի-
րով մասնակցեց ամսագրի հիմ-
նադիր «Մոմիկ» միության նախա-
ծեռման ու Եղեգնաժողովում կայա-
ցած «Նորավանդ-99» երկօրյա գի-
տաժողովին, որը տեղի ունեցավ
Նորավանքի վերաբացման առի-
թով: Գիտաժողովի մասնակիցնե-
րի մեջ ամենաավագը նաեւ ամե-
նաաշխույժն էր, իր քառ ու բանով,
նաեւ երգ ու կատակով: Այդ օրերի
լուսավոր վերհուշի եւ ներկայի հա-
կադրությունն ընդգծվում է հիշա-
տակի եւս մի առիթով: Մարտի 17-

ին մահացավ Նորավանքի Ս. Աս-
տվածածին եկեղեցու վերական-
գնման հովանավոր, կանադահայ
(ծնունդով՝ եգիպտահայ) 69-ամյա
Տիգրան Հաճեթյանը:

Շատ բան կարելի է հիշել եւ
ավելացնել: Բայց կարելի էր ման-
րամասները չեն, այլ վերջնաբա-
րայինը: Մարդն աշխարհ է գա-
լիս, ապրում իր բաժին կյանքն ու
հեռանում: Երջանիկ են նրանք,
ովքեր իրենց կյանքով ու գործով
բարի անում ու արարիչ հետք են
թողնում հայրենի հողին եւ դրա-
նով վայելում ոչ միայն ժամանա-
կակիցների, այլեւ գալիք սերունդ-
ների հարգանքն ու սերը:

Յիշատակն արդարոց
օրհնութեամբ եղիցի:

Կարեն Մաթեոսյան

Հասանիկ Լեյլոյան

21-րդ դարի շուրջն
ու ոգին դեռ է
արտահայտվի
բոլոր գործիքներով



Երեւանի Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիայի պրոֆեսոր, միջազգային եւ հանրապետական մրցույթների դափնեկիր, 33 վաստակավոր արտիստ, մի շարք գրքերի հեղինակ, հայտնի քանոնահարուստի Հասանիկ Լեյլոյանի մեջ ներդաշնակորեն համատեղվել են վիրտուոզ կատարողը, երաժշտագետն ու մանկավարժը: Ինչպես երաժշտագետ Նոնա Ոսկանյանն է գրում. «Քանոն նվագարանի կատարողական պատմության մեջ Հասանիկ Լեյլոյանն առաջինն է հանդես եկել մենահամերգով (1974 թ.): Ավանդական նվագախմբի կողքին ներկայացրել է մինչ այդ քանոնով դեռ չկատարված մի շարք դասական բարդ երկերի մշակումներ եւ փոխադրումներ: Իր վիրտուոզ տեխնիկայի շնորհիվ բացահայտել եւ ունենորի ուշադրությանն է ներկայացրել քանոնի լայն հնարավորությունները: Հնորիշատ քանոնահարուստի հեղինակել է քանոնի տեխնիկայի զարգացման դասագիրք, կազմել ուսումնամեթոդական մի շարք ժողովածուներ»: Վերջերս Հասանիկ Լեյլոյանը «Հայ արվեստի» խմբագրության հյուրն էր եւ պատասխանեց խմբագրի մի քանի հարցերին:

- Խնդրում եմ պատմեք մարտ ամսին Մոսկվայում կայացած 2-րդ մենահամերգի մասին: Արդյոք դժվար չէ՞ մեկ գործիքով համերգ վարելը:

- Մոսկվայում համերգը կազմակերպել էր 33 դեսպանատան գեղագիտական կենտրոնը, որի պայային խումբը նույնպես մասնակցեց՝ իմ կատարումներին համապատասխան բեմադրած պարերով: Համերգը տեղի ունեցավ «Վեդետսկա»-ի «Արմենիա» պալիլյո-

նի դահլիճում, ներկա էին հայեր, նաեւ մեծ թվով ռուսներ: Ինչ վերաբերում է մեկ գործիքի հնարավորություններին, ապա ասեմ, որ ծրագիրը կազմված էր հետեւյալ կերպ. սկսվեց հայկական երաժշտությամբ, միջին մասում հնչեց տարբեր ազգերի երաժշտություն (իտալական, ֆրանսիական, հունգարական, ուկրաինական, ռումինական), եւ վերջում կրկին հայկական կատարումներ:

Ամեն մի արվեստագետի համար շատ մեծ քննություն է հանդես գալ մոսկովյան հանդիսատեսի առաջ, եւ ես ուրախ եմ, որ այն հրաշալի անցավ, եղան բազմաթիվ հիացական զննատեսականներ:

- Որտեղի՞ց է ծագում քանոն գործիքը:

- Առաջին անգամ պիտի այդ մասին ասեմ, որ առաջիկայում նախատեսվում է երեւանում կազ-

մակերպել քանոնի միջազգային փառատոն, որի ընթացքում լինելու է նաեւ գիտաժողով: Նախագիծը, որի հեղինակը ես եմ, ներկայացվել է մշակույթի նախարարությանը եւ հավանության արժանացել: Փառատոնի կազմակերպմանը մասնակցելու են նաեւ 33 զԱԱ արվեստի ինստիտուտը, Կոմիտասի անվան պետական կոնսերվատորիան, «Ծիծեռնակ» կանանց հասարակական կազմակերպությունը: Այդտեղ, կարծում եմ, մենք կստանանք նաեւ 2-րդ տված հարցի պատասխանը: Միայն ասեմ, որ չնայած քանոնը տարածում ունի արաբական երկրներում, Պարսկաստանում, Թուրքիայում, իսկ քանոնատիպ գործիքներ ունեն շատ-շատերը (չինացիներ, ճապոնացիներ, ֆիններ, էստոնացիներ), բայց հայկական քանոնը լարվածքով, հնչողությամբ եւ կատարման ձևով տարբերվում է մյուսներից:



նվագարանները եւ կատարողներին: Ավելացնեմ, որ մենահամերգներ եմ ունենում նաեւ Հայաստանում:

- Ինչպիսի՞նք եք տեսնում ընդհանրապես ժողովրդական գործիքների եւ մասնավորապես քանոնի ապագան:

- Վերջին տարիներին մեր արվեստում, այդ թվում՝ ժողովրդական երաժշտության եւ գործիքների բնագավառում, շատ բան կոր-



- Դուք զբաղվում եք նաեւ մանկավարժությամբ, ունեք սաներ:

- Մանկավարժությամբ զբաղվում եմ բավական վաղ տարիքից (երաժշտական դպրոցներ, ուսումնարաններ): 1981-ից դասավանդում եմ Երեւանի կոնսերվատորիայում: Ունեցել եմ շատ-շատ աշակերտներ, որոնց մեծ մասն այժմ նվագում է, դասավանդում, ոճանք՝ նաեւ արտասահմանյան երկրներում: Ունեցել եմ նաեւ այլազգի սաներ:

- Ինչպիսի՞նք են առաջիկա համերգային ծրագրերը:

- Հաջորդ տարի ես հրավեր ունեմ մասնակցելու ամեն մի արվեստագետի համար չափազանց պատվաբեր մի համերգի, որը կայանալու է Շվեդիայի Քաղաքական-



սվեց: Այս իարցում պետք է պետական հոգածություն, պրոֆեսիոնալ մոտեցում, այլապես մենք անվերադարձ կորուստներ կունենանք: Բարեբախտաբար, անցյալ տարվանից ժողովրդական գործիքների ուսուցումը երաժշտական դպրոցներում դարձել է անվճար, որը դրականորեն կանդրադառնա երաժշտական արվեստի այս ոլորտային հետազա զարգացման վրա:

Ինձ համար շատ կարեւոր է, որ արվեստում արտահայտվի ժամանակի շունչը, չպետք է սահմանափակվենք, կադապարովենք: Պատահական չէ, որ ես իմ համերգներում ընդգրկում եմ նաեւ դասական գործերի փոխադրումներ, տարբեր ազգերի երաժշտություն: Լայն ընդգրկմամբ եմ ներկայացնում նաեւ հայկական երաժշտությունը, սկսած հոգեւորից մինչեւ ժողովրդական եւ արդի կոմպոզիտորների ստեղծագործությունները: Կարծում եմ, որ 21-րդ դարի շունչն ու ոգին պետք է արտահայտվի բոլոր գործիքներով, ոչ միայն քանոնով:

Դանիել Երամիս Թվացյալ երջանկություն, որ կառուցվում է իրական դժբախտության վրա

«Կույսնուրան եթե ազգային չէ, կույսնուրա չէ,
ինչդեռ ազգը եթե կույսնուրական չէ, ազգ չէ»:

Գարեգին Նժդեհ

Անկախության առաջին տարիներին մեզանում տարածված մի սրախոսություն կար. սփյուռքահայ մի զբոսաշրջիկ տեղացի մի հայի հարցնում է. «Ինչպե՞ս եք ապրում անկախության պայմաններում», նա պատասխանում է. «Անկախ մեզանից ապրում ենք, էլի»: Դրանից հետո բազում այլ «անկախություններ» ենք ճաշակել, եւ հիմա էլ տեսնում ենք մի կյանք, որն անկախ է օրենքից, «օրենք», որ տեղյակ չէ կյանքից, ունենք մամուլ ու հեռուստատեսություն, որ անկախ են գրագիտությունից, բարոյականությունից, սնունդ, որն անկախ է սանիտարական, բիոլոգիական մոռմորից, արվեստ, որը անկախ է պրոֆեսիոնալիզմից, ճաշակից, տրամաբանությունից եւ այլն:

Մի ժամանակ խանութներում հայտնվեցին օղու շշեր, որոնց պիտակի վրա պատկերված էր հայկական եկեղեցի: Մինչդեռ ռուսական «Столичная» օղու պիտակը զարդարում էր «Մոսկվա» հայտնի հյուրանոցի պատկերը: Օղու եւ հյուրանոցի միջեւ թերեւս կարելի է կապ տեսնել, որի մասին երբեմն կարելի է տեսնել այսպիսի մի ցուցանակ. «Ռեստորանին կից գործում է հյուրանոց»: Սակայն, եթե օղու եւ եկեղեցու միջեւ կապ փնտրենք, ակամա պիտի մտաբերենք Սուրբ Պողոսի խոսքերը. «Մի՛ խաբվեք... ո՛չ կռապաշտներ, ո՛չ շնացողներ..., ո՛չ ազահներ, ո՛չ հարբեցողներ Աստծու արքայութիւնը չպիտի ժառանգեն» (Կորնթ. Ա 6, 9, 10):

Հիրավի, կան ազգային, հոգեւոր խորհրդանիշներ, արքեպիսկոպոս, որոնց հարկ է ականաձանգով վերաբերվել: Դրանցից են բիբլիա-

կան Արարատը, սուրբ խաչը, «ալե-լուիա», «օվսանա» փառաբանությունները, ինչպես նաեւ երգարվեստում՝ պանդխտության, հայրենաբաղձության խորհրդանիշ «ավետաբեր կռունկը» եւ այլն: Նոր խորհրդանիշներից է արցախյան ազատագրական պայքարի օրերին նորոգված, նոր իմաստ ստացած շեփորի կանչը: Եւ եթե որեւէ արվեստագետ իր գործերում ցանկանա կիրառել հիշյալ խորհրդանիշները, ապա դա պետք է անի ըստ արժանվույն, պատշաճ համատեքստում ու միջավայրում:

Մի առիթով, մի կոմպոզիտորի գործը քննարկելիս, երաժշտագետներից մեկն այսպես գնահատեց. «Ազգային է, բայց թույլ»: Առարկեցինք. «Եթե թույլ է, ուրեմն ազգային չէ»: Հաճախ ենք արտահայտել մեր մտահոգությունը ազգային մշակույթի աղավաղման, փոշիացման եւ «վաճառքի» հանելու կապակցությամբ:

Դեռ 1916 թվականին Ռաբինդրանատ Թագորը Տոկիոյի համալսարանում կարդացած իր հայտնի դասախոսության ժամանակ ասել է. «Յուրաքանչյուր ազգի պարտքն է աշխարհի առջեւ դրսևորել իր ազգային էությունը: Իսկ եթե ազգը ոչինչ չի տվել աշխարհին, ապա դա պետք է դիտվի որպես ազգային հանցագործություն, ավելի ճիշտ, դա ավելի վատ է, քան մահը եւ երբեք չի ներվի մարդկության պատմության կողմից: Մեր պարտականությունն է այն լավագույնը, ինչ ունի ազգը, դարձնել համընդհանուր սեփականություն: Հենց ազնիվ ոգին է ազգի հարստությունը...»:

Հայ ժողովրդի հանճարեղ զավակներ, արվեստագետներ Սոմիկը, Մխիթարը, Պողոսը, Գրիգորը եւ այլ հայտնի ու անհայտ վարպետներ իրենց սրտի զարկերով խաչքարեր են կերտել, շնչավորել,

կյանք տվել քարին, իսկ այսօր քարոսիրտ մարդիկ «սպանում» են այդ խաչքարերը, ընդ որում համայն մարդկության աչքի առաջ: Առավել ցավալի է, երբ մերոնք են վնասում, ուրանում մեր իսկ արժեքները, հատկապես երաժշտությունը, քանի որ այն անտեսանելի է, եւ նրա «ջարդվելը» առարկայորեն չեն տեսնում, չեն գիտակցում: Օրինակ, երբ Կոմիտասի երգերը մատուցում են թեթևալիկ խոսքերով: Ո՞վ չի զարհուրել լսելով Բեթհովենի 5-րդ սիմֆոնիայի 1-ին մասի մի «բեկորը»՝ ռիթմ-բլոկի զարկերակով փչացրած, կամ Մոցարտի «Ռեքվիեմի»՝ «բեկորը»՝ ռիթմ-բլոկի զարկերակով: Նման հիբրիդը կարելի է բնորոշել որպես «ռեփվիեմ»:

Զարդում են Կոմիտասի, Սայաթ-Նովայի երգերը, բանախոսությունը... Այս երեւոյթը կարելի է որակել որպես «էլեմիզմ»: Անգլիացի լորդ Էլչինը գրեթե նույնպես էր վարվում անտիկ հուշարձանների հետ: Քանի որ մեծակերտ արձանները դժվար էր թուրքիայի սահմանից անցկացնել, Էլչինը ջարդում էր այդ արձանները եւ մաս-մաս գաղտնաբար տեղափոխում Անգլիա: Մեր օրերում նման բան տեղի է ունենում ուրիշ շատ բնագավառներում: Տարբերությունն այն է, որ եթե Էլչինը, թեկուզեւ անթույլատրելի կերպով, հարստացնում էր Անգլիան, ապա մենք մեզ ենք կողոպտում ու վնասում:

Այսօր հայերս ի՞նչ ենք ներկայացնում աշխարհին, արդյոք լավագո՞ւյնը: Վերջերս քաղաքականության բնագավառում շատ են կիրառում «ինստացիա» հասկացությունը, այսինքն նմանակում, նմանագործություն: Արվեստում եւս շատացել է ինստացիան, պատճենավորումը: Բայց փառք Աստծո, որ ազգային մշակույթը բազում նմանակողներից զատ, աշխարհին ներ-

կայացնում ենք մի խումբ տաղանդներով, որոնք վերականգնում են Հայաստանի պատիվը: Ահավասիկ, ժան Տեր-Մերկերյան, Ռուբեն Ահարոնյան, Սերգեյ Խաչատրյան, Սերգեյ Բաբայան, Հասմիկ Պապյան, Լեւոն Արոնյան եւ այլք: Սրանք են իսկական աստղերը, այլ ոչ ինքնակոչները, որոնց մի մասն էլ «գերաստղ» է, մինչդեռ դրանք ավելի նման են այսպես կոչված «սեւ խոռոչներին», որոնք ամեն ինչ կլանում են, նույնիսկ լույսը...

Մենք հպարտանում ենք վերոհիշյալ պայծառ անուններով, բայց միեւնույն ժամանակ ափսոսում, որ Հայաստանի այդ պանծալի զավակներն այսօր որպես հյուր են լինում Հայաստանում եւ իրենց համերգային, մանկավարժական գործունեությունն ավելի շատ ծավալում են հայրենիքից հեռու, օտար ափերում:

Խորհրդային տարիներին Լեւոն Բաբայանի սիմֆոնիկ նվագախումբը մեկնել էր արտասահման հյուրախաղերի եւ վերադարձել էր ոչ լրիվ կազմով: Մարզկոմի քարտուղարը հարցրել էր մեծն Եվգենի Մրավինսկուն. «Ինչո՞վ բացատրել, որ երաժիշտները ձեզանից փախչում են»: Մատնատրոն պարզ պատասխան էր տվել. «Ձեզանից են փախչում...»: Մինչդեռ Հայաստանը լքում են ոչ միայն երաժիշտները, շախմատիստները, այլեւ բոլոր քաղաքացիները, դերասանները եւ ով պատահի: Շարլ Բոդլերը կասեր. «Ուր ուզում է լինի, միայն թե այս աշխարհից դուրս»: Ժամանակին մի զավեշտ էին պատում, թե ինչպես օլիմպիական խաղերում մի սովետական մարզիկ մուրճն այնպես էր նետել, որ այն թռել էր մարզադաշտից դուրս: Չարմացած լրագրողներին նա ասել էր. «Տվեք ինձ մանգաղը եւ տեսեք թե ուր կնետնեմ այն»:

Այժմ անդրադառնանք մեր «չեմպիոններին», արտասահմանում ներկայացվող մեր խորհրդանիշներին: Նկատի ունենք վերջերս ավարտված «Եվրատեսիլ» փառատոնում կատարված «Քելե, քելե» պարերը: Ի՞նչ հուշեր է արթնացնում այս դարձվածք, անշուշտ «Քելե, լաո, քելե էրթանք մըր էրգիր», ասոցիատիվ մյուս կապը Կոմիտասի «Քելե, քելե» երգի հետ է՝ «Քելե, քելե, քելեի մեռնեմ, քո գո-

վական խելքիդ մեռնեմ», իսկ կրկներգը. «Սիրավոր լորիկ, վիրավոր լորիկ, սեւավոր լորիկ, լորիկ ջան»: Ով չգիտի այս երգերը, կարող է հանգիստ լսել Սիրուշոյի եւ Կանադահայ Հարութ Տեր-Հովակիմյանի հորինածը: Եւ շատերն էլ հրճվում են այդ երգով, քանզի հիշյալ ազգային գլոխգործոցներին ծանոթ չեն, կամ էլ այդ ժողովրդական երգերը հոգեհարազատ չեն, չեն արմատավորվել նրանց սրտում: Նման երգ չէր հորինի Հարութ Տեր-Հովակիմյանի հայրը, առավել եւս՝ պապը, քանի որ ցեղասպանության արձագանքը դեռ թարմ էր նրանց հիշողության մեջ: Որքան էլ մենք երգենք «Հայը չի մոռնա իր ոսոխը հին...», միեւնույն է կան մարդիկ, որոնք հեշտությամբ մոռանում են անցյալը...

Կոմիտասի «Քելե, քելե» երգն արտահայտում է հայ ժողովրդին բնորոշ անձնուրաց սերը, քնքշանքը կնոջ հանդեպ եւ երգում պատկերվում է կնոջ խոնարհ կերպարը՝ խելքով, բոյով, սոյով (ազնվագարմ), մինչդեռ Սիրուշոյի երգը, ոչ էլ շարժուձեւը ոչ մի կապ չունեն հայկական արժեքների հետ եւ կարծես ժողովրդականի հակապատկերն են, որ ձեւավորվել են փոփ երաժշտության մեջ: Մենք հեռու ենք այն մտքից, որ փոփ-երաժշտության մեջ փնտրենք կամ առավել եւս ներմուծենք պարկեշտություն: Ընդհակառակը, մենք կոչ ենք անում չխառնել տարբեր, իրարմերձ ոլորտները: Թող իրենց հեռուստաներին կերտեն իրենց արտահայտչամիջոցներով, իրենց «մարմարից», «բազալից», բայց ոչ «եկեղեցու պատերից պոկած սրբատաշ քարերից»: Նույնը եւ Անդրեի երգը, որի մասին արտահայտվելը զսպել էինք մինչեւ որ Սիրուշոյի երգի աղմուկ-աղաղակը չպատռեց մեր լուծության վարագույրը:

Անդրեի պարերգում թուրքական, անգլիական, «մայքլեքսոնյան» տարրերը հայկական «Քոչարուն» օրգանապես չեն միաձուլվում, այլ մեխանիկորեն են համակցվում: Անդրեի եւ իր ընկերները կամ չգիտեն, կամ անտեսում են այն, որ հաղթական այդ «Քոչարին» հայերը պարել են ու հավերժացրել պարտված Բեռլինում՝ 1945 թվականին: Ուստի այս պարը ափսոս էր հնչեցնել այնպես, ինչպես արե-

ցին «Եվրատեսիլում»: Մենք, հայերս այլ «տեսիլներ» ունենք՝ նույն «Քոչարին» ազգովին, թեւ-թեւի տված, պարենք Արարատի շուրջը: Ահա նման իրական հաղթանակների է կարող մեր ժողովուրդը, այլ ոչ զանազան թամաշաներում ձեռք բերած «փոքրիկ երջանկություններին», «հերոստրատի փառքին», որին հասնում են ազգային արժեքների աղավաղման թանկ գնով:

Միշտ չէ, որ արդարացված է ժամերի, ոճերի խառնուրդը: Երաժշտության պատմությունից մեզ հայտնի են տարբեր «պոպուրիներ», «բլոկլիքերտներ», որոնցում իրար հաջորդում են, կամ միաժամանակ հնչում տարբեր մեղեդիներ, երգեր, նույնիսկ տարբեր լեզուներով: Լսել ենք եւ կատարել համերգներում նաեւ «թեմա վարիացիաներով», որտեղ մի կոմպոզիտոր օգտագործում է ու զարգացնում մյուսի թեման, տեղյակ ենք նաեւ զանազան իմպրովիզացիաների, կոլաժների, բազմաոճ երկերի: Սակայն սրանք այն դեպքերն են, երբ տարբեր տարբեր համադաս են, համարժեք ու կազմում են օրգանական միաձույլ, դրական լիցք: Մինչդեռ այսօր արեւմտյան փոփ-երաժշտության արժանի բնօրինակների կողքին տարբեր երկրներում սնկի պես աճում են պատճենները:

Կեղծ արվեստի էությունը ժիտոմիրսկին որակում է որպես մակարոնային, քանզի այն խառնվելով իսկական արվեստին ձեռք է բերում որոշ հավաստիություն եւ հաճախ բախում մարդկանց սրտերը իսկական արվեստի կեղծված ծայրով, եւ մարդիկ խաբվելով բացում են «դմները»:

Այսօրվա զանգվածային մշակույթը, ավելի ճիշտ հակամշակույթը, շուրջ-քիզնեղ մշակութաբանների կողմից բնորոշվում է որպես մոր-հեթանոսական մարմնապաշտական, նույնը եւ սոցիալական հարաբերությունները, որտեղ սերը դուրս է մղվում «սեքսով» (ոչ թե սիրով են, այլ «զբաղվում են սիրով»), ամուսնությունը՝ «պայմանագրով»: Հայտնի է, որ զանգվածային հակամշակույթի ջատագովները ագրեսիվ վերաբերմունք են դրսևորում անցյալի մշակույթին: Դեռ

ԲԵՐԻՈՅ ԶԱՅՈՅ ԹԵՄ • ԱԶԳԱՅԻՆ ԱՌԱՋՆՈՐԴԱՐԱՆ ԶԱԼԷՊԻ «ԶԱՐԵԻՏԵԱՆ» ԳԱՆՁԱՏՈՒՆԸ

ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԵՐԵՒՈՅԹ Է



ՀՈՒՐԻ ԱԶԷՏԵԱՆ
kanmou@scs-net.org

Հայերու առնչութիւնները Սուրիոյ հետ սկսած են վաղնջական ժամանակներէն, յատկապէս տնտեսական առումով, երբ Եփրատ ու Տիգրիս գետերը իբրեւ մայր երակներ՝ Հայաստանը կապած են հարաւի երկիրներուն հետ: Վերոյիշեալ յարաբերութիւնները նոր որակ զգեցած են հայոց Տիգրան Մեծ թագաւորի օրօք (95-55 թթ., Ն.Ք.), երբ հայկական տէրութիւնը ընդգրկած է նաեւ պատմական Սուրիան՝ մինչեւ Պաղեստին: Իսկ աւելի վերջ, հայ-սուրիական կապերը ուշագրաւ դարձած են Օմայյան Խալիֆայութեան շրջանին (661-750 թթ.), որուն մայրաքաղաքն էր Դամասկոս: Մինչ այդ, 4-րդ դարէն սկսեալ դէպի Պաղեստին զարգացած ուխտագնացութիւններուն հետեւանքով, Սուրիոյ հայ համայնքները աստիճանաբար սկսած են ձեւաւորուիլ, որոնց կարեւորագոյնը հանդիսացած է Հալէպի հայ համայնքը, որ պատմականօրէն որպէս կազմակերպուած զաղութ հաստատուած է 15-րդ դարու առաջին կիսուն: Հալէպը եղած է Բերիոյ Հայոց պատմական թեմի աթոռանիստ քաղաքը, հետեւաբար տեղւոյն հայ համայնքի պատմութիւնը սեր-

տօրէն աղերսուած է այդ դարաբնաւոր թեմին պատմութեան հետ, որ Մեծի Տանն Կիլիկիոյ կաթողիկոսութեան կարեւորագոյն թեմերէն մէկը կը ներկայացնէ՝ իր հարուստ պատմութեամբ, աշխարհագրական ծաւալուն տարածքով, ազգային-կրօնական, մշակութային, կրթական, մարդասիրական, մարզական բազմաբնոյթ իրագործումներով, ուր իւրայատուկ տեղ կը գրաւէ «Զարեհեան» գանձատունը: Հալէպի «Զարեհեան» գանձատունը հիմնուած է Բերիոյ Հայոց թեմի ազգ. իշխանութեան կողմէ, Ս. Քառասնից մանկանց Մայր եկեղեցւոյ շրջափակին մէջ գտնուող Ս. Աստուածածին եկեղեցւոյ կառուցէն ներս: Պաշտօնական բացումը կատարուած է 7 մայիս 1991-ին, ձեռամբ՝ երջանկայիշատակ Գարեգին Բ Կաթողիկոսի Մեծի Տանն Կիլիկիոյ (յետագային՝ Գարեգին Ա Ամենայն Հայոց հայրապետ): Գանձատունը առաջին անգամ կազմակերպուած է հալէպահայ Հուրի Ազգեանի կողմէ, աւելի վերջ կարգ մը համալրումներ կատարուած են հայրենի արուեստաբան Մանիա Ղազարեանի կողմէ: Ս. Աստուածածին եկեղեցին հաստատուած է 1429-ին, ըստ

նոյն թուականին Հալէպի մէջ գրաւորուած ժողովածուի մը յիշատակարանին: 1535-ին եկեղեցին նորոգուած է Հալէպի առաջնորդ Խաչատուր արք. Հալէպցիի (1525-1545 թթ.) ջանքերով, բարերարութեամբ Խոճա Մագսուտի: Ապա վերանորոգուած է 1784-ին, առաջնորդ Մինաս արքեպիսկոպոսի օրօք (1781-1788 թթ.), 1849-ին՝ առաջնորդ Նիկողոս արք. Կիլիկեանի կողմէ (1844-1855 թթ.), ինչպէս նաեւ, 1850-ին, վերաշինուած է Մկրտութեան Աւագանք: Վերանորոգուած եկեղեցւոյ հանդիսաւոր օծումը տեղի ունեցած է 11 փետրուար, 1852-ին: 19-րդ դարու երկրորդ կէտէն սկսեալ եկեղեցւոյ շէնքը ծառայած է որպէս դպրոց, Ազգային գրադարան եւ այլն, մինչեւ 1920 թ.: Հոսկ, 1920-1980 թուականներուն ծառայած է իբրեւ եկեղեցի եւ ապա 1991-ին վերածուած է «Զարեհեան» գանձատան:

Մինչ այդ Հալէպի նշանաւոր Դասատունը 14-17-րդ դարերուն գործած է Ս. Քառասնից մանկանց եւ Ս. Աստուածածին եկեղեցիներու հովանաւորութեամբ, յատկապէս կտակելով ձեռագրական պատկառելի հաւաքածոյ մը: Արդարեւ, հնագիտական արժէքներն ու պատմութեան նշխարները ժողովուրդի մը ազգային յիշողութիւնը կը կազմեն, որոնց պահպանումը լաւագոյնս կ'իրականանայ անոնց «թանգարանացումով», մանաւանդ որ հայ ժողովուրդի պարագային թանգարաններու նախաօրինակներ տեսնուած են դեռեւս հին դարերէն: Հայկական թանգարանները ծաւալած են 19-րդ դարուն, երբ թանգարան-գանձատուներ հիմնուած են Վասպուրականի Վարագայ վանքին (1858 թ.), Ս. Էջմիածնի (1860 թ.) մէջ եւ այլուր: Սուրիոյ առաջին հայկական «Զարեհեան» գանձատունը, պատմական երեւոյթ է (նախագիծ եւ իրագործում՝ հալէպահայ ճարտարապետ Գեորգ Երամեանի, բարե-

րարութեամբ՝ Ֆրանսահայ ազգային բարերար Գեորգ Պազըճեանի): Հայաբոյր Հալէպը կրելով հանդերձ արաբական մշակոյթի յատկանիշները, յաջողած է պահպանել իր ինքնուրոյն հայկականը: Միաժամանակ, որպէս հայկական հնագոյն գաղթածականներն մէկը, իր մէջ ընկալած է տարբեր բնակավայրերու գեղագիտական ճաշակն ու մշակոյթի արժանիքները բնորոշող ստեղծագործութիւններ, որոնց աւանդը Հալէպի մէջ շարունակուած է: Միւս կողմէ, հալէպահայ արհեստաւորներու աշխատանքները համալրուած են Նոր Զուլայէն, Հայաստանէն, Կիլիկիայէն եւ այլ վայրերէ ժամանած ուխ-

ԽՈՅՐ

Խոյրը բարձրաստիճան հոգեւորականի ծիսական զգեստին կարեւորագոյն մասերէն է, որ հայ

Կ. Պոլսոյ մէջ ասեղնագործուած (թիւ 79) Խոյրը (1608 թ.)



ԿԱՆԹԵՂ

Կանթեղը Հայ եկեղեցւոյ մէջ լայն տարածում գտած ծիսական առարկաներէն է, որ կը խորհրդանշէ քրիստոնէութեան լոյսի գաղափարը: Հայ բանահիւսութեան մէջ

տաւորներու կողմէ՝ Ս. Քառասնից մանկանց եւ Ս. Աստուածածին եկեղեցիներուն նուիրուած արուեստի հիմնալի օրինակներով, որոնց գումարուած են Մեծ եղեռնին Հալէպ ապաստանած հայ գաղթականներուն կողմէ ընծայաբերուած սրբութիւնները (Աւետարան, սկիի, խաչ, եւ այլն): «Զարեհեան» գանձատան մէջ մէկտեղուած են մեր ազգային պատմութեան ու հազարազանց մշակոյթին, բարձրարուեստ սրբանկարչութեան ու կիրառական արուեստներու թանկագին նմուշները, որոնք միատարր չեն, տարբեր չափանիշներ կը դրսեւորեն՝ ներկայացնելով զանազան ժամանակաշրջաններու մէջ ստեղ-

իրականութեան մէջ մուտք գործած է 12-րդ դարուն: Կը ներկայացնէ կաշիի վրայ ամրացուած մետաքսի կամ թաւիչի երկու նիստեր՝ վարի մասը իրարու միացող, վերելը՝ սրածայր եւ իրարմէ հեռացող: Այս երկու ծայրերուն վրայ ամրացուած է խաչը: Խոյրերը կ'ըլլան ասեղնագործ կամ արծաթի կտրուածքներէ թաւիչի վրայ հաւաքուած յօրինուածքներով: Խոյրին իւրաքանչիւր երեսին վրայ ներկայացուած կ'ըլլայ «Ս. Ծնունդը», «Խաչելութիւնը», «Ս. Յարութիւնը», ինչպէս նաեւ «Աստուածամայրը Յիսուս Մանուկին հետ»: Պատկերներէն դուրս մնացած բաժինը յարդարուած կ'ըլլայ ասեղնագործ կամ արծաթեայ ծաղկազարդերով, աստղերով, իրեշտակներու գլուխներով, որոնք խոյրին կը փոխանցեն որոշակի ճոխութիւն: «Զարեհեան» գանձատան խոյրերու հաւաքածոն հարուստ է արծաթեայ, նաեւ ասեղնագործ խոյրերով, որոնք կը զատորոշուին իրենց արտակարգ հմայիչ արուեստով: Յատկապէս նշելի է 18-րդ դարուն Հալէպի մէջ ասեղնագործուած (թիւ 86-ը) խոյրը, 1905-ին Այնթապի մէջ պատրաս-

ծուած գեղարուեստական արժէքներ՝ արծաթագործութիւն, ոսկերչութիւն, խեցեգործութիւն, սրբանկարչութիւն, ասեղնագործութիւն...: Անոնց համագումարը պերճախօս կը վկայէ, թէ «Զարեհեան» գանձատունն անվերապահօրէն հալէպահայ մայր գաղութի մշակութային կորոյային իրագործումներէն է եւ հայ ժողովուրդի շոյալ հոգիին, արարիչ բազուկին եւ ստեղծագործ հանճարին անզուգական վկայարանը: Յետագայ տողերով ներկայացուած են քանի մը օրինակներ՝ գանձատան մէջ ցուցադրուած բարձրարժէք հարստութիւններէն, զուգորդուած հակիրճ բացատրութիւններով:

տուած եւ արծաթեայ յաւելումներով (թիւ 200) խոյրը: Գանձատան գեղարուեստական նշանակալից հարստութիւններէն է 1608-ին Կ. Պոլսոյ մէջ ասեղնագործուած (թիւ 79) խոյրը, որ գեղանկարչական իր մտածողութեամբ, ոսկերչի, արծաթաթելի եւ մետաքսաթելի ընտիր ու երանգաւորուած համադրութիւններով, մանրասեղ նրբագոյն հարթակարով կը բարձրանայ կատարեալ արուեստի մակարդակին: Շատ հաւանաբար, բարձր եւ նուրբ զգայնութեան տէր հայ ասեղնագործուիին յաճախ տպաւորուած է յունահայկական սրբանկարչական արուեստի հնագոյն օրինակներէն: Հաւանական է, որ շնորհալի գեղանկարիչ մը նախ գծագրած է զայն թաւիչի վրայ, եւ ապա աշխատանքը ամբողջացուցած է մասնագիտական մակարդակի տէր ասեղնագործուիին մը: Սոյն խոյրը ոչ միայն հայկական ասեղնագործութեան ընտիր օրինակ է, այլեւ կիրառական արուեստի գլուխ գործոց մը, որ աշխարհի մեծագոյն թանգարաններուն իսկ կրնայ պարծանքը դառնալ:

Կանթեղ պատրաստող հայ վարպետներ դարերու ընթացքին մշակած են եւ զարգացուցած կանթեղներու յարդարման սկզբունքները, միշտ նկատի ունենալով կանթեղին նշանակութիւնն ու գործածութիւնը: Կանթեղները ընդհան-

րապետ կը կախուին խորաններու վերեւը, ինչպէս նաեւ եկեղեցւոյ եւ զանգակատան գմբէներէն:

Կանթեղին ներքեւի մասը կլորաւուն է եւ սրածայր տեսք մը ունի: Այդտեղէն զարդանախշ ուռուցիկ հատուածը կը շարունակէ զարգանալ մինչեւ կեդրոնական, նոյնպէս ուռուցիկ մասը՝ փորիկը, որ կրնայ երկշերտ, եռաշերտ, լայն կամ նեղ ըլլալ, ինչ որ միաժամանակ կը սահմանէ կանթեղին մեծութիւնը: Դէպի վեր՝ վզիկը երկարող նեղ երիզները, նոյնպէս կտրուածքով ստացուած զարդանախշեր կ'ունենան:

Կանթեղին կեդրոնական մասին մէջ, կտրուածքով կը տեղադրուին կլոր, հաւկթածեւ կամ երկարուկ սրածայր նեղ երիզով վարդակներ, որոնք դէպի ներս կը

շարունակուին ոլորապտոյտ ծաղկազարդերով: Այստեղ երբեմն կ'ամրացուին հրեշտակներու դրոշմով ստացուած գլուխներ, որոնք կանթեղին երեք շղթաները կապարիչին հետ կապելու կը ծառայեն: Կանթեղին վերեւի մասը բարակ-նալով գեղարուեստօրէն յարդարուած վզիկի մը կը վերածուի, ուր յաճախ կը փորագրուի նուիրատուին անունը:

Բարձրարուեստ կանթեղներու կեդրոններ եղած են Սիսը, Մարաշը, Ջէթունը, Այնթապը, Կեսաբիան, Տիգրանակերտը, Վանը, Վաղարշապատը, Երեւանը, Նոր Զուղան եւ այլն: Հայկական կանթեղի արուեստի աւանդները շարունակած են նաեւ Հալէպի մետաղագործներն ու ոսկերիչները:

«Զարեհեան» գանձատան եւ



Կանթեղ - Ս. Բառասնից մանկանց Մայր եկեղեցին

Ս. Բառասնից մանկանց Մայր եկեղեցւոյ մէջ գետեղուած են հազուադէպ մեծ կանթեղներ, որոնք մեզի հասած են 18-19-րդ դարերէն: Իսկ աւելի հին կանթեղները կը պատկանին 17-րդ դարուն:

րու, մասնատուփերու եւ խաչերու վրայ:

«Զարեհեան» գանձատան մէջ ներկայացուած են մեծ չափերով քանդակուած հրեշտակներու պատկերներ, որոնք դրոշմուած են եւ կտրուածքով եզրագծուած են պատուանդսիմն մօտ, ետեւէն փայտի վրայ ամրացուած: Երբեմն հրեշտակները զոյգ են, հայելիի անդրադարձումներով՝ կեդրոնը ունենալով կենաց ծառը խորհրդանշող ծաղկաճիւղեր:

Գեղարուեստական առումով այս հրեշտակները բաւական արտայայտիչ են, մարդկային դէմքով, շեշտադրուած դիմագծերով (յատկապէս աչքերը), մարմնի ձեւե-

րու ծաւալային համամասններով, զգեստներու երիզներուն նուրբ ընդգծումով:

Այսպիսի հրեշտակներ հաւաքաբար ընդունուած ըլլալով Կիլիկիոյ, ինչպէս նաեւ յարակից քաղաքներու եւ աւաններու եկեղեցիներու միջեւ, ժառանգաբար ծիսական դարձած են նաեւ Հալէպի մէջ: Այս հրեշտակները տօնական օրերուն կը գետեղուին Աւագ սեղանին վրայ:

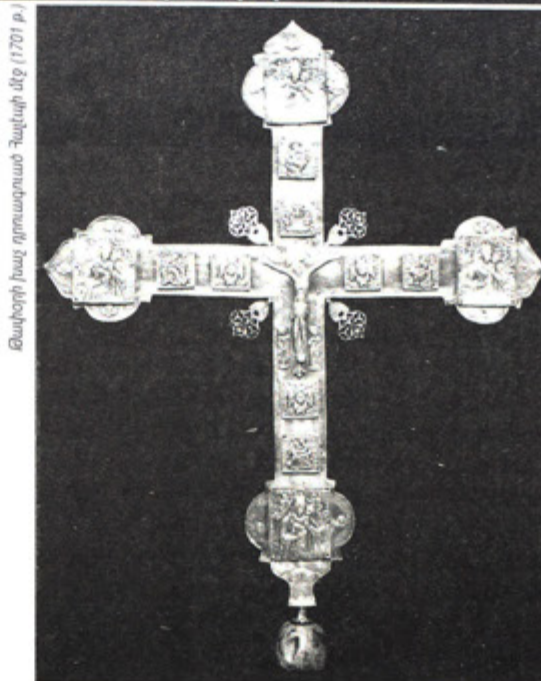
Պահպանուած օրինակները Հալէպի արծաթագործական արուեստի ուշագրաւ նմուշներն են եւ անվարան իրենց նպաստը կը բերեն հայկական մետաղամշակութեան բազմաբնոյթ էութեան:

տի ու մշակոյթի տարբեր բնագաւառներուն մէջ, քարտաշներ արուեստի իւրայատուկ հասկացողութեամբ խաչը փորագրած են ու քանդակած քարին վրայ, հրաշակերտելով ճարտարապետական կոթողներուն պատկերը: Խաչը ինքնուրոյն դիմագիծ եւ ոճ ստացած է հայկական խաչքարերուն ընդմէջէն, մինչ մագաղաթ ծաղկողներ հայկական ոճաւորումով խաչը դրոշմած են եւ գունազեղած՝ ձեռագիր Աւետարանի տէքստին վրայ: Խաչը մուտք գործած է նաեւ ոսկերչութեան եւ ասեղնագործութեան մարզերէն ներս:

Հայ եկեղեցին, որոշադրող բա-

ցատրութիւններով անուանակոչած է խաչը, գործածութեան համաձայն: Այսպէս, ունինք Ձեռաց խաչեր, Սեղանի խաչեր, Պսակադրութեան խաչեր եւ «նարօտ», Թափօրի խաչեր եւ լանջախաչեր, որոնք ունին կառուցման նոյնանման սկզբունքներ: Խաչը ունի բուն (կեդրոն), թագ (վերի թելը), ուր սկզբնական շրջանին թագանման յաւելուած մը կը դրուէր (անկէ թեւադրուած է անունը), ակն (վարի թելը) եւ ապա աջ ու ձախ կողմերու թելերը:

Խաչերը կ'ունենան ծաղկած թելեր (մանր ուռուցիկ կետերով յարդարուած ծայրեր), որոնք տուեալ



Թափօրի խաչ դրուագրուած Հալէպի մէջ (1701 թ.)

Սկիզ

Սկիզը Հայ եկեղեցւոյ ծիսական կարելու իրերէն է, այն բաժակը, որուն մէջ կը սրբագործուի Ս. Հաղորդութիւնը: Իր գործածութեան նուիրական ու սրբազան տուեալներէն թեւադրուած, ունի գեղարուեստական յատուկ ձեւ եւ այդ ձեւէն բխած համապատասխան յարդարանք:

Սկիզին յօրինուածքը բաղկացած է երեք կարելու մասերէ. պատուանդան, կոթառ եւ բաժակ՝ բաժակակալով:

Բաժակը անպայմանօրէն պատրաստուած կ'ըլլայ արծաթէ, բայց կրնայ ոսկեզօծ ըլլալ, ինչպէս նաեւ զուտ ոսկիէ: Բաժակը կը հանգչի բաժակակալին մէջ, որ ընդհանրապէս թեւատարած երեք հրեշտակներու համադրութեամբ մը կը ներկայացուի:

Կոթառը գլանաձեւ կ'ըլլայ եւ կամ անկիւնաւոր, ունի պարզ կամ բարդ յօրինուածք, ուր կրնանք գտնել մանրակերտ եկեղեցիներ, աւետարանիչներու խորհրդանիշներ, բուսական զարդանախշեր, կամ պարզ ու հարթ բոլորածեւ ցցուածքներ:

Պատուանդանը սկիզին գեղարուեստական ձեւաւորման ամե-

ստեղծագործութեան հնագոյն ըլլալը կը յուշեն: Կան նաեւ ալիքաւոր, սրածայր, կամ ուղիղ թելերով խաչեր, որոնք կը յարդարուին աւետարանիչներուն եւ կամ անոնց խորհրդանիշներուն, ինչպէս նաեւ հրեշտակներու պատկերումներով: Խաչերը շատ յաճախ կ'ընդելուզուին քանկարժէք ու կիսաքանկարժէք քարերով, երբեմն ներսի մասունքը պաշտպանող քարով կամ ապակիով: Շատ աւելի ուշ ի յայտ եկած են լանջախաչերը:

«Զարեհեան» գանձատան մէջ կը պահպանուին հայկական մետաղամշակման տարբեր կեդրոններու (Ջէթուն, Այնթապ, Հալէպ եւ այլն) զանազան աշխատածեւերով (դրուագում, ծուլում, կոփում, զուգաթել) ստեղծուած բազմաբնոյթ խաչեր, որոնք զգալի մասը

արուեստի ընտիր գործեր են: Անոնցմէ կարելի է յիշել 1660-ին՝ Կեսարիոյ մէջ (թիւ 301), 1663-ին՝ Նոր Զուղայի մէջ (թիւ 523), 1669-ին՝ Հալէպի մէջ (թիւ 425), 1770-ին՝ Ջէթունի մէջ (թիւ 525), 1833-ին՝ Այնթապի մէջ (թիւ 202) պատրաստուած խաչերը:

Յատուկ յիշատակութեան արժանի է «Զարեհեան» գանձատան թափօրի խաչը (թիւ 17), դրուագուած Հալէպի մէջ, 1701-ին:

Իսկ մասունքով խաչերէն ուշագրաւ են Ս. Թեոդորոսի մասնատուփը, որ դրուագուած է Կարինի (Էրզրումի) մէջ (թիւ 396), ինչպէս նաեւ 12-րդ դարուն Այնթապի մէջ պատրաստուած Ս. Կենաց փայտի, Ս. Գեորգ Զօրավարի եւ Նոյյան տապանի մասունքներով խաչերը:

նակարելու հատուածն է: Դարերու ընթացքին ձեւաւորուած է պատուանդաններուն ուռուցիկ, բոլորածեւ կամ ալիքածեւ հարթութիւնը, որ աստիճանաբար վեր բարձրանալով՝ նրբօրէն կ'ամփոփուի կապուելով կոթառին հետ: Պատուանդանի շքեղ յարդարանքին շրջանակ-վանդակներուն մէջ դրոշմուած կ'ըլլան աւետարանիչներու պատկերները: Գեղեցիկ սկիզներու պատուանդաններուն վրայ կը հանդիպինք տէրունական պատկերներու, ինչպէս օրինակ՝ «Աւետում», «Ս. Ծնունդ», «Խաչելութիւն», «Յարութիւն» եւ այլն: Յաճախ կարելի է հանդիպիլ «Աստուածամայրը Յիսուս Մանուկին հետ» պատկերին:

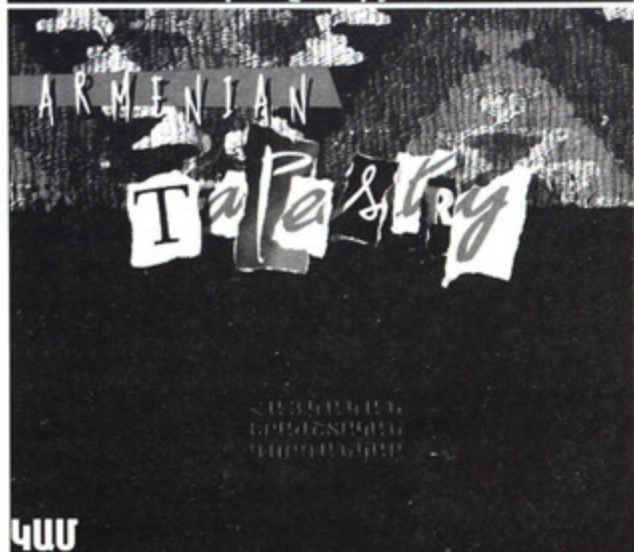
Սկիզները կը պատրաստուին դրուագման, ծուլման կամ զուգաթելի աշխատելաձեւերով, երբեմն՝ ճոխացուած արծաթեայ յաւելումներով:

Հայկական սկիզներու պատրաստութեան ամենէն նշանաւոր կեդրոններէն եղած են՝ Պատմական Հայաստանի, նաեւ Փոքր Ասիոյ հայաշատ քաղաքներու ոսկերչական կեդրոնները՝ Կեսարիա, Սիս, Սեբաստիա, Երզնկա, Կ. Պոլիս, Այնթապ, Ատանա, Վան, Կարին (Էրզ-



րում): Մետաղամշակման կարելու կեդրոն եղած է նաեւ Հալէպը:

«Զարեհեան» գանձատան մէջ ցուցադրուած է հայկական ոսկերչական արուեստի զանազան կեդրոններու մէջ պատրաստուած գեղեցիկ սկիզներու ճոխ հաւաքածոյ մը:



ԿԱՍ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԳԱՆԿԱՐ

Հրազդան
Թօքմաճեան
Հալէպ

Հալէպահայ երաժշտական կեանքը բազմազանութեան պակաս չունի: Դրան նպաստում են նախ եւ առաջ երաժշտական դպրոցները: Ապա ծեռնարկները՝ կազմակերպուած թէ՛ տեղական ուժերով եւ թէ՛ արտերկրացի երաժիշտ-կատարողներին: Սրան եթէ զուգահեռ հեռուստատեսային երաժշտական ծրագիրները, հայաստանեան երաժշտական հաղորդումները, որ անդադար հեռարձակում են նորաթուփ աստղերին, պարզ կը դառնայ որ Հալէպի հայութիւնը ապրում է որոշակի երաժշտական կեանքով: Այդ կեանքի ամբողջութիւնը ապահովում են նաեւ երգիչ-կատարողներ, խմբեր, որոնք հանդէս են գալիս հայկական ճաշարաններում: Ամենօրեայ երեկոյեան ռեստորանային կեանքը նոյնպէս հագեցած է երաժշտութեամբ:

Որակի եւ ճաշակի տեսակետից այնքան բազմազան է մեր երաժշտական միջավայրը, որ անիմաստ է մանրամասն խօսել այդ մասին: Նոյնիսկ Հայաստանի հեռատեսիլից մատուցուող երգ-երաժշտութիւնը տատանւում է ամենաբարձրի եւ ստորագոյն զոնկութեան միջեւ: Այսպիսին է մեր իրականութիւնը...

Մեր ուշադրութիւնը գրաւողը մի հետաքրքիր երեւոյթ է, որ ոչ բացայայտ ու ակնառու առկայ է մեր երաժշտական կեանքում: Շատերի համար մեծ անակնկալ է լինելու ARMENIAN TAPESTRY խտասալիկը: Այնտեղ հաւաքուած անունները առանձին առանձին թերեւս ճանաչելի են, անգամ՝ նշանաւոր: Սակայն բոլոր իմի թերեւս վիճա-

կում ներկայացնում են հալէպահայ երաժշտական կեանքի թերեւս ամենէն կարեւոր՝ հեղինակային կողմը: Որքան էլ որ տարբեր են հեղինակների երաժշտական հակումներն ու ճաշակը, այնուամենայնիւ իմի թերեւս մի CD-ում հաւաքուած, դրանք ներկայացնում են հետաքրքիր խճանկար, կամ ինչպէս ասելի պատկերաւոր վերնագրով է սկաւառակը՝ ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԵՐԱԺՇՏԱԿԱՆ ԳՈՐԳԱՆԿԱՐ: Ըստ երեւոյթին հին ժամանակներից, աշուղներից մեզ հասած նոյն գիծն է՝ երգով արտայայտուելու գիծն է, որ տրոփում է մեր օրերում: Հաւաքածոյի մէջ կան հեղինակային երգեր, ուր հեղինակը համոզու է գալիս եւ որպէս երգի ու երաժշտութեան յօրինող, եւ թէ կատարող:

Միեր Մինասեանը իր «Խաչքարեր» երգի բառերի եւ երաժշտութեան հեղինակն է: Նոյնն է պարագան Խորէն Արապաճեանի «Հայր իմ» երգի դէպքում: Ի դէպ, «Խաչքարեր»-ը ներկայացնում է առաջին անգամ: Առաջին անգամ է ներկայացուել նաեւ Հուրի Աբարդեանի «Կարօտ» երգը, որի բառերը վերապատուելի Պարգեւ Աբարդեանին է, իսկ երաժշտութիւնը՝ Շողակ Աբարդեանին:

Սրանց կողքին կան նաեւ երգեր, որ արհեստավարժ (փրոֆեսիոնալ) երաժիշտ-բանաստեղծների համատեղ աշխատանքի արդիւնք են: Այդպիսին է 2000 թուականին երեւանի մէջ Սայաթ-Նովայի մրցանակին արժանացած «Թող նորից ժպտան աչքերը» երգը: Խօսքերի հեղինակն ու կատարողն է Նուշիկ Միքայէլեանը, երաժշտութիւնը՝ երգահան Արամ Սաթեանի: Արմէն Խորդեանի առաջին անգամ ներկայացող «Հայաստան» երգի խօսքերը Լեւոն Պիլպիլեանին է, երաժշտութիւնը՝ երգահան Երուանդ Երզնկեանին:

Առաջին անգամ CD-ի տարբերակով ներկայացուած են Էտի Շղիւեանի «Երեւան» երգը իր բառերով հեղինակութեամբ (երաժշտութիւնը Սարմէն Արիսեանի) եւ Արմէն Լիոնարտի «Կանգնած քեզ» երգը, (բառերը Մուշեղ Իշխանի):

Ռէնա Տէր Խորէնեանը «Շող» երգի կատարողն ու բառերի հեղինակն է: Երաժշտութիւնը գրել է Վիգէն Մակուշեանը:

Ռաֆֆի Գանթարճեանը այս

խտասալիկում, որպէս բառերի եւ երաժշտութեան հեղինակ ներկայացուած է երեք ստեղծագործութեամբ. «Սիրոյ աղօթք» Աննա Հարպոյեանի կատարմամբ, «Լուռ սէր» ճորճիկ Հիւրիշեանի կատարմամբ, «Լուռ սէր» եւ «Քո նազով»-ը ներկայացուում են առաջին անգամ:

Գարնոյի «Իմ ամնոռաց սէր» երգի բառերի հեղինակն է Սարգիս Քէլ-Խաչերեանը:

«Կոմիտաս» նուագախումբի ներկայացրած «Հոգու երգ»-ի բառերը նոյնպէս Ս. Քէլ-Խաչերեանինն է: Երաժշտութիւնը՝ ճորճ Հացագործեանին, իսկ երգը կատարում է Յովսէփ Գասպարեանը:

Սազօ Պուտուզեանի կատարած «Ով հայոց բանակ» երգի բառերը եւս գրել է Ս. Քէլ-Խաչերեանը: Երաժշտութիւնը՝ Նազօ Տիւրմէնեանի:

Համբիկ Հէքիմեանի կատարած «Հոգիս կարօտ է միայն» երգի բառերը գրել է Հայկազ Պետրոսեանը, իսկ երաժշտութիւնը՝ Սարգիս Աղամեանը:

Վրէժ Սահակեանը կատարում է «Այսքան չարիք» երգը Աւետիս Ահարոնեանի բառերով:

Հրանդ Գուլեանի «Օտարական» երգի բառերը գրել է Յակոբ Նալպանտը, երաժշտութիւնը՝ ճորճ Հացագործեանը:

Այս կատարումներից իւրաքանչիւրն ունի իր լսարանը, եւ խտասալիկը անկասկած ջերմ ընդունելութիւն կը գտնի: Իսկ ամենէն կարեւորը այն է, որ հալէպահայ հեղինակները ունեցան իրենց ներկայացնող մի գեղեցիկ CD:

Երեւոյթները նկատուած, ուշադրութիւն են գրաւում եւ գնահատուած այն ժամանակ, երբ պատշաճ ներկայացուել են: Այդ իսկ պատճառով վերոյիշեալ երաժիշտների կողքին պէտք է յատկապէս շնորհաւորել եւ գնահատել այս գաղափարը յղացողին եւ մեծ բժախնդրութեամբ իրագործողին՝ Արտօ Համբարձումեանին: Արտոյի սեփական միջավայրին խնամքով մօտենալու, ցիւր ու ցան «գոյները» իմի բերելու եւ այս գեղեցիկ գորգանկարը հիւսելու հետեւողականութիւնը եթէ չլինէր, չէր լինի եւ ARMENIAN TAPESTRY-ն:

ԱՐԷԼ ԲԷՆՅԱՆ. ՄԱՆՈՒԿԵՆՆԵՐ



ՇՆՈՒՆԴ ԵՒ ԱՍՏՈՒՎ ԾԱՅԱՅՏՆՈՒԹԻՒՆ

Հնորիալի հեղինակների գործերի հիման վրա կազմված մի ուշագրավ վերլուծական մեկնաբանական գործ է, ուր բանիմաց կերպով բացահայտվում են մանրանկարների ոչ այնքան արվեստի, որքան քրիստոնեական իմաստային ու խորհրդաբանական շերտերը, մի բան, որ չափազանց կարեւոր է այդ գործերի ճիշտ ընկալման տեսանկյունից: Ս. Ծնունդը, Մկրտությունը, Աստվածահայտնությունը որպէս առանցք ունենալով՝ հեղինակը կոնկրետ պատկերների միջոցով շարահյուսում է իր խոսքը եւ ընթերցողի աչքի առաջ շերտ առ շերտ վերծանում պատկերների խորին խորհուրդը:

Միով բանիվ, Արել Բախան, որ Հայ եկեղեցու գիտնական հոգեւորականներից մեկն է, սույն գրքով շատ կարեւոր նպաստ է բերել հայ մանրանկարչության աստվածաբանական եւ խորհրդաբանական կողմի ուսումնասիրության գործին:

Կ. Մ.

ԿՐՈՆԻ ԵՒ ԱՐՎԵՍՏԻ ԽԱՉՄԵՐՈՒԿՈՒՄ

«Մանրանկարները խորքին մէջ սրբապատկերներ են, որոնք կը միտին տեսանելի դարձնել Յիսուսի տնօրինական եւ երկրաւոր կեանքին առնչուած կարեւոր դրուագներ: Եթէ պիտի ուզենք անպայման տարբերութիւն մը ընդգծել սրբանկարի եւ մանրանկարի միջեւ, ապա այդ կիրականման այն յատուկ արարողակարգով, օրինութեամբ եւ օծումով եկեղեցիի մը խորանին կամ պատին վրայ տեղադրուելով, իսկ միւսը՝ մեր ձեռագիր սուրբ մատեաններու էջերը պատկերազարդելու փաստով»:

Այս բացատրականով է սկսվում Ժնեւի Հայոց հոգեւոր հովիվ Ս. Արել Բախան Մանուկյանի նոր գիրքը, որ վերնագրված է «Ծնունդ եւ Աստուածայայտնութիւն» (Ժնեւ, 2008): Այն հայ մանրանկարչության դասական մի քանի ստեղծագործությունների՝ հիմնականում Թորոս Ռոսլինի եւ այլ

Լույս է տեսել Հայաստանի նկարիչների միության «Կերպարվեստ» համդեսի 2008 թ. թիվ 1-2 բացառիկ համարը՝ նվիրված նկարիչների միության 75-ամյակին: Միության անցյալն ու ներկան, գործունեության ու համագործակցության տարբեր



ուղորտները ներկայացնող, այլազան հարուստ նյութեր պարունակող այս համարը լավ նվեր եղավ նաեւ «Նկարչի տան» վերանորոգված շենքում բացված առաջին մեծ ցուցահանդեսի բազմաթիվ այցելուների համար:

«Ոսկե ծիրանի» 2008-ի մրցանակակիրները

Հուլիսի 19-ին Երեւանի «Լաթար» համալիրում կայացավ 5-րդ «Ոսկե ծիրան» կինոփառատոնի փակման արարողությունը, որին ներկա էին ՀՀ վարչապետ Տիգրան Սարգսյանը, կինոաշխարհի բազմաթիվ ներկայացուցիչներ Հայաստանից եւ արտերկրից:

Ներկայացրին ողջունեց փառատոնի տնօրեն Հարություն Խաչատրյանը, ապա խոսքը տրվեց Ժյուրիի նախագահներին, որոնք ներկայացրեցին փառատոնի մրցանակակիրներին:

ԽԱՂԱՐԱՎԱՅԻՆ ՖԻԼՄԵՐԻ ՄՐՑՈՒՅԹ
Գլխավոր մրցանակ՝ «Ոսկե ծիրան» - «ՋՐԱՎԱՐԱՐ» (Ռուսաստան), *ռեժիսոր՝ Աննա Մելիքյան*

Հատուկ մրցանակներ՝ «Արծաթե ծիրան» - «ՀՐԱՇԱԼԻ ՔԱՂԱՔԸ» (Թայվան), *ռեժիսոր՝ Ադիտյա Սաարաթ* եւ «ԿԻՏՐՈՆԻ ԾԱՌԸ» (Իսրայել), *էրան Ռիկլիս*
Ժյուրիի Դիպլոմ - «ԱՇԽԱՐՀԻ ԵԶՐԸ» (Իրան), *ռեժիսոր Աբուլֆազլ Սաֆարի*

ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ՖԻԼՄԵՐԻ ՄՐՑՈՒՅԹ
Գլխավոր մրցանակ՝ «Ոսկե ծիրան» - «ԿԱՆԱՅԵ ՀԱՏ ԲԱՆ ԵՆ ՏԵՍՆՈՒՄ» (Նիդեռլանդներ), *Սեյրա Աշեր*

Հատուկ մրցանակ՝ «Արծաթե ծիրան» - «ԼԱՔՇԱՒԻՆ ԵՒ ԵՍ» (Հնդկաստան), *ռեժիսոր Նիշտա Ջաին*

«ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՀԱՄԱՅՆԱՊԱՍԿԵՐ» ՄՐՑՈՒՅԹ
Գլխավոր մրցանակ՝ «Ոսկե ծիրան» - «ԿԱՊՈՒՅՏ ԺԱՍԸ» (ԱՄՆ), *ռեժիսոր Էրիկ Նազարյան*

Հատուկ մրցանակ՝ «Արծաթե ծիրան» - «ԳԱԹԱ» (Ռուսաստան), *ռեժիսոր Դիանա Սկրտչյան*
Ժյուրիի Դիպլոմ - «ՋՐԱՌԱՏ. ՄԱՆՐԱՊԱՏՈՒՆԵՐ» (Հայաստան), *Մարիամ Օհանյան*

ՖԻԴԵՐԱԿԱՆ Ժյուրիի մրցանակ - «ԻՄ ՄԱՐԼՈՆՆ ՈՒ ԲՐԱՆԴՈՆ» (Թուրքիա), *ռեժիսոր Հուսեյն Կարաբեյ*

ԷԿՈՒՄԵՆԻԿ Ժյուրիի մրցանակ - «ԿԱՊՈՒՅՏ ԺԱՍԸ» (ԱՄՆ), *ռեժիսոր Էրիկ Նազարյան*
Էկումենիկ ժյուրիի դիպլոմ - «ԻՄ ՄԱՐԼՈՆՆ ՈՒ ԲՐԱՆԴՈՆ» (Թուրքիա), *ռեժիսոր Հուսեյն Կարաբեյ*

«Արվեստում եւ կյանքում խիզախության համար» մրցանակը շնորհվեց Կատրին Բրեյային (Ֆրանսիա)

Կինոյում մեծագույն վաստակի համար «Փարաջանովյան քալեր» մրցանակը շնորհվեց Վիմ Վեյդերսին (Գերմանիա)
«Կինոյում մեծագույն վաստակի համար» «Փարաջանովյան քալեր» մրցանակ շնորհվեց Դարյուշ Մեհրջուին:

Այս տարի գեղանկարիչ Փարավոն Միրզոյանը ներկայացավ ստեղծագործությունների երկու անհատական ցուցահանդեսով՝ հաջորդաբար Վանաձոր եւ Գյումրի քաղաքներում: Ի դեպ,

քաջածանոթ պրոֆեսիանալ արվեստագետներ, առանձին մտավորականներ Միրզոյան գեղանկարչի արվեստը գնահատեցին մի նոր լույսի ներքո, հատկապես նկատի ունենալով պետական մրցանա-

վում է անհատական խիստ բնորոշումներից, տարածությունը՝ հեռանկարային մասնատումներից, վրձնահարվածները՝ պատկերային բնութագրումներից դուրս ծեռք են բերում ինքնաբերական, ազատ դի-

Ամառային օր Ապարանում, 2006թ.



Մարինա, 2006թ.



Էլեգիա, 2006թ.



ՓԱՐԱՎՈՆ ՄԻՐԶՈՅԱՆ

այս ցուցահանդեսներն ինքնին լրացնելով ճանաչված արվեստագետի նախորդ տարիներին ազգային պատկերասրահից սկիզբ առած ցուցահանդեսների շարքը, առավել վերլուծական, ճանաչողական նպատակ ունենին: Այս պայմանը ինքնին թելադրում էր գեղանկարչի՝ վկա ունենալով հատկապես վերջին երկու տարիների ստեղծած հորինվածքների շարքը, որի համար 2007թ. նրան շնորվեց Հայաստանի Հանրապետության պետական մրցանակ:

Ցուցահանդեսները մեծ ընդունելության արժանացան տեղի հասարակության լայն խավերի կողմից: Հաջողության գրավականը նկարչին ուղղված շնորհավորանքներից զատ թերեւս ցուցադրության ողջ ընթացքում անընդհատ ծավալվող ազատ, անկաշկանդ երկխոսությունն էր հեղինակի հետ, բազում հարցերը, հարցադրումները: Իսկ նման անհրաժեշտություն իրականում կար, որովհետեւ նույնիսկ նրա արվեստին

կին ներկայացված ստեղծագործությունները, որոնք գեղանկարչական նոր, առավել ընդհանրական մտածողության որակներ էին բացահայտում: Այստեղ է, որ Միրզոյանը, հավատարիմ իր թեմատիկ նախասիրություններին, երեւան է բերում կերպավորման առավել սինթետիկ, սիմֆոնիզմին հատուկ սկզբունքներ: Ստեղծագործական հարուստ փորձը իր ժամանակագրական, փուլային բնութագրումներով միահյուսվում, համադրվում է ընդհանրական որոշակի հենքի վրա: Մոդելի նկատմամբ ըստ նախընտրած թեմաների ունեցած նախնական տարբերակված վերաբերմունքը այս դեպքում վերափոխվում է մոդելավորման ընդհանրական սկզբունքի՝ կտավի հարթության վրա վերակերտելով պլաստիկ, գունա-տարածական արտահայտչամիջոցների, կոմպոզիցիոն առանձին տարրերի ներուճակ կապը տարածական առավել ընդարձակ, ընդգրկուն միջավայրում: Պատկերը ակամա մաքր-

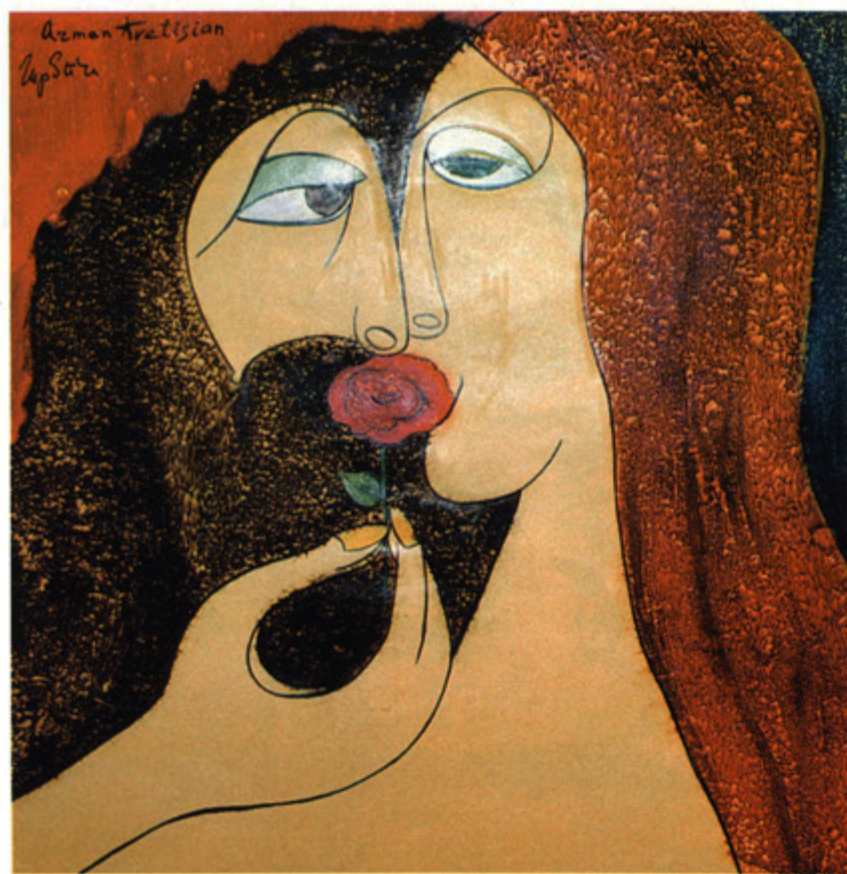
նամիկ հնարավորություն եւ արդյունքում որպես նկար-ստեղծագործության իմաստ եւ հուզական առանցք դանդաղորեն առաջ է մղվում Լույսը: Լույսը, ամենայնի սկիզբը, եւ ինչպես նկարչին է խոստովանում, «եթե կա մի գաղտնիք, որն ինձ ամեն օր մղում է ստեղծագործելու, դա լույսի հայտնությունն է, այն, ինչը մշտապես գոյում է մեր չքնաղ բնության մեջ, յուրաքանչյուր անհատի մեջ, կամենք թաքնված ժպիտներում, ամեն մի ծաղկի թերթիկի մեջ: Ի վերջո, այս ամենի մեջ է թաքնված լույսի խորհուրդը եւ ամեն մի գեղանկարչի հավերժական սերն ու հավերժական տառապանքը»:

Շնորհավորենք անվանի գեղանկարչին այս ցուցահանդեսների առիթով, ցանկանք նրան «Հավերժական սիրո ու տառապանքի» երկար ու ծիգ ճանապարհ:

Ս. Սարուխանյան
արվեստաբան

PARAVON MIRZOYAN

Արմեն Ավետիսյան



Արմեն Ավետիսյանը (1948-2003) 1970-80-ական թթ. լենինգրադյան ավանգարդի վառ ներկայացուցիչներից է, ժամանակակից ռուսական արվեստի ամենահետաքրքիր հեղինակներից մեկը: Նրա աշխատանքները գտնվում են Ռուսական պետական թանգարանի, Ա. Ս. Պուշկինի անվան համառուսաստանյան թանգարանի, Ռուսական ազգային գրադարանի, Ռուս արվեստի թանգարանի (Ֆրանսիա, Մանժերոն) հավաքածուներում, անհատ հավաքողների մոտ:

Մեր տաղանդավոր հայրենակցի հետմահու անհատական ցուցահանդեսը կբացվի հոկտեմբերին, էջմիածնի Մ. Աբեղյանի անվան թանգարանում (Հայաստանի ազգային պատկերասրահի մասնաճյուղ):

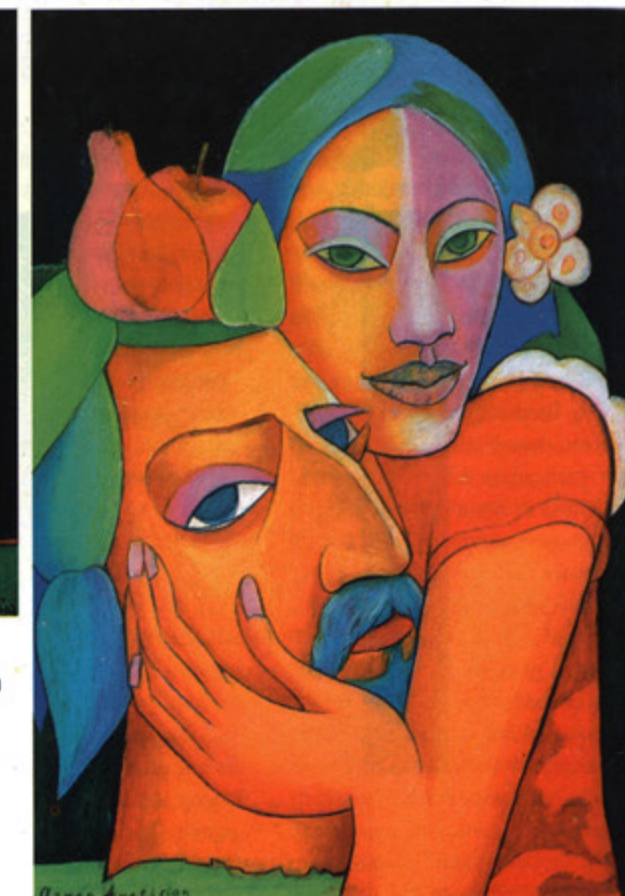
Armen Avetisyan

Armen Avetisyan (1948-2003) - one of the Leningrad avant-garde from 1970s to the beginning of the 1980s, is an extremely interesting artist of the contemporary Russian art scene.

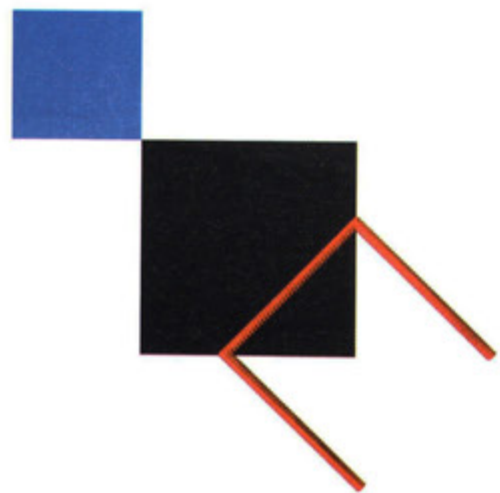
"In the complicated relationship between art and life each of us writes his own equation. For Avetisyan that equation was defined as "greater than" or "equal to" and life was always "greater than". His deep personal



involvement in the lives of those who were deprived of freedom, his charitable work in behalf of the Armenian Church and the Armenian community of St. Petersburg, his generosity towards his friends, indicated the supremacy of life. And this in its turn guaranteed the authenticity of his art and the inexhaustibility of his sources of inspiration..." (A. Grigoriev)



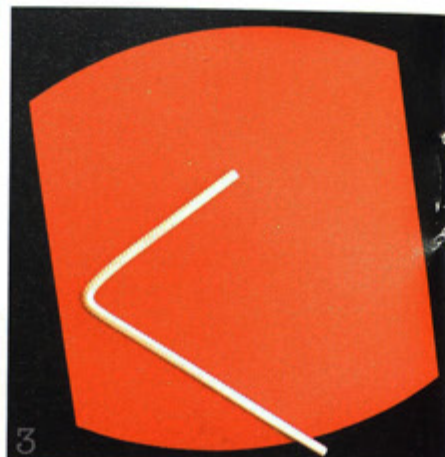
Ելուքները քաղված են. «Армен», Фонд культурных программ СВАЗ, Санкт-Петербург, 2005.



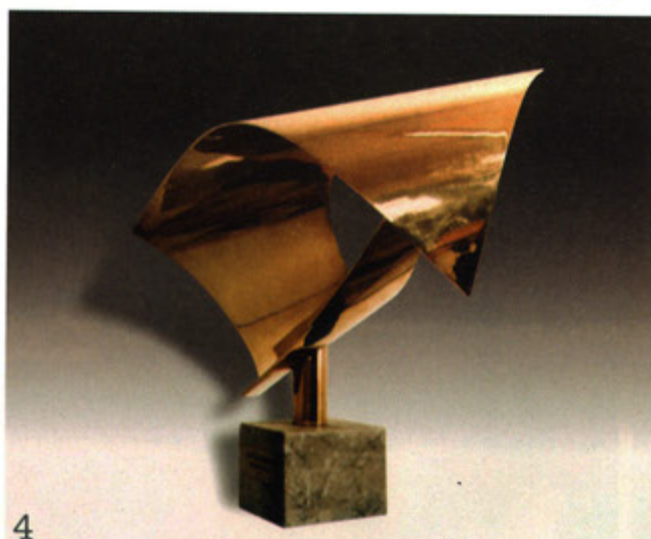
1



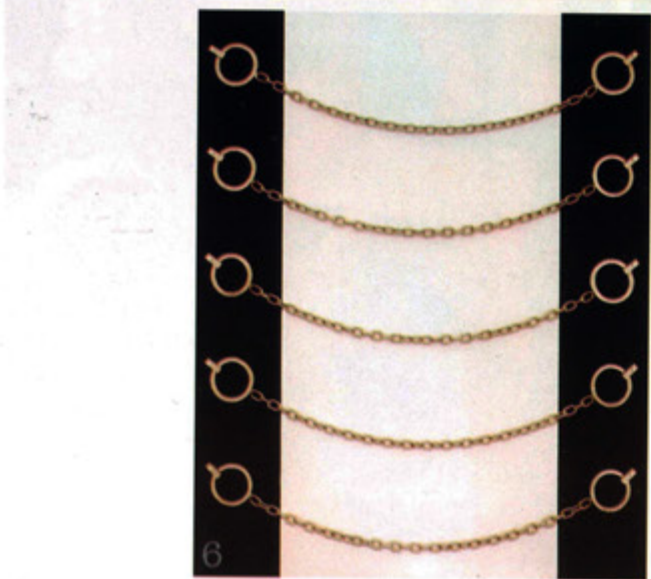
2



3



4



6



5



7

Kevork Kassabian



ՍՓՅՈՒՌՔԱՅԱՅ ԱՐՎԵՍՏԱԳԵՏ ԳԵՒՈՐԳ ԳԱՍԱՂՅԱՆ

քանդակ

դեպ պայմանավորված է ոչ միայն գեղարվեստական, այլև պրակտիկ նկատառումներով, տեխնիկաների եւ տեխնոլոգիաների հմուտ տիրապետումով, նյութի ֆիզիկական ու քիմիական հատկությունների խոր իմացությամբ. չէ՞ որ Գեւորգն իր առանձնահատուկ գեղագիտական հայացքների շրջանակներում ձգտում է միաձուլել արվեստն ու գիտությունը, համադրել ճշգրիտ-արտադրական եւ զգացական-ստեղծագործական գործելակերպերը: Արվեստագետի հետազոտող հայացքն ամբողջացնում է գիտականն ու գեղարվեստականը: Գ. Գասաղյանն, ըստ էության, գեղարվեստական վերամշակման է ենթարկում այլազան տեխնիկական, տեխնոլոգիական, կառուցվածքային հնարքներ, որոնք դարձնում են հայտնագործել է մարդը, եւ որոնք ծառայել են մարդկային մշակույթին. կարծիք նյութի մշակումից (բար տաշելը, մետաղական հյուսքը, հեղուկ

է, իսկ զգացականը՝ քառասյին ու տարերային, ապա այս բեւեռների բալանսը արվեստում եւ իրական կյանքում մշտապես առկա խնդիր է, որի լուծումներն է փնտրում Գ. Գասաղյանը:

1999 թվականը Գ. Գասաղյանի ստեղծագործական ուղու համար շրջադարձային էր: Արվեստագետի որոնումները բերեցին նրան Հայաստան, որտեղ նա իր համար հայտնաբերեց հայկական տուֆը: Արդեն Հայաստանում ստեղծած քարակերտ քանդակների շարքում համադրելով քարն ու մետաղը, Գ. Գասաղյանը հասնում է նյութերի ներքին օրգանական համագործակցությանը եւ տեսողական ներդաշնակությանը: Մինիմալ-կոնստրուկտիվիստական, դինամիկ եւ հավասարակշռված հորինվածքների նախապատվությունը Գ. Գասաղյանի քանդակներում կարելի է վերագրել արվեստագետի պրագմատիզ-

ման, սակայն չի կարելի չնկատել, թե ինչպիսի խաղ են առաջացնում մակերեսի երկրաչափական մոնոլիտ, հոծ զանգվածը եւ նրանում ասես թե հանգչող ճկուն, դինամիկ ուրվագիծը: Գ. Գասաղյանը, զուգեւ ենթագիտակցաբար, զուգեւ՝ նյութի թելադրանքով, իր հորինվածքների համար ընդունելով հնադարյան տոտեմական արձանների եւ հայկական ճարտարապետության մոնոլիտ զանգվածի սկզբունքը, ուրվանկարի շնորհիվ հավելում է ձեւն արագասլաց, դինամիկ կորագծով: Սակայն, հետեւելով միայն մակերեսային սահմաններին մշակման՝ ասես թե անձեռակերտ կատարելությունը: Թեոսոֆիական ըմբռնումների հետ աղերսվող «տիեզերական բալանսի» գաղափարները արվեստագետի համար կենսափափուկություն են եւ ստեղծագործական կրեդո. եթե տիեզերականը ռազմոցալ, համակարգված, փոխկապակցված, ճշգրտված ու ամբողջական

սի ամրակը, կորստալիս քուղական էլ եւ այլն)՝ ընդհուպ արդիական սինթետիկ համաձուլվածքներ ու թվանշանային տեխնոլոգիաներ: Չեւի ներդաշնակությունը Գ. Գասաղյանի ստեղծագործության գլխավոր ասպեկտներից մեկն է: Սակայն աչքի զարնող էսթետիկազգիտ, որը դիզայնին առնչվելու լայն ասպարեզ է բացում, արվեստագետի սոսկ նպատակը չէ: Ավելի շուտ հակառակը. նա ներդաշնակությունը տեսնում է տիեզերական ունիվերսումի տիրույթում, ինչի արգասիքն է նյութի, ձեւի, մակերեսի, համաչափությունների մշակման՝ ասես թե անձեռակերտ կատարելությունը: Թեոսոֆիական ըմբռնումների հետ աղերսվող «տիեզերական բալանսի» գաղափարները արվեստագետի համար կենսափափուկություն են եւ ստեղծագործական կրեդո. եթե տիեզերականը ռազմոցալ, համակարգված, փոխկապակցված, ճշգրտված ու ամբողջական

միմ, սակայն չի կարելի չնկատել, թե ինչպիսի խաղ են առաջացնում մակերեսի երկրաչափական մոնոլիտ, հոծ զանգվածը եւ նրանում ասես թե հանգչող ճկուն, դինամիկ ուրվագիծը: Գ. Գասաղյանը, զուգեւ ենթագիտակցաբար, զուգեւ՝ նյութի թելադրանքով, իր հորինվածքների համար ընդունելով հնադարյան տոտեմական արձանների եւ հայկական ճարտարապետության մոնոլիտ զանգվածի սկզբունքը, ուրվանկարի շնորհիվ հավելում է ձեւն արագասլաց, դինամիկ կորագծով: Սակայն, հետեւելով միայն մակերեսային սահմաններին մշակման՝ ասես թե անձեռակերտ կատարելությունը: Թեոսոֆիական ըմբռնումների հետ աղերսվող «տիեզերական բալանսի» գաղափարները արվեստագետի համար կենսափափուկություն են եւ ստեղծագործական կրեդո. եթե տիեզերականը ռազմոցալ, համակարգված, փոխկապակցված, ճշգրտված ու ամբողջական

1. Square with three red lines V, 152x152 cm, acrylic on canvas, 2005
2. Bending Over II, 60x60x20 cm, polished chrome, volcanic tufa, 2005
3. Meditative Act I, 150 x150 cm, acrylic on canvas, 2005
4. Intellectual Functions, 45x55x20 cm, brass, 1987
5. Moving Along, 71x68x14 cm, tufa stone, 2003
6. Genetic Spiral, 188x152 cm, acrylic on canvas, 2004
7. The Bridge, 50x47x12 cm, tufa stone, 2004

խորքից առկայծող ջերմությունը ոչ միայն աչքի, այլև ձեռքի հպում է պահանջում: Եւ մինչ դիտողը սրբատաշ մակերեսի եւ խրոխտ ձեւի հաղորդած հաճույքն է ըմբռնում, մակերեսի վրա բոցկլտացող մետաղական մանրիկ գունաթերթերն ու երակները բացահայտում են նյութի բջջային, քիմիական կառուցվածքը:

Իր ստեղծագործական հետազաշարքերում արվեստագետը դիմում է միանգամայն այլ՝ արտադրական-տեխնիկական գե-



Totem III, 75x36x16 cm, black basalt, 2005

ղագիտությանը: Արդյունաբերական նյութերի (առարկաների) հանդեպ նրա հետաքրքրությունը երեւում է հատկապես 2000-ականների կոմպոզիցիաներում: Տեխնիկական գաղափարներում մտածողության արվեստում բնավ չի նեղացնում նրա գեղագիտական որոնումների եւ փիլիսոփայական ըմբռնումների դիալոգը: Օրինակ, տեսողական զուգորդումների վրա հիմնված «Սոնատ» շարքի գաղափարը մատնում է հենց նրա անվանումը. ներկած-ծած (ընթերցիր)՝ իմաստափոխված) չուզումն ամրալարի ակոսները տեսողական զուգահեռներ են բերում երաժշտական ռիթմիկայի, նոտագրական տեքստի հետ: Ոչ գեղարվեստական տարրը գեղարվեստական միջավայրում, անշուշտ, զրկվում է իր բուն նշանակությունից, բայց տվյալ դեպքում այն հանդես է գալիս նաեւ իբրեւ խորհրդանշան. Գ.

Գասապյանը որոնում է «կառուցվածք», «կմախք», «հիմք», «տեխնոլոգիա»՝ հասկացությունների գեղարվեստական ձեւակերպումները: Նա, ըստ էության, մերկացնում է կառուցվածքը, որն ավանդաբար թաքցված է լինում արվեստի ստեղծագործության՝ զգայապես ընկալվող շերտի ներքո, բացահայտում է գեղարվեստական տարրերի՝ իբրեւ նյութական սուբստանցների, իմաստը: Սա եւս բացահայտում է Գ. Գասապյանի ծգտումը նյութի ֆիզիկական հատկություններն օգտագործելով՝ հասնել զգայական գեղագիտական որոշակի ներազդեցության: Երբ Գասապյանը «Սոնատ» շարքում զուգադրում է զույնը, ձեւը, ֆակտուրան եւ այդ ամենն անվանում երաժշտական բառերով, ապա ականա միտքը է գալիս Վ. Կանդինսկու սինեսթեզիայի գաղափարը:

Պատմության գիրկն անցած մոդեռնիզմն արդեն ապացուցել է, որ արվեստագետի ստեղծագործական մեթոդները, նրա ընտրած գործիքակազմը որեւէ կերպ եւ ոչնչով չեն սահմանափակվում: Գ. Գասապյանի հորինվածքներում կարելի է հանդիպել ամենատարբեր առարկաներ, նյութեր, ազդեցման եւ ձեւակերպման եղանակներ եւ այլն: Լուսանկարչությունը նրա ստեղծագործության մեջ նոր փուլ բացեց: Ժամանակակից արվեստում թվանշանային մեդիա-տեխնոլոգիաներն ու հատկապես լուսանկարչությունը զգալի տեղ ունեն, եւ դրանց նշանակությունը գնալով մեծանում է: Անշուշտ, խոսքը չի վերաբերում գեղարվեստական լուսանկարչությանը պարզ իմաստով, քանզի այն վաղուց արդեն դասվում է կերպարվեստի տեսակներին: Ժամանակակից արվեստագետի կողմից այս եղանակի կիրառումը իրականության հետ նրա փոխհարաբերության առավել բարդ հանգույցներ է շոշափում: Ֆոտոխցիկի տիրապետումով արվեստագետը ոչ թե իրականություն է վերարտադրում, այլ սեփական ուրույն արտիստական արտահայտությունները զարգացնում: Երբ Գեուրգն առաջին անգամ ինձ ցույց տվեց իր լուսանկարները, ապա թվաց, թե նա պարզապես լուսանկարել է իր կերտած քանդակ-օբյեկտները:

Այս խաբկանքը բացահայտում է Գ. Գասապյանի լուսանկարչական շարքի իմաստն իբրեւ «իրականության յուրացում»: Իրականության պատկերներում տարբեր օբյեկտներ, լանդշաֆտներ են, արվեստագետը կարծես գտնում-ճանաչում է իր իսկ ձեռքով դեռ չստեղծած գործերը, եւ նրան մնում է միայն ֆիքսել դրանք: «Պատրաստի առարկայի» կամ «պատրաստի պատկերի» (ռեդի մեյդի) կիրառումը ժամանակակից արվեստում համատարած է եւ տարաբնույթ: Գ. Գասապյանի ստեղծագործություններում այն ավելի շուտ մշակութաբանական իմաստ ունի: Դմազույն պատմական փուլերը հնագետները կոչել են մարդու տիրապետած նյութերով՝ քար, պղինձ, երկաթ եւ այլն: Եթե մեր ապրած դարաշրջանը սինթետիկ ծուլոյթների եւ թվանշանային տեխնոլոգիաների դարաշրջան է, ապա Գ. Գասապյանի գործունեության մեջ վերջիններս, քարին եւ մետաղին հավասարազոր, ոչ թե պարզապես գեղարվեստական արտահայտամիջոց, այլ մշակութաբանական արտեֆակտներ են:

Վերջերս Երեւանում հրատարակված Գ. Գասապյանի երկու կատալոգները ամբողջացրեցին արվեստագետի շուրջ երեսնամյա ստեղծագործական ուղին: Նրանցում զետեղված տեղացի արվեստի քննադատների (Վարդան Ջալոյան եւ Սուսաննա Գյուլամիրյան, Լիլիթ Սարգսյան) հոդվածներն էլ ասես նշաններն էին երեւանյան արտիստական միջավայրում արվեստագետի «ադապտացման», արեւելյան եւ արեւմտյան մշակույթները ներծծած մեր հայրենակցի արվեստի «տեղայնացման» եւ ըմբռնման: Թե որքանով է մեր արվեստագետի մասին ասված խոսքը աղեկվատ նրա արվեստին՝ տողերիս հեղինակը չէ, որ պետք է դատի: Սակայն կարող ենք հաստատել, որ Գեուրգ Գասապյանի յուրահատուկ գործերը հղկված գեղագիտականության մի այնպիսի դրոշմ են կրում, որը երեւանյան բարդ ու հակասական ժամանակակից կերպարվեստի կոնտեքստից չի ծագում:

Լիլիթ Սարգսյան

Նոր անուն դաշնամուրային արվեստում Մինիոնա Պետրոսյան

Մինիոնան հայ ժողովրդի ամենամեծ ու սիրելի երգիչներից Ավագ Պետրոսյանի թոռնուհին է եւ դաշնակահար-դիր-ժոր Արա Պետրոսյանի դուստրը: Նա սկսել է նվագել 5, համերգների մասնակցել՝ 10 տարեկանից: Սովորել է Երեւանի Չայկովսկու անվան երաժշտական դպրոցում, պրոֆ. Սերգեյ Սարաջեւի դասարանում, ապա՝ Կոմիտասի անվան պետական երաժշտանոցում, պրոֆեսոր Ալեքսանդր Գուրգենովի դասարանում, որն ավարտել է գերազանց դիպլոմով:



Չորս տարի է, որ Մինիոնան զուգահեռաբար կատարելագործում է իր արվեստը ժնեւի կոնսերվատորիայում, որն այս տարի ավարտեց փայլուն հաջողությամբ: Այժմ նա շարունակելու է ժնեւյան իր ուսումնառությունն արդեն որպես մենակատար-կոնցերտիստ:

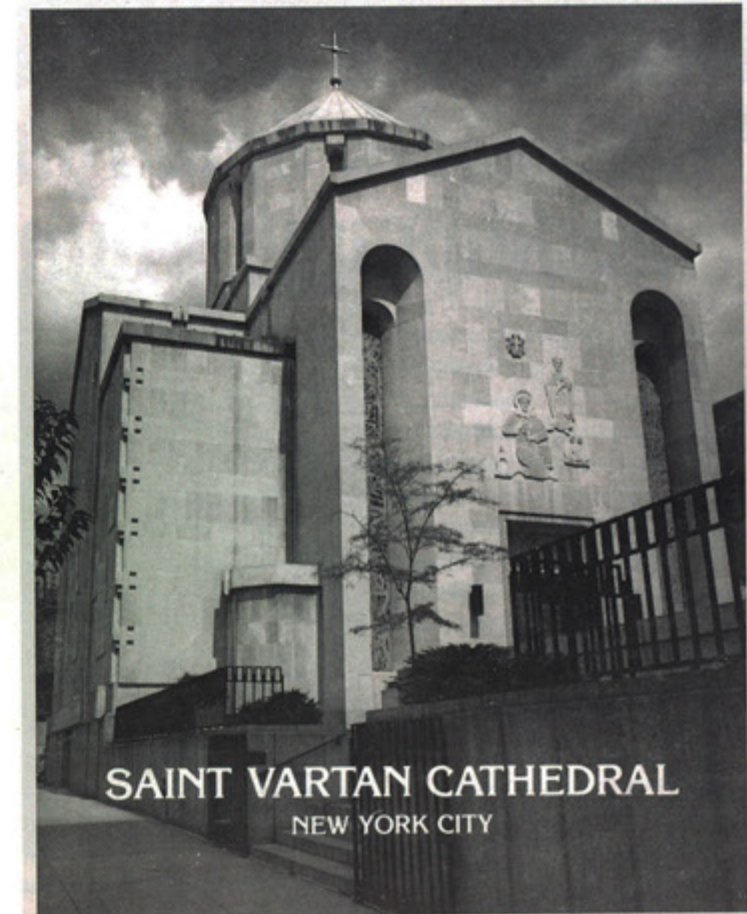
Այս տարիներին նա բազմաթիվ ելույթներով հանդես է եկել որպես մենակատար ու անսամբլիստ եվրոպական մի շարք երկրներում (Ֆրանսիա, Իսպանիա, Շվեյցարիա, Դաւալսլավիա): Մասնակցել է միջազգային փառատոների, մրցույթների, ունեցել է բազմաթիվ «մաստեր կլասներ» (բաց դասընթացներ) Իվան Կլանսկու, Ալֆոնսո Մոնտեսինոյի, Ժան-Կլոդ Պենետյեի, Ֆրանսուա-ժոել Տիոյեի, Մարկ Դյուրանի, Ջուլիան Մարտինի, Բլանկա Ուրիբեի ու համաշխարհային ճանաչում ունեցող այլ վարպետների հետ, ամենուր արժանանալով ջերմ ընդունելության եւ դրվատանքի: Նրա համար չափազանց կարեւոր է իր պրոֆեսորի՝ Դոմինիկ Վեբերի գնահատականը. «Օրիորդ Մինիոնա Պետրոսյանը ինչպես դաշնամուրային, այնպես էլ երաժշտական հիասքանչ տվյալներ ունի: Նրա ընդունակությունները, խորը հուզականությունը եւ մեծ աշխատասիրությունը նպաստեցին ամենաբարձր հետաքրքրության արժանի երաժշտի ձեւավորմանը»:

Մինիոնան իրեն անչափ երջանիկ է համարում, որ այսօր ժնեւի կոնսերվատորիայում բախտ ունի սովորելով աշխատելու, ստեղծագործելու եւ շփվելու ոչ միայն Դոմինիկ Վեբերի, այլեւ մեծահամբավ այլ երաժիշտների հետ, ինչպիսիք են Ալեքսանդր Ջեյմսը, Միշել Կիները, Մայունի Կամեդան, Ժան-ժակ Բալեն:

ՑՈՒՑԱՅԱՆԴԵՍ ՆՅՈՒ ՅՈՐՔԻ Ս. ՎԱՐԴԱՆ ԵՎԵՂԵՑՈՒ 40-ԱՄՅԱԿԻ ԱՌԹԻՎ

1968 թ. Նյու Յորքի կենտրոնական փողոցներից մեկում կառուցվեց Սր. Վարդան մայր տաճարը, որի հողը օրհնել էր Ամենայն հայոց կաթողիկոս Վազգեն Առաջինը: Եկեղեցու հորելյանի առիթով հունիսի 19-24-ը ԱՄՆ-ի արեւելյան թեմի առաջնորդարանը կազմակերպել էր «Հավատին ձեւ հաղորդել. արվեստ եւ մայր տաճար» ցուցահանդեսը, որտեղ ներկայացված էին 20 եւ 21-րդ դարերի ամերիկացի անվանի 35 նկարիչների շուրջ 70 յուղաներկ եւ գրաֆիկական աշխատանքներ:

Ներկաներին ցուցադրությանը ծանոթացրեց ցուցահանդեսի կազմակերպիչ Վիկի-Շողակ Յովհաննիսյանը, որը առաջնորդարանի եւ ներկաների անունից խորին շնորհակալություն հայտնեց Նյու Յորքի ամերիկյան արվեստի «Վիտնի» թանգարանի տնօրինությանը, որը չմերժեց եւ մեկ օրով ցուցահանդեսին տրամադրեց հայ անվանի նկարիչ Արշիլ Գորկու «Նկարիչը իր մոր հետ» մեծահամբավ կտավը: Մեծ ուշադրության արժանացավ նաեւ Վիլյամ Սարոյանի գրաֆիկական աշխատանքը: Տաճարում նկարչական աշխատանքներ են կատարել ակադեմիկոս Գրիգոր Խանջյանը եւ Վահան Խորենյանը: Ցու-



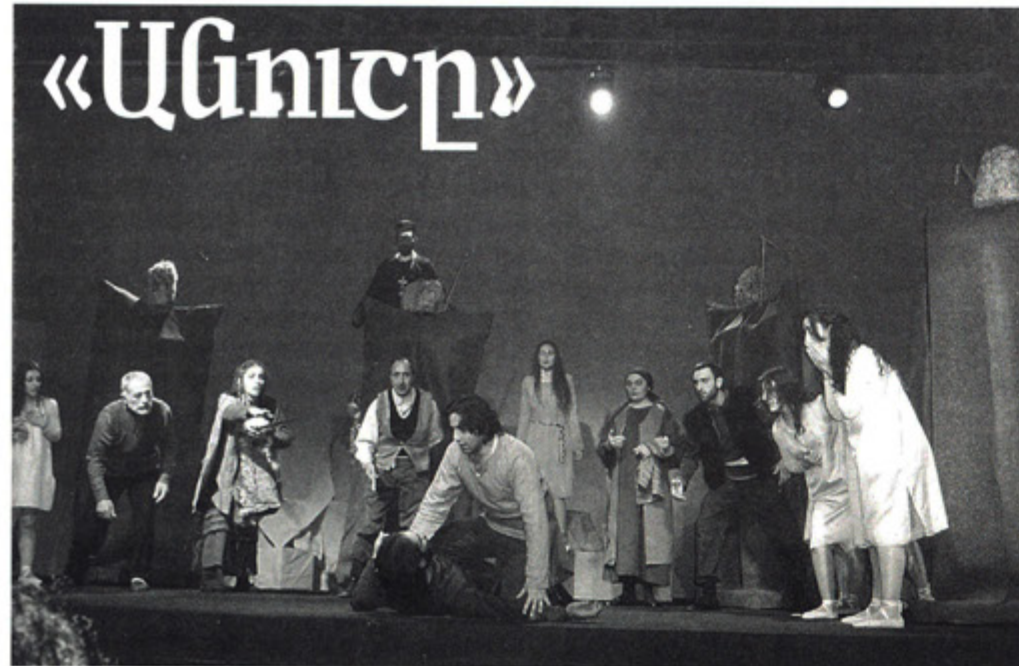
SAINT VARTAN CATHEDRAL
NEW YORK CITY

ցադրվեցին նաեւ Յովսեփ Փուշմանի, Վալա Սարգիսի, Մալրի Մավիյանի, Ռուբեն Մաքյանի, Սոս Եթեմի Մելիքի, Սիմոն Սամանյանի եւ ուրիշների աշխատանքները: Երեկոյի վերջում տեղի ունեցավ համերգ, որին մասնակցեցին ամերիկահայ անվանի երգչուհի Լուսին Ամարան (սոպրանո), դաշնակահար Շահան Արծրունին եւ թավջութակահար Անի Ազնավուրյանը:

Ռոբերտ Կարապետյան
Նյու Յորք

Հովհաննես Թումանյանի

«Անուշը»



Պետական երաժշտական կամերային թատրոնում

Մշակույթի նախարարությունը Ազգային թատերական ստեղծագործական միավորման նախաձեռնությամբ մարտի 10-17-ը թատրոնի միջազգային օրվա առթիվ կազմակերպեց «2007-X» թատերական շաբաթը: Պետական երաժշտական կամերային թատրոնը ներկայացրել էր Հովհաննես Թումանյանի «Անուշը»:

Օպերայի ազդեցությունից խուսափելու համար ռեժիսոր Դավիթ Հակոբյանը հրաժարվել էր Արմեն Տիգրանյանի ստեղծագործությունից: Սեդրակ Երկանյանը ներկայացման համար գրել էր նոր երաժշտություն:

«Ինչո՞ւ օպերա չէ», «պիես չէ, ինչո՞ւ եմ բեմադրել», «առանց Տիգրանյանի երաժշտության ի՞նչ Անուշ», «մոռացել եմ ախր ովքեր են Անուշ բեմադրել, չի կարելի չէ»: Մինչ ներկայացման սկսվելը քննադատությունն արդեն պատրաստ էր: Երաժշտական կամերային թատրոնի դերասանները, որ մեծ մասամբ երիտասարդներ են, խաղում էին ուրախ եւ թեթեւ: Դահ-

լիճում նստածները հոնքերը կիտած, համառ ու հանդարտ մայում էին միմյանց, հետեւում գործողությանը: «Անուշի փեշը ծնկից լինի, խոսքը լեզվի ծերին...», - աններելի բան էր: Մոտ քսան րոպե դիմադրելուց հետո հանդիսատեսն անկատ մերվեց ներկայացմանը: Ներկայացումն ավարտվեց: Արցունքոտ աչքերով ծափահարում էին: Հավանել էին:

Հարյուրից ավելի Անուշի դերակատարներ ենք ունեցել, Անահիտ Կիրակոսյանից փորձված, տաղանդավոր: Երիտասարդ դերասանուհին դրանից չէր կաշկանդվում, գործում էր չափի մեջ, զգացմունքն անմիջական էր, զսպված, համոզիչ:

Ներկայացումից հետո քննարկում եղավ: Հնչեցին եւ մասնագիտական, եւ թատրոնի հետ կապ չունեցող ելույթներ: Ոմանք մոռանալով, որ տեսարանակարգը դուրս է գրականությունից, գրականությունը համեմատում էին ներկայացման հետ: Մի բան է գրական գործը, այլ բան է բեմականը:

Արվեստի ամեն տեսակ ունի իր այբուբենն ու քերականությունը: Թատրոնում խոսքը դերասանինն է: Բեմում գրական որոշ առանձնահատկություններ ավելորդ են դառնում: Պոեմն ինչպես կա հնարավոր չէ բեմադրել, եւ ոչ ոք չի բեմադրել: Խոսքը նյութական սահմանափակում ունենալ չի կարող:

Ռեժիսորը պոեմը դիտել էր որպես վիճակի պրոյեկցիա: Ներկայացման նախերգանքից երեւում էր, որ Հակոբյանը «Անուշը» բեմականացնելիս հաշվի էր առել թումանյանական խոսքի առավելությունը: Նախերգանքը կանխորոշում էր ներկայացման հետագա ընթացքը: Թումանյանի խոսքը ներազդում էր, երաժշտության հետ կրում ներկայացման էմոցիոնալ բեռը: Այդպիսի խոսքը թատերական պայմաններում ոչ միայն իրադրության հանդերձ է, այլեւ բեմական հույզի աղբյուր, վիճակ, տրամադրություն, որ շարժում է գործողությունը, դառնում ելակետ: Հակոբյանը դերասանների բեմական վարքագծից ելնելով էր մշակել բեմական գործողությունը, դերասաններին տվել խաղալու լայն հնարավորություն:

Ներկայացման մեջ դետալը, դերասանի կամային մշանը կարող են ունենալ հոգեբանական կամ սիմվոլիկ արտահայտություն: Սովորաբար սիմվոլիկ արտահայտություն են ունենում այն դետալները, որոնք արտահայտվում են ռեժիսորական մտահղացմամբ: Այս տեսանկյունից թատերայնորեն տպավորիչ էր կոխից հետո Մոսիի եւ Անուշի հանդիպումը:

Անուշը չի կարողանում եղբորը հետ պահել, փորձում է հանել իր եւ Մոսիի միջեւ գետնին ցցված դաշույնը: Նրա թելերը թուլացել են, ուժ չունի, զուլսը դնում է դաշույնի տակ, անգոր հեկեկում: Դրամատիկական է իրավիճակը, զոհաբերության հետ կապն՝ ակնհայտ:

Անուշի դերակատար Անահիտ Կիրակոսյանն ուներ բեմական հմայք, ինչն անձի հատկանիշ է եւ կենսական զարմանալի էներգիա. Լոռվա սարերի ըմբոստ մի

եղնիկ, որ չգիտեր ու չէր էլ ուզում հասկանալ, թե ինչու չի կարելի սիրել: Ճակատագրական է հերոսուհու կանխազգացումը: «Ախ, ինչ դժբախտ եմ ես», - ասում է նա Մարոյին միջեւ վիճակ հանելը: Բերելով նոր նրբերանգ, կենսախիղճ վարքագիծն ու ներքին տագնապը համադրելով, դերասանուհին բեմում դառնում էր ավելի օրգանական:

Խորհրդանշական էր Մոսիի տուն գալուց ու լվացվելուց հետո կատակով Անուշի ու Մոսիի գլուխ-գլխի տալը: Թվում է շատ միամիտ եւ պարզունակ արարք: Սակայն դեմ դիմաց երկու այծերի հանդիպումը դրամատիկական իրադրության ամենապարզ եւ ճշգրիտ պայմանաձեւն է: Այժմ հակառակության ոգու խորհրդանիշն է, Անուշը՝ քավության նոխազը: Այժմ խորհրդանիշը տեսնում ենք նաեւ ներկայացման վերջում: Մարի լանջին, ուր վրեժ է լուծում Մոսին, հովիվների թեթեւ ձեռքով փռված է մորթագերծ մի խոյ:

Հուզիչ էր Մոսիի եւ Մարոյի հանդիպման տեսարանը: Սարոն հնազանդ իր բախտին Մոսիին է հանձնում շորերը: Մոսին



Լսվում է կրակոցի, թե ամպրոպի ծայր, երկինքը կարծրում է... չէր ներել:

Բեմում սիմվոլիկ է վերածվում Մարոյի մայրը՝ որդու շորերը բարուրի պես ձեռքին, Աստվածամոր պատկերը հիշեցնելով:

Տպավորիչ էին յափնջիները, որով ռեժիսորը տեսարան էր

Ներկայացումն ուներ բաց տեղեր: Թերի էր Մոսիի մոր կերպարը: Հայտնի է, որ խաղընկերը պետք է իր տոնը համակցի ընկերոջ տոնի հետ, ինչը նույնպես շփման ծեւ է: Կարիսն Ջանջուղազյանի արտասանությունը անհրապույր էր դարձնում թե իր (Մոսիի մոր) եւ թե Մոսիի հոր կերպարները: Արագախոսության հետեւանքով մոր խոսքը չէր հասկացվում, Գուրգեն Անտոնյանի մարմնավորած հայրն էլ մնում էր պասիվ ու անհասկանալի:

Թումանյանի «Անուշը» հայ թատերական իրականության մեջ իր բեմական պատմությունն ունի: Որպես ակադեմիական ներկայացման չափանիշ անգերազանցելի են համարվում Արմեն Գուլակյանի բեմադրությունները:

Այսօր «Անուշը» բեմադրել եւ ասել նոր խոսք, ինձ թվում է, հնարավոր չէ: Ինքնուրույն կետերի մասին կարելի է խոսել, այն էլ զգուշորեն: Այս տեսանկյունից երաժշտական կամերային թատրոնի կոլեկտիվը բավականին աշխատել էր: Ներկայացումն առարկելի կողմերով հանդերձ հետաքրքիր էր:

Թատրոնում լինում են թերություններ, թույլ ներկայացում, անհաջող դերակատարում: Կեղծ բեմադրությունը միշտ անընդունելի է: Դավիթ Հակոբյանը «Անուշը» բեմադրել էր միանգամայն անկեղծ:



շփոթվում է, մնում քարացած: Երկուսն էլ ենթակա են ճակատագրին, սակայն Մոսին է կրում սուբյեկտիվ պատասխանատվությունը: Թվում է գործողության շրջադարձ է տեղի ունենալու պերիպեթիա: Մոսին պետք է ների: Տեսարանը փոխվում է:

Անուշը եկել է տուն, տեր հայրը համաձայնել է նրանց ամուսնացնել: Հայրն ու մայրն ուրախ են:

փոխում: Մեկ Մոսին էին հիշեցնում, մեկ վրան դառնում, լուռ էին լեռների մեջ, դաժան ինչպես ամբոխը:

Հետաքրքիր էր Գեորգ Հովակիմյանի բիծիկը. պարապ մարդ, երզն թթի տակ, բամբասանքը շուրթերին, հոգով չար լռեցի մի Յագո, որին խառնակիչ լինելը դուր է գալիս, իր կենսաձեւն է, բայց ինքն իրենից տեղյակ չէ:

Մենագրություն հայ դարուհու մասին



Արծուի Բախչինեան, Վարդան Մատթոսեան, «Շամախեցի պարուհին»։ Արմեն Օհանյանի կենսաբանը և գործը, Երևան, ԳԱԹ հրատարակչություն, 2007 թ., պատկերազարդ:

պետողները, կարողալով շապիկի վրա «Շամախեցի պարուհին» վերնագիրը, կարող են ենթադրել, որ դա նույն Արմեն Օհանյանի գրչին պատկանող «La danseuse de Shamakha» (1918, Փարիզ) կամ էլ նրա մի փոքր վերամշակված եւ 1923 թ. Նյու Յորքում հրատարակված անգլերեն գրքի հայերեն թարգմանությունն է։ Եվ կսխալվի, քանի որ 2007 թ.-ին լույս տեսած «Շամախեցի պարուհին» գիրքը ժամանակին մեծ համբավ վայելող պարուհի, բեմադրիչ, գրող եւ գրականագետ Արմեն Օհանյանին (իսկական անունը՝ Սոֆյա Փիրբուդյան) նվիրված մենագրություն է։ Մենագրության հեղինակներն են բանասիրական գիտությունների թեկնածու Արծուի Բախչինյանը (Հայաստան) եւ պատմական գիտությունների թեկնածու Վարդան Մատթոսյանը (ԱՄՆ)։

Գրքի հեղինակները աշխատել են նշված հետազոտության վրա շուրջ հինգ տարի։ Նրանց հաջողվեց Արմեն Օհանյանի կյանքին եւ բազմաճյուղ գործունեությանը վերաբերող մեծ քանակությամբ նյութեր հավաքել։

«Շամախեցի պարուհին»

գիրքն իրոք արժանի է ուշադրության հետեւյալ պատճառներով։ Արմեն Օհանյանի արկածներով եւ գայթակղիչ մանրամասներով լի կենսագրությանը նվիրված հատվածները, անշուշտ, կիրապուրեն լայն հասարակությանը։ Արտերկրյա շրջաններում մեծ համբավ վայելող հայագի արվեստի գործիչների կյանքը եւ ստեղծագործությունը միշտ չէ, որ ծանոթ է տեղական հասարակությանը, նույնիսկ արվեստագետներին եւ մտավորականությանը։ Այնինչ դրանք զգալի չափով լրացնում են հայ ժողովր-

դի պատմության, գործունեության, մշակույթի էջերը։ Արմեն Օհանյանը դրսևորել է իրեն տարբեր բնագավառներում, ինչը, անշուշտ, կգրավի թե՛ թատերագետների, թե՛ գրականագետների եւ թե՛, ինչո՞ւ չէ, քաղաքագետների ուշադրությունը։

«Նախաբանում» հեղինակները հիշատակում են այն հեղինակներին, որոնք անդրադարձել են Արմեն Օհանյանի կենսագրությանը, այդ թվում նաեւ սույն գրախոսության հեղինակին¹։ Ժամանակին անդրադառնալով Արմեն Օհանյանի կյանքին եւ ստեղծագործությանը՝ մեր ատենախոսության մեջ մենք նկատել ենք, որ դրանց ճշգրիտ ներկայացումն ընթերցողին բավական մեծ դժվարությունների հետ է կապված։

Օհանյանը, լինելով ոչ միայն պարուհի, այլեւ գրող, հեղինակել է վեպեր, որոնք առաջին հայացքից կարծես ինքնակենսագրական բնույթ են կրում։ Սակայն այդ վեպերի եւ այլ փաստաթղթերի համադրումը բացահայտում է, որ Օհանյանի շարադրած ինքնակենսագրության միայն մի մասն է համապատասխանում իրականությանը, իսկ մյուսը պարզապես հնարված է։ Ընդհանուր առմամբ, Օհանյանի «կենսագրական վեպերը» պատկանում են այսպես կոչված «կանացի վեպերի» դասին, որանց բովանդակությունը պետք է անպայման ստուգաբանվի։ Այսպես օրինակ, ամենատարածված առասպելական դրվագը Արմեն Օհանյանի այն պնդումն է, իբր ինքը փախել է իրանական հարեմից (այդ մասին նա պատմում է իր «Շամախեցի պարուհին» վեպում)։ Այս առասպելը ծնվեց 1911 թ., երբ նա եկավ Լոնդոն, որտեղից սկսեց

Արեւմտյան Եվրոպայի նվաճումն իր պարային արվեստով²։ Սակայն նույն ժամանակաշրջանի մամուլի եւ այլ նյութերի ուսումնասիրությունը ցույց է տալիս, որ դա լոկ արեւմտաեվրոպական հասարակության ուշադրությունը գրավելու հնարք էր։ Սակայն գրախոսվող «Շամախեցի պարուհին» գրքում այդ «առասպելական» դրվագը բացակայում է։ Ավելին, նշենք, որ գրքի հեղինակները իսկապական աշխատանք են կատարել, ձեռքի տակ ունեցած նյութերին վերաբերվելով քննադատորեն (սկսած Արմեն Օհանյանի ծննդյան թվականի ճշտումներից), մեջբերվող բազում, հաճախ իրար հակասող կարծիքներ եւ փաստաթղթեր համեմատելով եւ փորձելով (որը միանգամայն գիտական մոտեցում պետք է համարել) ներկայացնել Օհանյանի թե՛ կենսագրական, թե՛ ստեղծագործության մանրամասները։

Լինելով մասնագիտությամբ պարագետ՝ ես հատկապես կկենտրոնանամ գրքի այն հատվածների վրա, որոնք վերաբերում են Օհանյանի ստեղծագործությանը պարավեստի բնագավառում։

Արմեն Օհանյանը «մոդեռն» պար անվանումն ստացած ուղղության ներկայացուցիչ է։ Այդ ուղղությունը, սկզբնավորվելով 19-րդ դարի վերջին, որպես դասական բալետի «հակառակորդ» (անտագոնիստ), տարածվելով Եվրոպայում ի դեմս ամերիկացի պարուհիներ Լոյ Ֆուլերի եւ Այսեդորա Դունկանի, հետզհետե զարգանալով ու ճյուղավորվելով հաստատուն տեղ է գրավել ժամանակակից մասնագիտական պարատեսակների համույթներում։ Հայ ժողովրդի «մոդեռն» պարի ակադմիկոս գործիչներն են Արմեն Օհանյանը եւ Սրբուհի Լիսիցյանն իր աշակերտուհիներով։ Ընդ որում, Արմեն Օհանյանը, սկսելով իր գործունեությունը 1909 թ.-ից, հանդիսացավ Այսեդորա Դունկանի ամիջական հետնորդը։ Նրան հաջողվեց 20-րդ դարի 1910-20-ական թթ. Արեւմտյան Եվրոպայի հանդիսատեսի ուշադրությունն ու համակրանքը վայելել մոդեռն պարի ուրույն մեկնաբանությամբ, ինչը դյուրին գործ չէր։ Ա. Բախչինյանի եւ Վ. Մատթոսյանի գիրքը պարու-



նակում է բազմաթիվ նյութեր, մասնավորապես ժամանակին Արեւմտյան Եվրոպայում հրատարակված գրախոսականներ, որտեղ նկարագրվում են Արմեն Օհանյանի պարային ներկայացումների, նրա կատարողական, բեմադրողական լեզվի եւ ոճի առանձնահատկությունները։ Սա, անշուշտ, հնարավորություն է տալիս համեմատական պարագիտության հնարքներով արտաբերել Արմեն Օհանյանի պարային լեզվի եւ ոճի յուրահատկությունը 1910-20-ական թթ. մոդեռն պարի ընդհանուր պատկերի համակարգում։ Դրան են նպաստում նաեւ գրքում զետեղված որոշ լուսանկարներ եւ մանավանդ Ֆրանսիացի հանրահայտ նկարիչ, բանաստեղծ, քննադատ Էմիլ Բեռնարի մի շարք գծանկարներ, որտեղ դրոշմվել են Արմեն Օհանյանի պարադիքները։ Ուսումնասիրելով հայ մոդեռն պարի ներկայացուցիչների ստեղծագործության առանձնահատկու-

թյունները՝ կարելի է ամբողջացնել այս ուղղության թե՛ զարգացման պատմությունը, թե՛ իրականացնել դրա տարրերի թեկուզ մասնական վերականգնումը եւ, հենվելով դրանց վրա, ձեռնարկել այդ ուղղության վերածնունդը եւ զարգացումը Հայաստանում։

Ողջունելով Արծուի Բախչինյանի եւ Վարդան Մատթոսյանի նախաձեռնությունը՝ հույս ենք հայտնում, որ հայ մասնագիտական պարավեստը եւ պարագիտությունը առաջիկա տարիներին կբարգավաճի։

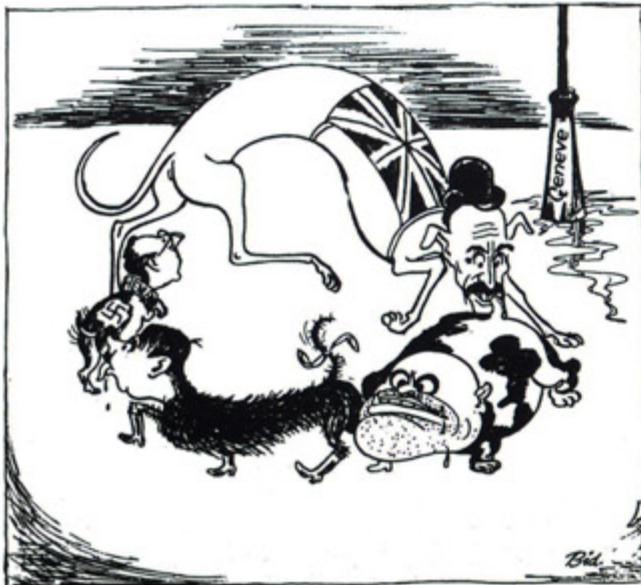
Նշենք նաեւ, որ այժմ գիրքը թարգմանվում է անգլերեն, ինչն իհարկե, հրատարակվելուց հետո կնպաստի պարուհու անվան վերափառման արեւմտյան արվեստագետների շրջանում։

¹ Այդ հեղինակների եւ Արմեն Օհանյանին վերաբերող նրանց հրատարակությունների մեջ (Ա. Բախչինյան, Վ. Մատթոսյան, «Շամախեցի պարուհին», էջ 6, հղում 3) չի հիշատակված մեր «Армянский сценический танец II половины XIX и начала XX вв.» ատենախոսությունը (Ереван, 1992)։ Սույն ատենախոսության վրա աշխատելիս մենք արդեն 80-ական թթ. հանգեցինք այն եզրակացության, որ Արմեն Օհանյանին վերաբերող նյութերին պետք է քննադատորեն վերաբերվել։

² Ընդհանրապես եվրոպական «օրինետալիզմին» շատ հատուկ է հարեմի հետ կապված, հարեմից առեւանգելու եւ կամ հարեմից փախուստի հետ կապված սյուժեները։ Հիշատակենք այստեղ Վ. Ա. Մոցարտի «Առեւանգում հարեմից», Կ. Մ. Վերբի «Օբերոն» օպերաները, Ա. Ադամի «Կորսար» բալետը, Ա. Պուշկինի «Բախչինյանի շատրվանը» եւ նրա հիմքով ստեղծված Բ. Ասաֆեւի նույնանուն բալետը, հայ գրականության մեջ՝ Բաֆֆու «Հարեմը», Ատրպետի «Շուշանը», Լեոյի «Մելիքի աղջիկը»։ Նմանատիպ սյուժեներ մենք տեսնում ենք արդեն մեր օրերում ստեղծված կինոնկարներում։

Ծաղրանկարային ժանրի առանձնահատկությունները

Սաթենիկ Մելիքյան
Արվեստագիտության
թեկնածու



Չորու՛՛ք Բիդստրուպ.
Չգողական ու՛՛ճը



Միջու՛՛ք Արուստյան.
Իմպերիալիզմը թշու՛՛մ է մեզ վրա

Ծաղրանկարը (երգիծանկարը) քաղաքական, հասարակական-կենցաղային թեմայով երգիծական կամ հումորիստական պատկեր է, իրականի ու անիրականի օրգանական միախառնումը: Այն ունի իրեն հատուկ տրամաբանություն ու օրենքներ: Այստեղ հնարավոր է ամեն ինչ. ռեալիստական զուգորդվում է ֆանտաստիկը, կենդանի էակները վերածվում են մեխանիզմների, մարդիկ՝ կենդանիների եւ վերացական գաղափարներ կրողների, անշունչ առարկաները «խոսում են» մարդկային լեզվով եւ այլն: Նկարչի երեւակայությանը համապատասխան փոխվում են մարդու կազմվածքը եւ հեռանկարի օրենքները. տարածությունը, ժամանակը եւ իրադարձությունների հաջորդականությունը պատկերվում են նրա հայեցողությամբ: Թվում է, թե հաստատուն, անփոփոխ ոչինչ չկա: Սակայն նկարի կոմպոզիցիոն կառուցվածքը ենթարկվում է հեղինակի մտահղացմանը եւ ծառայում նրա կոնկրետ մտքի արտահայտմանը:

Թեմայի արծարծումը հաճախ իրագործվում է բազմազան ու բազմապիսի խորհրդանշանների, այլաբանական ու փոխաբերական իմաստներ կրող առարկաների միջոցով: Դրանց բազմապիսի կոմբինացման միջոցով նկարիչները ստեղծում են միեւնույն մոտիվի մոր ու սրամիտ լուծումներ:

Երգիծանկարիչ Լ. Ս. Սամոյլովը գրել է. «Հայտնի են դեպքեր, երբ նույն բանաստեղծության հիման վրա երաժշտություն են գրում տարբեր կոմպոզիտորներ: Սակայն շարունակում է ապրել այն երգը, որտեղ այդ բանաստեղծությունն առավել ներդաշնակ է մարմնավորված երաժշտական կերպարի մեջ: Ծաղրանկարում նույնպես թեման կարելի է լուծել տարբեր կերպ: Յուրաքանչյուր նկարիչ գտնում է իր մեկնաբանու-

մը: Լավագույնը կլինի այն, որից հետո մյուս բոլոր տարբերակներն արդեն ոչ արտահայտիչ ու խամրած կթվան»¹:

Այլաբանության եւ փոխակերպման հնարքի փայլուն արտահայտություններ են Հովբայն Կրտսերի «Մահվան պարը», Հիերոնիմուս Բոսխի «Հաճույքների պարտեզը», Պիտեր Բրեյգելի «Նիդեռլանդական ասացվածքները», Ֆրանցիսկո Գոյայի «Կապրիչիոս» նկարաշարը եւ այլն: Մարդուն կենդանակերպ պատկերելը 19-րդ դարի ծաղրանկարիչ Գրանվիլի համար նյութը կերպավորելու հիմնական սկզբունքն էր:

Համադրենք մարդ-կենդանի փոխակերպման հնարքի պատկերավորումները հանրաճանաչ դանիացի ծաղրանկարիչ Հերլուֆ Բիդստրուպի «Զգողական ուժը» (1944 թ.) եւ սովետահայ վարպետ Միքայել Արուստյանի «Իմպերիալիզմը թշու՛՛մ է մեզ վրա» (1926 թ.) գծանկարներում: Առաջին օրինակում իրար հետեւից վազող շնակերպ քաղաքական գործիչները շրջան են կազմել, երկրորդում՝ հպարտ քայլող «իմպերիալիստի» ձեռքին են «հաջացող» քաղաքական գործիչների վզափոկերը: Ծաղրանկարների հիմքում դրված է կոմիկականի գեղագիտական կատեգորիան: Կատակերգական էֆեկտ առաջացնելու ուղիները տեսականորեն ընդհանրացրել է մեծանուն ֆրանսիացի արվեստաբան-նկարիչ Ժան Էֆֆելը: Նա գրում է. «Ծաղրանկարի ստեղծագործության մեջ իրականության կատակերգական կամ պարզապես անակնկալ եւ պարադոքսալ կողմերի բացահայտումը ձեռք է բերվում մի շարք հնարքների միջոցով: Կատակերգական էֆեկտը ծագում է բարեհոգության, ինքնահանգստացման, ինքնագոհության, հաջողության հավատի եւ իրական անակնկալների միջեւ հակասությունից: Մյուս եղանակն իրերի դրության նկարագրումն

Ժան Էֆֆել.
Ֆաշիզմ եւ Պորտուգալիա

է, երկրորդական կապերի ու հանգամանքների միտումնավոր ընդգծումն ու դրանց վրա իրավիճակի զարգացման տրամաբանության տարածումը: Երրորդ եղանակը համամանությունն է: Երգիծաբանը որոշ հանգամանքներում նորմալ արարքները տեղափոխում է մի այնպիսի իրավիճակ, որի դեպքում դրանք ծիծաղ են շարժում»²:

Կատակերգականի տեսության ընդհանուր ձեւը կարելի է արտահայտել այսպես. մենք ծիծաղում ենք, երբ մեր գիտակցության մեջ մարդու դրական սաղմն-



Ալեքսանդր Մարուխան.
Ինձ վերցնե՛մ սրա
անենահամով մայրը

ընդ որում են մղվում թաքուն արատների անակնկալ բացահայտումով, որոնք հանկարծ բացվում են արտաքին ֆիզիկական տվյալների թաղանթի միջով: Սակայն կատակերգական անհնար է միանշանակ բնորոշել: Կոմիկականի ոլորտը լայն է եւ բազմազան, այն ներառում է բազում նրբերանգներ եւ անցումներ՝ մեղմ հումորից եւ զվարճալի ընկերական շարժերից մինչեւ մերկացնող սատիրայի խոցող հեզմանքը:

Ժանրի լավագույն վարպետները տիրապետում են կատակերգականի զանազան հնարքների եւ նրբերանգների ամբողջ ներկայանակին: Օճորե Դոմիեի նկարներում ապշեցուցիչ է ծաղրի ընդգրկ-

ման դիպագոնը. մենք նրա մոտ գտնում ենք թե՛ գործողության, թե՛ իրավիճակի, թե՛ տրամադրության, թե՛ զգացմունքների կոմիզմ: Նա մի կողմից անգթորեն դիմազերծում է մարդկային թերությունները, հետին մտքերը, խարազանում կեղծ ժպիտները եւ դարձնում ծիծաղելի, իսկ մյուս կողմից՝ զվարճալի կերպով ներկայացնում սովորական դեպքերն ու արարքները, հասարակ իրերն ու տիպարները:

Ժանրի արտահայտչամիջոցներից է հարակից տեքստը: Ծաղրանկարում բովանդակությունն ու ձեւը շաղկապված են, եւ այդ շաղկալի նորոգի սրամիտ մատուցումը հետաքրքիր պատկեր ստեղծելու գրավականն է: Տեքս-

տը ներդաշնակորեն միախառնվում է պատկերի հետ եւ ավելի ընկալելի դարձնում այն: Հեղինակը նկարներում զուգահեռաբար օգտագործում է գրական խոսքի (կից տեքստի) հնարավորությունները նկարչի վարպետության հետ: Ընդհանրապես երգիծական նկարում պատկերը եւ տեքստը, որպես կանոն, գտնվում են սերտ փոխադարձ կապի մեջ, սակայն որոշ դեպքերում ծաղրանկարի բովանդակության բացահայտման հարցում առաջնային դեր է խաղում տեսողական կերպարը, մյուսներում՝ գրականը:

Համեմատենք Ժան Էֆֆելի «Ֆաշիզմ եւ Պորտուգալիա» (1936 թ.) եւ Ալեքսանդր Մարուխանի Թուրքիայի ու Կիպրոսի հակազդեցությունը պատկերող (1964 թ.) գծանկարները: Երկու դեպքում էլ օգտագործվում է քարտեզ-տարածք հասկացությունը՝ տարբեր մեկնաբանումներով: Էֆֆելի մոտ փոքրամարմին Հիտլերը ռուսերով կերակրում է Պորտուգալիայի քարտեզը հիշեցնող «կնոջ կիսադեմը», իսկ Մարուխանի նկարում Թուրքիան մարմնավորող դահճի ընդհանրացված կերպարը թրով կտրում է Կիպրոսի (թաշնակերպ քարտեզ) հյուսիսային հատվածը: Առաջին օրինակում ֆրանսիացի հեղինակը միտումնավոր ընդգծելով երկրորդական կապերն ու հանգամանքները (Հիտլերը նավակում է, գոյություն ունի միայն «կնոջը»)՝ դրանց վրա է հիմնել հետագա գործողության զարգացումը: Համաձայն Էֆֆելի որոշմամբ սկզբունքի՝ «ծաղրանկարը մատենագիտություն է», բովանդակություն-

նը լիովին ներառվում է պատկերի մեջ, ուստի ուղեկից տեքստի կարիք չի զգացվում: Սարուխանի գծանկարում առկա է ե՛ւ իրավիճակի, ե՛ւ գործողության կոմիզը: Տեքստը ներդաշնակորեն միահյուսվում է նկարի հետ եւ ավելի ընկալելի դարձնում այն. «Կիպրոսի բաժանումը... ըստ Թուրքիո ախորժակին» սրամիտ արտահայտությունը:

Ժաղրանկարը կարող է հանդես գալ գրաֆիկական թերթերի, տպագրական մամուլի (թերթեր, ամսագրեր), գրքի նկարազարդման ձեռնով ու յուրաքանչյուր դեպքում ցուցաբերել հատուկ ռեակատորական մոտեցում:

Սովորաբար, երբ նկարիչը աշխատում է մամուլի համար՝ թեման նախօրոք որոշված է: Որքան էլ նկարը սյուժեով հետաքրքիր լինի ու լավ կատարված, դիտողն զգում է պատկերվածը տեքստի հետ կապելու անհրաժեշտությունը. գրաֆիկական

ստեղծագործության ներգործության ուժն այստեղ պայմանավորված է նաեւ մակագրության բովանդակությամբ: Նկարի ստեղծման ընթացքն ի սկզբանե ենթարկված է ասես դրսից առաջադրված խնդրին, այն է՝ նախօրոք տրված բովանդակության համար գտնել պատկերավոր արտահայտություն:

Գրքային նկարչության ասպարեզում ժաղրանկարչական արվեստը բնորոշող հատկանիշները գրքապատկերները սերտորեն մերձեցնում են ժանրի դասական վարպետ Վիլհելմ Բուշի ստեղծագործական ավանդույթներին՝ կոմիքսներին (տիպականացման ճանապարհով ստեղծված զվարճալի մարդուկների գավեշտական արկածները հերթական կադրերի միջոցով ներկայացնող եղանակ): Դոմորիստական գրաֆիկայի յուրահատկությունը բազմիցս փորձել են բնորոշել արվեստաբաններն ու ժաղրանկարիչները: Ռուս արվեստաբան Ա. Շվիրովի («Ժաղրանկարը զենք է», 1903 թ.) եւ Ժ. Էֆֆելի («Կարելու է, որ նկարը հեշտ կարդացվի», 1980 թ.) ձեռնարկումներում ժանրի դերը սահմանափակվում է նրա միայն հրապարակախոսական նշանակությամբ: Ռուսի առավել ծավա-

լուն ենք համարում ռուս նշանավոր արվեստաբան-նկարիչ Բորիս Եֆիմովի եւ նրա ձեռնարկուման հետ ընդհանուր եզրեր ունեցող հայ մեծանուն ժաղրանկարիչ-տեսաբան Ալեքսանդր Սարուխանի՝ ժանրի յուրահատկությունը բացահայտող սահմանումները, որտեղ բաղադրիչների տոկոսային հարաբերությունների փոփոխությունը հիմնովին փոխում է նկարի հնչեղության ուղղվածությունը:

Բ. Եֆիմով՝ հրապարակախոսություն + գեղարվեստականություն + հումոր

Ալ. Սարուխան՝ արտահայտություն + ծիրք + հումոր

Սարուխանի «արտահայտությունը» հավասար է Եֆիմովի «հրապարակախոսությանը», «ծիրքը»՝ գեղարվեստականությանը: Դետեյաբար, դրանք նույնաման տարբերակներ են: Բանաձեւից հետեւում է, որ քաղաքական, հասարակական-կենցաղային ու հումորիստական նկարներում եւ շարժերում գեղարվեստականությունը պետք է զբաղեցնի երկրորդ տեղը, քանզի առաջինը նյութի գաղափարն է³:

Դոմորիստական գրաֆիկայի տարբեր ժանրերի անվանումները (ժաղրանկար, երգիծանկար, հումորիստական նկար, շարժ) իմաստաբովանդակային տեսակետից համեմատելիս պարզվում են դրանք նույնացնելու եւ առանձնացնելու սահմանները:

Անդրադառնալով «ժաղրանկար» եւ «երգիծանկար» սահմանումներին: Ժաղրանկարը (caricature՝ իտալերեն բառ է), նշանակում է՝ չափազանցել, ծանրաբեռնել: Սակայն ժանրի խնդիրները շատ ավելին են, քան ենթադրում է նրա սահմանումը:

Ժաղրանկարն ուղղված է կոնկրետ անձի, երեւոյթի դեմ: Քննադատելու արժանին ժաղրանքի, հեզմանքի ենթարկելու համար հարկավոր է կատարել հերոսների դիմագծերի սրում, չափազանցում:

Միայն ծիծաղ եւ ժպիտ առաջացնող պատկերը կատականկար է, այլ ոչ թե ժաղրանկար: Շարժից եւ կատականկարից ժաղրանկարը տարբերվում է կրքոտ պայքարելու մղումով:

Ո՛չ Լեոնարդո դա Վինչիի այ-



լանդակ դեմքերի շարքը, ո՛չ Գոյա-յի ֆանտաստիկ ընդհանրացված դեմքերը, ո՛չ եգիպտական այլաբանական նկարները լիովին չեն բավարարում ժաղրանկար կոչվելու պահանջներին: Առաջինում նպատակը ծաղրը չէ, այլ ուսումնասիրությունն է, երկրորդն ուղղված չէ կոնկրետ անձին, երրորդում ոչ թե չափազանցություն է, այլ փոխաբերություն: Վերջինը կարելի է համարել ժանրի նախապատմական արտահայտություն:

Դիմաձեւերի, իրավիճակի սրման, չափազանցման, որոշ հատվածների շեշտադրման միջոցով վերացական գաղափարներն ու երեւոյթները քննադատող պատկերը երգիծանկար է:

Ժաղրանկարում անհրաժեշտ է նորմից շեղում: Եթե նորմ ընդհանրապես գոյություն չունի, եթե պատկերը իրականության լիակատար ժխտում է, ապա այն ոչ թե ժաղրանկար է, այլ գրոտեսկ (օրինակներ հնարավոր է գտնել Բոսիսի, Բրեյգելի, Գոյայի մոտ): Նման մոտեցում են ցուցաբերում նաեւ Կուկրինիկսները: Նրանք գտնում են այս կամ այն գրողի, երաժշտի, դերասանի եւ այլոց բնորոշ գծերի, ոճի, ձեռագրի հետ մամուլություն: Ռուսի նրանց շարժերը հեշտորեն ճանաչվում են եւ հաճախ վերաճում հենց պատկերվող անձանց ստեղծագործության «դիմանկարների»: Հայտնաբերելով բնորոշի ներքին հակասությունը եւ հենվելով դրա վրա, Կուկրինիկսները համարձակ սրում են պատկերը՝ երբեմն այն հասցնելով ֆանտաստիկ գրոտեսկի: Նրանց նկարներում մարդը վերածվում է կոճղի, սֆինքսի, ռոբոտի, ջրահարսի, կենտավրոսի, համաստեղության, ձիու, փայտփորիկի եւ, այդուհանդերձ, մնում հեշտ ճանաչելի եւ յուրովի ամբողջական: Ի դեպ, առանց որեւէ չափազանցման հնարավոր է ստեղծել երգիծանկար, որը մակագրության բացակայության դեպքում կդիտվի որպես ժանրային պատկեր: Օրինակ 19-րդ դարի վերջի հասարակական-կենցաղային ժաղրանկարի լավագույն ֆրանսիացի վարպետ Ալեքսանդր Սթեյնլենը նյութը մեկնաբանելու խնդիրը լուծում էր հետեւյալ կերպ. կարողանում էր ընդհանրացնող ու բազմիմաստ

բնույթ հաղորդել ամենամեծ տեսարանին: Նկարների երգիծական էֆեկտը հիմնված է ոչ թե գրոտեսկի ու չափազանցման, այլ խիստ հակադիր, ստույգ որոշակի կերպարների՝ աշխատավորի, կապիտալիստի, գեներալի եւ այլ համադրության վրա:

Ռուսաստանաբնակ ճանաչված հայ ժաղրանկարիչ Դավիթ Օբրոյանն իր հրատարակած ու ձեւավորած «Սափրիչ» երգիծական ամսաթերթում ցուցաբերում է նման մոտեցում: Պարբերականի առաջնորդողին ծայնակցում է նրա շապկանկարը. վարսավիրը սափրում է հաճախորդի գլուխը: Կոմպոզիցիոն-կառուցվածքային, ձեւաբանական-պլաստիկական ու կերպարների մանրակրկիտ մշակման տեսակետից պատկերն այնքան ռեալիստական է, որ ընկալվում է որպես ժանրային նկար: Այստեղ ծաղրը տեղ է գտնում ոչ թե ի հաշիվ ձեւերի գրագետ կառուցման, այլ իրավիճակի փոխաբերական իմաստը պարզաբանող գրավոր խոսքի միջոցով:

Հայ ժաղրանկարչության զար-

գացման համար ուղեմիջ հանդիսացող «Խաթաբալա» երգիծական նկարիչներ Օսկար Շմերլինգի, Ռոտտերի եւ վրացահայ գծանկարիչ Վանո Խոջաբեկյանի մտահղացման գեղարվեստական կերպավորման համար կիրառվող բազմապիսի եղանակները բեւեռայնորեն տարբերվում են նրանց սերնդակից վարպետներ Ալեքսանդր Ստեյնլենի ու Դավիթ Օբրոյանի սկզբունքներից: Խիստ հավասարակշռված կառուցվածք ունեցող Օսկար Շմերլինգի հարթապատկերային եռագույն փմատիպ նկարների բովանդակությունը բացահայտվում է սյուժետային լուծման մեջ՝ կոնկրետ միջավայրում գործող մեծագույն ու փոքրամարմին դիմակների փոխհարաբերություններում: Ռոտտերի նկարներում ողջ իմաստային բեռը կրում են գծային եղանակով մշակված հանդես եկող (ճկուն գծերով եզրափակված եւ թեք գրչախազերով մշակված) բնութագրումներով խիստ անձնավորված կերպարների վարքագիծը, դիմախաղն ու շարժումները: Այստեղ դր-



Դավիթ Օբրոյան. Սափրիչ

Ալեքսանդր Սթեյնլեն. Ստաչկա



Օսկար Ենդրինգ.
Պրիպի մեռելը

սեւորվում է ոչ թե սովորական շարադրանք, այլ լիարժեք գեղարվեստական տիպաժ ստեղծելու նկարչի կարողությունը:

Վառո խոջաբեկյանի արվեստը լիովին կազմված է հետաքրքիր «կոլորիտային» կերպարների խմբերից: Մատիտի թեթև, հպանցիկ գիծը այն գործիքն է, որը ներխուժում է թեմայի ազգային, տեսական, պատմական շերտերը և գրեթե առանց միջավայր պատկերելու ու չշեղվելով իրականությունից նրանում թեթև հունորի նույն տոնայնությամբ թղթի լայնքով ծավալում իր ասելիքը՝ թաղում ու քելեխը, քեֆն ու հարսանիքը:

Նշված օրինակներում մտահղացման բացահայտման հիմնական միջոցը ոչ թե հիպերբոլական բնութագրի սրությունը, որտեղ չափազանցությունը երբեք ինքնապատակ չի եղել, այն միշտ որոշվում էր նկարչի ցանկու-

թյամբ՝ համապատասխան մոտեցմամբ բացահայտել պատկերվող երևույթի էությունը: Դիտողը ցանկացած ժաղրանկարային կերպարում, որքան էլ այն չափազանցված լինի, տեսել է իրականության արտացոլում, այլ ոչ թե սոսկ նկարչի երեւակայության խաղ:

Շմերլինգի, Ռոտտերի, խոջաբեկյանի, Սթյենլենի և Օքրոյանի պատկերավորման սկզբունքների համեմատությունները եւս մեկ անգամ հաստատում են այն միտքը, որ առանց չափազանցման, դիմաձեւերի սրման, նույնիսկ սրամիտ մակագրությամբ, համադրումներով և բարձր գեղարվեստականությամբ արված աշխատանքը չի կարող բավարարել ժանրի պահանջները:

Ժաղրանկարչության ժանրը նախորդ հարյուրամյակի հայ կերպարվեստում զգալի ձեռքբերումներ է ունեցել: Ուրախալի է, որ այն այժմ եւս զարգանում է:



Ռոտտեր.
Մեր և արագի

Վառո խոջաբեկյան.
Ուղեկցություն քեֆից հետո



¹ Самойлов Л.С., Карикатура, карикатурист, читатель, М., Знание, 1981, с. 49.

² Эффель Ж., Избранное, М., Искусство, 1983, с. 54.

³ Մելիքյան Ս., Ալեքսանդր Սարուխանի արվեստը, քեկնածուական ատենախոսություն, Եր., 2006, էջ 13:

Թվացյալ երջանկություն, որ կառուցվում է իրական դժբախտության վրա

սկիզբ՝ էջ 10

Նախորդ դարի կեսերին ավերիչ կոչեր էին անում՝ «հրաժարվել Բեթ-հովենի 9-րդ սինֆոնիայից», «Ցեխի հետ խառնել Լեոնարդոյի «Մոնա Լիզան»։ Եւ արդյունքում այդ հակամշակույթը, ըստ փիլիսոփաների, «ջնջեց անուններ, տարեթվեր, խառնեց ոճեր և ժամանակներ, տեքստը վերածեց շիզոֆրենիկական արկածի, անանում մեջբերումների կոլաժի, սկսեց խաղալ լեզվի հետ՝ խառնեց և հավասարեցրեց սուրբն ու մեղսականը, վսեմն ու նսեմը» (Культурология, Ростов-на-Дону, 1999, стр. 335): Ըստ հոգեվերլուծաբան Զիգմունդ Ֆրեյդի, մարդու հոգեկանն է մշակութային զարգացումը պայմանավորված է նրա վերարտադրողական (սեռական) էներգիայի (լիբիդո - սով) փոխակերպմամբ: Այդ պահանջը բավարարելու երեք ուղիներ կան: Մեկը՝ պարզապես գործողությամբ, մյուսը՝ այդ էներգիան հետ մղելով, թաքցնելով ենթագիտակցության ոլորտում, երրորդը փոխակերպումն է (սուբլիմացիա-վեհացում) հասարակության կողմից անընդունելի դրսեւորումներից դեպի թույլատրելի և խրախուսելի ձեւերը (մշակույթ լայն իմաստով, արվեստ, սպորտ, շինարարություն և այլն): Ի դեպ, փիլիսոփա Լիկոլայ Լուկին նշում է, որ անձնուրաց սերը լավագույնս ազնվացնում է մարդու կրքերը և որպես օրինակ մեջբերում է Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ» վեպից Դմիտրիի խոսքերը Գրուշենկայի մասին. «Առաջ մարմնի դժոխային կորագծերն էին միայն տանջում ինձ, իսկ հիմա նրա ամբողջ հոգին եմ առել իմ հոգու մեջ և նրա շնորհիվ ինքս եմ մարդ դարձել» (Н. Лосский, Условия абсолютного добра, М., 1991, стр 193): Այսօր հաճախ տեղի է ունենում հակառակը՝ թե կյանքում, թե գանգվածային արվեստի և մշակույթի ոլորտում, ուստի դրանք արվեստը անվանում ենք չարվեստ, և կիրառում «հակամշակույթ» եզրույթը: Եւ պատահական չէ, քանզի իրականացնում են սեռական սանձաթմախության, չարի, սատանիզմի, թմրա-

մոլության և այլ արատների բացե-իրաց քարոզը:

Մի խոսքով, ջինջ շիջ բաց են թողնում, արձակում են կենդանական բնագոյները, ինչը հետզհետե հանգեցնում է հասարակության կազմալուծման:

Նույնիսկ տաղանդավոր «Բիթլզ» անսամբլի երգացանկում տեղ են գտել երգեր, որոնց քողարկված կերպով քարոզում էին թմրադեղերը (օրինակ՝ LSD-ն) (Ю. Феркельман, Из истории стиля, Поп музыка, М., 1977, стр. 27):

Մարդու լարվածության հանգուցալուծման այս եղանակը նման է աղաչի, որն ինչքան խմում, այնքան ծարավում ես: Նման անհեթեթ երևույթները տեղի են ունենում կյանքի գրեթե բոլոր բնագավառներում: Օրինակ, որքան գիտությունը, տեխնիկան զարգանում է, այնքան գները բարձրանում են, որքան գները բարձրանում են, այնքան մարդն է ծանախում է (Լեոնիդ Անդրեև): Մարդը ստեղծում է «խելացի», «մարդկային» մեքենաներ, համակարգիչ, մինչդեռ ինքն է դառնում անխելք, անհոգի մեքենա: Սաստկանում է մարդկանց սպառողական հոգեբանությունը, նյութապաշտությունը, անաստվածությունը, հավիտենական կյանքի, Աստծո դատաստանի ժխտումը, ինչն առաջ է բերում այս «միանգամյա» կյանքից առավելագույնս քանելու, հաճույքներից կառչելու մոլուցք: Այս ամենը հետազոտողները բնորոշում են մեկ բառով՝ առավել:

Դեռ հին Գունաստանում մի ազգաի խոստացել էին այնքան հողատարածք, որքան նա կկարողանար վազքով անցնել, և նա այնքան վազեց, մինչև սիրտը պայթեց, ավելին, ընկնելուց էլ ձեռքն առաջ պարզեց՝ վերջին շնչում առավել բաժին պոկելու համար: Այս առումով ժամանակին հետաքրքրական գիտափորձ էր կատարել գիտնական Պավել Սիմոնովը: Առնետի գլխուղեղի մեջ գետեղված ածուխի էլեկտրոդը և հոսանքի աղբյուրը շղթայում են հատուկ ուսմակով, որի միջով միանում է անջատ-

վում է հոսանքը, ինչը գրգռում է, հագուրդ տալիս սեռական բնագոյին: Եւ առնետը, «բացահայտելով» հաճույքի անսպառ եւ «անվճար» աղբյուրը, այնքան է սեղմում այդ ուսմակը, որ հյուժվում է և սովից սատկում: Մինչդեռ վանդակը լի էր կերով: Ահա մոտավորապես այսպես հաճույքը երկարացնելու համար օգտագործում են էլեկտրոնիկան, ռիթմ-բոլերը, որը սեռական բնագոյը գրգռող «հավերժական շարժիչ» է: Նախկինում մարդիկ երգում, նվագում էին ըստ իրենց սրտի, թոքերի կարողության: Այսօր, ինչպես բոլշեվիկյան հայտնի երգում է ասվում, «սրտի փոխարեն նրանք ունեն իրե շարժիչ»...

Ի թիվս այլ բնորոշումների, 20-րդ դարը անվանում են «նորին մեծություն սեքսի դար»: Եւ կյանքի մեքենայացումը, հակամշակույթը, սեռական հեղափոխությունը, որ կոչված էր մարդուն «ազատագրելու» զանազան բարդություններից, ծեաւկոնեցին մի նոր տեսակ՝ «ռոբոպատ»: Ըստ Էրիկ Ֆրոմի, նման մարդկանց բնորոշ է «հաղթելու, ուրիշներին գերազանցելու, ավերելու մոլուցքը»: Սրանց գրգռում են սեքսը, արագությունը և աղմուկը (А. Иван, Многообразный мир любви, философия любви, М., 1990, стр. 421): Որքան միամիտ էր Զ. Ֆրեյդը, երբ պնդում էր, թե հասարակությունը թույլ է տալիս մարդուն իր բնագոյական էներգիան դրսեւորել միայն պատշաճ կերպով, ինչպես, օրինակ, սեռական «նկրտումները» քողարկվում են և ընդունելի դառնում պարային գեղեցիկ շարժումներում: Մինչդեռ այսօր կրկին տեղի է ունենում հակառակ երևույթը՝ համատարած հոգեզրկում՝ «բաց տեքստով», բաց մարմնով: Ոչ թե սեռական և ոգեղենա-նում, վերածվում արվեստի, այլ արվեստն է սեռականացվում, վերածվում օրգիայի: 20-րդ դարի ցավալի նվաճումներից է մի նոր ժանր՝ մեր բնորոշմամբ «կանացի սեքսուալ երգ», որի մասին երաժշտագետ Տ. Չերեդնիչենկոն գրում է. «Բեմ է ելնում աչքաբաց մի աղջիկ և կոչ է անում անփորձ տղային «Мальчик, дави на газ» (Т. Чередниченко, Музыка в истории культуры, Бишкек, 1996, стр. 144): Էլ չեմ ասում «Եմինեմ» անսամբլի պես հայիոյախոս խմբերի երգիչների մասին, որոնց հաճախ ձերբակալում ու ազատում

են անբարոյականության, թմրամոլության եւ այլ անկարգությունների պատճառով: Սրանց մեջ լինում են նաեւ ինքնասպանություններ, որոնց օրինակին հետեւում են նաեւ իրենց ֆանատ-երկրպագուները:

Դարեր շարունակ Աստվածաշունչը, եկեղեցու հայրերը, արվեստագետները սերմանել են բարին, զեղեցիկը, զգուշացրել մարդկությանը խուսափել կոռուպցիայից, մարմնապաշտությունից, ի վնաս հոգու երկրային գանձեր կուտակելուց, սակայն այսօր թվում է, թե այդ ամենը չի եղել: Վառ օրինակներից է Դոստոևսկու նկարագրածը: Հրդեհված մի գյուղում մուժիկները փրկում են զինետունը, մինչդեռ եկեղեցին ի սպառ այրվում է:

Փառք Աստծո, թեպետ քահանաներից մեկը դժգոհում էր, որ «ստրիպտիզի վայրերը» Հայաստանում ավելի շատ են, քան եկեղեցիները, այնուամենայնիվ մուժիկների նման արարքը մեզանում առաջին քրիստոնեական երկրում, դժվար է պատկերացնել...

Հատկապես մտահոգիչ է այն հանգամանքը, որ հակամշակույթի «գրոհայինները», կարծես այլեւս ավերելու բան չգտնելով, սկսել են աղավաղել հոգեւոր երաժշտությունը եւ խորհրդանշանները: Մեզանում (եւ ոչ միայն) դա երբեմն պատճառաբանվում է հոգեւոր երաժշտությունը եւ զաղափարները զանգվածներին առավել մատչելի դարձնելու մղումով: Սակայն սրբազան երգերը, մեղեդիները զետեղում են ոչ պատշաճ համատեքստում եւ մատուցում այնպիսի նվագակցությամբ եւ գործիքավորմամբ, որոնք ձեւավորվել են եւ օգտագործվել անբարոյ երգերում: Արդյունքում, ինչպես վերը նշվեց, խառնվում են վսեմ ու սեմը: Մինչդեռ հայտնի է, թե որքան թանկ գնով է փրկվել եւ պահպանվել, բյուրեղացվել մեր հոգեւոր երգարվեստը: Ի դեպ, ժամանակին «Շարակնոցի» խմբագիր Գրիգորը (12-13 դդ.) աշխարհիկ երաժշտության զայրակոթությունից խուսափելու նպատակով ականջները խցանել էր մոմով, այս պատճառով էլ նրան անվանել են Գրիգոր Խուլ: Այսօր աշխարհը լի է «խուլներով», նկատի ունենք այն երիտասարդներին, ովքեր իրենց խղճի ծայրը խլացնելու նպատա-

կով ականջները խցանել են «փլեյթերների» ականջակալներով եւ լսում են խառնածին, «կլոնավորված» երգեր: Մշակույթի անկման պատճառներից են հասարակությանը պարտադրված ցածր չափանիշները, արժեհամակարգի աղավաղումը, կրթական համակարգի անկատարելությունը: Միայն մի օրինակ. Բորիս Պաստերնակի, Արկադի Ռայկինի, իսկ մեզանում նաեւ Ժողովրդական արտիստ, դիրիժոր Միքայել Մալունցյանի եւ այլ մեծերի ապրած տան պատին ընդամենը մեկ հուշատախտակ տեղադրելու համար տասնյակ տարիներ են սպասում իշխանավորների թույլտվությանը: Մինչդեռ, այժմ շտապում են «Եվրատեսիլի հերոս» Դիմա Բիլանի անվամբ փողոց կոչել եւ նրա արձանը կերտել...

Իշխանությունները հաճախ վարվում են ինչպես Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ» վեպում ներկայացված Մեծ Հավատաքննիչը, որը կշտամբում է Քրիստոսին ասելով, թե Փրկչի պատվիրանները կարող են կատարել միայն ուժեղները: «Ո՛չ, մեզ համար թանկ են նաեւ տկարները», - հայտարարում է Հավատաքննիչը եւ շարադրում իր ծրագիրը: «... Մեր արած մի նշանով անցնելու են զվարճության ու ծիծաղի... Նրանց կյանքը կդարձնենք մանկական խաղի նման՝ մանկական երգերով, խմբերգերով եւ ամենը պարերով: Օ՛, նրանց կթուլալորենք նաեւ մեղք գործել, տկար են նրանք եւ անզոր, եւ նրանք երեսնաների նման կսիրեն մեզ այն պատճառով, որ թույլ ենք տալիս մեղք գործել»: Հավատաքննիչը համոզվում է հայտնում, որ ամբոխները կհետեւեն իրեն, այլ ոչ Փրկչին: Այս ամենը, կարծես, մեր օրերի մասին է:

Դեռ անցյալ դարում փիլիսոփա Թեոդոր Ադոռնոն պնդում էր, թե փոփ-երաժշտությունը թիրախ է դարձնում ոչ միայն «միայնակ ամբոխին», այլեւ անչափահասներին, ովքեր ընդունակ չեն իրենց զգացմունքները եւ ապրումներն արտահայտելու, հատկապես սեռական հասունության շրջանում: Ե՛ւ գովազդի, ե՛ւ այլ միջոցներով պատանիներին պարտադրվում են շինծու զգացմունքներ: Ըստ սոցիոլոգ Զիլբերմանի, գովազդվող երգի հաճախակի կրկնությամբ ներշնչում են,

թե այն պայմանավորված է երգի բարձր որակով, այլ ոչ թե վաճառքի շահերով: Տեղին են եվտուշենկոյի խոսքերը. «Ոչ թե դու ես հեռուստացույց նայում, այլ հեռուստացույցն է քեզ նայում»: Այս առումով Թ. Ադոռնոն նկատում է հասարակական երկու աղետ. առաջինն անձնականի վրա կատարված բռնությունն է, նրա զեղազիտական կամքի բռնատիրությունը, երկրորդը՝ այդ բռնության հետեւանքով առաջացող անձի անկումը եւ բավարարվածության պատրանքը: Սա «Ժրագրված թուլամտություն է», - եզրակացնում է փիլիսոփան (Д. Житомирский, Музыка дня миллионов, Поп музыка, Л., 1977 стр. 37):

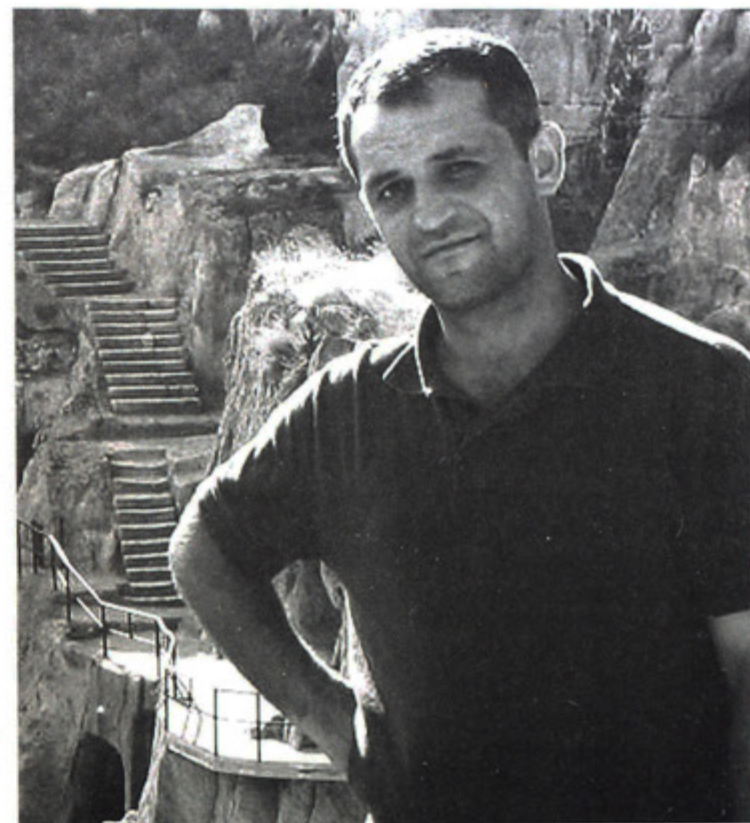
Հակամշակույթի արդյունաբերությունը առաջացնում է «աճող հիմարացում», հասցնում «բուք էյֆորիայի», որը «վաղնջական օրգիզմի խղճուկ վերապրուկներից է»: Եւ այս ամենի միջոցով «դաստիարակվում է այնպիսի պասսիվություն, որը տարածվում է եմբակայի մտածողության եւ նրա հասարակական վարքի նորմերի վրա» (նույն տեղում): Արդյունքում հոգեպես որքան պասսիվ, ֆիզիկապես այնքան ագրեսիվ: Ի վերջո այս մշակութային «պատերազմում» ամենից շատ տուժում են փոքրաթիվ ազգերը, որոնց ինքնությունն այսօր փորձում են նվաճել հակամշակույթով:

Ո՞րն է ելքը: Գարեգին Նժդեհը կոչ էր անում. «Հայ երիտասարդ, դու պիտի սպանես կեղծիքը հրէջը, որ սպառնում է մեր ազգի նիւթական եւ բարոյական գոյութեանը» (Ռ. Համբարձումյան, Գարեգին Նժդեհ, Եր., 2003, էջ 66, 67): Այս կոչն իրագործելու համար մենք ունենք ամենագործող զենքը՝ դա դարերի փորձությունն անցած մեր մշակույթն է, դասական արվեստն է, հավատքն է, մեր ժողովրդի երգը, Կոմիտասը, Սայաթ-Նովան, Գրիգոր Նարեկացին, որի մասին Առաքել Սյունեցին գրել է.

*«Չարին յաղթեմք քոյին երգով,
եւ զնա ուժգին խոցոտելով,
Զըսպիս մեղաց մեզ մաքրելով,
Քաղցրանուագ այսու դեղով»:
Եկեք լսենք մեծերի պատգամը...*

Վարդիթեր
Գամաղելյան

Սուրեն Ներսիսյանը դեռեւս երիտասարդ, բայց արդեն նվաճումներ ունեցող նկարիչ է: Սկզբնական շրջանում նա իրեն առավել ցայտուն դրսեւորեց գծանկարչության, մասնավորապես մանկական գրքի ձեւավորման բարդ արվեստում: Հրատարակված երկու տասնյակից ավելի գրքերից նկատվում է, որ նա սնվել է ազգային գրքարվեստի բարձրաճաշակ նմուշներից՝ հետզհետե զարգացնելով ինքնուրույն մոտեցումը: Գրքի եւ գեղարվեստական բացիկների համար ստեղծած գրաֆիկական պատկերներում ի հայտ է գալիս Սուրեն Ներսիսյանի տիպիկ ազգային պատկերագրային մտածողությունը, որը բացահայտվում է ինչպես կերպարների վառ արտահայտված տիպաժայնությամբ, առարկայական միջավայրի սիմվոլիկ հնչողությամբ, այնպես էլ գրաֆիկական էջի ձեւավորման բար-



Սուրեն Ներսիսյանի արվեստը

ծր կուլտուրայով: Վերջին հատկանիշը նա ժառանգել է միջնադարյան հայ ձեռագրարվեստից: Նույնությամբ չկրկնելով միջնադարյան նկարչության ոճապատկերային մարմնավորումները՝ նկարիչը յուրացրել է «ծաղկած էջի» կազմակերպման ընդհանուր սկզբունքները, ռիթմիկան, համամասնական եւ գունաշարային հարաբերակցումները: Սուրեն Ներսիսյանն իր գրքային արվեստով ապացուցեց, որ չկտրվելով արժատներից, կարելի է ստեղծել նորը, ուրույնը: Ի դեպ, երիտասարդ արվեստագետը նաեւ արվեստաբան է եւ մանկավարժ, նրա պաշտպանած թեկնածուական առեւտախոսական թեզը անմիջականորեն վերաբերում է ազգային դպրոցում հայ միջնադարյան մանրանկարչական արվեստի նորմի մատուց-

ման ձեւերին եւ մեթոդներին: Նկարիչն օժտված է փոփոխվող իրականության հանդեպ ճկուն մոտեցումներով, արագ արձագանքելու կարողությամբ, ինչն արտահայտվում է համակարգչային գրաֆիկայի տարբեր ծրագրերի կիրառմամբ: Հավանաբար հենց այս հանգամանքի շնորհիվ է, որ նրա դիմանկ ու ժամանակի ոգուն համահունչ գրաֆիկական էջերը ընթերցողի եւ դիտողի կողմից սիրով են ընդունվում եւ արդեն իսկ ճանաչելի են:

Սուրեն Ներսիսյանն իր աշխարհընկալմամբ առաջին հերթին գեղանկարիչ է, երկրորդն էլ գրքարվեստագետ, գունատեսության բարձրաճաշակ մասնագետ: Նրա արվեստը գնահատելիս ճիշտ կլինի բեւեռվել հենց գեղանկարչական ստեղծագործական շերտի վրա, քանզի հայեցակարգային սկզբունքները դրսեւորվեցին հենց այստեղ՝ գունաշարային արվեստում: Սուրենն արդեն իսկ անցել է փնտրումների փուլը՝ գտնելով իր ստեղծագործական կրեդոն, հա-

վատամբը, հայեցակարգային եւ ոճակերպարային համակարգը: Առաջին իսկ հայացքից ակնհայտորեն երևում է, որ Սուրեն Ներսիսյանի գեղանկարչությունը բացի մեջբերմամբ չի կրկնում արվեստի անդաստանում, մանավանդ ժամանակակից փուլում, «ամբարված» նեո կամ պոստիմպրիցի եւ որեւէ մեկը, չի բարդացնում առանց այն էլ բարդ ու ջլատված իրական եւ վիրտուալ աշխարհի իրողությունները: Փոխարենը կերտում է իր ինքնատիպ «ամբողջականություն» ու «ներդաշնակությունը»՝ նորովի վերաիմաստավորելով արդեն իսկ գոյություն ունեցող ավանդական ու ավանգարդը՝ հետնապահի եւ առաջապահի միջեւ զսպանակող ուժ դառնալով: Մի կողմից համընդհանուր ճանաչում ստացած ֆրանսիական իմպրեսիոնիզմն ու պոստիմպրեսիոնիզմը, մյուս կողմից 19-րդ դարի վերջի եւ 20-րդի սկզբի ռուսական ներհայեցողական գեղագիտական կուլտուրան՝ իր ակտիվ գունաձեւային մշակումնե-

րով եւ կենսափիլիսոփայական բովանդակումներով, եւ, ի վերջո, ի վերուստ, արյամբ ժառանգած հայկական ընկալումները համակցվելով, հիմք են դառնում երիտասարդ նկարչի խմորումների ու նոր ինքնարտահայտումների:

Վերջին հինգ-վեց տարիների գեղանկարչական աշխատանքներում առավել ցայտուն են երեւում այդ ինքնատիպ գծերը, որոնցում պոետականորեն վերաիմաստա-



վորվում, այլաբանվում եւ խտացվում են հայրենի բնաշխարհի, շրջապատող միջավայրի «իրողությունները»: Իսկ սրանց շարքում առանձնակի առիթներ ունենում են նկարչի «մաժորային» տոնայնությամբ հագեցած առարկայական «կոմպոզիցիաները»: Նատյուրմորտները: Սրանց նկարչի «խոստովանություններն» են, երկխոսության ու վեճի ակտիվ մասնակիցները, կյանքի շոնդալից հարստության մասին աղաղակողները, նաեւ հոգեւոր երանության վկայակոչողները: Նատյուրմորտները բովանդակում են «ընդհանուրի մեջ բազմազանության» փիլիսոփայական գաղափարը, որը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ վերացարկման եղանակով ստացած համատեղեցիական օրինաչափության տեղայնացումն արվեստում: Ներքին կուռ կառուց-

վածքը, լուրջ գունային մանրաքսվածքների դիմամիկ խաղը, գունալուսային համակցումները մարմնավորումներին լարված եւ կենդանի շունչ են հաղորդում եւ կարծես դուրս մղում պատկերները նատյուրմորտի ժանրային սահմաններից:

Սուրեն Ներսիսյանի գեղարվեստական մակերեսներում պարզորոշ կերպով սինթեզվել են նկարչական բնագավառում տեղ գտած հակադիր մոտեցումները, մի կողմից իմպրեսիոնիստական մանրահարվածներով առարկայակերտում, որը նուրբ տատանումային լուսագունային պերճանք է պարունակում, մյուս կողմից լայնազանգված ընդհանրացումներ, որոնք առարկայական բազմազանությանը ընդհանրական-համակցական որակ են հաղորդում: Այս հանգամանքի շնորհիվ Ներսիսյանի առարկա-պատկերները մի տեսակ հանրագումարային կոնցեպտուալությամբ են օժտված ու կրում են մտքի եւ հույզի ամբողջականացման դրոշմը, միեւնույն ժամանակ նյութականը բեկում են մետաֆորիկ պոետականի կիզակետով: Յուրաքանչյուր կտավի ուզածո հատված, լինի նատյուրմորտի ժանրում, թե բնանկարի, կարող է ընկալվել որպես հայկական բնաշխարհի մի դրվագ կամ ճարտարապետության արխիտեկտոնիկ-կառուցվածքային բեկոր եւ կամ էլ հայկական արեւի, լուսի, բերք ու բարիքի շռայլ, բայց չափավոր վերացարկման ենթար-

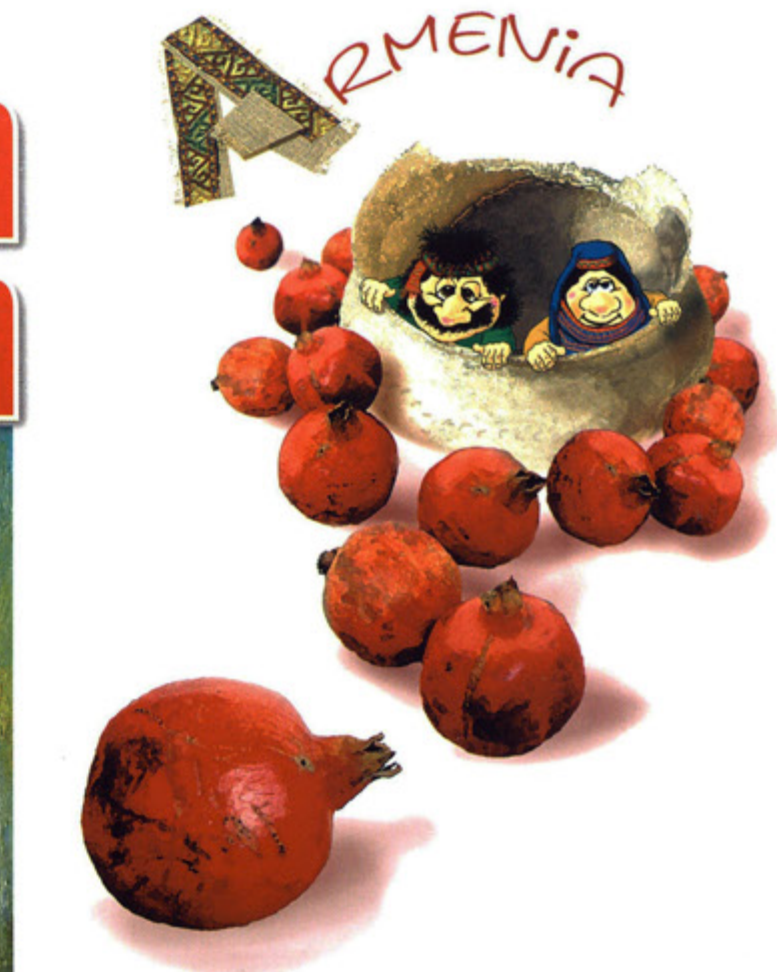


կված մոդիֆիկացիա: Սրանում էլ դրսեւորվում են նկարչի ազգային ինքնությունը, բայց նաեւ համամարդկային դիմագիծը:

Սուրեն Ներսիսյանը ծնվել է 1978 թ. Երեւանում, ավարտել է Խ. Աբովյանի անվան հայկական պետական մանկավարժական համալսարանի գեղարվեստական դաստիարակության ֆակուլտետի կերպարվեստի եւ գծագրության բաժինը: Թեկնածուական ատենախոսական թեզը պաշտպանելուց հետո նույն համալսարանում անցել է դասախոսական աշխատանքի: 1999-ից համագործակցում է «Ամրոց», «Արեւիկ», «Միվա-Պրես» հրատարակչությունների հետ՝ պատկերազարդելով մանկական գրքեր: Ձեռավորել է նաեւ 33 հանրակրթական դպրոցների համար նախատեսված անզերեն լեզվի դասագրքեր: Հրատարակված գրքերից են Հովհաննես Թումանյանի «Ամբաստանի», Ղազարոս Աղայանի «Անահիտ» հեքիաթը, Ն. Նոսովի «Անգեղոսի արկածները», Ռաֆայել Պապայանի «Անահիտին» պատմվածքը, Սուրեն Սուրադյանի «Մկնիկ հարսնացուն», Հարություն Հովնաթանի «Ազնիվ տղան», «Վկուն» հեքիաթները, Ա. Լուսինյանի, Վ. Խաչատրյանի «Մանկական երգեր» ժողովածուն եւ այլն:

Մասնակցել է խմբակային եւ անհատական ցուցահանդեսների Երեւանում, Քիչինեում (Մոլդովա), ԱՄՆ-ի Նյու Ջերսի եւ Կալիֆոռնիա նահանգներում, Մարսելում եւ Գրենոբլում (Ֆրանսիա) եւ այլն: Սուրեն Ներսիսյանի շատ աշխատանքներ գտնվում են մասնավոր հավաքածուներում (Երեւան, Մոսկվա, Միդել, Ստոկհոլմ, Վաշինգտոն):

Suren Nersisyan



Սուրեն Ներսիսյան

DISCOVER ARMENIA



WITH CARAVAN TOURS

- Hotels in Armenia at discount rates
- Accommodation at private apartments
- In and out transfers (airport - hotel - airport)
- Guided sightseeing tours in Armenia and Karabakh
- Cultural tours and events (concerts, museums, theatres)
- Car and bus rental (with chauffeur)
- National and continental meals
- Catering services
- Shopping assistance
- Professional experienced interpreters
- Visa assistance

