



ISSN 1829-0272

Հայ Արվեստ

ARMENIAN ART CULTURAL MAGAZINE

ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ՀԱՆԴԵՍ

3-4/2008



Էմիլ Գազազ. «Թագուհու նավակը», «Արամե» պատկերասրահ

- ▶ Խոճոր նվիրատվություն Պապեդրասահին
- ▶ Հայագիտության հեռանկարը
- ▶ Քանդակագործություն. Սուրեն Նազարյան, Էմիլ Գազազ
- ▶ Չեղանկարչություն. Արմեն Խոջոյան, Սերգեյ Առուսամյան
- ▶ Հնագիտական հայտնագործություններ



ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՅԻՆ

ՆԱԵԾՈՒՄԻՑՈՒՆ



Հայաստանի ազգային պատկերասրահը հոկտեմբերին ամերիկահայ կոլեկցիոներ Զուլիան Հովսեփյանից ի հիշատակ տիկնոջ՝ Մարիա եւ դստեր՝ Դանա Հովսեփյանների ստացավ վերջին տարիների ամենամեծ նվիրատվությունը։ Սա կարելի է համարել բարի ավանդույթի շարունակություն, քանի որ, ինչպես հայտնի է, Հայաստանի ազգային պատկերասրահին իր հարուստ հավաքածուի մի մասի համար պարտական է հենց սփյուռքահայ նվիրատուներին։

Զուլիան Հովսեփյանն առաջին անգամ էր Հայաս-

տանում, երկար տարիներ եղել է արվեստի փորձագետ, ապրում է Նյու Յորքում։ Առաջիկայում պատրաստվում է նոր նվիրատվություններ կատարել պատկերասրահին։ Հայաստանում գտնվելու օրերին նրան ընդունեց եւ կատարած նվիրատվությունը բարձր գնահատեց ՀՀ վարչապետ Տ. Սարգսյանը։

Լուսանկարում՝ Կարինե Քոչարյան, Զուլիան Հովսեփյան, ՀՀ սփյուռքի նախարար Հրանուշ Հակոբյան, ՀԱՊ-ի տնօրեն Փարավոն Միրզոյան։



Պրանտա Լենուան - Աղջիկը ծաղիկով



Պրանտա Բոլշե - Քնած մանուկ եւ որդեգրողներ



Շամ Մարկ Լատիե - «Կնոջ դիմանկար»



Լիկոլա Լարոշիեր - «Ինքնադիմանկար»



Յակոպո Բասսանո (յուս Դոնտե) - «Ձուխակություններ»



Աստուֆերատո (Յովաննի Բատիստա Մալվե) - «Արդող տիրամայր»

Գոտու իստված, Ուրարտու



Դրամ. Տիգրան II, մ.թ.ա. 95-96

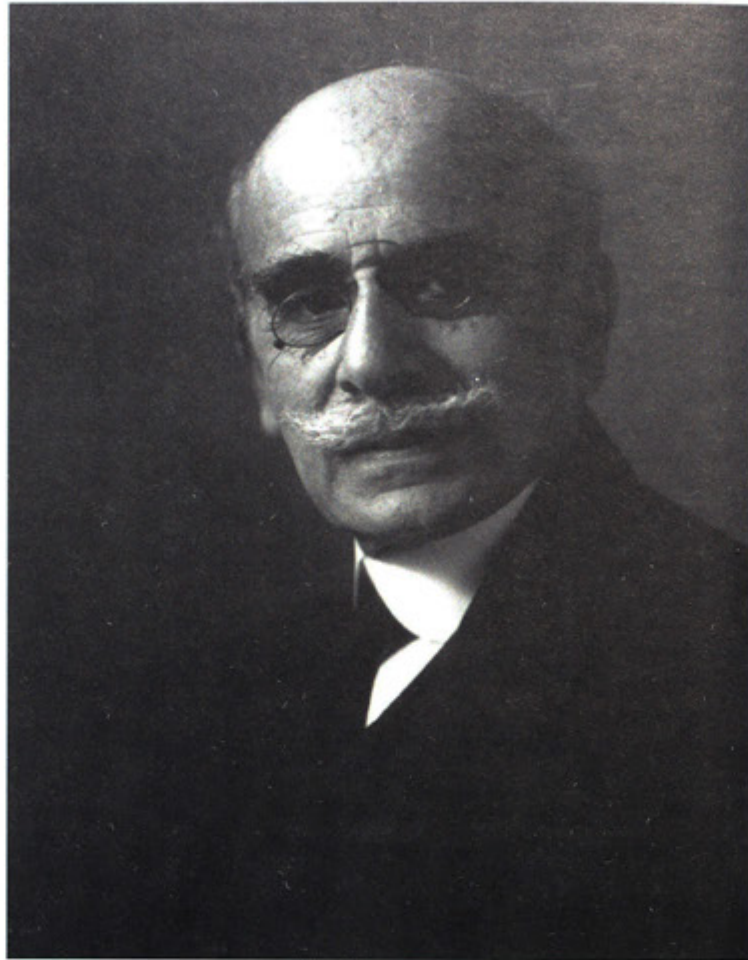


Դրամ. Լևոն IV



Արշակ Ֆեթվաճյանը (1863 - 1947) ամենից առաջ հայ էր, նրա էությունը խանդավառող ու ներշնչող ամեն բան գալիս էր հայությունից եւ Հայաստանից: Նկարչի տաղանդի սերմերը հունձք տվեցին միմիայն հայրենի հողում, քանզի նրա պատկերած Անիի յուրաքանչյուր կոթող հայրենասիրության մի-մի խոստովանություն է, իսկ նրա արվեստի զորությունը բխում էր հայրենիքի հանդեպ անսահման նվիրումից:

Արշակ Ֆեթվաճյանը նկարչական նախնական կրթությունը ստացել է Կ. Պոլսի գեղարվեստի վարժարանում, ապա Հռոմի Սան Լուկա ակադեմիայում: Զորս տարի (1891-1895 թթ.) աշխատել է ստեղծագործել է Վիեննայում, որը նրա կյանքի բացառիկ թեղուն ժամանակաշրջաններից էր: 1895 թ. Ա. Ֆեթվաճյանը մեկնում է Պետերբուրգ, ուր երեք տարի ստեղծագործում է՝ հավատարիմ մնալով ռեալիստական արվեստին: Այստեղ նկարչի հետաքրքրություններում հետզհետե մեծ տեղ է զբաղում ճարտարապետությունը: Նա սերտ կապ է հաստատում ռուսական հնագիտական



ծննդյան
145-ամյակը

Արշակ Ֆեթվաճյան

տում ռուսական հնագիտական ընկերության հետ, որն արվեստագետի համար դառնում է կամուրջ դեպի Թիֆլիս, այնտեղից Անի եւ

Հայաստանի այլ վայրեր ճամփորդելու համար: Իր մասին նա գրում է. «Բանաստեղծական Տրապիզոնը, ուր

ծնա ես եւ ապրեցա իմ երեխայությունը, Կ.Պոլիսը, ուր անցան իմ պատանեկության երազ տարիները, Իտալիան, ուր ապրեցա առաջին (21-25) երիտասարդությանս բաբախուն խանդավառությունները, ապա Ավստրիան, Ֆրանսիան, Գերմանիան, Ռուսաստանը, ուր ման ածեցի իմ խոհերը, եւ մայրաքաղաքներում, ուր լուրջ եւ բարձր շրջաններում անցուցի լավ բաները գնահատելու կարողությամբս հասունության տասնյակ այլ տարիներ, բոլորը, բոլորը խունացան, գորշացան միանգամայն 1900-ի հուլիս ամսի այն հավետ անմոռանալի գեղեցիկ առավոտյան, երբ Թիֆլիս-Ալեքսանդրապոլ զննաքննեցի հեւիհեւ վերելքով անցավ Զորագետի դուրսական հովիտներ եւ կանգ առավ Շիրակի դաշտում...» Եւ նկարիչը տեսնում է Անին, որ նախկինում «իբր ակնմի պատուական, լուսազեղ պայ-



ծառութեամբ փայլէր քաղաքս մեր ի մէջ ամենայն քաղաքա, ամենեւին գեղեցիկ, բոլորովին զարդարուն»: Անիի հազարամյա քարերի անանց հմայքը Ֆեթվաճյանի սրտում արթնացնում է հայրենիքի սերը, որն էլ ուժ է տալիս նրան հավատալու, որ «Հայաստանը մենակ յուր ուժերով կհասնի մի օր ցույց տալու, որ նա բարձր է ինչպես յուր սարերը եւ կուռ ինչպես քերծը»:

Հետագա քսան տարիների ամառները Ֆեթվաճյանը շրջելով Ռուսական կայսրության մաս կազմող Արեւելյան Հայաստանում, նկարում է 6-13 դդ. հուշարձաններ՝ ավելի քան երկու հազար գրաֆիկական թերթ, որի պսակն են Անիի ջրանկար պատկերները:

Ա. Ֆեթվաճյանն Անիում յուրաքանչյուր քայլափոխի տեսել է քանդակագործ սյուներ, խոյակներ, քիվեր, արձանագրված քարերի բեկորներ... ու նկարել է, նկարել... «Քանի որ յուրաքանչյուր բեկոր եղել է մտքի թռիչք եւ երեւակայության ճախրամբ»: Այս մոտիվներն էին, որ համալրեցին Ն. Մառի Անիում հիմնադրած «Քարեդարանը»: Գեղարվեստական բարձր արտահայտչականությամբ օժտված բարձրաքանդակի բազմաբեկոր մասունքները նկարիչը վերարտադրել է «այնպես հանկաճուցիչ մի ոճով, որուն հավասարել չի

կարող ամենահաջող լուսանկարը», ինչպես 1921 թվականին Լոնդոնում ասել են անգլիացի «դատավորները»: Անիի հուշարձանների շարքը Ա. Ֆեթվաճյանը ծրագրել է իրագործել է գեղարվեստական հավասարաթեք հնագիտական, պատմական նպատակներով: Դրանք ընկալվում են որպես ճարտարապետական բնակարի ժանրի հիմնալի գործեր՝ օժտված այդ տեսակին հատուկ գեղարվեստական ներգործության ուժով, իսկ կատարման առումով Ֆեթվաճյանն, անտարակույս, ջրանկարի ամենախոշոր վարպետներից մեկն է հայկական կերպարվեստում:

1901 թվականին ստեղծում է Հաղպատի եկեղեցու ներքին եւ արտաքին քանդակագործի հարդարանքների՝ շքամուտքերի, լուսամուտների եւ խորշերի պատկերները: 1906 թ. նկարիչը բազմաթիվ էքսիզներ է անում Հին Զուլալի, Ղարաքիլիսայի գերեզմանատների տապանաքարերից, 1911-1912 թթ.՝ Գանձասարի եկեղեցու որմնաքանդակներից: Միաժամանակ լինելով հարուստ մտապա-

շարով եզակի անձնավորություն, նա նկարում է ազգագրական հանդերձներ, ասեղնագործության մոտիվներ ու ձեռքն առնելով գրիչը՝ բանասերի եւ պատմաբանի լրջությամբ ստեղծում է բազմախառուր երկեր՝ հայկական ճարտարապետության պատմության, գրքարվեստի, ասեղնագործության, հանդերձների պատմության վերաբերյալ: Անգամ Արեւմտյան Հայաստանի որոշ վայրերում կատարում է հայ բնակչության մարդահամար: Այս հսկայածավալ աշխատանքները, ցավոք, դեռեւս ձեռագիր են: Դրանց ճնշող մասը նկարիչը հետագայում դասախոսությունների ձեւով ներկայացնում է Փարիզի, Լոնդոնի, այնուհետեւ ԱՄՆ-ի արվեստասեր հասարակայնությանը:

1915 թ. Եղեռնին հաջորդած տարիներին Արեւմտյան Հայաստանի տարբեր շրջաններից շատ զաղթականներ ապաստանում են Էջմիածնում, ուր 1918 թ. այցելում է Ա. Ֆեթվաճյանը: Նկարիչը տեսնում էր, որ զաղթն ամենից արագ է ոչնչացնում, անհետացնում հայ ազգագրության բացառիկ մա-





սունքները, այդ թվում եւ տարագների նմուշները: Նրա հետաքրքրությունը տարագների հանդեպ սկսվել էր դեռեւս 1890-ականներից, երբ նա ստեղծում է ազգային տարագով կանանց ու տղամարդկանց բազմաթիվ մատիտանկարներ: 1918 թ. Էջմիածնում ստեղծված տարագների ջրանկար շարքը գերում է հագուստների մանրամասները վերարտադրելու յուրօրինակ կարողությամբ: Սրանցում առկա է ճոխ եւ թանձր գունապնակը, իսկ երանգային ներդաշնակումները ակնհայտ են եւ խոսուն: Հանդերձների գործվածքի

տեսակը՝ թավիշը, մորթին, մետաքսը, բամբակը, շղարշը, ժանյակն ու արծաթե զարդերը վերարտադրված են զարմանալիորեն ճարտար վրձնով՝ իրերը ներկայացնելով բացարձակ նմանությամբ:

Ա. Ֆեթվաճյանի հայկական ազգագրական հանդերձների պատկերները նախ եւ առաջ հետաքրքրություն են ներկայացնում պարունակած հարուստ նյութով եւ փաստագրական ճշգրտությամբ: Հետագայում դրանք անգնահատելի աղբյուր դարձան տարագների վերստեղծման, ուսումնասիրման եւ նաեւ պատմության համար, քանի որ զգեստը լոկ ծեւ չէ, այն արտահայտում է եւ ժամանակը, եւ մարդկանց սոցիալական պատկանելիությունը, եւ նրանց գեղարվեստական ճաշակը:

1918 թ. հռչակվում է Հայաստանի Հանրապետությունը՝ դաշնակցական կուսակցության գլխավորությամբ, որի համակիրն էր Ա. Ֆեթվաճյանը: 1919 թ. կեսերին Հայաստանի առաջին հանրապետությունը պետք ուներ սեփական դրամի եւ նամականիշի: Ա. Ֆեթվաճյանն այդ առաքելությամբ մեկնում է Փարիզ՝ հետը տանելով իր ստեղծագործությունների ողջ հավաքածուն: Իսկ նրա ստեղծած ռուբլիները արվեստի իսկական գործեր էին թե՛ պատկերված թեմայի, թե՛ գծանկարի, եւ թե՛ վիրտուոզ զարդապատկերի առումով:

Փարիզում գտնվելը ճակատագրական է լինում Ֆեթվաճյանի համար: Օգտվելով ընծեմված

հնարավորությունից, նա հանրությանն է ներկայացնում Անիի պատկերներն ու տարագների շարքը: Սկսվում է նկարչի ստեղծագործությունների արժեւորման շրջանը՝ նախ Փարիզում, ապա՝ Լոնդոնում: Իսկ 1920 թ. վերջերին Հայաստանում արդեն իշխում էին բուլշևիկները: Դաշնակցական կուսակցության համակիրները նկարչին հավատացնում են, որ նա հայրենիքում անելիք չունի: Եւ արվեստագետը եվրոպայից տեղափոխվում է Ամերիկայի Միացյալ Նահանգներ, ուր ապրում է հայրենիք վերադառնալու փափագով:

1920-ական թվականների կեսերից հայկական կերպարվեստն արդեն սկսել էր ապրել լիարյուն կյանքով: Հայաստանում գործում էին այնպիսի մեծ դեմքեր, ինչպիսիք էին Մ. Սարյանը, Ս. Աղաջանյանը, Ե. Թադևոսյանը, Ս. Առաքելյանը, Հ. Կոջոյանը, Վ. Գալֆեճյանը եւ ուրիշներ: Նրանք հայ արվեստի լավագույն ավանդույթները որպես կենդանի ժառանգություն բերել էին հայրենիք: Այս նույն ժամանակաշրջանում ԱՄՆ-ում բացված 14 ցուցահանդեսները անգամ չեն փարատում արվեստագետի՝ հայրենիքի ստեղծագործական մթնոլորտից կտրված լինելու ցավը: Հայրենիքից հեռու ապրելը նկարչի համար կյանքի մեծագույն զրկանքն էր, նա իրեն զգում էր «առավել թշվառ, քան Անին էր» եւ կողոպտված հայրենավանը վսեմ ժառանգությունից:

1941 թ. Բոստոնում Ա. Ֆեթվաճյանը հրատարակում է «Իմ մտքերը» գիրքը, որտեղ ամփոփված են նրա տարբեր տարիների ասույթները՝ աշխարհայացքի, գեղագիտական ճաշակի եւ կենսափորձի մասին: Իսկ նրա տխուր հոգեվիճակի մասին են վկայում ամերիկահայ մամուլում տպագրված բանաստեղծությունները:

Ծերունագարդ նկարիչը պատրաստվում էր հայրենիք վերադառնալ, սակայն վրա է հասնում հիվանդությունը, եւ վերջին անգամ նա ծեռքն առնելով գրիչը՝ ստեղծագործություններն ու աշխատանքներն է իր պաշտելի հայրենիքին:

Գոհար Զեմեյան
ՀԱՊ-ի գիտաշխատող



Թանգարանային կամ մշակութային միջավայրն իբրեւ մշակութաբանական դարադրո

Մարտին Միքայելյան

Թանգարանային, իսկ ավելի ճշգրիտ՝ մշակութային միջավայր մենք համարում ենք մեծ կամ փոքր տարածքները, ուր ներկայացված են քանդակներ, նկարներ, հին եւ նոր իրեր, ձեռագրեր, գանգան ծավալներ: Նաեւ՝ այն տարածքները, ուր ցուցանվում են բացակայում են, բայց պատերով, պարիսպով կամ ոչնչով շրջափակված այդ դատարկությունը նախատեսված է հատուկ այցելուների համար: Նիցցա քաղաքի այն դատարկ ցուցասրահը, ուր 1960-ական թվականներին Իվ Բլայնը սպասում էր եւ դիմավորեց իր այցելուներին, մենք նույնպես համարում ենք մշակութային, նույնիսկ թանգարանային միջավայր:

1918 թվականին Մարսել Դյուշանի աղմուկ հանած հեծանվի անիվը վերածվեց մշակութային օբյեկտ-առարկայի ոչ միայն այն պատճառով, որ դրվեց պատվանդանի վրա, այլեւ՝ պատկերասրահում ցուցադրվելու շնորհիվ:

Պատկերասրահի, ցուցասրահի, ցուցատարածքի եւ իրականության միջեւ կա սահման, եւ այդ սահմանը շենքի պատերն են, շենք կամ դատարկ տարածությունը առօրյա անցուդարձից բաժանող որեւէ միջնորմ, ընդգծված կամ հագիվ նշարվող մի գիծ: Թատրոնում, հանրապարհում այդպես չէ. այստեղ բեմը պայմանական իրականության-արվեստի պատվանդանն է, հանդիսասրահը՝ կենդանի իրողության, իրականության ընդգծված վայրը: Ոչ թե խանգարում (բացառյալ որոշ դեպքերի) հանդիսատեսին բեմի ներկայացրած գործողությունը ընկալել

իրեւ թատրոն, արվեստի ստեղծագործություն: Ներկայացման ընթացքում ոչ ոք իրավունք չունի խոսելու կամ բարձրանալու բեմ: Մինչդեռ թանգարանում բոլորովին ուրիշ պատկեր է: Էքսկուրսավարի սերտած տեքստը իր հերթին, աուդիոմիջոցի մի փոքր ծայրն իր հերթին, աշակերտների կամ այցելուների բազմությունն իրենց հերթին կարող են հայտնվել թանգարանի անհատ այցելուի եւ Կանդինսկու կտավի միջեւ եւ հիմնովին փոխել ցանկացած լսողական ու տեսողական դաշտերի թվացյալ անադարտ վիճակը: Նկարն ինպես պետք է ընկալի այս դեպքում անհատ այցելուն: Անկասկած՝ խաթարված տեսադաշտով, հոգեկան ու մտավոր ավելորդ ծանրաբեռնվածությամբ:

Պատկերացմանը այցելուի համար իդեալական վիճակ. ոչ ոք չի խանգարում նրա տեսադաշտը, լսողությունը: Նա ցուցասրահում մենակ է՝ նկարի, քանդակի, թանգարանային որեւէ ցուցանուշի հետ: Այսպիսի դեպքերում, սակայն, միջավայրի, ցուցանուշի, ընդհանուր ցուցադրանքի ընկալումը նույնպես իդեալական չի կարելի համարել, որովհետեւ նախ կարելու է ցուցանուշը. Ռաֆայելի ինքնանկարը եւ Կազիմիր Մալեիչի «Սեւ քառակուսին» հասկանալու ու կռահելը միեւնույն բաները չեն: Վերածննդի վարպետների ստեղծագործությունները աշակերտական մակարդակով ըմբռնելը մեծ դժվարություն է մեծաքանակ տեղեկատվություն ունեցող մեր ժամանակակցի համար: Միեւնույն ժամանակ ընդամենը մեկ այցելությամբ նա չի կարող ընկալել Յոգեթ Բոյսի, Յուքերի կամ

ժամանակակից մշակույթի մյուս դեմքերի ստեղծագործությունները: Չափազանց կարեւոր հանգամանք է, թե ո՞վ է կանգնած այդ ստեղծագործությունների դիմաց. ինֆորմացիայի, ուշադրության, ընկալման ինչպիսի աստիճանների է տիրապետում, ո՞ր քաղաքակրթության կրողն է: Օրինակ՝ չինացին կարող է առանձնապես ուշադրություն չդարձնել հայկական կամ պարսկական մանրանկարչության, Մատիսի կամ Սարյանի գունային հարաբերություններին: Իսկ իմպրեսիոնիզմով տարված ֆրանսիացին կամ ցանկացած մեկը կարող է չհասկանալ գույնին նշանակությունը չտվող չին վարպետների գծերի ինքնատիպությունը:

Թանգարանային միջավայրի ընկալումը, առավել եւս այդ միջավայրի մեջ գտնվող ցուցանուշի եւ անհատի հարաբերությունը սուբյեկտիվ եւ բազմաշանակ է: Կարելի է ասել թե միջավայրի կամ ցուցանուշի «տեքստը» կամ «իրավիճակը» երբեք չեն կրկնվում, ինչպես գրքի տեքստը կամ կինոյի իրավիճակը: Նույնիսկ ներկայացման ընթացքում հանդիսատեսն այնքան «ծավալուն» տեղեկատվություն չի ստանում, որքան թանգարանի այցելուն: Որովհետեւ առաջինը սահմանափակված է բեմի ծայրերով ու թատրոնի առանձնահատկությամբ, երկրորդը՝ բավականաչափ ազատ է տեսածը հիշողության դաշտի հետ համեմատելու համար: Այսինքն առաջինը ստիպված է մինչեւ ներկայացման ավարտը սահմանափակվելու տրված հարցադրումներով եւ լուծումներով, մինչդեռ թանգարանի կամ ցուցահանդեսի այցելուն անգամ Վինսենթ Վան Գոգի կտավի առջեւ դատապարտված է իր զգայական եւ մտավոր աշխարհը պեղելու առավել խորությամբ: Իհարկե, եթե այդ զգայական ու մտավոր աշխարհը արտաքին աշխարհից թափանցող տեղեկատվությունը վերափաստավորելու ընդունակություն ունի:

Մշակութային միջավայրում այցելուի տեսադաշտը «խանգարող» հանգամանքներ կան թե զավառական եւ թե աշխարհի հռչակավոր թանգարաններում: Փարիզի, Լոնդոնի, Սանկտ Պետերբուրգի, Բեռ-

լինի եւ այլ քաղաքների նշանավոր թանգարաններում այցելուն «կռահում» է՝ ինչ-որ բան այնպես չէ: Հունական արձանները, որոնք դրված են պատվանդանների վրա մարմարահատակ սրահներում, էլենտրական լուսավորության ներքո, բավականաչափ արհեստական են թվում իրենց «պատմության» համեմատությամբ. չէ՞ որ նրանք բերվել են Հունաստան անունով երկրից, Փոքր Ասիայից, ուր ժամանակին դրվել էին տաճարներում հատուկ նշանակու-

է խոսում նաեւ այն փաստը, որ տարբեր մարդիկ (փիլիսոփաներ, գրողներ, մշակութաբաններ, լրագրողներ) տարբեր իմաստներ են տեսնում միեւնույն ցուցադրանքի մեջ: Եթե լրագրողների դիտարկումները միմյանց բավականաչափ նման են, ապա տրամագծորեն իրարից տարբերվում են միեւնույն ցուցանմուշի մասին նշանավոր անհատների մեկնաբանությունները: Այսպիսի փաստերը սահմանափակ մարդկանց զվարճացնում, նաեւ զայրացնում են.

չեն կարող գրել այնպիսի մի տող, մի խոսք, որը ժամանակին Վիեննայում գրում էր անվանի Ալոիզ Ռիզլը՝ գուցե մեկ վայրկյանի մեջ լուսավորվելուց, մտորելուց հետո: Բալթիմորի գեղարվեստի թանգարանում ցուցադրվող Վան Գոգի «Գեղջկական կոշիկներ» 1887 թ. հայտնի կտավի մասին 20-րդ դարի խոշորագույն փիլիսոփա Մարտին Գալլեի գրությունը, ամերիկացի արվեստաբան Մեթր Շապիրոն, սյուրռեալիզմի տեսաբան Անտոնին Արտոն արտահայտել են տրամագծորեն հակառակ մտքեր ու տեսակետներ՝ չոշափելով պետության, անտոնիության (անտուն եւ մենակ մարդու), նաեւ «գեղանկարչության, երաժշտության» գաղափարները:

Ոչ մի արվեստաբան չի կարող կատարելապես արտացոլել նշանավոր կամ անհայտ կոթողի պարփակած բովանդակությունը, ճշմարտությունը, ձեւը: Եւ դա ոչ միայն այն պատճառով, որ յուրաքանչյուր խոսք նկարի կամ քանդակի մասին՝ թարգմանություն է մի լեզվից մյուսը, այլեւ՝ որովհետեւ այդ գործողությունը խիստ անհատական, սուբյեկտիվ ընթացք է ենթադրում:

Նկարի, քանդակի, բանաստեղծության, երաժշտության, ներկայացման նման հետաքրքիր, բազմաշերտ ու գուցե նաեւ ավելի բարդ կողմեր ու խորություններ է թաքցնում լիարժեք թանգարանային միջավայրը: Թվում է, թանգարանային աշխատողների պարտքն է անընդհատ պարզեցնել ցուցադրանքը, անընդմեջ փոփոխել այն՝ թանգարանային միջավայրի համար ապահովելով առանձնահատուկ կենդանի մի շարժում: Պակաս կարելու չեն աշխատողների կրթվելու, վերապատրաստվելու, մտավոր զարգացման հարցերը: Այլապես թանգարանային աշխատողի եւ ցուցանմուշի միջեւ ոչ թե կլինի մի հասկանալի տարածություն, այլ անսահման եւ անհուն մի վիճի:

Մարդը կարող է չայցելել թանգարան, բայց դա չի նշանակում, թե վերջինս չի հետաքրքրում նրան: Թանգարանային միջավայրի անսպառ ու պարադոքսալ վիճակը այցելուն զգում է նաեւ ենթագիտակցորեն:

ՀԱՅԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՀԵՌԱՆԿԱՐԸ

Հայագիտությունը բաղը բազմաճյուղ է, լայն առումով այն ընդգրկում է հայերին, հայոց պատմությանը եւ քաղաքակրթությանը վերաբերող գիտությունների ողջ հավաքածուն: Սակայն մեծ մասամբ այն օգտագործվում է ավելի մեղ իմաստով, եւ այդ դեպքում նկատի ունի դասական հայերենի՝ գրաբարի, այդ լեզվով ստեղծված գրավոր հուշարձանների, վերջապես հայոց պատմության այն շրջանների ուսումնասիրությունը, երբ որպես հիմք հանդես են գալիս նախ եւ առաջ հենց գրաբարով շարադրված սկզբնաղբյուրները:

Կարեն Յուզբաշյան,
Հայագիտության
ներածություն, Երեւան,
2006, էջ 3:

2009-ի աշնանը Գիտությունների ակադեմիայի նախաձեռնությամբ կայանալու է հայագիտական երկրորդ համաժողովը: Հայաստանի գիտնականները եւ արտասահմանից ժամանած հայագետները առանձին մասնագիտական խմբերում զեկուցումներ կկարդան, փոքրաթիվ հետաքրքիրները կլսեն դրանք, թերեւս լինեն քննարկումներ, վերջում հանդիսավոր ամփոփում, բարի մաղթանքներ եւ... «մինչեւ նոր հանդիպում»: Այսպես էլ պիտի լինի, համաժողով-գիտաժողովից չի կարելի ավելի անհամաձայն: Բայց կարելի է արդեն այսօր հրապարակային խոսակցություն սկսել հայագիտության ապագայի մասին, որը բավականին անորոշ է:

Հիմնական պատճառներից մեկն այն է, որ տեղի է ունեցել հայագիտության «ծերացում», վերջին մոտիկամները հեռանում են, իսկ նրանց փոխարինողները հատուկեմտ մարդիկ են: Երիտասարդները ընդհանրապես մոտ չեն գալիս այս աղքատիկ վար-

ձատրվող բնագավառին: Եթե անգամ երեւակայական լավատեսությամբ ենթադրենք, որ մեր պետությունը միջոցներ կհատկացնի հայագիտության զարգացման համար, մի բանի տարի հետո այդ միջոցներից օգտվողները կլինեն թերուս եւ գիտական դպրոց չանցած մարդիկ, բանի որ, ինչպես պարզ արհեստը, առավել եւս գիտությունը, կարող են զարգանալ շարունակականության, ավանդների ու իմաստությունների անմիջական փոխանցման ճանապարհով:

Հայագիտության մեջ սերնդափոխության կենսական հարցից բացի կարելու է նաեւ այս ոլորտում համակարգված եւ ծրագրավորված աշխատանքի կազմակերպումը: Պետք է հստակ ձեւակերպել արդի հայագիտության խնդիրները, առաջնահերթությունները եւ ըստ այդմ իրագործել աշխատանքը:

Հայոց պատմության սկզբնաղբյուրների հրատարակությունը մեզանում մնացել է 1980-ական թվականների մակարդակի վրա: Նոր հրատարակություններ, լինեն պատմիչների երկերի քննական բնագրեր, հիշատակարանների ու վիմագրերի ժողովածուներ, պարզապես չեն տպագրվել: Մի՞թե նորմալ բան է, օրինակ, որ այսօր գիտական հրատարակության մեջ Շիրակի մեր վանքերից մեկի որեւէ վիմագիր արձանագրություն վկայակոչելու համար մենք հղում ենք Ղեւոնդ Ալիշանի «Շիրակ» գիրքը, որը լույս է տեսել Վենետիկում 1881 թվականին: Արագածոտնի, Կոտայքի, Լոռիի, Շիրակի վիմագրերը ցայժմ չունեն գիտական հրատարակություն, ամբողջական չէ հայերեն ձեռագրերի հիշատակարանների հրատարակությունը: Պատմիչներ կան, որոնց երկերի 19-րդ դարում կատարված հրատարակություններն ենք օգտագործում:

Իսկ ի՞նչ թեմաներ են հետազոտվում: Օրինակ, Մամիկոնյան տոհմի մասին բոլորը գիտեն, հպարտանում ենք մեր քաջ սպարապետներով, բայց ցույց տվեք այն գիրքը, որտեղ հետաքրքիր-

վորը կարող է գտնել այդ տոհմի պատմությունը, տոհմածառը եւ այլն: Չկա: Ավելի լավ վիճակում չեն մեր թագավորական ու նախարարական մյուս տոհմերը: Սովետական տարիներին տպագրվել է երկհատոր «Հայ գյուղացիության պատմություն»: Հասկանալի է, սովետական երկիր էր: Իսկ ե՞րբ է տպագրվելու «Հայ ազնվականության պատմությունը»:

Հայագիտության սովետական շրջանը երկակի գնահատականի է արժանի: Բարեբախտաբար այդ տարիներին սկզբնաղբյուրների տպագրության առումով զգալի ձեռքբերումներ ենք ունեցել, տարբեր բնագավառներում եղել են մի շարք հիմնարար ուսումնասիրություններ ու հրատարակություններ: Սակայն այնտեղ, ուր հայտնվել է կոմունիստական գաղափարախոսության գրաքննիչ ուրվականը, ավեր է գործել: Դրա ամենից ակնառու օրինակը վերաբերում է Հայ եկեղեցուն, որի հիշատակությունն ու դերը հայ ժողովրդի պատմության ակադեմիական հրատարակություններում հասցվել է նվազագույնի: Եկեղեցու պատմությունը հայ ժողովրդի բուն պատմությունից, որի մի մասն է, այնպես է «վիրահատվել», որ, փորձելով այն վերականգնել, այժմ ընկել ենք մեկ այլ ծայրահեղության մեջ: Մասնավորապես հանրակրթական դպրոցներում աշակերտներն ունեն երկու դասագիրք՝ «Հայ ժողովրդի պատմություն» եւ «Հայ եկեղեցու պատմություն»:

Ինչեւէ, անելիքները շատ են: Չի կարելի ասել, որ վերջին տարիներին ոչ մի լավ բան չի արվել կամ չի նախատեսվում, սակայն առկա խնդիրների համապատկերում դրանց ծավալը փոքր է եւ «եղանակ չի ստեղծում»:

Այսօր ունենք հայագիտական հսկայական ժառանգություն, հայագիտական դպրոց անցած մասնագետներ, դեռեւս ներուժ ունեցող գիտական հաստատություններ, բայց նաեւ բազմաթիվ խնդիրներ, որոնք անհետաձգելի եւ նպատակային լուծում են պահանջում:

Կարեն Մաթեոսյան



Թանգարանի ներսում:

թյամբ եւ իմաստով: Նույնքան հեշտ չէ վերըմբռնել, վերաիմաստավորել Հայաստանի պատմության թանգարանում ցուցադրվող վաղ միջնադարյան շրջանի հայկական քարե կոթողները. չէ՞ որ 4-6-րդ դարերում հայ կամ օտար մարդը սրանք տեսել է իրենց ճարտարապետական ողջ «հանդերձանքով», կառույցների ֆոնին, բնության մեջ:

Հաղթանակի աստվածուհու՝ Նիկեի համար Լուվրում իբրեւ պատվանդան ստեղծեցին հատուկ աստիճաններ: Եթե անգամ այդպիսի տարօրինակ պատվանդանը չլիներ, միեւնույն է ժամանակակից մարդը չէր կարող հունական կոթող տեսնել իր երբեմնի մոզական տեսադաշտով:

Թանգարանային (մշակութային) միջավայրի «տեքստը» ոչ այնքան հեշտ «կարդալու» մասին

«Ու՞ր է, - ասում են նրանք, - Վան Գոգի նկարի մեջ այդքան «պատմություն»: Մինչդեռ աշխարհի ամենահռչակավոր համալսարաններ ավարտած անհատն անգամ չի կարող մինչեւ վերջ վերծանել Վան Գոգի հասարակ ու պարզ թվացող, բայց հոգեբանական, մշակութային, գեղագիտական նուրբ շերտեր պարունակող նկարը: Իսկ շուկայի հետ շփվող փորձագետները, որոնց թվում է, թե նկարը հասկանում են, շատ նման են գորգավաճառների, որոնք հիանալի որոշում են գորգի տեղանքը, դպրոցը, ժամանակը, գորգի արհեստականությունը, բնականությունը, սակայն որեւէ գորգ նրանց մեջ որեւէ միտք, գաղափար չի առաջացնում: Վաճառքի մեջ մասնագիտացած գորգավաճառները հարյուր տարի անգամ եթե մտածեն, գորգի կամ զարդանախշի մասին



ԵԿԵՂԵՑԱԿԱՆ ԾԱԾԿՈՑ

«ԵԿԵՂԵՑՈՒ յՈՔ ԽՈՐԻՈՒՐՈՂՆԵՐԸ»

Չափերը՝ 146x218 սմ, քավիչ, ոսկեթել, մետաքսաթելեր: Ամենայն հավանականությամբ ծառայել է իբրեւ Ս. Սեդակի ծածկոց:

Ըստ ծածկոցի վրա եղած գրությունների՝ պատրաստվել է 1709 թ. Նոր Ջուղայում (Պարսկաստան), կաթողիկոս Ալեքսանդր Ա Ջուղայեցու (1706-1714) պատվերով: Նկարի հեղինակը տեր Դավիթն է, ասեղնագործող վարպետը՝ Փերիխանի դուստրը: Ծածկոցը կաթողիկոսն ստացել է ընծայել է Սուրբ Էջմիածնին:

Այժմ պատկանում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահին եւ ցուցադրվում հայ եկեղեցական արվեստի մոր ցուցադրությունում:

Ծածկոցի վրա ասեղնագործված է կապերով երեք արծառազրույնում:

1) Ներքեւի ծախ անկյունում՝ եզան պատկերի տակ՝ **ՆԿԱՐԵՑԱՒ ԶԵՆԱՍՐ ՏԵՐ ԴԱԹԻ** (Նկարվեց տեր Դավթի ծեռքով):

2) Կենտրոնում՝ եկեղեցու պատկերի տակ՝ **ՅԻՇԵՑԵԻ Ի ՔՐԻՍՏՈՍ ԸԶՁՈՒՂԱՅԵՑԻ ՏԵՐՆ ԱՂԷՍԱՆԴՐ ՍՐԲԱԶԱՆ ԿԱԹՈՂԻԿՈՍՆ ՈՐ ԲԱԶՈՒՄ ՍԻՐՈՎ ԸՍՏԱՑԱՒ ԶԾԱԾԿՈՑ ԵՒ ԵՏ ՅԻՇԱՍԱԿ ՍՈՒՐԲ ԷԶՄԻԱՃՆԻ. ՆԿԱՐԵՑԱՒ Ի ՍՊԱՀԱՆՈՒ ԶՈՒՂԱՅ Ի ԹՈՒՆՆ ՈՃԾԸ**

(Հիշեցեք ի Քրիստոս Ջուղայեցի Տեր Աղեքսանդր սրբազան կաթողիկոսին, որ մեծ սիրով ստացավ այս ծածկոցն ու իբրեւ հիշատակ տվեց Սուրբ Էջմիածնին: Նկարվեց Սպահանի Ջուղայում, ՈՃԾԸ (1709) թվին):

3) Ներքեւի աջ անկյունում՝ առյուծի պատկերի տակ՝ **ԴՈՒՍՐ ՓԵՐԻՒՍԱՆԻՆ** (Փերիխանի դուստր):

Փերիխանի դուստրը հավանաբար այս ծածկոցի գլխավոր (գուցե եւ միակ) ասեղնագործող վարպետն է: Քանի որ Փերիխանն իզական անուն է (տե՛ս Դ. Աճառյան, Հայոց անձնանունների բառարան, հ. ե, 1962, էջ 208), ենթադրելի է, թե այս Փերիխանը Նոր Ջուղայում հայտնի ասեղնագործող վարպետ է եղել, ինչի պատճառով եւ նրա դուստրը ոչ թե հոր, այլ մոր անունով է այստեղ հիշատակված:

Ծածկոցի եզրաշերտերում՝ փոքր վարդյակների մեջ, պատկերված են տասներկու առաքյալները, եզրաշերտերում կան նաեւ սերովբեների պատկերներ:

Ծածկոցի չորս անկյուններում պատկերված են չորս ավետարանիչներին խորհրդանշող չորս կենդանիները (մարդ, առյուծ, եզ, արծիվ): Յուրաքանչյուրի ծեռքում պահված է բացված գիրք, որի վրա գրված են համապատասխան Ավետարանների սկզբնաբառերը:

Վերեւի ծախ անկյունում՝ Մարդ (պատկերված է թերթով՝ իբրեւ իրեշտակ. խորհրդանշում է Մատթեոսին) - ԳԻՐՔ ԾՆՆԴԵԱՆ ՅԻՍՈՒՍԻ ՔՐԻՍՏՈՍԻ Ներքեւի աջ անկյունում՝ Առյուծ (Մարկոս) - ՍԿԻԶԲՆ ԱԻԵՏԱՐԱՆԻ ՅԻՍՈՒՍԻ ՔՐԻՍՏՈՍԻ Ներքեւի ծախ անկյունում՝ Եզ (Դուկաս) - ՔԱՆՁԻ ԲԱԶՈՒՄ ԶՈԺԱՐԵ[ՑԱՆ] Վերեւի աջ անկյունում՝ Արծիվ (Հովհաննես) - Ի ՍԿԶԲԱՆԵ ԵՐ ԲԱՆՆ ԵՒ

Ծածկոցի կենտրոնում պատկերված է ներքեւից բարձրացող մի մեծաչափ եկեղեցի: Եկեղեցու ներքեւի հատվածը եռանակ եկեղեցու ներքին պատկերն է տալիս: Վերեւում կախված է մի մեծ աշտանակ՝ յոթ մոմով, որոնք ամրացված են երեք գնդերից դուրս եկող ճրագակալների վրա: Եկեղեցու վրա՝ ծայրերին, դրված են յոթ խաչեր, ամենամեծը՝ վերին ծայրում՝ գմբեթին: Եկեղեցու արտաքին անկյուններում պատկերված են սերովբեներ, կան նաեւ եռաթերթիկ ծաղիկներ: Եկեղեցու պատկերում երեք եւ յոթ թվով այս կամ այն մանրամասնի առկայությունը եթե անգամ ոչ ամենուրեք, ապա մեծ մասամբ խորհրդանշական է:

Երեքը խորհրդանշում է Ս. Երրորդությունը, իսկ յոթը՝ տվյալ դեպքում՝ սրբազան խորհուրդները, որոնցով ապահովվում է եկեղեցու հոգեւոր կենդանությունը: Եկեղեցու պատկերը չորսապատված է յոթ վարդյակներով, որոնցում տրված են եկեղեցու յոթ սրբազան խորհուրդները ներկայացնող պատկերներ: Բոլոր պատկերներում էլ խորհրդակատարը եպիսկոպոս է (գլխին խույր է կրում), ով իրեն իբրեւ օգնական ունի մոմեր ու բուրվառ բռնած շապիկավոր սպասավորներ: Եպիսկոպոսի՝ եւ ոչ քահանայի ընտրությունը պայմանավորված է նրանով, որ միայն եպիսկոպոսն է, որ կարող է կատարել բոլոր յոթ խորհուրդները. քահանան ձեռնադրության խորհուրդ կատարել չի կարող: Բոլոր պատկերների վերին հատվածում՝ երկինքը խորհրդանշող սեզմենտի մեջ, պատկերված է Սուրբ Հոգին խորհրդանշող աղավնի (քանի որ Սուրբ Հոգու ներգործությամբ են կատարվում խորհուրդները):

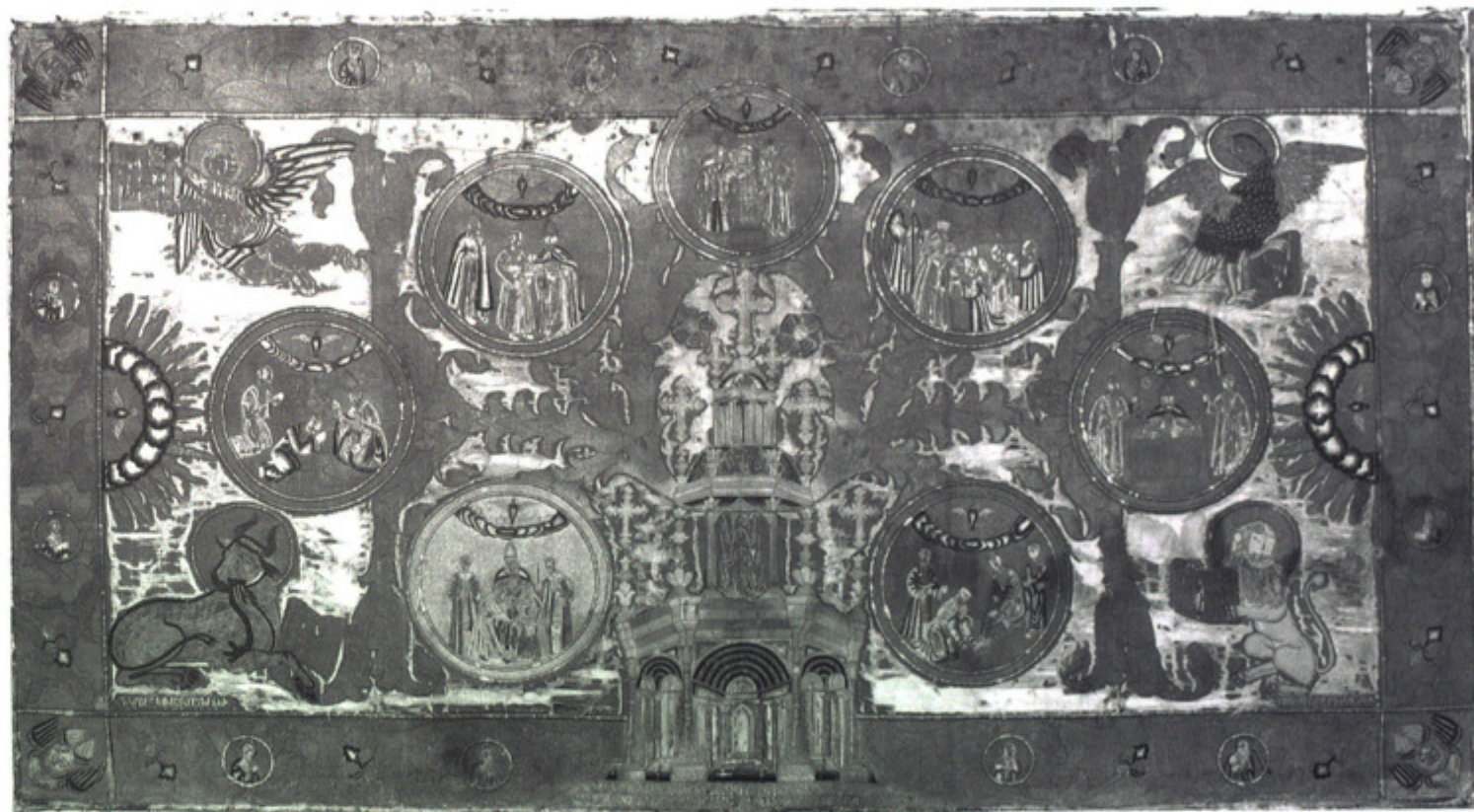
Եկեղեցու վերեւում՝ կենտրոնում, պատկերված է Մկրտության տեսարան: Մանկան պատկերը խանգարված է եւ լավ չի երևում, սակայն խորհրդակատար եպիսկոպոսի ծեռքերի դիրքը (որում եւ գտնվում է մանուկը), խանգարված մասի ծեւը եւ հետեւում պատկերված Մկրտության Ավագանի՝ վերելում սրացող կամարով խորշը հուշում են պատկերի բովանդակությունը:

Մկրտության տեսարանում, պատկերված է Մկրտության տեսարան: Մանկան պատկերը խանգարված է եւ լավ չի երևում, սակայն խորհրդակատար եպիսկոպոսի ծեռքերի դիրքը (որում եւ գտնվում է մանուկը), խանգարված մասի ծեւը եւ հետեւում պատկերված Մկրտության Ավագանի՝ վերելում սրացող կամարով խորշը հուշում են պատկերի բովանդակությունը:

վել է մանուկը), խանգարված մասի ծեւը եւ հետեւում պատկերված Մկրտության Ավագանի՝ վերելում սրացող կամարով խորշը հուշում են պատկերի բովանդակությունը:

Մկրտության պատկերին անմիջապես հաջորդող ծախ եւ աջ վարդյակներում պատկերված են Դրոշմի եւ Ձեռնադրության խորհուրդները ցույց տվող պատկերներ:

Ձախում՝ Դրոշմի տեսարանում, եպիսկոպոսը մի ծեռքում պահել է Հաղորդության սկիհը, մյուսը պարզել-դիպցրել շապիկավոր սպասավորի ծեռքերում պահված մանկանը՝ հավանաբար մեռնող օծման համար: Դրոշմի խորհրդի կատարումից հետո մոր մկրտյալին Հաղորդություն է տրվում, ինչն էլ խորհրդանշում է եպիսկոպոսի ծեռքին պահված սկիհով:



դանշվում է եպիսկոպոսի ծեռքին պահված սկիհով: Պատկերի ծախ կողմում կա նաեւ փիլոնավոր հոգեւորական:

Աջ վարդյակում, ուր Ձեռնադրության խորհուրդն է ներկայացված, մի քանի շապիկավոր կերպարներ ծնկել են եպիսկոպոսի առաջ, ով ծախ ծեռքին պահում է խաչ, իսկ աջը դրել է ձեռնադրողներից առաջինի գլխին: Հետեւում երևում է Ս. Սեդակը:

Վերոնշյալ ծախ վարդյակից ներքեւ՝ ծայրում, Ապաշխարության կամ Խոստովանության խորհուրդն է ներկայացված: Եպիսկոպոսից առաջ ծնկած եւ ծեռքերը դեպի նրան պարզած տղամարդիկ են պատկերված:

Եկեղեցու պատկերից դեպի աջ՝ ծայրում, պատկերված է Ս. Պատարագի արարողությունից մի դրվագ՝ խորհրդանշելով Հաղորդության խորհուրդը: Եպիսկոպոսը ծնկած է ս. Սեդակի առաջ (նկարված է արեւելյան կողմից, որպեսզի երեւա պատարագի դեմքը): Ս. Սեդակի վրա վառվում են զույգ մոմեր,

եպիսկոպոսի առջեւում՝ Սեդակին դրված է Հաղորդության ս. Սկիհը, եպիսկոպոսը ծեռքերը դրել է Սեդակին, իսկ վերջինիս երկու կողմում կանգնած են երկու սպասավոր եւ քոջն են շարժում:

Ներքեւի ծախ վարդյակում ներկայացված է Պսակի խորհուրդը: Եպիսկոպոսն օրհնում է իր առջեւ թեքված դիրքով կանգնած, գլուխներն իրար հպած մորապատկերին: Վերջիններս ազգային պերճ տարազով են եւ բռնել են իրար աջ ծեռքերը: Ձախ կողմում պատկերված է փեսան, որի արտաքինն առաջին հայացքից չի տարբերվում հարսինից, քանի որ փեսան նույնպես ներքեւում բացվող երկար պատմունճանով է, սակայն ունի ավելի մեծ ոտքեր, ծեռքերն ավելի երկար են, իսկ հարսի ծեռքը բռնած թեւն

ուղիղ եւ վստահորեն է առաջ պարզված, մինչ հարսի աջ ծեռքը կիսով չափ ծալված է (հարսի հագուստի մանրամասներն ավելի շատ են): Պատկերի աջ եւ ծախ կողմում կանգնած են բուրվառավոր եւ մոմ պահած երկու շապիկավոր: Հետեւում երևում է Ս. Սեդակը:

Ներքեւի աջ վարդյակում ներկայացված է Կարգ հիվանդաց խորհուրդը Հայոց եկեղեցուն ոչ բնորոշ տարրերով: Եպիսկոպոսը կռացել է ծեռք է քսում իր առջեւ աթոռին նստած մի շապիկավոր սպասավորի ոտքին: Եպիսկոպոսի ծեռքի մոտ՝ հատակին, դրված է մի փոքրիկ սրվակ (ծեռքի սրվակը): Նշելի է, որ Հայ եկեղեցուն հիվանդաց կարգի կատարման ժամանակ օրհնված ծեռքով օծում չի կատարվում:

Սեդա Ստամբուլյան

Մուսաների երկխոսություն



Արվեստները ոչ միայն իրականություն են արտացոլում, այլև՝ միմյանց, ինչպես հայելին՝ հայելուն։ Վառ օրինակներից են Մարտիրոս Սարյանի «Հայաստան» պաննոյի հիման վրա ստեղծված կոմպոզիտոր Ղազարոս Սարյանի համանուն սիմֆոնիկ պաննոն, Պաուլ Հինդեմիտի «Գեղանկարիչ Մատիաս Գրյունվալդ» սիմֆոնիան։ Դասական օրինակ է նաև Մոդեստ Մուսորգսկու «Պատկերներ ցուցահանդեսից» դաշնամուրային շարանվագը, որը ներշնչվել է Գարտմանի նկարներից։ Մինչդեռ լիտվացի կոմպոզիտոր եւ գեղանկարիչ Միկալոյուս Չուրլոնիսը հակառակ կերպ է վարվել՝ ստեղծել է երաժշտական անուններ

կրող նկարներ՝ «Սոնատա», «Պրելյուդ», «Ֆուգա» եւ այլն։ Սրանք լոկ անուններ չեն, այլևս նշված երաժշտածեսերի հնչյունային, կերպարային փոխհարաբերությունների գունային արտապատկերներ են։ Հնչյունների միջոցով մարդկային կերպարները մարմնավորելու օրինակներ են Ռոբերտ Շումանի «Կարնավալը», Շոպենի ֆա-մինոր դաշնամուրային կոնցերտի 2-րդ մասը, որն ըստ հեղինակի, պատկերում է երգչի Կոստանցիա Գլադկովսկայի ռոմանտիկ կերպարը։ Իսկ Յոհաննես Բրամսի դաշնամուրային 1-ին կոնցերտի Ադաջոն դաշնակահարուհի Կլարա Շումանի հնչյունային դիմանկարն է։ Ինչպես տեսնում ենք, արվեստագետ-

ներին մղել են ստեղծագործելու ոչ միայն համեմատների կոթողները, այլև՝ նրանց մարդկային նկարագիրը։ Երկու համեմատների շունչն ենք զգում գերմանացի կոմպոզիտոր Հայնրիխ Շյուտցի դիմանկարում, որը վրձնել է Ռեմբրանտը։ Հայտնի են նաև Դելակրուայի «Շոպենը», Հակոբ Գյուրջյանի «Շալապինը», Հարություն Կալենցի «Ավետ Գաբրիելյանը», Սարյանի «Արամ Խաչատրյանը», Ռուդոլֆ Խաչատրյանի «Ժան Տեր-Մերկերյանի», «Ավետ Տերտերյանի» դիմանկարները։

Ականավոր երաժիշտների մի ամբողջ համաստեղություն է պատկերել Հայաստանի նկարիչների միության անդամ, գեղանկարիչ Ելենա Տեր-Ավագյանը՝ Անոն Բաբաջանյան, Վլադիմիր Զորովից, Վան Կլիբերն, Սվետլանա Նավասարդյան, Ավետ Գաբրիելյան, Կոմիտաս, Հարություն Փափազյան, իսպանացի անվանի կիթառահար Պակո դե Լուսիա եւ ուրիշներ։

Սակայն առավել հաճախ նկարչուհին անդրադարձել է Հայաստանի ժողովրդական արտիստ, միջազգային մրցույթների քառակի դափնեկիր, վիրտուոզ ջութակահար Ռուբեն Ահարոնյանի կերպարին, ծգտելով բացահայտել մեծ ջութակահարի ներաշխարհը, առեղծվածային ուժը, արտացոլել այն լույսը, որ ճառագում է նրա նվագից։

Երաժշտի եւ նկարչու ծանոթությունը տեղի է ունեցել 1980թ.-ի զարմանք։ Այդ փոխադարձ հոգեւոր բարեկամության պահից Ելենան ներկա է եղել ջութակահարի գրեթե բոլոր երեւանյան համերգներին ու փորձերին, կատարել է բազմաթիվ ճեպանկարներ եւ ի վերջո նկարել գրաֆիկական եւ գեղանկարչական 9 դիմանկար։

2007-ի մայիսին լրացավ Ռ. Ահարոնյանի 60-ամյակը։ Ներկայումս մաեստրոն Բորոգինի անվան մեծահամբավ քառակի առաջին ջութակահարն է։ Շատ դափնեկրի է արժանացել վարպետը, ունեցել բազում ելույթներ աշխարհահռչակ բեմերում, ղեկավարել Հայաստանի կամերային անսամբլը՝ իր հարուստ փորձը փոխանցելով մատաղ սերնդին։ Ռուբենի ստեղծագործական կյան-



քը լի է հաղթանակներով։ Առանձնացնենք մի հատկանշական դեպք, որի մասին տեղեկացանք Իրինա Ջոլտովայի մենագրությունից։

1972 թ. Սոնրեալի միջազգային մրցույթում հաղթող ճանաչվեց Ռուբեն Ահարոնյանը։ Համաձայն ընդունված կարգի՝ երրորդ փուլից հետո մրցանակակիրներին տրամադրում են համազգեստ՝ ֆրակ, տոնական համերգին նվագելու համար, սակայն Ռուբենը հրաժարվել էր, պատճառաբանելով, թե իր ֆրակը հետն է բերել։ Մի՞թե մրցույթից առաջ նա գիտեր, որ հաղթելու է։ Այս հարցին մեծ ջութակահարը պատասխանել է, թե հաղթանակի մասին հաստատ չգիտեր, բայց համոզված էր, որ տոնական համերգին պիտի մասնակցի։ սակայն ամենամեծ պարզելը կարելի է համարել մեծն դավիթ Օյստրախի գնահատականը՝ «Ռուբեն Ահարոնյանը վիրտուոզ, հասուն վարպետ է»։

Այժմ հարց է ծագում՝ ինչպե՞ս կարող էր որեւէ գեղանկարիչ ընդգրկել անընդգրկելի՝ նման հզոր ջութակահարի մտքի թռիչքը, ոգեկանությունը, նրա հոգում գահավիժող հնչյունային «նվագարանները», ժայթքող «հրաբուխները», Բախի «Չակոնայում» բաբախող հավերժականությունը, Մոցարտի հնչյունների ճախրանքը, Պադամինիի կապրիսների քմայքը, Չայկովսկու երաժշտության զգացմունքայնությունը, կոմիտասյան «Կռունկի» կարոտը, Ա. Խաչատրյանի հնչյունային հրավառությունը։ Ինչպե՞ս կարելի է բռնել կայծակը, հնչյունակերտ այս տիեզերքը «տեղավորել» ընդամենը փոքրիկ կտավի չորանակներում (66x60սմ, կտավ, յուղաներկ)։

Այս հարցերի պատասխանը կարելի է ստանալ միայն դիտելով ու «լսելով» «Ռուբեն Ահարոնյան» անունը կրող այդ կտավը, որը վրձնել է գեղանկարչուհի Ելենա Տեր-Ավագյանը։ Այն գտնվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում։

ԴԱՆԻԵԼ ԵՐԱԺԻՇ
երգահան, դիրիժոր, երաժշտագետ
մայիս 2008

«ԼՈՒՅՍ», ՈՐԸ ԼՈՒՅՍ Է ԲԵՐՈՒՄ

Սուրբ Էջմիածնում սեպտեմբերի 28-ին կայացած մեռնծորհմության հանդիսավոր արարողությանը նախորդած մշակութային միջոցառումներից մեկը «Հայաստան երկիր դրախտավայր» լուսանկարչական ցուցահանդեսի բացումն էր հին վեհարանի կամարակապ բակում։ Լուսանկարիչը՝ Տաթևիկ Մելքոնյանը, ուխտավոր մի կին, Հայաստանում, Արցախում, Արեւմտյան Հայաստանում բազմաթիվ հրաշալի լուսանկարներ էր կատարել, որոնք առաջին անգամ ցուցահանդեսի ձեւով ներկայացրեց հանրությանը։ Բացման եւ գնահատության խոսք ասացին Մայր Աթոռի թանգարանների պատասխանատու Ասողիկ քահանա Կարապետյանը, արվեստաբան Շահեն Խաչատրյանը եւ տղերքիս հեղինակը։ Որից հետո վեհարանի բակում հնչեց հրաշալի երգեցողություն «Լույս» վոկալ կվինտետի կատարմամբ...

Հինգ աղջիկ, ճաշակավոր տարազով, շուրթերին տոհմիկ հայ երգը։ Մինչ այդ նրանց մասին լսել էի սփյուռքահայ ծանոթներիցս՝ Լենա Ուզունյանից (Կանադա) ու Նեվիլիկ Ազատյանից (Շվեյցարիա)։ Իսկ այդ օրը բարձր գնահատականներ լսեցի նաեւ արտասահմանում ծառայող հոգեւորական բարեկամներիցս՝ հայր Սերովբեից (Գերմանիա) եւ Նաթան սրբազանից (Մեծ Բրիտանիա)։ «Լույս» կվինտետին նրանք ունկնդրել են իրենց երկրներում կայացած համերգների ժամանակ։ Նշված երկրներից բացի աղջիկները եղել են նաեւ Իտալիայում եւ Ավստրիայում, համերգների մի մասը եղել է բարեգործական։ Իսկ առավել ոգեւորիչը նրանց համար այն տեղեկությունն էր, ըստ որի շվեյցարական կազմակերպություններից մեկը նրանց ծայրասկավառակն օգտագործում է հոգեկան ցնցում տարած մարդկանց առողջության վերականգնման, ապաքինման համար։ Պարզվել է, որ կոմիտասյան երգը մի փնտրված բալասան-սպեղանի է, որին «Լույսի» երգչուհիները, իրենց հոգու թրթռն էլ ավելացնելով, հասցրել են դրա կարիքն ունեցողներին։ Իսկ մենք որքա՞ն շատ ունենք այդ կենսատու բալասանի կարիքը...



Հասմիկ Բաղդասարյան, Մարիամ Մայիլյան, Մարինե Նազարյան, Հասմիկ եւ Սոֆյա Կոնջոյաններ, բոլորն էլ պրոֆեսիոնալ երաժիշտներ են, ի մի են եկել 2003-ին։ Երգացանկում ունեն հայ միջնադարյան հոգեւոր երգեր, հատվածներ Ս. Պատարագի երգեցողությունից, Կոմիտասի, ժամանակակից հայ եւ արտասահմանյան կոմպոզիտորների ստեղծագործություններ։ Մասնակցել են միջազգային փառատոների, թողարկել երեք սկավառակ։ Համերգային հիմնական դաշտը Հայաստանն է։ Իսկ դրսում հայ երգի պատգամաբեր ու ժամանակավոր դեսպան են միայն։ Ի՞նչ կարելի է ավելացնել «Լույսի» մասին, թերեւս միայն նրանց առաքելության բանաձեւը, որը տեղ է գտել վերնագրում։

Կ. Մաթեոսյան

«ՉԵՐԵՄԻԱ» - «ՇԱՐԱԿԱՆ»



**Հնագույն
երաժշտության
ֆրանս-հայկական
համատեղ
համերգ**

Հաճախ կարելի է լսել «մշակութային առնչություններ», «մշակութային երկխոսություն» արտահայտությունները, սակայն դրանց գործնական կիրառությանը հազվադեպ ենք հանդիպում: Այդպիսի բացառիկ առիթ ներկայացավ նույնքան ամսին:

Արամ Խաչատրյանի տուն-թանգարանում տեղի ունեցավ ֆրանսիական «Չերեմիա» (փողային նվագարանի անունից) եւ մեր «Շարական» հնագույն երաժշտության անսամբլների համերգը (նույնքանի 13): «Չերեմիայի» ծրագիրն ընդգրկում է 9-14-րդ դարերի երաժշտության նմուշներ՝

Ներ՝ Գրիգորյան խորալներից մինչեւ տրուբադուրների, «Նոր արվեստ» դպրոցի հիմնադիր Գիյոմ դե Մաշոյի երգերը (14-րդ դ.), Կաստիլիայի 13-րդ դարի թագավոր Ալֆոնս 10-րդի Աստվածածնին նվիրված կանտիգաները: Իսկ «Շարականի» հետ ֆրանսիացիները կատարեցին Մեսրոպ Մաշտոցի «Բազում են քո գթութիւնը» շարականը, Կոմիտասի «Չինար ես», «Մուսալեռացիների պարերգը» (մեներգ)՝ Գեւորգ Չաղջյան, «Արտ մը ունիմ» ժողովրդական երգը (մեներգ) Արմինե Սեյրանյան, թավջութակ՝ Արմենակ Թազվորյան): Հնչեցին նաեւ Ֆիլիբեր Լավինյեի

«Տամբուրինը» (հորոյ՝ Ռուբեն Չաքրյան, ֆլեյտա՝ Նաիրա Կաթոյան), Ջոն Դաուլենդի «Դանիացի արքայի գալարդը» (բլոկֆլեյտա Դանիել Երաժիշտ, ալտ՝ Սոսե Սեդրակյան):

«Շարական» առանձին ներկայացրեց ֆրանսիական մի շանսոն «Երկնային գանձարան» ժողովածուից (1603 թ.) նաեւ թառի (Յովիկ Սահակյան) եւ քամանչայի (Հակոբ Խալաթյան) նվագներ, որոնք համահունչ էին ֆրանսիացիների ռեբեկ, ուղ եւ այլ նվագարաններին:

«Չերեմիա» անսամբլը բաղկացած է պրոֆեսիոնալ եւ բազմակողմանի զարգացած երաժիշտներից, նրանցից յուրաքանչյուրը տիրապետում է մի շարք գործիքների: Նրանք վերականգնել են 80 հնագույն գործիք, Հայաստանում ներկայացրեցին 20-ը: Երգում են իրենց իսկ նվագակցությամբ:

Անսամբլի ղեկավար Ռոբեր Ռեսիկոն ավարտել է Լիոնի կոնսերվատորիան, նաեւ օպերային-սիմֆոնիկ դիրիժոր է: Ֆիլիպ Կուրտն ավարտել է Փարիզի միջնադարյան երաժշտության կենտրոնի երաժշտագիտության, կիթառի եւ երգեցողության բաժինը: Ֆրանսուա Ժինեստը նույնպես կոնսերվատորիայի շրջանավարտ է, դաշնակահար, սրնգահար, ղեկավարում է Լիոնի բյուզանդական եկեղեցու երգչախումբը:

Խմբի օգտագործած ինքնատիպ հնագույն գործիքները, կատարողական ոճը, երաժիշտների



կրած տրուբադուրների տարազն ունկնդրին ասես տեղափոխում են միջնադարյան իշխանների ու ասպետների ամրոց-դղյակներ, Ալֆոնս 10-րդի պալատը, ուր հնչել են հիշյալ կանտիգաները, արակալյան երաժիշտների նվագները, պարեղանակները: «Չերեմիայի» եւ «Շարականի» համատեղ համերգը մի պահ կարծես վերակենդանացրեց կիլիկյան թագավորության ժամանակները, հիշեցնելով ֆրանս-հայկական հնավանդ առնչություններն ու վերահաստատելով երկու քրիստոնյա ժողովուրդների հոգեւոր հարազատությունը: Ֆրանսիացի երաժիշտները խոստովանեցին, որ համերգում համատեղ կատարված պիեսներն ապացուցում են, որ այդ գործերը երեւի թե ստեղծվել են հենց այս հանդիպման եւ հենց այս երաժիշտների համար:



Համերգի վերջում «Շարականի» ղեկավար Դանիել Երաժիշտը հյուրերին նվիրեց իր «Հայաստանը երգերում» եռահատորյակը եւ Ալֆոնս 10-րդի շախմատային ժողովածուից մի հաղթական կոմբինացիա, միաժամանակ մաղթեց, որ նրանց հետագա համերգները պսակվեն նման հաղթանակով: Ֆրանսուա Ժինեստը նշեց, որ «Դանիել Երաժիշտի գործիքավորումները մոտեցնում են արեւելյան երաժշտությունն արեւմտյանին»: Իսկ Ռոբեր Ռեսիկոն խոստովանեց, որ եղել են աշխարհի 31 երկրում եւ ոչ մի տեղ նման խանդավառություն չեն ապրել, ինչպես Հայաստանում, եւ իր խոսքը հաստատեց համերգերով «Շարականի» մաեստրո Դանիել Երաժիշտի աջը...

Գ. Ա.

Այս տարվա «Ոսկե ծիրան» միջազգային կինոփառատոնում երեք մրցանակ շահած ամերիկահայ կինոռեժիսորից էրիք Նազարյանի «Կապույտ ժամը» կինոնկարը վերջերս ցուցադրվել է Լիսաբոնի միջազգային կինոփառատոնում: Այդ առիթով Պորտուգալիայի մեծագույն «ժոռնալ դե Մոտիսիաս» պարբերականը հոկտեմբերի 10-ի համարում հրատարակել է պորտուգալացի ճանաչված կինոքննադատ Ժոաո Ամտունեսի անդրադարձը, որ ներկայացնում ենք ստորեւ:

ԼԻՍԱԲՈՆԸ ԷՐԻՔԻ ՔԱՂԱՔՆ Է

ԺՈՒՈՒ ԱՆՏՈՒՆԵՍ

Էրիք Նազարյանը ծնվել է Հայաստանում եւ բնակվում է Միացյալ Նահանգներում: Վերջերս նա Լիսաբոնի «Վիլաջ» կինոփառատոնում ներկայացրեց իր առաջին՝ «Կապույտ ժամը» լիամետրաժ ֆիլմը, որը խաչածելում է չորս պատմություն տարբեր ազգերի պատկանող լուսանջելեսի մարդկանց մասին:

Էրիքի ֆիլմը տարագրության մի պատում է: «Ծնվել եմ 1976-ին, Հայաստանում, սակայն ընտանիքս արտագաղթել է, երբ ես հինգ տարեկան էի: Մենք երեւանից անցանք Մոսկվա, հետո Հռոմ, Օհայո, Լուիզիանա եւ վերջապես Լոս Անջելես: Մեծացել եմ բազմազգ այդ քաղաքում, որը դարձավ ավելի եւ ավելի գունազեղ, բայց նաեւ քառսային: Ըստ վերջին վիճակագրության՝ այնտեղ խոսում են 109 լեզվով»:

Ջարմանալի չէ, որ «Կապույտ ժամ» կինոնկարն արտացոլում է այն կյանքը, որն ապրել է բեմադրիչը: «Այն մի փորձ է՝ մի տեսակ պատմվածքների գիրք կազմելու, երբ գործողությամբ դասական կառուցվածքով (սկիզբ, միջին մաս եւ վերջ): Այն նաեւ Լոս Անջելեսի բազմամշակութային կողմը ցույց տալու մի եղանակ է՝ հայկականը, լատինամերիկյանը, աֆրոամերիկյանը եւ անգլոսաքսոնականը: Այն քաղաքի երրորդ աշխարհի կողմն է, ոչ արմավենիների, Դեյվիդ Հաքսթի նկարների, գեղեցիկ աղջիկների, բոտոքսի (մկանային ներարկման պրեպարատ) եւ պլաստիկ վիրահատությունների աշխարհը»:

Էրիք Նազարյանը Լոս Անջելեսի մասին իր ընկալումն ունի. «Գնում եմ որեւէ առեւտրի կենտրոն եւ ինձ այնքան էլ լավ չեմ զգում: Կուզեի իմանալ, թե ինչ է եղել այնտեղ միջինում: Կարոտում եմ ապրել մի քաղաքում, որն անցյալ ունի: Այդ իսկ պատճառով շատ սիրեցի Լիսաբոնը, հատկապես Ալֆամայի փողոցները: Չգիտեմ ինչու զգում եմ, որ սա իմ քաղաքն է ...»:

Պորտուգալերենից թարգմանեց
Նարինե Դելալյանը

1903 թ. Փարիզում լույս տեսնող «Անահիտ» հանդեսում իրապարակվեց մի մահախոսական, ուր ասվում էր, որ Ինդոնեզիայի ճավա կղզում իր մահկանացուն է կնքել հայ լուսանկարիչ Հովհաննես Բյուրբյանը, որը 1800-ականներին հայ իրականության մեջ նշանավորվեց որպես Անի քաղաքի ավերակների առաջին լուսանկարիչ: Այսպես, իր 10 տարուց ավելի ճավա կղզում ապրող հայ լուսանկարիչը մեծ ճանաչում եւ համբավ ուներ եւ 1901 թ. կղզու լավագույն տեսարաններով շքեղ հավաքածուի համար Հոլանդիայի թագուհու կողմից արժանացել էր պալատական լուսանկարչի տիտղոսի եւ արքայական զինանշանը կրելու արտոնությունը (ի դեպ միակ լուսանկարիչը, որին մինչեւ 1903 թ. շնորհվել էր այսպիսի պատիվ):

Հայի ճակատագիր. օտար աշխարհներ եւ օտարների երբեմն բացառիկ բարձր ու ակնառու վերաբերմունք, որի փշրանքն անգամ չեն գտնի սեփական երկրից մեջ (իրականություն, որ շարունակվում է մինչ օրս):

Հովհաննես Բյուրբյանը ծնվել է 1855 թ. Արեւմտյան Հայաստանի Կյուրին քաղաքում: Կրթության հետ մեկտեղ լուսանկարչական գիտելիքներ է ձեռք բերում արտասահմանում:

1877-78 թթ. ռուս-թուրքական պատերազմի ժամանակ որպես լուսանկարիչ ծառայում է ցարական բանակում՝ հոգում անթեղած թաքուն ցանկությունը՝ չորագայել հայրենիքի կորսված հողերում: Այս ճանապարհով էլ Բյուրբյանը հասնում է Անի՝ Բագրատունյաց երբեմնի ծաղկուն արքայանիստ քաղաքը: Արվեստագետի բնատուր սուր դիտողականությամբ եւ ազգային ամուր կերտվածքով օժտված նկարչի, ինչպես որ հազար-հազարավորների վրա, Անին թողնում է ցնցող տպավորություն եւ նա որդեգրվում է «Հայոց գահնկեց թագուհուն»: Պատերազմից հետո՝ 1879 թ. լուսանկարիչը երեք ուղեկիցների հետ վերադառնում է Անի եւ 5 ամիս ապրում ավերակների մեջ: «...Ահագին ծախսեր արավ, ահագին չարչարանք կրեց եւ զլուխ բերեց մի գործ, որ հռչակեց նրա անունը», հիշում է լուսանկարչի ժամանակակից, հայագետ Լեոն իր «Անի» գրքում եւ շարունակում. «...Անիի մեջ ապրելու դեռ ոչ մի հարմարություն չկար, առաջվա պես միայն Մայր եկեղեցու մեջ կարող էր պատսպարվել այցելուն...»

1879թ., Անի: Խմբակային կենտրոնում կանգնած է Ռ. Պատկանյանը, իսկ առաջին շարքում՝ ջութակով Ջիվանին է՝ իր խմբով:



Հ. Բյուրբյանը ճավա կղզում (իր ստորագրությամբ)

Այս բոլոր նեղությունները տարավ Բյուրբյանը, եւ նրա չարքաշության, համբերատարության, արվեստի մեջ ձեռք բերած հմտության պտուղները բազմաթիվ լուսանկարներն էին, որոնք պատկերացնում էին Անիի մասերը մի ճշտությամբ եւ զարմանալի նրբությամբ, որ լուսանկարչական գործիքից կարելի է սպասել: Լուսանկարները փոքր էին, բայց չափազանց պարզ էին արտահայտում յուրաքանչյուր գիծ, յուրաքանչյուր դիրք» (Լեո, Անի, Երեւան, 1963, էջ 51-52): Այդ դժվարություններին ավելանում էր սննդի պակասությունը, որովհետեւ ամայի ավերակների մեջ եւ չորակա կիսաքաղց գյուղերից շատ դժվար էր սնունդ հայթայթել: Այնուամենայնիվ լուսանկարիչը 1884 թ. Երեւանում իրականացնում է իր երազանքը եւ ստեղծում 40 ստերեո լուսանկարներով հավաքածուն՝ «Ավերակք Հայաստանի. Անի» խորագրով: Ի դեպ, ստերեո լուսանկարները այդ շրջանում լայն տարածում ունեին:

Հովհաննես Բյուրբյանի այս հավաքածուն, որ «կենդանացրել էր Անին, ժամանակի խորտակող ժանիքներից ազատել հռչակավոր ավերակները» (Լեո), սփռվում է բոլոր հայ գաղթօջախներում եւ ստանում շատ բարձր գնահատական: Հավաքածուի մասին հոդվածներ եւ գնահատու խոսք են գրում Ղ. Ալիշանը, Ռ. Պատկանյանը, Ծերենցը, Գր. Արծրունին: Վերջինիս միջնորդությամբ Գերմանիայում ապրող Անդրեաս Արծրունին, որ ճանաչված գիտնական էր՝ երկրաբան, աշխարհագետ ու հանքաբան, մշտապես օգտվում էր Բյուրբյանի հավաքածուից եւ շարքից դուրս մնացած լուսանկարներից այն ներառելով իր դասախոսությունների ու հոդվածների մեջ: Լուսանկարչի աշխատանքները ցուցադրվում են եվրոպական տարբեր հայագիտական կենտրոններում՝



Հոռոմոս - 1881թ

րում՝ Կովկասի եւ մասնավորապես Հայաստանի մասին դասախոսությունների ժամանակ: Դրա վկայությունները կան Անդրեաս Արծրունու նամակներում (ԳԱԹ, Գր. Արծրունու ֆոնդ, արխ. 28, 29): Առավել նշանակալից էին Բյուրբյանի նկարած հնագույն արձանագրություններով պատկերները, որոնց բովանդակությունը նա վերծանում էր լուսանկարի հետեւում: Դրանով իսկ սովորական լուսանկարչի աշխատանքից Բյուրբյանի կատարած գործը վերածվում էր հնագետի, պատմաբանի

Գեւորգ 4-րդ կաթողիկոսի դիմանկարը



նի հետազոտության, որն ինքն անվանում էր լուսագրություն: Անդրեաս Արծրունին եղբորը՝ Գրիգորին հղած նամակներում գրում էր, որ Բյուրբյանի մասին

հոգվածներ է պատրաստել Հայնրիխ Կիպերտի «Գլոբուսի» եւ ուրիշ եվրոպական հանդեսների համար: Մի այլ նամակում էլ կարդում ենք, որ Գերմանիայի Աշխարհագրական ընկերության նախագահը խնդրում է լուսանկարչի հավաքածուն՝ իր դասախոսության մեջ օգտագործելու համար:

Բյուրբյանն ուներ լուսանկարչական տաղավարներ Երեւանում եւ Թիֆլիսում, որտեղ նա պատրաստում էր նաեւ շատ հաջող դիմանկարներ: Նրա թողած լուսանկար-

տագրական բոլոր ծեռնարկներին, որովհետեւ ամենից առաջ, ամենքից առավել նա հայ մարդ էր, որ ապրում էր իր ազգի հոգսերով: Ահա այդ ակտիվությունն էլ առիթ է տալիս ցարական կառավարության հետապնդումներին եւ ճնշումներին, որի հետեւանքով նա առիավետ հեռանում է իր այնքան սիրած հայրենի երկրից եւ դառնում վտարանդի:

Սկզբում Վիեննա, իսկ 1884 թ. ճակատագրի անբացատրելի հեղանակով Բյուրբյանը հայտնվում է Ինդոնեզիայի ճավա կղզում: Այս-



Անի - Ս. Սաքելյոց նկերգի, 1881

չական ժառանգության մեջ պահպանվել է նաեւ մի հետաքրքիր խմբանկար՝ կատարված Անիում 1879 թ. (ԳԱԹ, Ռ.Պ. ֆ): Դա մի հիշարժան օրվա պատմություն է, երբ մի խումբ ակնադրապուլցիներ իրենց հյուր եկած բանաստեղծ Ռ. Պատկանյանին տանում են պատվելու Անի քաղաքի պատմական ավերակների մոտ: Նրանց հետ են լինում Ջիվանին իր խմբով եւ ուրիշներ: Այդ օրը ծնվում է Ջիվանու երգերից լավագույնը՝ «Ձախորդ օրերը»: Ձեռագիր պահպանված պատմությունը վավերագիր է դառնում լուսանկարչի ընտրած պահով, որով նա ամնահացնում է եւ ներկաներին, եւ այդ օրը:

Թեեւ մտավորական խավը գնահատում ու համագործակցում էր բազմաթիվ գիտելիքների եւ լեզուների տեր լուսանկարչի հետ, ընդհանուր միջավայրը եւ չորապատող իրականությունը մղծավաճալիս էին, եւ ինչպես իր նամակներից մեկում գրում էր Բյուրբյանը, «ամեն ինչ, ամեն գործ մեր կենքում, փոխանակ յառաջ դիմելու, կը թուփ թէ կանգ առնելու ընթացքի մեջ է»: Դրան գումարվում էր նրա հասարակական ակտիվ գործունեությունը, որն ուղղված էր իր ժողովրդի ազա-

տեղ էլ նա մույն վառման սրտի տեր հայն էր եւ հիմնում է «Հայոց խրատական միությունը», գրում այդ միության ծրագիրը եւ փորձում հնարավոր բոլոր միջոցներով օգնել իր ազգին ազատագրական ծանր պայքարում: Միությունը գործում է մինչեւ նրա մահը՝ 1903 թ.:

Հովհաննես Բյուրբյանը հայ լուսանկարչության առաջնեկներից էր, ով իր ստեղծագործական ուղին սկսեց հայրենի երկրի ակունքներից՝ Անի քաղաքի ավերակներից ու ավարտեց ճավա կղզու դրախտային, բայց օտար հողում, այստեղ էլ իր արվեստով հիացնելով եվրոպական բարձրաճաշակ խավին: Նա պատիվ ու փառք բերեց թե՛ իրեն, թե՛ իր ազգին, բայց մնաց «ավերակների բուն», ինչպես հիշում էին իր ընկերները: Իսկ այսօր, հայ լուսանկարչության առաջին պատմագիր Վահան Քոչարի մեծածավալ հանրագիտարանում, Հովհաննես Բյուրբյանը բնութագրվում է որպես «հայ իրականության մեջ պատմական հուշարձանների եւ լուսագրման հիմնադիր եւ սկզբնավորող»:



Ինքնադիմաքանդակ

Սուրեն Նազարյան

են պատկանում նաեւ Սուրբ Էջմիածնի վեհարանի կաթողիկոսական գահասրահի քանդակազարդ ձեւավորումները, Ա. Միկոյանի հուշահամալիրը Սանահինում, Գայի հուշարձանը Սիմբիրսկում եւ այլն:

Սուրեն Նազարյանի բարձրարվեստ, մոնումենտալ եւ սիմվոլիկ ընդհանրացումներով բնորոշվող ստեղծագործություններն աչքի են ընկնում դրամատիզմով, ներքին լարումով ու պաթոսով: Ինքը, արվեստագետը, բարոյական ու քաղաքացիական բարձր արժեքների կրող էր: Երկար տարիներ ստեղծագործական աշխատանքին զուգահեռ (ունի նաեւ հաստոցային քանդակագործության բազմաթիվ մեծարժեք գործեր) զբաղվել է մանկավարժությամբ: 1957-73 թթ. դասավանդել է Փ. Թերլեմեզյանի անվ. գեղարվեստի ուսումնարանում, 1969-74-ին՝ Երեւանի գեղարվեստաթատերական ինստիտուտում: Միաժամանակ եղել է ՀՀ նկարիչների միության գեղարվեստական խորհրդի նախագահ, պատասխանատու քարտուղար եւ ֆոնդի նախագահ: 1992-ից կնոջ՝ նկարչուհի Լաուրա Ավետիսյանի հետ հաստատվել է ԱՄՆ-ում (Լոս Անջելես) եւ մինչեւ կյանքի վերջը ապրել հայրենիքի հետ հոգեւոր սերտ կապով:

Սուրեն Նազարյանի անա-

վարտ ծրագրերից մեկը Երեւանի Հանրապետության հրապարակում գտնվող Ազգային պատկերասրահի շենքը մեծադիր քանդակներով օժտելն էր: Ինչպես արվեստաբան Պողոս Հայթայանն է գրում. «Հսկայական չափերի քանդակներն ու քանդակախմբերը կատարված էին այնպես կամ այն հաշվով, որպեսզի ինչ-որ չափով դաշնություն մտցնեք պատկերասրահի շենքի եւ հրապարակը շրջափակող թամանյանական կառույցների միջեւ: Այս բավականին բարդ խնդիրը նա լուծել էր օպտիմալ չափով եւ խելամտորեն՝ ողջ հրապարակի պատկերի մեջ մտցնելով շարժման եւ պլաստիկայի օժանդակ տարրեր» («Հայ արվեստ», 2004, թիվ 3-4, էջ 10): Հնարավոր է, որ մի օր այս ծրագիրը կյանքի կոչվի:

Սուրեն Նազարյանի մասին այս համառոտ ակնարկն ուզում ենք ավարտել ՀՀ ժողովրդական նկարչի կոչմանն արժանանալու առիթով ակադեմիկոս Գրիգոր Գուրզադյանի՝ նրան հասցեագրած նամակ-շնորհավորանքով, որը սրտառու է խոսք, բայց նաեւ անաչառ զմայտական է մարդուն եւ արվեստագետին:

«Հայ արվեստ»



Հանրապետության հրապարակում դրվելիք քանդակախմբի կենտրոնական ֆիգուրը



Հայկ Բժշկյան

Ի՞նչ փառահեղ Բաբելոնի,
աշխարհ սիրելի Սուրենի,

Վերջապես դա՛ էլ եղավ, քեզ՝ իմ սքանչելի բարեկամին այս փոքրիկ երկրի այդ մեծ կոչումով մեծարելը: Դա եւ զմահատություն է ըստ արժանվույն, եւ ճանաչում արդար վաստակի: Թեկուզ ուշացումով: Եւ եթե դա արվեց հիմա, մեր ժողովրդի այս տխուր օրերին, ապա դա էլ իր խորհուրդն ունի, հաստատումն այն բանի, որ մենք սիրտ ու հոգի ունենք նաեւ, որ չենք կարող, ինչ էլ որ լինի, առանց մեր հոգեւոր աշխարհի, առանց արվեստի, առանց գեղեցիկի զգացողության ու այդպես է եղել միշտ՝ արհավիրքներով ապրված մեր բոլոր ժամանակներում:

Ողջ լեւր, իմ բարի, իմ խոհուն, հոգեթով իմ ազնիվ բարեկամ, թող բրիլլանտ ծնունդ գործի այսուհետ առավել վստահ, առավել անվարան, եւ թող հայացքդ անթափ չթեքվի երբեք այն կետից հեռավոր, որտեղ հավերժությունն է ծվարել...

Համբուրում եմ կաթոգին
Քո Գրիգոր Գուրզադյան

ԱՐԱՄԵ ԴԱՏԿԵՐԱՍՐԱԿԻ ԱՆԵՐԿԱՅԱԳՆՈՒՄ Ե ԷՄԻԼ ԳԱԶԱԳԻՆ



Ծնվել է 1953-ին, Գյումրիում:
1965-1968. Սովորել է
Մերկուրովի անվան գեղարվեստի
դպրոցում:
1968-1972. Սովորել է Փանոս
Թերլեմեզյանի անվան արվեստի
ուսումնարանում:
1972-1979. Ուսանել է Երևանի
գեղարվեստի ակադեմիայում:
1968թ. ի վեր մասնակցել է
համադրեական և
միջազգային մի շարք
ցուցահանդեսների և
արտփոխների:

Էմիլ Գազագի աշխատանքները զգնվում են Հայաստանի
ժամանակակից արվեստի թանգարանում (Երևան)
և Ճարտարապետության և Բաղադրականության
թանգարանում (Գյումրի), Երևանի "Արամե"
դասկերասահում, ԱՄՆ-ի և Եվրոպական մի շարք
երկրների մասնավոր հավաքածուներում:

Էմիլ Գազագը 2004 և 2007թթ. Ֆլորենցիայի բիենալեում
արժանացել է "Մեդիչի" գլխավոր մրցանակին
ֆանդակազորության ոլորտում:

Էմիլ Գազա



Էմիլ Գազա



Էմիլ Գազա



Էմիլ Գազա



Էմիլ Գազա



Էմիլ Գազա



Էմիլ Գազա



Էմիլ Գազա



Emil Kazaz

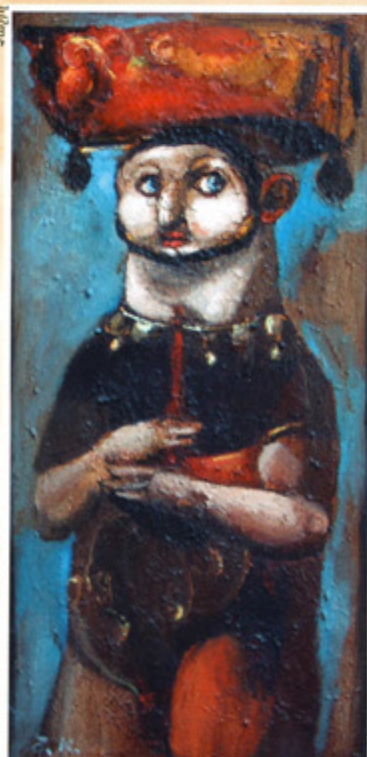
Born 1953, Gyumri, Armenia.
1965-1968. Studied
at Merkurov Art School,
Gyumri, Armenia.
1968-1972. Studied at Panos
Terlemejian Arts College,
Yerevan, Armenia.
1972-1979. Studied at Yerevan
Academy of Fine Arts.
1980. Emil and his family moved
to Los Angeles, California, where
he lives and works till now.
Since 1968 constant participant
of Republican and International
Art Fairs.

His works are displayed at
Museum of Modern Art of
Armenia, Museum of National
Architecture and Urban Life
(Gyumri, Armenia), Arame Art
Gallery (Yerevan, Armenia) and
in private collections in USA,
Germany, France, Switzerland and
Russia.

**WINNER OF PREMIO GRANDE,
LORENZO IL MAGNIFICO (MEDICI)
PRIZE IN SCULPTURE FROM
FLORENCE BIENNALE 2007.**

2009

ՀԱՅԿԱՍՏԱՆ	ՓԵՏՐՎԱՆ	ՍՄՐՏ
Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.	Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.	Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.
29 30 31 1 2 3 4	26 27 28 29 30 31 1	23 24 25 26 27 28 1
5 6 7 8 9 10 11	2 3 4 5 6 7 8	2 3 4 5 6 7 8
12 13 14 15 16 17 18	9 10 11 12 13 14 15	9 10 11 12 13 14 15
19 20 21 22 23 24 25	16 17 18 19 20 21 22	16 17 18 19 20 21 22
26 27 28 29 30 31	23 24 25 26 27 28 1	23 24 25 26 27 28 29
		30 31 1 2 3 4 5
ԱՊՐԻԼ	ՄԱՅԻՍ	ՀՈՒՆԻՍ
Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.	Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.	Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.
30 31 1 2 3 4 5	27 28 29 30 31 1 2 3	1 2 3 4 5 6 7
6 7 8 9 10 11 12	4 5 6 7 8 9 10	8 9 10 11 12 13 14
13 14 15 16 17 18 19	11 12 13 14 15 16 17	15 16 17 18 19 20 21
20 21 22 23 24 25 26	18 19 20 21 22 23 24	22 23 24 25 26 27 28
27 28 29 30 31	25 26 27 28 29 30 31	29 30 1 2 3 4 5
ՀԱՅԿԱՍՏԱՆ	ՕԳՈՍՏՈՍ	ՍԵՊՏԵՄԲԵՐ
Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.	Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.	Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.
29 30 1 2 3 4 5	27 28 29 30 31 1 2	31 1 2 3 4 5 6
6 7 8 9 10 11 12	3 4 5 6 7 8 9	7 8 9 10 11 12 13
13 14 15 16 17 18 19	10 11 12 13 14 15 16	14 15 16 17 18 19 20
20 21 22 23 24 25 26	17 18 19 20 21 22 23	21 22 23 24 25 26 27
27 28 29 30 31	24 25 26 27 28 29 30	28 29 30 31
ՀԱՅԿԱՍՏԱՆ	ՆՈՅԵՄԲԵՐ	ԴԵԿՏԵՄԲԵՐ
Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.	Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.	Երկ. Երբ. Զոր. Զեզ. Ուր. Երբ. Կեր.
28 29 30 1 2 3 4	26 27 28 29 30 31 1	30 1 2 3 4 5 6
5 6 7 8 9 10 11	2 3 4 5 6 7 8	7 8 9 10 11 12 13
12 13 14 15 16 17 18	9 10 11 12 13 14 15	14 15 16 17 18 19 20
19 20 21 22 23 24 25	16 17 18 19 20 21 22	21 22 23 24 25 26 27
26 27 28 29 30 31	23 24 25 26 27 28 29	28 29 30 31
	30 1 2 3 4 5 6	



armenian art • 3-4(25-26) / 2008

ԱՐՄԵՆ ԽՈՋՈՅԱՆ ARMEN KHOJOYAN

Կերպարվեստ



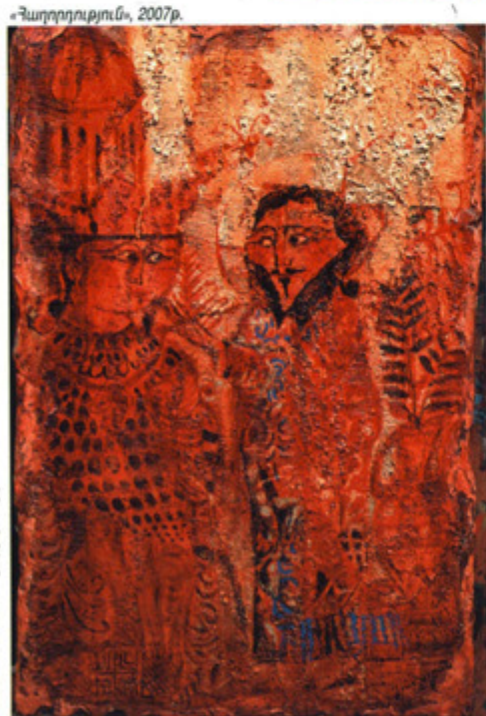
«Այգարաց», 2008թ.



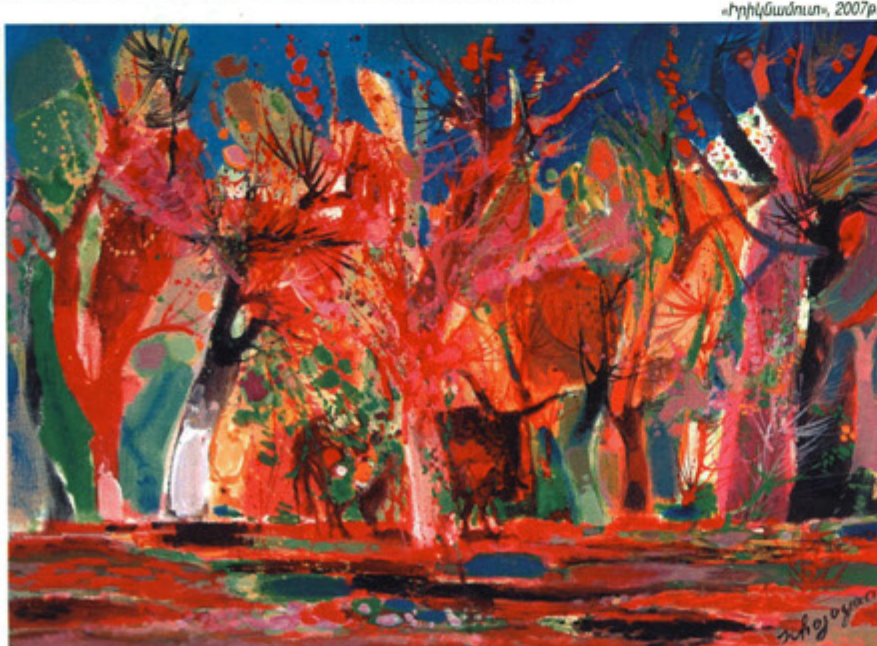
«Աշուն», 2007թ.



«Ապրույթ», 2008թ.



«Դարձրություն», 2007թ.



«Իրիկամուտ», 2007թ.

Կերպարվեստ

21

«որդի այս տեխնոկրատ հորժանքում, երբ կարծես կարելի չէր միայն նյութականը, այնուամենայնիվ հոգեւորը երբեք չի պարզվում ու տեղի չի տալիս: Այս համոզմունքն էլ ավելի է ամրապնդվում, երբ երիտասարդն է շարունակողը, երբ երիտասարդն է առանձնանում տեխնիկայի եւ տեխնոլոգիայի ռիթմից եւ շարունակում ստեղծագործել: Դա մարդ արարածի, մեր ազգի մեջ եղած այն գեներական շարունակությունն է, որը կանգ չի առնում, շարունակվում է, զարգանալով ձեռք բերում ժամանակակից դրսևորումներ: Եւ յուրաքանչյուր անգամ հանդիպում ենք նորության, անգամ բացառիկության, որը ոչ միայն զարմացնում է եւ կամ շոյում, այլեւ համոզում է իր ապագայի անպայման զարգացմամբ:

Սյուր մեր կողքին ապրում է մի արվեստագետ, որն ամառն է բազմաբնույթ ալիքների թոհ ու բոհից, իր արվեստանոցում ստեղծել է իր աշխարհը եւ ապրում է դրանով: Բայց հենց սկզբից հարկ է նշել, որ նա չի մերժում արտաքին աշխարհը, այլ հենց նրանից է վերցնում եւ վերցրածն արդեն մեզ վերադարձնում գեղանկարի, գծանկարի, քանդակի, կոլաժի, դեկորատիվ-կիրառական նմուշների միջոցով: Այդ արվեստագետը Արմեն Խոջոյանն է:

Մշխատանքները գտնվում են Հայաստանի եւ այլ թանգարաններում, մասնավոր հավաքածուներում:

Անհատական ցուցահանդեսներ.
1990 թ. - «Ռուսական արվեստի» պատկերասրահ, ՄՄՆ, Լոս Անջելես:
1997 թ. - Երեւանի ճարտարապետաշինարարական կենտրոն:
2001 թ. - Հյուսիսի թատրոնի սրահ, Ֆրանսիա, Փարիզ:

Խմբակային ցուցահանդեսներ է մասնակցել Հայաստանում, Լիտվայում, Ռուսաստանում, Սիրիայում, Ֆրանսիայում, Եվեյցարիայում, Կանադայում, Քուվեյթում:



Նա խորանում եւ ուսումնասիրում է, հասնում-տիրապետում է եւ առաջ անցնում: Ջարգացման, առաջխաղացման բնական մղումով է նա շարունակում իր փորձարարությունները: Եւ բոլոր այն ձեւերը, որոնք արդեն առկա են նրա արվեստում, կատարված են ինքնատիպ, որովհետեւ խմորված եւ մարսված են սեփական պրիզմայով, սեփական ճշմարտությանը հասած մակարդակից են ձեւավորվել: Այս արվեստում թեւածում է ժամանակը, տիեզերական հավերժ ժամանակը եւ արժարժված գաղափարային բովանդակությունը սկիզբ է առնում արարչագործության Աղամից եւ Եվայից, հեթանոսություն, քրիստոնեություն շրջաններն անցնելով հասնում է մեր օրերը եւ կանգ չի առնում, որովհետեւ թեման համամարդկային է եւ հավերժ: Արդյոք հավերժ չէ եւ ազգություն կամ ժամանակ չճանաչող սիրո թեման, կամ մոր եւ մանկան թեման, հարցեր, որոնք երբեք չպարզվող ու մշտապես արդիական են:

Արմեն Խոջոյանը գտնվելով անընդհատ մոտին հասնելու, այն հասկանալու ճանապարհին, տարբեր դրվագներից, կյանքի, իրականության տարբեր շերտերից ուրու եւ առաջին հերթին պատասխանում է ինքն իրեն: Եւ հենց սրանում է կայանում արվեստագետի ինքնուրույնությունը՝ հասնել, հասկանալ, փորձել բացատրել, այնուհետեւ սեփական պլաստիկ լեզվով այդ ամենը դարձնել տեսանելի ու դրանցով կիսվել դիտողի հետ: Ինքնուրույն են նրա մոտեցումները եւ չափադրողը: Արվեստագետը իրավիճակում է իր հայտնաբերած աշխարհի, խորհելու այնտեղի ճշմարտության մասին եւ այդ մասին ոչինչ չի թաքցնում: Տեղափոխվելով անընդգրկելի տարածություններ, Արմեն Խոջոյանը բոլոր ժամանակներում եւ բոլոր հանգամանքներում կարելի է սերը եւ ներդաշնակությունը: Սեր եւ հարգանք մեկմեկու նկատմամբ, եւ հենց սա է գեղեցկի մասին նրա համոզմունքներից մեկը: Գեղեցիկը մարդկային փոխհարաբերություններում, գեղեցիկը բնության մեջ, նույն այդ գեղեցիկը տարբեր նյութական առարկաների մեջ, ամենակարեւորը՝ գեղեցիկը մարդկային մտքում: Իսկ Արմեն Խոջոյան արվեստագետի համար ամենաազնայինը միտքն է, բովանդակությունը: Արանից հետո է նա մանկում իր բազմատեսակության մեջ, մտքի ազատությամբ անկաշկանդ փորձում իր ասելիքին ձեւ տեսք տալ արվեստի տարբեր տեսակներում եւ տարբեր ձեւերով ու տեխնիկաներով: Անպայման նկատելի է, որ հեղինակը չի հավակնում ինչ-ինչ բարձունքներ հաղթահարել եւ այդպիսով ապացուցել իր ուղի լինելը: Նա համեստորեն զրույցի մեջ մտած աշխարհ-հավերժ-գեղեցիկ կատեգորիաների մեջ,

սեփական փիլիսոփայությամբ է արտահայտվում, եւ դա համարում է բնական-ինքնըստինքյան գործընթաց, համարում է, որ նման հարցադրումները իր մենաշնորհը չեն, ահա ինքն էլ նման կերպ է գոյածնում իր զնահատականն այդ ամբողջի նկատմամբ:

Բնական է, որ նման հարցադրումներ ունեցող ստեղծագործողը անպայման կարեւորելու էր հավատքի գաղափարը մարդ արարածի մեջ, նրա նշանակությունն ու նրա հավերժ լինելը եւս: Արմեն Խոջոյանը այս թեման զարգացնում է իր ողջ ստեղծագործության ընթացքում: Այն առկա է դիցաբանական սյուժեներով գործերում, միջնադարյան մանրանկարչությանը մոտեցող աշխատանքներում, սրբանկարչության ընկալմանը հասած կոլաժներում, տարբեր գործերում օգտագործված սիմվոլներում, նույնիսկ բնանկարներում: Հոգեւորը մշտապես է այս արվեստում, եւ դա է կապող այն օղակը արվեստագետի ստեղծած առաջին հայացքից իրարից խիստ տարբեր տեսակներ եւ ձեւեր ունեցող ժառանգությունում: Իսկ Արմեն Խոջոյանի համար հոգեւորը հենց այնպես ոչ կոնկրետ հասկացություն չէ, այլ այն հիմքն է, որի վրա կառուցվում է անտեսանելի էներգիաներով շաղխված տեսանելի աշխարհը: Այս տեսակետից կարելի է համարել կոսմոպոլիտ մոտեցում: Ասվածի վառ օրինակներից կհամարվի մի ստեղծագործություն, որը պատմություն է երկու քույրերի մասին: Նրանցից մեկը քրիստոնյա է, մյուսը՝ մահմե-

դական: Այս հակամարտ թեման հեղինակը պատկերել է մեղմ, հեքիաթային խաղաղությամբ եւ դավանաբանականից հեռանալով, կոչ է արել հոգեւորի ուժով հասնել բնական անհրաժեշտ բարիչությանը: Սա չափազանց կարեւոր միտք է բոլոր ժամանակներում եւ հատկապես այսօրվա աշխարհում:

Անշուշտ բազմաթիվ ազդեցություններ կան Արմեն Խոջոյանի արվեստում: Խոսքը վերաբերում է այն բարերար ազդեցություններին, որոնք անխուսափելի են ճշմարիտ ստեղծագործողի համար: Հատկանշական է, որ Արմեն Խոջոյանը չի թաքցնում այդ, որովհետեւ ձեռքբերում է համարում սովորելն ու նկատի ունենալը իրենից առաջ եղածը, արդեն ստեղծվածը: Այդուհանդերձ սա կրկնություն չէ, այլ բոլորովին ինքնուրույն եւ սեփական մտածողություն եւ կատարելածեւ: Բյուզանդականը, հնդկականը, եգիպտականն ու հայկականը միաձուլվել են բերում արվեստագետի ասելիքը: Բնանկարներում կարելի է նկատել միմայան ազդեցություն, նրա էքսպրեսիոնիստական գործերում առկա է արեւմտյան ռիթմը, սակայն սրանք բոլորն էլ այն միջոցներն են, որոնցով նա դիտողին է առաջարկում իր տեսակետը: Եւ բոլոր տեսակներում էլ, բոլոր ձեւերում էլ Արմեն Խոջոյանի գեղարվեստական լեզուն շատ համարձակ է եւ անկաշկանդ: Մտքի ազատության շնորհիվ համարձակ է նրա վրձինը մաներում իր ստեղծած զանազանության մեջ, իսկ այդ ամբողջը պատճա-

ռաբանված է եւ հիմնավորված: Բնավ էլ պատահական չեն անցումները տարբեր տեսակներին եւ տեխնիկաներին: Արվեստագետի մտահորիզոնի եւ ենթագիտակցականի շերտերից եկածը մի կետում արդեն հանդիպում են եւ արդեն նյութականացնում նշված բազմածեւության միջոցով:

Գեղանկար ստեղծագործություններում կտավի հարթությունը ազատ չի մնում, այն օգտագործվում է ամբողջովին, դառնում լեցուն: Այս հանգամանքը եւս պատճառ է հանդիսանում, որ նույնիսկ փոքրածավալ գործերը ունենան մոնումենտալ հնչեղություն: Գունաշերտերն ու գունատարածքները իրար հաջորդում են կոնտրաստի աշխույժ առաջացմամբ, նրանց հանդիպումները, այսպես ասած հպումները եւ անցումների դասավորվածությունը հասնում են ակտիվ էֆեկտիվության: Հեղինակի յուրահատուկ գունամտածողությունը երեւակում է բեկբեկուն շերտիկների ռիթմիկայով, որից յուրաքանչյուրը դառնում է ընդհանուր ակտիվության, թրթռում ռիթմիկայի բաղկացուցիչ: Ասվածը վերաբերում է հիմնականում Արմեն Խոջոյանի բնանկար աշխատանքներին: Նրանցում կոմպոզիցիոն կառուցվածքները եւս հաղորդում են դինամիկա, սակայն տպավորությունն այնպիսին է, որ կարծես թե պատկեր-կառույցի կենտրոնում գերբնական ձեւով իմի բերված հավաքվել են բոլոր բաղկացուցիչները, որոնք պատրաստ են պայթելու, հետո նորից հավաքվելու: Այդ տպավորությունը առաջանում է այն աշխուժությունից, որը մշտապես է գունալեզվում եւ հորինվածքներում: Թվացյալ սիմետրիկությունը կառուցված է ասիմետրիկությամբ, որից առաջանում է շարժունության զվարթ տպավորությունը: Եւ արդեն հասկանալի է դառնում, որ արվեստագետը ներքուստ արդեն պատրաստ էր անցում կատարելու կոլաժին, դեռեւս գեղանկարում հիմքեր կային բաղկացուցիչներին տալ կարեւորություն եւ դրանց միջոցով սրել հասկանալի լինելու լեզուն: Առհասարակ մանրամասները Արմեն Խոջոյանի մոտ հաճախ են հանդիպում, սակայն դրանք ոչ թե դետալային նշանակություն ունեն, այլ հանդիսանում են մեկ ամբողջի մաս կազմող կարեւոր բաղադրատարր: Չնայած որ առանձին շրջաններում եւ գործերում նկարիչը հանդես է բերում ընդհանրացված եւ բավականին լակոնիկ արտահայտչաձեւեր: Հենց սա էլ խոսում է այս արվես-



տագետի արտահայտման հարստության մասին:

Համարձակ է նկարչի գունապնակը, նույնքան համարձակ են նրա կառույցները, եւ այդ համարձակությունը մտքի ազատության արդյունք է: Արմեն Խոջոյանը ազատ եւ անկաշկանդ է իր վրձնով: Հարթապատկերային տպավորությանը հաջորդում են հեռանկարի ինքնատիպ լուծումները եւ խորության դրսեւորումները: Դրանք բավականին համոզիչ տպավորություն են ստեղծում հորիզոնական ուղղվածությամբ վրձնաշերտերով եւ ուղղահայաց շարունակություններով: Ռեալ աշխարհի եւ զգայականի միախառնմամբ հեղինակը կառուցել է համոզիչ տեսարաններ: Մեզ ծանոթ Արայի լեռը եւ կամ Սաղմոսավանքը, ինչպես նաեւ շատ այլ հայտնի վայրեր Արմեն Խոջոյանի կտավներում հաճախ են ներկայի, եւ ծանոթը անծանոթի ոյութանքով է հրապուրում դիտողին: Եւ հանդիպում են այնպիսի գործեր, որոնցում վրձնահարվածների ընդհանուր կատարելածեւը, ողջ տեսարանի մթնոլորտը, գունային հավասարակշիռ տեղաբաշխումը իր պայծառությամբ, բայց եւ նաեւ յուրօրինակ մեղեդային մեղմությամբ, իրոք հիշեցնում եւ տեղափոխում են միջնադարյան մանրանկարչություն եւ որմնանկարչություն: Այլեւս հասկանալի է դառնում, թե որտեղից Արմեն Խոջոյանի հակումը անցում փայտի վրա արված Վասպուրականի դպրոցի մանրանկարչությանը: Ի դեպ, այս երկու շրջանների գունապնակն էլ բավական

մին մերժեցված է՝ մագաղաթյա գունամոտեցում:

Ահա արդեն վերը նշված «մանրանկար» շարքում տեղի է ունենում արվեստի մի քանի տեսակների միաձուլում: Փայտի վրա արված աստվածաշնչյան տեսարանները կատարված են միջնադարյան շարականների ծորուն երաժշտության ներքո: Դրանց վրա հեղինակի բանաստեղծություններն են՝ համահունչ արծաթված թեմային: Այսպիսով պոեզիան, երաժշտությունն ու կերպարվեստը միաձուլվել եւ համաքայլ են հանդես գալիս: Եւ թող զարմանալի չթվա այն, որ աբստրակտ էքսպրեսիոնիզմի հեղինակ Արմեն Խոջոյանը մեծարում է Գրիգոր Նարեկացուն, Քուչակին, Ներսես Շնորհալուն: Նրա ուշադրության կենտրոնում են նույնքան գտնվում Պիկասոն, Կլեմեն, Կանդինսկին:

Ահա հոգեւորի նման դրսեւորում: Մի կողմից համաշխարհային մշակույթն է հանդես գալիս, մյուսում՝ մեր ազգայինը որպես այդ համաշխարհայինի մի անբաժան մաս: Եւ այդ ազգայինը միջազգային շրջանառության մեջ մտավ Արմեն Խոջոյանի ստեղծած պատկերների միջոցով, երբ Հայաստանում քրիստոնեության ընդունման 1700-ամյակի առթիվ Դանիայում թողարկվեցին մամականիշներ՝ հրեշտակներ նկագարաններով:

Նյութն առանձնակի նշանակություն ունի այս արվեստագետի համար: Եւ իրոք Արմեն Խոջոյանն անընդհատ փորձարարությունների մեջ է: Նյութն ինքն է «թելադրող» դառնում ստեղծագործելու ընթացքում: Իր մտադա-

ցումներին ձեւ եւ տեսք տալու ժամանակ հեղինակը դիմում է նյութի առանձնահատկությանը: Այստեղից էլ այս արվեստում տեխնիկայի նման առատություն թուղթ, կտավ, նրբատախտակ, փայտ, կաշի, գրիչ, յուղաներկ, ակրիլ, կոլաժում՝ բազմաթիվ առարկաներ, ոսկեջուր, արծաթ եւ այլն: Եւ յուրաքանչյուր ձեւում կիրառված տեխնիկան իսկապես առավելագույն է բացահայտում հեղինակի ասելիքն ու նրան հուզող խնդիրները: Ու եւս մեկ անգամ նշենք, որ եւ գործածված տեխնիկան, եւ գեղարվեստական տարբեր միջոցները միայն ու միայն ծառայում են արծարծված գաղափարին:

Արմեն Խոջոյանը խոսում է նաեւ խորհրդանշների լեզվով: Թերեւս խորհրդանշական կարելի է համարել նրա ողջ ստեղծագործությունը, սկսած վերը նշած բնանկարներից, մանրանկարչական գործերից, իհարկե, խորհրդանշների լեզուն նշանակալի է կոլաժ գործերում, բայց հիմնականում դա մեծ նշանակություն ունի նրա քանդակներում: Խոջոյանի նախկին շրջանի գործերում հաճախ են կրկնվում ցլի եւ խոյի պատկերները: Արական սկիզբ խորհրդանշող այս պատկերներն ինքնուրույնություն են ձեռք բերում մանր քանդակում, ինչպես նաեւ կահույքում, որոնք բացի խորհրդանշական լեզվից ունեն նաեւ դեկորատիվ բնույթ: Չուկը որպես քրիստոնեության խորհրդանիշ, փյունիկ թռչունը եւ այլ պատկերները, որոնք գալիս են դեռեւս վաղ շրջանի ավանդազույցներից, իրենց իմաստով էլ ավելի խորիմաստ են դարձնում այս գործերը: Գործեր, որոնք զուտ գեղագիտական ցուցադրանք չեն, այլեւ համոզված ասելիք են հեղինակի կողմից:

Ամհանգիստ ներաշխարհի ունեցող արվեստագետն այսօր էլ շարունակում է իր փնտրտույթները, ինչպես ինքն է անվանում՝ փորձերը: Նախկին գծանկար կոմպոզիցիաների հիման վրա այսօր նա փորձում է օգտագործել արծաթի եւ ոսկու տեխնիկան: Մտադրացման եւ ասելիքի արտահայտչականությունն ավելի շեշտում դարձնելու տեսակետից այս փորձերն ավելի արդյունավետ են եւ նպատակային:

Արմեն Գասպարյան
ՀԱՊ-ի հայ գեղանկարի բաժնի վարիչ

(Նյութը ներկայացվում է առանց խմբագրական միջամտության. խմբ.)



Համաախարհային վիճադոծի կերտավորումը Ներքին Նավերի N3 դամբարանի խեցանոթի վրա

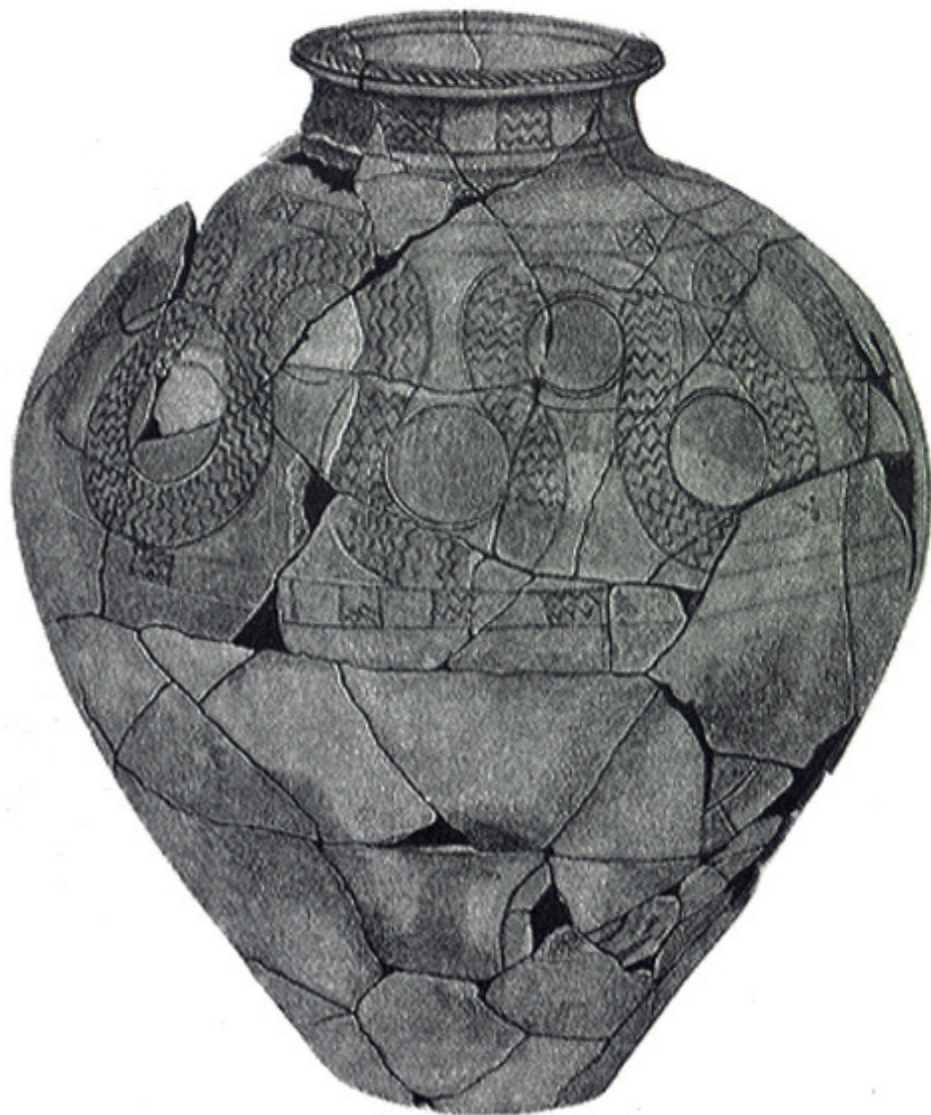
Հակոբ Սիմոնյան,
Տիգրան Սիմոնյան

Օծի պատկերումը Հայկական լեռնաշխարհի հնագույն արվեստում լայն տարածում ուներ: Հայաստանի հնագիտական հուշարձանների համատեքստում

օծի հնագույն կերտավորումները հավաստված են ժայռապատկերային արվեստում: Խորհրդավոր այս սոդոլուն իր հաստատուն տեղն ուներ հին աշխարհի՝ Ասիայի, Աֆրիկայի, Ամերիկայի եւ Ավստրալիայի գրեթե բոլոր մշակույթների դիցաբանական համակարգերում: Նրան վերագրվող հատկանիշները բազմաբնույթ էին, երբեմն իրարամերժ: Ընդունված պատկերացումների համաձայն օծի պատկերումները կապված էր մի կողմից պտղաբերության, մասնավորապես կանացի սկզբի եւ ծննդաբերության, հողի, ջրի եւ անձրեւի, մյուս կողմից՝ օջախի, երկնային կրակի, ինչպես նաեւ տղամարդու բեղմնավորման ուժի հետ:

Օծի պատկերումները հավաստված է դեռելս վերին հին քարի դարի արվեստում: Դիցաբանական օծն իր ելքայն չէր տարբերվում սոդոլուն բնորոշ հատկանիշներից, սակայն նրան վերագրում էին անհավանական մեծ չափեր: Հավանաբար այս վաղնջական ժամանակներում ծեւավորված դիցաբանական պատկերացումներից է սկիզբ առել համաշխարհային վիշապօծի կերպարը: Ի տարբերություն օծի, որը որպես կանոն խորհրդանշում էր ստորգետնյա աշխարհը եւ հակադրվում էր կինքը խորհրդանշող թռչնին¹, համաշխարհային վիշապօծը երկնաբնակ կերպար էր:

¹ Այստեղից չարի եւ բարու հավերժական պայքարի խորհրդանշումը թռչնի եւ օծի պայքարի միջոցով, որի հնագույն օրինակներից է Շենգավիթի Ք.ա. երրորդ հազարամյակի առաջին կեսով թվագրվող գունագարդ քրեղանի աստառին պատկերված արագիլների պայքարը օծերի հետ:

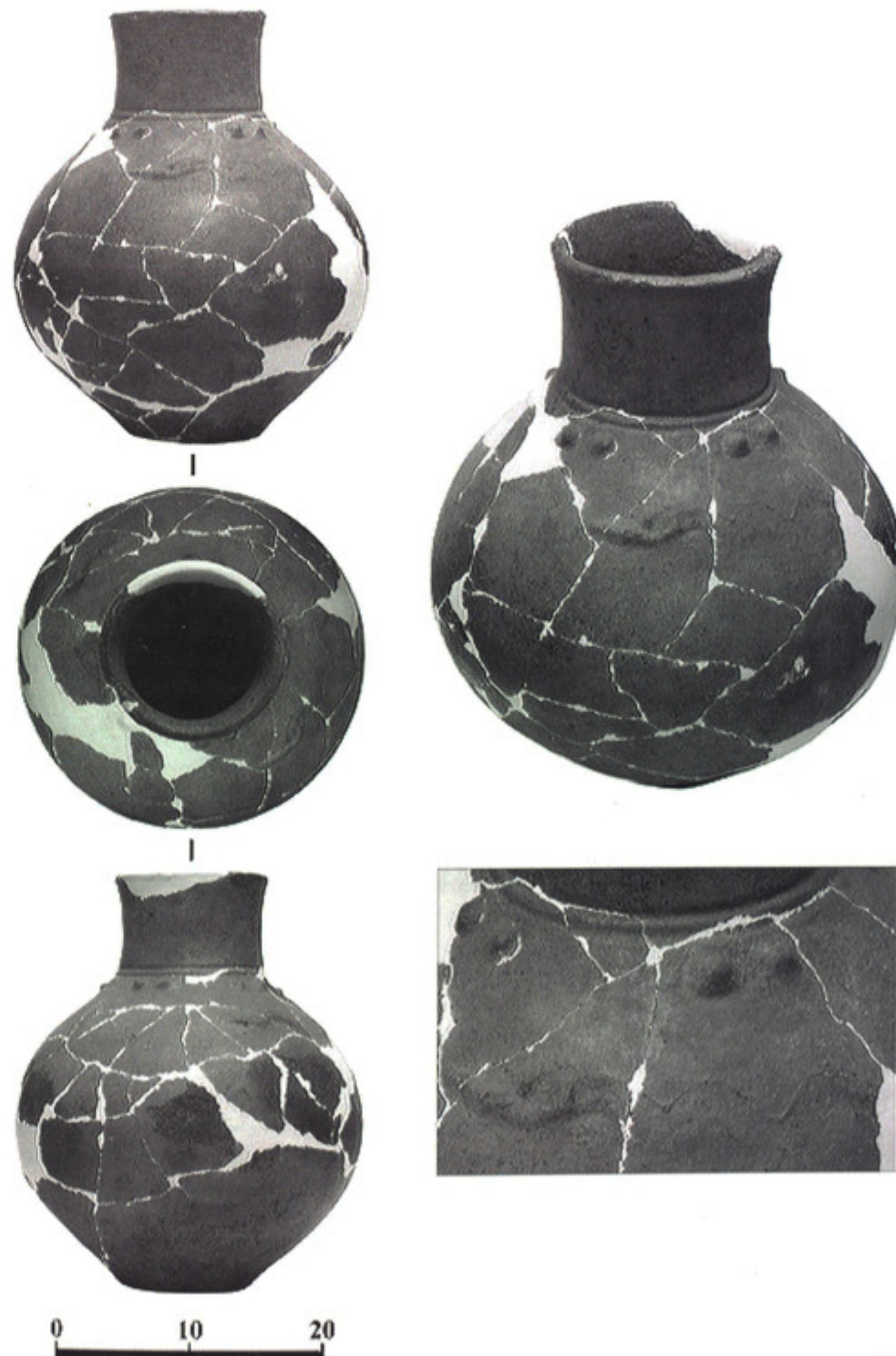


Հին աշխարհի տիեզերաստեղծ /կոսմոգոնիկ/ հնագույն առասպելներում վիշապօծը եւ բաժանում, եւ միավորում էր երկինքն ու երկիրը: Երկնային օծի հնագույն պատկերացումներն աղերսվում էին անձրեւի եւ ծիածանի հետ: Հնդեվրոպական դիցարանում լայնորեն տարածված էր վիշապամարտի թեման՝ կրակի եւ կայծակի աստծո պայքարը վիշապօծի հետ, որին հաղ-

թելուց հետո երկրի վրա տեղում էր կենարար անձրեւ, հաստատվում էր կայունություն, քառսին փոխարինում էր կոսմոսը: Համաշխարհային վիշապօծի պատկերումը խեցանոթների պատկերագրության մեջ բավականին հազվագյուտ է: Սրանցից վաղագույնները հավաստված են խալկոլիթյան ժամանակաշրջանի՝ Հաջիլար /Փոքր Ասիա/ եւ Թել-Ռամադ /Սիրիա/ հուշար-

ձաններից հայտնաբերված գունագարդ կավանոթների վրա: Հայկական լեռնաշխարհի միջին բրոնզի դարի գունագարդ անոթների վրա վիշապօծի պատկերման միակ օրինակը, որը թվագրվում է Ք.ա. երկրորդ հազարամյակի առաջին կեսով, հավաստվել էր պատմական Հայաստանի Գուգարաց աշխարհի Թոնդը գավառում, 1937 թ. Բ. Ա. Կուֆտինի պեղումների շնորհիվ բացահայտված Թոնդքի XVII դամբարանում: Գունագարդ կարասի մակերեսն օղակում է լայն գալարներով ծեւավորված օծի մարմինը: Գալարների միջակայքում պատկերված են շրջաններ, որոնք ամենայն հավանականությամբ սուլյար նշաններ են եւ խորհրդանշում են վիշապօծի երկնաբնակ լինելը: Օծի մարմինը զարդարում են ջուր խորհրդանշող զիգզագ գծերը, որոնք խորհրդանշում են օծի երկնային օվկիանոսում գտնվելը /Նկ. 1/: Երկար ժամանակ այս անոթը համաշխարհային վիշապօծի միակ օրինակ էր միջին բրոնզի դարի խեցեգործության հարուստ համատեքստում:

ՀՀ մշակույթի նախարարության «Պատմամշակութային ժառանգության գիտահետազոտական կենտրոն» ՊՈԱԿ-ի արշավախումբը (ղեկ. Հ. Սիմոնյան) 2006 թ. Արագածոտնի մարզի Ներքին Նավեր դամբարանադաշտում պեղեց Ք.ա. երրորդ հազարամյակի երկրորդ կեսով թվագրվող N3 դամբարանը, որի դաշտային հետազոտման աշխատանքներն սկսվել էին դեռելս 2005 թ.: Դամբարանփոսն ուներ գրեթե քառակուսի, արւարմ փոքր-ինչ երկարող հատակագիծ: Արեւմտյան պատի կենտրոնական մասում կեղծ դամբարանուտքն էր՝ լցված սեւահողի հետ շաղախված ործաքարերով: Դամբարանը մինչեւ հատակը լցված էր փափուկ, շեկ գույնի հողով եւ սրա հետ խառնված միջին չափի իրաքիսային բազալտով: Հատակի վրա գետեղված էին թաղման հարուստ ընծաներ՝ բրոնզե զենքեր, ոսկյա, սարդիոնե եւ ապակե ուլունքներ, Շումերից ներմուծված ծովային խխունքներ, զոհաբերված կեն-



Նկ. 2



1



1



0 10 20



շարժվում է աստղազարդ երկնքում: Վիշապօծի հզորությունն ու շարժումն էլ ավելի է շեշտվում երկնային լուսատուների կարծես թե ավերակա միջավայրում /Նկ. 3/: Այս եզակի գտածոն կերտվել է գրեթե չորս հազար հինգ հարյուր տարի առաջ: Գրեթե նույն ժամանակին է վերագրվում նաև Ներքին Նավերի N7 դամբարանից հայտնաբերված գորգի դաջվածքը:

Ընդհանրացնելով նշենք, որ Հայաստանում օձի դիցաբանական կերպարը սկիզբ է առնում դեռևս քարի դարից՝ ժայռապատկերային արվեստում: Այն առավել ամբողջությամբ մարմնավորվում է միջին բրոնզի դարում՝ սեւ փայլեցրած եւ գունազարդ խեցեղենի զարդարված տուփ, մարմնավորելով համաշ-

խարհային վիշապօծին: Հայկական լեռնաշխարհում հենց այս ժամանակաշրջանում են հանդես գալիս գորգագործության առաջին նմուշները: Նշված փաստերը կարող են հիմք հանդիսանալ ենթադրելու, որ հայկական գորգարվեստում լայնորեն տարածված վիշապագորգի կոմպոզիցիան ամենայն հավանականությամբ սկզբնավորվել է բրոնզի դարից եւ պահպանել հնուց ի վեր ծեւավորված ավանդները:

Նկ. 3

դանիների, այդ թվում նաև ծիւռսկորներ եւ կավանոթներ: Կարմիր գույնի սափորներից մեկի վրա ամրացված են օձերի վերադիր քանդակներ /Նկ. 2/: Սակայն առավել պատկերավոր է սեւ փայլեցրած կարասի վրայի փայլանախշման, փորագծման եւ կետազարդման տեխնիկայով կերպավորված համաշխարհային

վիշապօծի թեմատիկ պատկերը, որը մեծ նմանություն ունի Թեոքրի գունազարդ կարասի վրա նկարված համաշխարհային վիշապօծին: Հզոր եւ թափեղ գալարների միջոցով պատկերված վիշապօծը օղակում է կարասի ողջ մակերեսը: Կենդանին շրջապատված է երկնային լուսատուներով եւ կարծես թե սրնթաց

Հայաստանի միջին բրոնզի դարի տարազը

Սամվել Հովհաննիսյան

1987 թվականի աշնանը Քարաշամբի դամբարանաշտում (Հայաստանի Հանրապետության Կոտայքի մարզի համանուն գյուղի մոտ) հայտնաբերվեց միջին բրոնզի դարի՝ Բ. ա. XXII-XXI դարերով թվագրվող մի մեծ դամբարանաբլուր (պեղ. դեկ. պատմական գիտությունների թեկնածու Վ. Հովհաննիսյան), որը, ի թիվս այլ առարկաների, պարունակում էր նաև թանկարժեք մետաղե բարձրարվեստ իրեր, պերճանքի առարկաներ, իշխանության խորհրդանշաններ ու անոթներ:

Ոսկերչական արվեստի իսկական զլուխգործոց է այս դամբարանից հայտնաբերված արծաթե գավաթը, որի մակերեսը վերից վար զարդարված է վեց հորիզոնական զարդագոտիներով (Նկ. 1): Վերին գոտում ներկայացված է հնդեվրոպական առասպելաբանության հնագույն պատումներից մեկը՝ վարազի որսի տեսարանը¹: Գավաթի մյուս գոտիներում պատկերված են ծիսակրոնական խնջույքի, մենամարտի, զերու ուղեկցման, հոշոտման (ցլին հոշոտող առյուծ), պարտված թշնամու զինվորների զխատման տեսարաններ, Անգուղա հեքիաթային թռչնի պատկերը, որի թեմատիկ, կոմպոզիցիոն եւ պատկերազրական զուգահեռները Վ. Հովհաննիսյանը տեսնում է շումերական դիցարանում:

Շումերական զուգահեռների հետ մեկտեղ Վ. Հովհաննիսյանը դիտարկում է նաև պատկերազրական որոշ առանձնահատկություններ մարդկային ֆիգուրներում: Ի տարբերություն միջագետքյան պատկերազրական կանոնի (որտեղ մարդիկ պատկերված են զլուխը եւ ոտքերը կիսադեմ, մարմինը՝ դիմահայաց), Քարաշամբի գավաթի մարդկային ֆիգուրները ներկայացված են իրանի 3/4 թեքումով²:

Մեր կարծիքով Քարաշամբի գավաթի մարդկային ֆիգուրները միջագետքյանից տարբերվում են ոչ միայն դիրքով, այլև հանդերձանքով:

Քարաշամբի գավաթի մարդկա-

նա Քարաշամբի արծաթե գավաթի հանդերձանքի պատկերազրության

յին ֆիգուրները կրում են բարձրարվեստ ու գեղեցիկ մոդելավորմամբ աչքի ընկնող հանդերձանք (Նկ. 2), որը խիստ տարբերվում է շումերական, գոտկատեղից մինչև ոտքերը հասնող (գոտկատեղից վեր իրանը մերկ է), կտրատված եզրերով կամ փետրավոր հագուստից³: Քարաշամբի գավաթի պատկերագոտիների հանդերձանքը կարելի է բաժանել երկու հիմնական տիպերի.

1. ծիսակրոնական,
2. ռազմի:

Առաջին տիպի հանդերձանքի կարելու մասն են մինչև ծնկները հասնող կապան, նեղ տաբատն ու սրածայր չարուխները (ծայրերը վեր ծալած): Հարկ է նշել, որ այս հանդերձանքը, ըստ մոդելավոր-

ման, կարելի է բաժանել չորս ենթատիպի.

ա. կրծքամասի եռանկյունաձև բացվածքով կապա, որը կրում են գահավորակին նստած առաջնորդը, ուղեկցվող գերին ու սակրը ձեռքին ֆիգուրը (դահիճ): Վերջինս մեր կարծիքով ոչ թե «արքա» է, ինչպես կարծում են Պ. Ավետիսյանն ու Ա. Փիլիպոսյանը⁴, այլ «քուրմ», որը զոհաբերում է թշնամու զերի ընկած զինվորներին: Դրա մասին են վկայում վերջինիս ոտքերի տակ պատվանդանի բացակայությունը (ի տարբերություն խնջույքի տեսարանի գահավորակին բազմած առաջնորդի): Բացի այդ, դիտարկվող ֆիգուրի զխատվելու պատկերված արեւի սկավառակը, ինչ-



¹ В.З. Оганесян, Серебряный кубок из Карашамба, ИЖФ №4, Ереван, 1988, с. 145-160. 145-160; Simonian Hakob, Wor-und frühgeschichtliche Funde auf dem Gebiet Armeniens, Armenien. Wiederentdeckung einer alten Kulturlandschaft (Museum Bochum 14. 1 bis 17. 4. 1995), s. 46; Armenie. Tresors de L. Armenie Ancienne. Pasteurs et chefs de duerre au Bronze mooyen (XXIII-XVI sie'cle avant J.-C.) par A. Piliposian, Paris 1996, p. 65-66; Burchard Brentjes, Bemerkungen zum Silberbecher von Karasamb und seinem Umfeld, Altorientalische Forschungen, 23, 1996, 1, s. 181-194; Պ. Ավետիսյան, Ա. Փիլիպոսյան, «Հին Հայաստանի ոսկին», Երեւան, 2007, էջ 89-93:

² Վ. է. Հովհաննիսյան, Նշվ. աշխ., էջ 151; Պ. Ավետիսյան, Ա. Փիլիպոսյան, Նշվ. աշխ., էջ 91-92:

³ Н.Д. Флиттнер, Культура и искусство дауречья, Л.-М., 1958, с. 103, 112, 118.

⁴ Պ. Ավետիսյան, Ա. Փիլիպոսյան, Նշվ. աշխ., էջ 91:

պես նաեւ կտրված գլուխների կույտը խոսում են այն մասին, որ այստեղ գործ ունենք ծիսական զոհաբերության հետ (նվիրված արեւի աստծուն), ինչը ավելի է հիմնավորում արտահայտված տեսակետը:

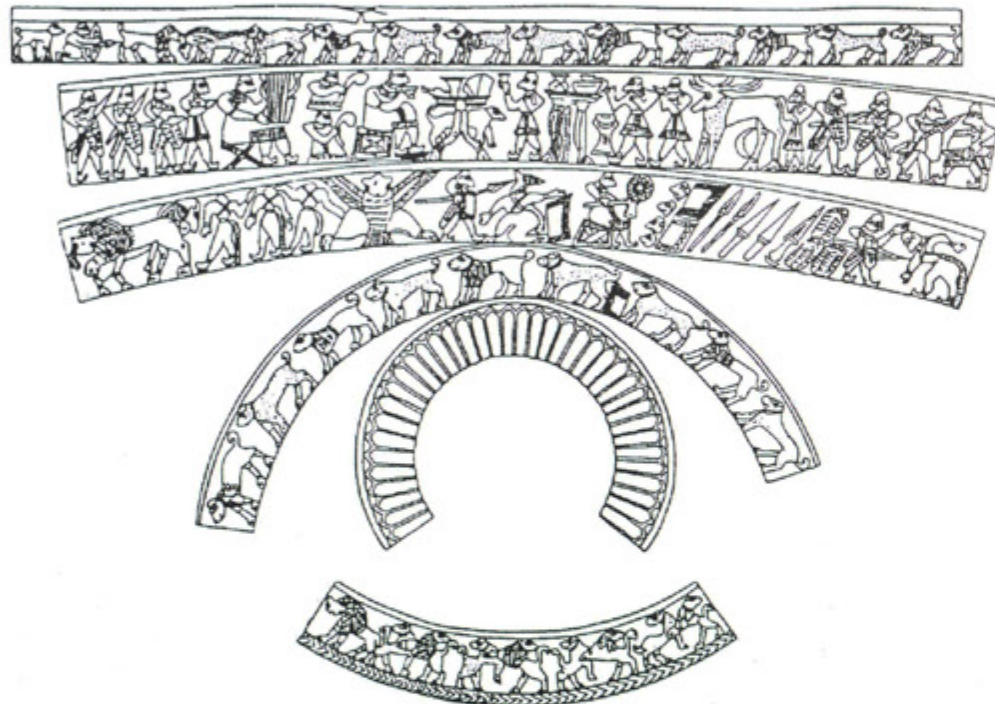
բ. Կրծքամասի շրջանաձև բացվածքով կապա՝ ստորին մասը եզերված եռանկյունաձև զարդանախշով, կրում են փողահար երաժիշտները:

գ. Կրծքամասի շրջանաձև բացվածքը եզրագծող եռանկյունաձև զարդանախշով կապա: Նման հան-

լեթի (Թոեղք) շրջան, Բ. Կուֆտինի ղեկավարությամբ իրականացվող հնագիտական աշխատանքների արդյունքում:

Երկրորդ տիպի հագուստ՝ նեղ տաբատ, վերնաշապիկ ու սրածայր չարուխներ, կրում են Քարաշամբի գավաթին պատկերված մարտիկները: Այս հանդերձանքն ըստ մոդելավորման կարելի է բաժանել երեք ենթատիպի:

ա. Կրծքամասի շրջանաձև բացվածքը եզրագծող եռանկյունաձև զարդանախշով վերնաշապիկներ



դերձանքով է ներկայանում քնարահար երաժիշտը:

դ. Կրծքամասի շրջանաձև բացվածքով ու նեղ գոտիով կապա, որը կրում են մատուցողը, նրան հետևող երկու մարդկային ֆիգուրներն ու եղջերուին ուղեկցող սպասավորը: Հագուստի այս տիպն իր զուգահեռներն ունի խեթական բարձրաքանդակներում⁶:

ա) տիպի հանդերձանք են կրում նաեւ Քորուխթաշի (Կորուխթաշի) արծաթե գավաթի հանդիսավոր երթի մասնակիցներն ու ծառի տակ նստած աստվածությունը⁷: Քորուխթաշի միջին բրոնզեդարյան դամբարանը (թվագրվում է Ք. ա. XVIII-XVII դարերով) հայտնաբերվել է 1938 թվականին պատմական Հայաստանի Գուգարք աշխարհի Թոեղք գավառում՝ ներկայիս Վրաստանի Հանրապետության Թբիլիսի:

են կրում նիզակակիր մարտիկները: բ. Կրծքամասի շրջանաձև բացվածքով՝ զարդանախշից զուրկ, վերնաշապիկներով են հանդերձավորված երկրորդ գոտու սրակիր մարտիկները:

գ. Ուսերից իջնող ու կրծքին խաչվող պարեգոտերով են ներկայանում անգլուխ մարդկային ֆիգուրներն ու նիզակակիրների կողմից սպանվող երկու առաջնորդները: Նշենք, որ բոլորն էլ գոտկատեղից կախված գայլի պոչեր ունեն: Նման կենդանական պոչերով մարդկային պատկերներ հայտնի են եգիպտական ռելիեֆներում⁸ եւ Քորուխթաշի արծաթե գավաթին⁹: Որոշակի է, որ գայլապոչ են միայն սպանված զինվորները: Ըստ Հակոբ Սիմոնյանի գայլապոչ ֆիգուրները խորհրդանշում են մարտի դաշտում սպանված հերոսներին, որոնք

սկանդինավյան սագաներում վկայված հնդեվրոպական հավատալիքների համաձայն մահվանից հետո վերածնվում էին գայլերի (այս դեպքում գայլապոչ մարդիկ): Կորուխթաշի գավաթի պատկերագրությունը Հ. Սիմոնյանը համարում է Քարաշամբի գավաթի թեմատիկ շարունակությունը, որտեղ գայլապոչ մարդկանց հանդիսավոր երթը խորհրդանշում է ռազմի աստծո (ըստ սկանդինավյան սագաների՝ Օդինի) մոտ տեղի ունեցող հավերժական խնջույքը, որին մասնակցում էին մարտի դաշտում քաջաբար կռված եւ սուրը ձեռքին զոհված հերոսները¹⁰:

Կատարված դիտարկումները ցույց են տալիս, որ յուրաքանչյուր ենթախումբ ներկայացնող հանդերձանքը հիմնականում բնորոշ է որոշակի սոցիալական խմբի:

ա. իշխանական վերնախավին (զահավորակին նստած առաջնորդ, ուղեկցվող գերի ու քրմապետ) հատուկ է կրծքամասի եռանկյունաձև բացվածքով կապան,

բ. պալատական երաժիշտներին՝ կրծքամասի շրջանաձև բացվածքով կապան,

գ. արքունիքի սպասավորներին՝ կրծքամասի շրջանաձև բացվածքով ու նեղ գոտիով կապան,

դ. մահապարտ հերոսներին (անգլուխ մարդկային ֆիգուրներ եւ նիզակակիրների կողմից սպանվող երկու առաջնորդներ)՝ ուսերից իջնող ու կրծքին խաչվող պարեգոտերով հագուստները՝ լրացված գոտկատեղից կախ գայլի պոչերով, ե. մարտիկներին՝ կրծքամասի շրջանաձև բացվածքով վերնաշապիկը:

Քարաշամբի գավաթի վերը կատարված դիտարկումը ցույց է տալիս, որ վերջինս պատկերա-ոճաբանական ամենամոտ զուգահեռը գտնում է Քորուխթաշի նմանօրինակ անոթի վրա: Այս ամենը վկայում է այն մասին, որ միջին բրոնզի դարում Հայկական լեռնաշխարհի հյուսիսարեւելյան հատվածում՝ ներկայիս Հայաստանի Հանրապետության տարածքում, գոյություն է ունեցել մի ինքնատիպ ոսկերչական դպրոց, որն աչքի է ընկնում ոճաբանական ընդհանրությամբ եւ, որ ամենակարեւոր է, պատկերագրական որոշակի կանոնների առկայությամբ:

Ծղրութի Ավետարանը

Այս հուշարձանի առիթով գուցե շատերը չեն կարող ասել, թե միջնադրի մեր մանրանկարչությունը «գտնվել է առաջավոր զարգացման գերակշռական միտումների համաշխարհային մակարդակի վրա», ինչպես նկատել է Իրինա Դրամբյանը «Հեթում Բ արքայի ճաշոցի» առիթով (Երևան «Նաիրի», 2004թ.), սակայն կարելի է մի բան պիտի պակասեր Ծղրութի

սին, հրաժարվեց Փարիզը տեսնելուց: Ոչ մի կապիտալ ու զենք չի կարող այս գիրքը գյուղից հանել: Անշուշտ, լավ կլինեք, որ մատյանը հանգրվաներ Մատենադարանում: Բայց բացառությունները պետք է հարգել:

Սիս այս անսովոր ու գորավոր ձեռագիրը Նիկոլայ Քոթանջյանի աշխատասիրությամբ 2006-ին հրատարակեց «Ամահիտ» հրատարակչությունը:

«Ծղրութի Ավետարանը նշանակալից երեւոյթ է ոչ միայն հայ գրքարվեստի պատմության մեջ»- գրում է Քոթանջյանը: Իսկապես սա մի հրաշալի ձեռագիր է, որը «Մուտք Երուսաղեմ», «Պայծառակերպություն», «Յուդաբեր կանայք Տիրոջ գերեզմանի մոտ», «Չորս ավետարանիչներ» եւ մնացած մանրանկարներով միջնադարի հայկական կերպարվեստի մեջ ունի իր առանձնահատուկ տեղը: Այսպես ասում ենք համոզված, որովհետեւ մեր սեղանին է արդեն մի հոյակապ հրատարակություն: Մինչեւ «Տիգրան Մեծ» հրատարակչության տպարանից դուրս գալ վերոհիշյալ Ավետարանը խորհրդավոր մի ձեռագիր էր թվում հատկապես նրանց համար, ովքեր չէին այցելել Ծղրութ գյուղը: Այցելուների մեջ, թերեւս, կարելի է ներկու հոգի՝ մեկը մեծանուն Գարեգին Չովսեփյանն է, մյուսը՝ գեղանկարիչ եւ արվեստաբան Նիկոլայ Քոթանջյանը:

1898-ին Մեծի տանն Կիլիկիո ապագա կաթողիկոսը տեսել է այս ձեռագիրը հիշյալ հայկական գյուղում եւ առանձին հոգովաժով անդրադարձել ձեռագրի գրչարվեստին, պատմական արժեքին, մանրանկարչությանը: 19-րդ դարավերջին միջնադարագիտությունը, մանավանդ արվեստագիտությունը հետագա տասնամյակների զարգացումը դեռեւս չունեն եւ բոլորովին զարմանալի չէ, որ Գերմանիայում կրթված երիտասարդ գիտնականն ու ապագա եկեղեցական, ազգային, հասարակական նշանավոր գործիչը հասկանալով ձեռագրի կարեւորությունը, այնուամենայնիվ արվեստագիտության միամիտ հայացքի ազդեցությամբ ասել է, թե Ծղրութի Ավետարանի «մանրանկարները կոպիտ են, նկարիչը արվեստի, նամանավանդ հեռանկարչության մասին հասկացողություն չունի»:



Ն. ԲՈԹԱՆՋՅԱՆ

ԾՂՐՈՒԹԻ ԱՎԵՏԱՐԱՆԸ

Ավետարանի կորստով եւ հայկական մշակույթից, եւ մեր կյանքի պատմությունից:

Բարեբախտաբար վերոհիշյալ մատյանը 10-րդ դարում արտագրվելուց եւ նկարազարդվելուց հետո հանգրվանել է Ծղրութ (Ծղրութ) գյուղում, ուր ապրողների մեջ հին գրքերի, մանավանդ եկեղեցու պատկերով նկարազարդված մատյանների հանդեպ մեր ժամանակներում անգամ պաշտամունք կա: Դա հայերի ակնածանքն ու երկրպագությունն է գրի հանդեպ:

Ծղրութի Ավետարանը այսօր գյուղի եկեղեցին ու լույսն է, հիվանդներին բուժողը, առողջներին զորացնողը, արհավիրքներին դիմագրավողը: Ավետարանի սեփականատերը չիամաձայնեց մատյանը տրամադրել հայ արվեստի փարիզյան ցուցահանդեսին:

Գարեգին Չովսեփյանի այցելությունից մեկ դար եւ մի քանի տարի հետո Ծղրութի Ավետարանը տեսնում է Նիկոլայ Քոթանջյանը: Ուսանողների եւ մտավորականության ընդամենը մի նեղ շրջանակ է ճանաչում այս գեղանկարչին եւ արվեստագետին: Դա հասկանալի է ըմբռնելի է, եթե հիշենք, որ հասարակության մեջ այլեւս շատ քչերը գիտեն հայոց պատմիչներին, Դավիթ Անհաղթին, Միքայել Նալբանդյանին: Իսկ վիթխարի հայագետ Մանուկ Աբեղյանին նույնիսկ զարգացած մարդիկ հիշում են միայն տխրահռչակ ուղղագրության առիթով: Հունանիտար գիտությամբ զբաղվող մարդիկ, մանավանդ ուսանողությունը, ապագա գիտնականներին հարկ է, որ իմանան, նաեւ մտքի հայ անհատներին, որոնք այնքան քիչ են մեզանում: Դա բոլորովին չի խանգարում կլանվելու քաղաքական միջազգային անցուդարձով, հրապարակվելու մարզական աշխարհի կենսունակությամբ:

Իսկ Նիկոլայ Քոթանջյանը, Քնարիկ Վարդանյանը եւ մի քանիսը խուլշողյան ծննդից նոր հովերով տարված նկարիչներից էին, որոնց պատկերները թարմություն էին սփռում Երևանում, նաեւ շատ բան տեսած Մոսկվայում: Սիս ուրեմն այս հետաքրքիր մարդը, բառիս իսկական իմաստով անխնայ մշակ Նիկոլայ Քոթանջյանը, որի մասնագիտական հմտությունն ու ճաշակը վաղուց արդեն փնտրողների առարկա է Հայաստանում, «Գույնը Հայաստանի վաղմիջնադարյան որմնանկարչության մեջ», «Էջմիածնի Ավետարանը» հոյակապ գրքերից հետո խորացավ դեպի հայկական մյուս մանրանկարների գույնի ու ձևի աշխարհը, հրատարակեց «Ծղրութի Ավետարանը»:

Մենք ականածանքով ենք վերաբերվում ամեն մի անշահախնդիր ձեռնարկի: Հայ մշակույթի պատմությունը, եթե չեն սխալվում, գոյություն ունի այսպիսի տաղանդավոր, բարոյական բարձր մակարդակի տեր անհատների շնորհիվ:

Հիրավի, ինչպես այս գրքի հեղինակն է ասում, «Ծղրութի Ավետարանի մանրանկարները եւ մի պերճախոս վկայություն են այն լայն զարգացման եւ բարձր մակարդակի, որին հասել է հայ գրքարվեստը վաղմիջնադարյան շրջանում»:

ԽՈՐՀՐԴԱՎՈՐ ԸՆԹՐԻՔ հայկական ավանդույթից մինչև Լեոնարդո

Ավետարանական պատկերաշարին նվիրված Վարդան Դեռիկյանի հերթական գիրքը, որ տպագրվել է Մատենադարանի գիտխորհրդի որոշմամբ («Տիգրան Մեծ» տպագրատուն, Երևան, 2008, 112 էջ) եւ նվիրված է Խորհրդավոր ընթերցի թեմայով նկարների պատկերազրույթյանը, վաղ քրիստոնեական ու հայ միջնադարյան պատկերներից մինչև Վերածնունդ ու Լեոնարդո դա Վինչիի՝ մանրամասնորեն ներկայացնում է համրահայտ պատկերը: Գրքում Խորհրդավոր ընթերցի թեման բնավում է բազմակողմանիորեն, ավետարանական հիմքով, պատկերազրույթյան ու խորհրդաբանական աղբյուրներով եւ այլազանություններով, առավել հայտնի օրինակների հանգամանալից ներկայացնամբ: Նշելի է հատկապես հայ մանրանկարչության օգտագործված հարուստ նյութը, վերատպված են արվեստաբանական գրականությունից ծանոթ, բայց նաեւ անծանոթ բազմաթիվ պատկերներ, որոնք մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում:



Ավելի չմանրամասնելով ասենք, որ Վարդան Դեռիկյանն ընթերցողի սեղանին է դրել փայլուն տպագրությամբ, հարուստ ձևավորմամբ, գրավիչ նյութով եւ մեծ հետաքրքրությամբ ընթերցվող մի գիրք: Կարելի է նաեւ, որ այն դրվել է ոչ միայն հայ, այլեւ օտարագրի ընթերցողի սեղանին, քանի որ միաժամանակ տպագրվել է ռուսերեն ու անգլերեն թարգմանությամբ:

Կ. Մ.

ՀԱՅ ԳՐՈՂԸ ԵՎ ԱՄԵՐԻԿԱՅԻ ՊԱՐՈՒՅԻՆ

Ներկայացվող գրության հեղինակը հայ գրող, հայ գրականության մեջ ապագայապաշտության հիմնադիր Կարա-Դարվիշն է (Հակոբ Գեներյան, 1872-1930): Գրության բնագիրը գտնվում է Երեւանի Գրականության եւ արվեստի թանգարանում, Կարա-Դարվիշի ֆոնդում (թիվ 112): Մեզ չհաջողվեց պարզել, թե արդյոք այս գրությունն արդեն լույս է տեսել ժամակի մամուլում. համեմայն դեպս, Կարա-Դարվիշի արխիվում գտնվող թերթերի կտրոնների հավաքածուում այս գրությունը բացակայում է:

Հողվածն արժեքավոր է նախեւառաջ այն առումով, որ ներկայացնում է մի հայ գրողի ծանոթությունը հանրահռչակ ամերիկացի պարուհի Այսեդորա Դունկանի (1878-1927) հետ, ինչպես նաեւ վկայում վերջինիս՝ Հայաստանում տալիք ելույթների մտադրության մասին: Ծանոթությունը կայացել է Թիֆլիսում (այդ է հուշում «Հոս եղավ մեկ երեկո, Նախալովկայի բանվորական թատրոնասրահում» նախադասությունը. Նախալովկան Թիֆլիսի թաղամասերից է): Իսկ հանդիպման տարին պետք է լինի 1921-1924 թվականները, քանի որ այդ ժամանակահատվածում Դունկանը բնակվում էր ԽՍՀՄ-ում՝ ամուսնացած լինելով Սերգեյ Եսենինի հետ:



ԿԱՐԱ-ԴԱՐՎԻՇ ՀԵՂԱՓՈԽԱԿԱՆ (Այսեդորա Դունկանի մոտ)

Երեկ ես այցելեցի Այսեդորա Դունկանին, պարի մոր էստետիկայի ստեղծողին, հեղափոխական պարուհուն:

Հմայված էի նորա պարով: Եւ իմ առաջին խոսքերն էին նրան - եթ դուք մեկնեիք եւ ես հնարավորություն չունենայի Ձեզ հետ տեսակցվել ու ծանոթանալ, ես ինձ դժբաղդացած կը համարեի:

Դուք ձեր պարով ինձ վրայ նույնքան ցնցող տպավորություն գործեցիք, որքան եւ Ձեր ամերիկացի անմահ բանաստեղծ Ուոտ-Ուիտմենը, երբ առաջին անգամ ծանոթացա նրա գրվածքների հետ:

Դունկանը քաղցր ժպտաց եւ առանձին գորովալից զգացնում:

քով արտասանեց - О мой милый Уот (Օ՝ իմ սիրելի Ուոտ):

Առաջս կանգնած էր մի տիպիկ ամերիկուհի, շեկ մազերով եւ կապույտ երկնագույն աչքերով:

Թախծը եւ խորը մտածումի զգացմունքը դրոշմված էին նորա աչքերի մեջ:

Կարծես, Սինա Գետում խեղդված իր մանուկների հիշատակը դեռ ապրում էին նորա հոգու մեջ՝

- Ռուսաստանը ինձ գրավեց իր կոմունիզմի գաղափարով, եւ այստեղ, մի հեղափոխական երկրում, առավել քան մի ուրիշ տեղ, կը հասկանամ իմ պարը:

- Ոչ, ես չեմ պարում, ես չունեմ պար, այլ ամեն անգամ ես ստեղծում եմ մի նոր պար. եթե հազար



անգամ էլ պարեմ, իմ պարը կը լինի հազար տեսակի:
Ստեղծագործությունը նորա պարի մեջ էական մոտիվն է:
Քարացած պար նա չէ ընդունում,

ՊԱՐՈՒՅԻՆ

նում, պարզ է, որ նա հակառակ է լինելու ամեն մի եւ ամեն ազգի քարացած պարի, նամանավանդ բալետի՝

Ինտերնացիոնալ նորա պարի լեյտ մոտիվն է:

Ընդհանուր մարդկային, սոսկ մարդու պարը ազատ, անբռնազրոսիկ շարժումների վրա հիմնված. ահա նորա պարի էական սկզբունքը:

Բնական շարժում:

- Ի՞նչ կարծիք ունեց դուք մեր կովկասյան, ասիական պարերու մասին, - ես հարցրի:

- Ձեր պարերը նման են եգիպտական պարերին, սակայն նրանք կորցրել են իրանց սկզբնական, բնական ձեւը, քարացել են, չունեն ազատ, ստեղծագործող մոմենտի ռիթմը:

- Շատ ցանկալի կը լիներ, որ

դուք լինեիք Հայաստանում, այնտեղ Ձեզ կը սիրեին, լավ կընդունեին:

- Ցավում եմ, որ ներկա ժամանակում, այնքան մեծ ծախսեր են պահանջում, որ անկարող եմ շատ տեղեր լինել, սակայն հույս ունեմ լինելու ապագայում:

Դունկանը գալու է մեզ մոտ իր խմբով, իր աշակերտներով:

Սակայն ես զգացի, որ հանճարեղ Դունկանը ապրում է իր ստեղծագործության վերջին տարիները - նա արդեն անցյալումն է, թեեւ հիմա եւս նա չէ կորցրել իր թարմությունը եւ հասունությունը, սակայն նորա համար արտիստի թափառող կյանքը արդեն իսկ ծանր ու տաժանելի են:

Այնուամենայնիվ նա դեռ թագավորում է պարի ասպարեզում եւ դեռ շատ ու շատ հզոր էստետիկական մոմենտներ կը նվիրի լայն հասարակության:

Նա իր տուրների ժամանակ առանձին հաճույք եւ տեղ է տալիս աշխատող մասսաներին ու բանվորության:

Այսպես, Բաքու եղել է հատկապես

պես բանվորության համար չորս փակ երեկույթ:

Հոս եղավ մեկ երեկո, Նախալովկայի բանվորական թատրոնասրահում:

Բանվորությունը ամեն տեղ նրան մեծ խանդավառությամբ է ընդունում:

Այսեդորայի ջերմ ցանկությունն է ամեն տեղից ունենալ աշակերտներ, նամանավանդ պրոլետար դասակարգից:

Բաքվից արդեն իսկ գնալու են Մոսկվա նորա մոտ մի խումբ աշակերտներ:

Ցանկալի կը լիներ ուղարկել ստիպենդիստներ եւ Հայաստանից:

Մեզ եւս մոր ժամանակների համար, հեղափոխական ժամանակների համար հարկավոր է նոր հեղափոխական պար:

Պարի ինտերնացիոնալը:

Դունկանն է այդ պարի մեծ ուսուցիչը:

Սովորենք նրանից նորա պարը:

Հրապարակումը՝
ԱՐՃՎԻ ԲԱՆՉԻՆՅԱՆԻ



ISADORA
DUNCAN.

ISADORA DUNCAN.

Ծանոթացե՛ք՝ Մայքլ Գյուրջյան



արվեստներով: Առաջին անգամ բեմ թատրոնացավ 13 տարեկանում՝ մեծ մասամբ դասարանում քիչ ժամանակ անցկացնելու համար: Այդ ժամանակաշրջանում նա աշխատել է բեմադրիչ Ղեմիս Քոլեսի հետ «Կոնտրա Կոստա» եւ Բերքլիի «Շեքսպիր» թատերախմբերում, Սան Ֆրանցիսկոյի Ամերիկյան կոնտեր-վատորիայի թատրոնում՝ ուսանելով դերասանություն, ռեժիսուրա եւ պար: Միջնակարգ դպրոցն ավարտելուց հետո տեղափոխվել է Լոս Անջելես՝ թատերական արվեստ ուսանելու Կալիֆոռնիայի համալսարանում: 1991-ին Մայքլն իր ուսանողական ընկերների հետ հիմնադրել է «Բաֆալո Նայթս» թատերախումբը: Այս խմբում նա կատարել է իր լավագույն թատերական դերերից Մոդիլիանին՝ Ղեմիս Սքինթալը:

Որպես բազմատաղանդ երիտասարդ աստղ, որի կարիերան հետզհետե աճում է, Մայքլն, սակայն, կարող են քյուրընկալել որպես սոսկ գեղադեմ մի դերասանի: Իրականում նա նման չէ հռչակավորների այն մեծամասնությանը, որ կարիերայի են ձգտում հանուն փառքի եւ համբավի: Ժամանակին նա ցանկանում էր գնալ իր ինտելեկտուալ հոր հետքերով եւ դառնալ բժիշկ: Ջրիոսի համաստեղության ներքո ծնված Մայքլը մեծացել է Օքլենդում (Կալիֆոռնիա), արվեստասեր ծնողների ընտանիքում: Չայլը բժիշկ էր ԼԱՍՄ-ում, մայրը բուժքույր էր, իսկ միտաթիկ բույսագետ Մայքլը հաճույքով ուսանում էր քվանտային ֆիզիկա: Սպասվում էր, որ նա կդառնա ինժեներ կամ բժիշկ: Սակայն դերասանության «միջատը» նրան խայթեց մանկուց, եւ նա շուտով սկսեց հետաքրքրվել բեմական

րի համանուն դրամայում, որի համար եղել է «Լոս Անջելես ուիքլի» լավագույն գլխավոր դերակատարի մրցանակի թեկնածու: Գյուրջյանն արժանացել է բեմադատության դրվատիքին՝ «Բաֆալո Նայթս»-ի հետ ներկայացրած ժան Ժիրոլի «Բելակի Ապոլլոն» եւ Միգրելայ Մաքսիչի «Ջեյ Բի» թատերախաղերում: Մայքլը ստացել է նաեւ «Լոս Անջելեսի բեմադատների ընտրություն» եւ «Գաղափար Բաքսեյզ Ուեսթ» մրցանակները՝ «Մարիսոլանայի խնթություն» մյուզիքլի պարերի բեմադրության համար: Նա նաեւ հիմնադրել է Սան Ֆրանցիսկոյի «Մալորոքո փողոցաշունգ» ընկերությունը:

Մայքլը ճանաչում է ձեռք բերել նաեւ հեռուստաշարերի դրվագներում՝ «Աճող ցավեր» (1993), «Կյանքը շարունակվում է» (1992-1993), «Չեղձակի հպումը» (1994), «Քաղ-

ցր արդարություն» (1994), «Կասկածի տակ» (1994): Այս շրջանում նկարահանվել է նաեւ «Նորություններ» (1992), «Չավերժ երիտասարդ» (1992) եւ «Չեղձը, ո՞վ կփրկի մեր երեխաներին» (1993) հեռուստաֆիլմերում: 22 տարեկանում արժանացել է «Էմմի» մրցանակին որպես լավագույն խոստումնալից դերասան՝ «Դեյվիդի մայրը» (1994) հեռուստաֆիլմում: Չաջորդ օրը նա պայմանագիր է կնքել՝ հանդես գալու «Թողնելով Լաս Վեգասը» ֆիլմում՝ Լիբրելա Քեյջի եւ Էլիզաբեթ Շուլի հետ: Եվ անշուշտ, հազար ու մի այլ առաջարկներ, քանի որ բոլորը ցանկացել են «մի կտոր» ունենալ այս նորածագ աստղից:

1994-ին Մայքլը կատարել է Ջասթին Թոմսոնի դերը «Չավաբույք հիմնի համար» (1994) հեռուստաշարում: Նրա կերպարն այնքան անդիմադրելի էր եւ հանդիսականների կողմից սիրված, որ վեց դրվագի համար կնքված պայմանագիրը երկարաձգվել է երեք տարով: Սակայն 1997-ին նա թողեց «Չավաբույք հիմնի համար»-ը՝ կինոռեժիսոր դառնալու համար: Որպես առաջին փորձ՝ նա գրեց եւ վաճառեց կինոսցենարներ եւ գլխավոր դերերով 1999-ին նկարահանվեց «Էս էլ Սի Փանթ», «Սի քիչ ավելի» եւ «Անտեսանելին» կինոֆիլմերում՝ հանդես գալով նաեւ որպես համարատաղրիչ:

Մայքլն ասում է, որ իր հաջողության գաղտնիքը իր յուրաքանչյուր երազին ակտիվորեն հետեւելու մեջ է: Նա պարզապես գրում, բեմադրում եւ արտադրում է կինոսցենարներ, թատերական ներկայացումներ, նույնիսկ երաժշտական խտանակներ՝ հանդես գալով որպես դերակատար եւ պարադիք: «Որքան զբաղված լինեմ՝ այնքան լավ», ասում է նա: Իր հիմնական գործերի հետ մեկտեղ նա նաեւ զբաղվում է ավելի լուրջ թվացող աշխատանքով, ինչպիսին է դասախոսական աշխատանքը Լոյոլա Մերիմաունթ համալսարանում:

Բազմաշնորհ դերասանը վերջին չորս տարին նվիրվել էր իր առաջին մեծ անկախ կինոնկարի՝ «Պատրանքի» (2004) ստեղծմանը, որի գլխավոր դերակատարն ինքը Մայքլն է՝ հովիվույթան լեզենդ Քլոդ Դուգլասի կողքին: Ֆիլմի հիմքում «հետեւիդ սրտիդ ծայրին» կարգախոսն է, որին Գյուրջյանը խորապես հավատում է:

«ԵՐԵՎԱՆԸ ԻՄ ՍԻՐԵԼԻ ՔԱՂԱՔՆ Է» ԱՍՈՒՄ Է ՄԱՅՔԼ ԳՅՈՒՐՋՅԱՆԸ

ԱՐԾՎԻ ԲԱՆՉԻՆՅԱՆ
Լուսանկարները՝ Էրիք Փափեյանի

Ամերիկյան թատրոնի եւ կինոյի դերասան եւ բեմադրիչ Մայքլ Գյուրջյանն իմ «Չայերը համաշխարհային կինոյում» գրքի (2004, Երեւան) ամենահամակերպի «հերոսներից» է:

Առաջին անգամ Մայքլի մասին կարդացել էի 1994-ին, երբ նա դարձել էր հեղինակավոր «Էմմի» մրցանակի դափնեկիր՝ Սի Բի եւ հեռուստաընկերության «Դեյվիդի մայրը» ֆիլմի դերակատարման համար: Չայաստան կատարած նրա այցից անմիջապես առաջ, 2006 թվականի մայիսին մեր միջեւ էլեկտրոնային նամակագրություն սկսվեց: Մինչ այդ ես համոզվում էի Սան Ֆրանցիսկոյում բնակվող իմ ընկերուհի Գոհարին, որ տեղի հայ համայնքի մասին իր վավերագրական ֆիլմի հերոսների մեջ ան-

պատճառ ընդգրկի նաեւ այդ քաղաքի շրջակայքում ծնված Մայքլ Գյուրջյանին: Շուտով Մայքլը հայտնվեց Չայաստանում, մտերիմ ընկերոջ՝ լրագրող Էրիք Փեյկի հետ: Այս երկու արտասովոր, կենսուրախ եւ սրամիտ երիտասարդների հետ հանդիպումներն արագորեն վերածվեցին ճշմարիտ բարեկամության: Երրորդ սերնդի ամերիկահայ, հայերենին բնավ չտիրապետող Մայքլը սիրահարվեց նախնիների երկրին: Ինձ համար մեծ հաճույք էր ներկայացնել իմ երկիրը այդ երկու ամերիկացիներին, ճամփորդել նրանց հետ եւ ականատես լինել Մայքլի հայկական ինքնության արթնացմանը: 35-ամյա դերասանը Չայաստանը դիտում էր իսկական կինոռեժիսորի աչքերով՝ անընդհատ կատակելով, թե ուզում է այստեղ կինոստուդիա հիմնել ու վերադառնալ՝ ինձ հետ միասին ֆիլմեր նկարահանելու համար: Երեւանի «Նարեկացի» արվեստի կենտրոնում

կազմակերպեցինք Մայքլի «Պատրանք» կինոնկարի ցուցադրությունը: Նույն օրը մեր տանը եւ հարցազրույց վարեցի Մայքլ Գյուրջյանի հետ, որն էլ ներկայացնում եմ ընթերցողի ուշադրությանը:

-*Դե, Մայքլ Գյուրջյան ... բարեւ:*
-Բարեւ,- պատասխանեց Մայքլը հայերեն:
-*Դու այս բառն առաջ էլ գիտեիր, թե՞ այստեղ սովորեցիր:*
-Այստեղ սովորեցի ... Կարծում եմ, միակ բանը, որ ես հայերեն գիտեի առաջ՝ «ինչպե՞ս ես» ...
-*Չա՞յրդ էր սովորեցրել ...*
-Ո՛չ, կարծեմ՝ ազգականներս: Չայրական պապս՝ Մամուկ Գյուրջյանը, մեծացրել է իմ հորը եւ հորեղբորը որպես իսկական ամերիկացիների: Նա Ամերիկա է եկել 1914 կամ 1915 թվականին, միակն էր Բալուի իրենց ընտանիքից, որ Չայաստանից դուրս է եկել: Ես հավատա-



ցած եմ, որ երբ պապս եկել է Ամերիկա եւ հետագայում ամուսնացել, նա շատ է ցանկացել, որ իր զավակներն ամերիկացի լինեն: Չայրս մի քիչ հայերեն գիտի, սակայն նա երբեք չի խոսել այդ լեզվով ինձ ու քրոջս հետ: Պապիկս ողջ մնալու պատմությունը շատ արկածալից եւ չափազանց հետաքրքիր է: Նա անհնազանդ երեխա է եղել: Վաղ պատանեկության տարիներին նա գողացել է մի թուրք փաշայի ծին: Այս փաշան հրամայել է բռնել եւ սպանել նրան: Պապիս ընտանիքը նրան փախցրել է Սեւ ծովի նավահանգիստներից մեկը, թաքցրել նավի վրա գտնվող փայտե արկղերից մեկում: Այսպիսով, պապս մի քանի շաբաթ այդ արկղի մեջ նստած ճանապարհորդել է եւ հասել Ճապոնիա: Չեւագայում նա տեղափոխվել է Միացյալ Նահանգներ, որտեղ հանդիպել եւ ամուսնացել է տատիկիս հետ: Նա ծնունդով Երզրումից էր, Օջախյան ընտանիքից: Պապիս ընտանիքի բոլոր անդամները զոհվել են Եղեռնի ժամանակ: Մեր ընտանիքում արվեստագետներ չկան, ես միակն եմ: Բայց այստեղ ես իմացա, որ եղել է քանդակագործ Գյուրջյան, նկարիչ Գյուրջյան... Նույնիսկ ձեր մշակույթի փոխմասնաբաժնի Գյուրջյան է:
- *Ըստ քեզ՝ ազգային պատկանելիությունն ինչ-որ բան նշանակո՞ւմ է դերասանի համար:*
- Այո: Իմ կարծիքով՝ դերասանությունը չափազանց կապված է ինքնության հետ, քո ու լինելու հետ, կապված է քո ներկայանալու զգացումի հետ, թե ով ես փորձում դու լինել: Դերասանները մեծ մասամբ փորձում են իրենց «վաճառել» այն ձեւով, որ մարդիկ գիտակցեն, թե ինչու պիտի դեր առաջարկեն ինձ այս դերասանին եւ ոչ մյուսին: Այսպիսով բոլորը, բայց հատկապես՝ դերասանները, չափից ավելի փորձում են պատկերացնել, թե ինչ ինքնություն ունեն եւ ովքեր են իրենք: Ես համոզված եմ, որ

ազգային ծագումը շատ կարեւոր է, հատկապես եթե վերցնենք, օրինակ, այնպիսի դերասանի, ինչպիսին է Ռոբերտ դե Նիրոն, որի մասին մենք գիտենք, որ նա տիպիկ նյույորքցի իտալացի է: Այնպես որ՝ այո, կարծում եմ, որ այն մեծ դեր է խաղում:

-*Այդ դեպքում մենք կարո՞ղ ենք խոսել քո դերասանական արվեստում որոշակի ազգային առանձնահատկությունների մասին:*

-Կարող եմք: Երբ ես խոսում եմ ինքնության մասին՝ ես ինձ նույնացնում եմ այն քաղաքի հետ, որտեղ ծնվել եմ, այսինքն՝ Կալիֆոռնիայի Օքլենդ քաղաքի: Եվ ապա՝ կա իմ մայրական կողմը, որ շուտանդացիներն են: Երբ մեծանում էի, ես բազում զարմիկներ ունեի ընտանիքի այդ կողմից, որոնց հետ էինք անցկացնում արձակուրդների մեծ մասը:

Այնպես որ ինձ համար կես հայ լինելը մի քանի ուրիշ տարբեր գործոններից մեկն է, որոնց հետ ես նույնանում եմ: Սակայն քանի որ իմ մանկության եւ պատանեկության տարիներին Չայաստանն իմ մշակույթի մաս չէր կազմում, այն ամենից հետաքրքիրն էր ինձ համար, այն մի տեսակ չհայտնաբերված երկիր էր ինձ համար, իմ իսկ չհայտնաբերած երկիրը:

-*Եվ դու եկել ես հայտնաբերելու՞ այն:*
-*(Ծիծաղում է):* Ես եկել եմ քեզ հետ լավ ժամանակ անցկացնելու, Արծվի:
-*Դու եկել ես ինձ հետ ժամանակ անցկացնելու, քո վերջին ֆիլմը ցույց տալու համար ... դու կրո՞ւմ ես Տիգրան Մեծի դրամը քո վզին՝ հաջողության համար ... այս բոլորը մի բան նշանակո՞ւմ է ...*

-Իհարկե: Ես այստեղ եկել եմ իմ ընկեր երիքի հետ, որը «Եյուզուիքի» լրագրող է, եւ երկար ժամանակ է, որ մենք ցանկանում էինք գնալ-հայտնաբերել հետաքրքիր վայրեր, նա որպես լրագրող, ես՝ որպես դերասան: Չայաստանը գլխավորում էր երկրների իմ ցուցակը: Ուզում էի տեսնել, թե ինչի նման է այն, եւ ինձ թվում է, որ մենք առաջմ ընդամենը մակերեսն ենք շոշափել: Երեւանը իմ բոլոր սպասումներից դուրս էր: Ինձ համար այն մի տեսակ խառնուրդ է Պրահայի եւ Պրեմիսլի Կամբոջայի մայրաքաղաքի, քանի որ այն եվրոպական տեսք ունի եւ միաժամանակ մի տեսակ վայրի Արեւմուտք է: Այստեղ շատ բաներ են կատարվում, նոր շենքեր են կառուցվում, եւ մեծ չափով ստեղծագործական էներգիա եւ տեսնում այստեղ: Ես եկա մեքենայով, թուրքիայից, Վրաստանի ճանապարհով: Երբ մենք մտանք Չայաստան տեսա բազմաթիվ լքված խորհրդային շինություններ: Ես շատ հոգսած էի եւ մե-

քենայում քնեցի, եւ մեծ էր իմ զարմանքը, երբ արթնացա Երեւանում եւ տեսա մի գրեթե եվրոպական քաղաք: Նախապես մենք ուզում էինք գնալ Թուրքիա, տեսնել Արեւմտյան Չայաստանը, գնալ Կարս, Բալու՝ պապիկիս ծննդավայրը: Իմ ընկերներից կինոարտադրիչ Անահիտ Նազարյանը եղել էր այնտեղ եւ պատմում էր, որ Բալուն բլուրների վրա գտնվող մի քաղաք է: Կարծում եմ, որ ես այնտեղ կգնամ իմ հաջորդ ուղևորության ընթացքում, քանի որ Երեւանում այնքան հաճելի է, որ ես ցանկանում եմ պարզապես մնալ այստեղ:

-*Ի՞նչ ես կարծում Չայաստանի մասին՝ ֆիլմ նկարահանելու առումով:*
-Ես չեմ ուզում, որ ուրիշ մեկն այստեղ նկարահանում անի, քանի որ ես պետք է ֆիլմ նկարահանեմ այստեղ:

-*Լավ, Մայքլ, ինչպե՞ս կընտրեք Մայքլ Գյուրջյան դերասանին:*
-*(Ծիծաղում է):* Չգիտեմ:
-*Նա նշանավոր դե՞մք է:*
-Ո՛չ:

-*Ինչո՞ւ ոչ: Դու բազմաթիվ ֆիլմերում ես նկարահանվել, «Էմմի» մրցանակ ես ստացել, բազմաթիվ մարդիկ գիտեն քեզ ...*

-Չմ ... ասեմ, որ տարբեր տեսակի դերասաններ կան: Ոմանք դերասանությամբ զբաղվում են՝ հռչակի հասնելու համար, ոմանք էլ այդ գործին նվիրվում են՝ նրա գեղարվեստական կողմի համար: Եվ ես չեմ կարծում, թե որեւէ մեկը հարյուր տոկոսով մեկն է կամ մյուսը: Անձամբ ես սիրում եմ դերասանությունը նրա գեղարվեստական կողմի համար, մեծ մասամբ՝ ավելին անելու հնարավորության համար: Այն, դժբախտաբար, ավելի առաջ է մղում քո կարիերան, քան քո դերասանական ծիրը: Այնպես որ, ինձ թվում է, թե որպես դերասան ես շատ ժամանակ եմ վատնել՝ փորձելով չինքնահաստատվել (ծիծաղում է): Դերասանների մեծ մասն ասում է՝ «հիա ես այսպիսին եմ, սա է իմ ինքնությունը, եւ փորձում եմ իրենց հաստատել այդ հիմքի վրա, ինչը խելացի է: Դու գիտես, թե ով է Ջոն Թրավոլթան, գիտես, թե ով է Ջոել Լոն, մարդիկ ճանաչում են նրանց անհատականությունը: Ամեն անգամ մի աշխատանք կատարելիս, փոխանակ այդ ուղղությամբ ես մեկ քայլ կատարելու, ես սովորաբար գնում եմ մեկ ուրիշ ներկայացման մասնակցելու: Այս առումով որպես բեմադրիչ թե դերասան, կարծում եմ, որ ես ունեմ այն այսպես կոչված հիմնական, գլխավոր տարրը, գրեթե ինքնություն պես մի բան: Ֆրենսիս Ֆորդ Կոպպլայի պես կինոռեժիսորը



ներկայացնում է իրենից որոշակի մի բան՝ ունենալով իրեն ներկայացնող այդ հիմնական տարրը:

Քանի որ էրիք Փեյվեր մեզ հետ նույն սենյակում էր, ես հաջորդ հարցը տվեցի նրան.

«Էրիք, գուցե դո՛ւ կասես, թե ինչպիսին է Մայքլ Գյուրջյանը՝ որպես դերասան եւ ընկեր ...»

«Որպես դերասան՝ վստահ չեմ ինչ ասեմ: Ես նրան տեսել եմ թատրոնում, մի քանի ֆիլմում կամ հեռուստաշոուներում, տեսել եմ ֆրանսիացի հեղինակ ժիլոդուի մեկ գործողությամբ «սեւ թատերախաղում»: Դա մի դասական պիես էր, եւ նրա շուրջը եղած բոլոր կերպարներն էլ շատ դասական էին: Ինձ իսկապես շատ է տպավորել այդ ներկայացումը:

«Իսկ որպես ընկե՛ր?»

«Գժի մեկն է: (Մայքլը քորքում է): Չէ, Մայքլը բավական հրաշալի տղա է, շատ բարեսիրտ: Ես Լոս Անջելեսից եմ եւ շատ մարդկանց եմ ճանաչում շոու-բիզնեսի արդյունաբերությունից եւ չեմ սիրում նրանց մեծ մասին (ծիծաղում է): Մայքլը նման չէ նրանց մեծ մասին, լայն հետաքրքրություններ ունի, սիրում է մարդկանց եւ բազմազան աշխարհները: Նա այնպիսին է, ինչպիսին դերասանը պետք է լինի, մինչդեռ նրանց մեծ մասն այդպիսին չէ...

«Շնորհակալություն, էրիք: Կրկին վերադառնամք Մայքլին: Դու սիրում ես խենթ բաները, Մայքլ ...»

«Այո, իհարկե:

«Կյանքում, բեմում կամ էկրանին ...»

«Սիրում եմ հետաքրքիր մարդկանց, իսկ նրանք շատ չեն: Այսօր մենք գնացինք Փարաջանովի թանգարան, եւ ես լսել էի առաջ էլ, որ հայ արվեստագետների մեծ մասը մի տեսակ արտասովոր է: Նրանք պարզապես ուզում են վերցնել իրականությունը եւ մի փոքր «տեղից շարժել»: Դա մի բան է, որ արվեստագետ-

ների մեծ մասն անում է: Տարբերություն կա, թե դու ուզում ես վերապատկերել՝ լկյանքը, թե՛՝ ամերիկյան հեռատեսիլի պես վերցնել մեկի ընտանեկան դրաման եւ պարզապես խաղալ այն: Շատ քիչ են այն մարդիկ, որոնք ուզում են վերցնել իրականությունը այնպես, ինչպիսին որ այն կա եւ մի փոքր «շրջել», նույնիսկ շատ փոքր չափով: Ես դա շատ եմ գնահատում: Եվ եթե ես գտնեմ, թե ինձ ինչն է արտասովոր թվում՝ դա էլ հենց կլինի այն կետը, որն ինձ դուր կգա:

«Ինչո՞ւ ես կարծում, որ հայ արվեստագետների մեծ մասն արտասովոր է:

«Որովհետեւ մենք բոլորս խենթեր ենք: Այստեղ ինձ հանդիպած արվեստագետների մեջ ես մի տեսակ ամբողջականություն եմ տեսնում, որոնք ամեն բան ցանկանում են մի փոքր այլ կերպ անել... օրինակ, կինոռեժիսոր Վոն Փիլիպյանը Լոնդոնից կամ դերասան Սերգեյ Դանիելյանը, որի մենամենկայացմանը ներկա գտնվեցի: Լավ օրինակ է տեղական «Հովեր» երգչախումբը, շարժվող երգչախումբը: Փոխանակ պարզապես երգչախումբ լինելու, նրանք տարբեր տիպի շարժումներ են կատարում: Եվ դա արվում է՝ առանց չափն անցնելու: Ինչո՞ւ երեւոյթները մի փոքր «չտեղաշարժել» եւ չդիտել մի փոքր այլ անկյան տակ:

«Այսպիսով, քո բեմադրություններում դու փորձում ես երեւոյթները դիտել հնարավորին չափ տարբեր անկյուններից:

«Ես նկատի ունեմ, որ այդպես արտասովոր է, քանի որ ես աշխատել եմ այնքան տարբեր մակարդակներում, լինի էրիքի ասած թատերական ներկայացումը կամ տարիներ շարունակ իմ խաղացած «Հավաքույց» հինգի համար» հեռուստաշոուն: Ամերիկայում բազմաթիվ մարդիկ մտածում էին՝ ա՛հ, սա իսկապես լավ շոու է, այն շատ տարբեր է եւ գեղարվեստական: Նկարահանման հրապարակում նրանք ինձ ասում էին, թե ինչ պիտի անեմ, եւ ամեն անգամ ես անում էի տարբեր կերպ: Նրանց համար դա ծանծրայի էր, քանի որ նրանք նյարդայնանում էին, իսկ ես ասում էի՝ իսկ ինչո՞ւ չանել այս կերպ կամ այն կերպ: Իմ կարծիքով՝ շատ դերասաններ հետեւում են ընդունված կարգին, ինչն այնքան էլ հետաքրքիր չէ:

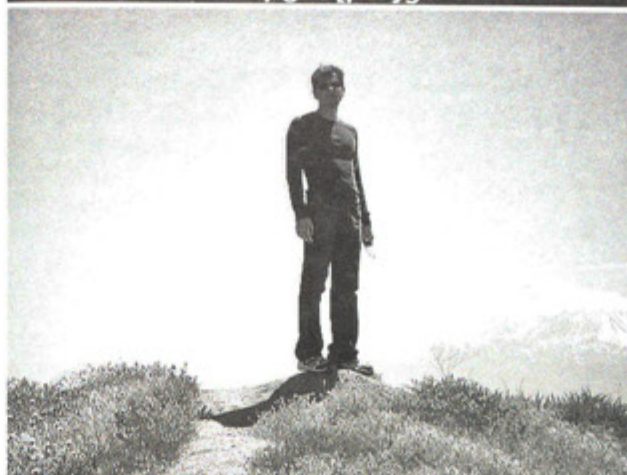
«Շատ լավ, իսկ ի՞նչ ես կարծում, ի՞նչն է քո կարիերան ավելի առաջ մղել՝ հեռատեսիլը, թե՛՝ կինոն:

«Կարծում եմ, ինձ դեռեւս մեկ կամ երկու տարի է պետք, որպեսզի իսկապես պատկերացնեմ, թե ինչ եմ անելու: Ինձ համար, շատ բան, որ արել եմ, կարելու-

րապես լավ եմ եղել, դրանք եղել են մի տեսակ ամեն ինչի «համը առնելու» պես: Հույս ունեմ, որ շուտով ես ավելի շատ կգրադվեմ ռեժիսուրայով, քան դերասանությամբ, բայց գուցե եւ երկուսով էլ՝ դառնալու համար հատուկ մի «ծայն»: Փարաջանովն ասել է, որ ինքը ֆիլմեր է նկարահանել տարբեր երկրներում, տարբեր ռճերի: Ինձ թվում է, որ ինձ մոտ էլ է այդպես եղել: Մինչեւ հիմա շատ աշխատանքներ եմ կատարել, եւ դրանք բոլորը պարտադիր կերպով չեն եղել իմ հատուկ «ծայնը»: Դրանք ունեն այդ ծայնից որոշ մասեր, եւ ես հայտնագործել եմ մի փոքր այստեղ, մի փոքր՝ այնտեղ: Սակայն կարծում եմ, որ ես վերջնականապես կդառնամ մի տեսակ արվեստագետ, որը կուեննա (ինչպես որ ես ուզում եմ հիմա) միայն իրեն հատուկ «ծայնը»: Հիմա ես ցանկանում եմ կենտրոնանալ դրա վրա: Դա նման է նրան, որ նկարիչը փորձում է քանդակել, աշխատել պաստելով, յուղաներկով, փորձել այս ոճը, այն ոճը... Չնայած որ ես խաղացել եմ շատ տարբեր տեղեր, ինձ համար ամենից կարեւորն այդ ծայնը գտնելն է: Դեռ հաստատ չգիտեմ, թե դա ինչ է լինելու, սակայն բավականին մոտ եմ դրան:

«Սի քանի խոսք քո վերջին ֆիլմի՝ «Պատրանքի» մասին:

«Ես այն սկսել եմ նկարահանել հինգ տարի առաջ: Ես իսկապես ուզում էի վերցնել ոչ մի բան եւ ստեղծել ինչ-որ բան: Ես սկսեցի բառացիորեն ինքս ինձնից եւ մի քանի ընկերներից՝ վարձելով կինոխցիկ եւ նկարահանելով կինոնկարի մի փոքր մասը, ապա օգտագործել այն՝ գումարներ հայթայթելու համար, որպեսզի նկարահանումների մնացած մասը շարունակենք ստուդիաներում: Դրանից առաջ ես Հոլիվուդում էի եւ փորձում էի ավանդական ճանապարհը՝ ստուդիաների եւ ֆինանսների: Այդ ուղին ավելի արագ էր, սակայն դու ստիպված ես հրաժեշտ տալ քո մի շարք գաղափարներին եւ ստեղծագործական առումով չես կարող շատ ազատ լինել: Հոլիվուդում աշխատելու դեպքում դու իսկապես շատ բան պետք է զոհաբերես քո ստեղծագործական երազանքից, քանի որ այն մի այնպիսի կառույց է, որ ավելի շատ արտադրանք է ստեղծում, քան արվեստի ստեղծագործություն: Ես չուզեցի գնալ այդ ճանապարհով, ուստի եւ ինքս ինձ ասացի՝ տեսնենք, գուցե ինքս զուլիս բերեմ այս գործը: Դա շատ, շատ դժվար ծեռնարկ էր, թերեւս ամենադժվարը, որպիսին ես արել եմ իմ կյանքում: Դա կատարյալ ֆիլմ չէ, դա պարտադիր կերպով այն ֆիլմը չէ, ինչպիսին



կուզենայի, որ այն ներկայանար աշխարհին: Դրանից առաջ ես մի փաստագրություն էի նկարահանել, մի քանի կարճամետրաժ ֆիլմ, երաժշտական տեսաֆիլմ, սակայն սա իմ առաջին խաղարկային կինոնկարն էր:

«Պատրանքը» անկախ ֆիլմ է: Դժվար չէ՞ր այնտեղ ընդգրկել լեգենդար հոլիվուդյան դերասան Քլորե Դուգլասին:

«Մի քիչ արտասովոր էր: Երբ դու մտածում ես անկախ ֆիլմի մասին, դու չես կարող համատեղել հոլիվուդյան լեգենդին դրա հետ: Ֆիլմն այդ առումով լավ ստացվեց: Դուգլասի հետ աշխատելը դժվար չէր, ընդհակառակը: Նա շատ էր ուզում մասնակցել այս ֆիլմին: Նրա համար սա նույնպես մի հնարավորություն էր, ինչպես ինձ համար, քանի որ Քլորե Դուգլասի մեան մեկին, արդեն շատ ծեր տարիքում, ոչ ոք լավ դերեր չի մտածում, թե նա դարձյալ նկարահանվի, այն էլ՝ անկախ ֆիլմում: Սակայն իմ սցենարը բավական տարբեր էր, քանի որ այնտեղ կար մի լավ դեր, որը նրան հնարավորություն կտար անել այն, ինչը որ նա սիրով արել էր ողջ կյանքում, այսինքն՝ դերակատարություն անել: Անկախ ֆիլմ նկարահանելով, չունենալով գումարներ՝ դու այլ ուղիներ ես գտնում անելիքը իրականացնելու համար: Եվ այսպես, մենք ցույց տվեցինք Քլորե Դուգլասին, ինչ որ արդեն կատարել էինք եւ առաջարկեցինք նրան նկարահանվել ֆիլմի մնացած մասերում: Նրան դուր եկավ մեր նկարահանածը: Ի դեպ, դեմքիս մայելով՝ նա ուշադրություն դարձրեց իմ կզակի փոսիկին եւ ասաց, որ ես կարող եմ իր որդու դերը խաղալ: Ինչպես հիշում ես, Դուգլասը նույնպես փոսիկ ունի կզակին...

«Դու ասացիր, որ այդ ֆիլմի սցենարը գրելիս ազդվել ես հույն-հայկական ծագումով գուրու Գեորգի Գյուրջինի ուսմունքից:

«Այո, մի քիչ: Գոյություն ունեն վերադարձի գաղափարների որոշ երեսներ, նաեւ այն, թե ինչ ենք մենք մեզնից ներկայացնում որպես անձ, եւ ովքեր ենք մենք, երբ մեզ գրառում են: Սա Արծվին է, նա ծնվել է այստեղ, ունի այս աշխատանքը... ուրեմն, քո այս բոլոր տվյալներն արձանագրվում են թղթին: Այնուամենայնիվ, գոյություն ունի արձանագրված կյանք, որից դու տեղյակ չես: Դու այսօր ինձ ցույց տվեցիր իմ մասին հոգվածներ, որոնց մասին ես տեղյակ չէի: Գոյություն ունի մարդու մեկ այլ երեսակը, մեկ այլ մասը: «Պատրանքում» առկա այդ կողմը ազդված է Գյուրջինից:

«Ուրիշ ի՞նչ առնչություններ ունես հայ մշակույթի հետ:

«Շատ բան չգիտեմ: Գիտեմ, որ աչքի ընկնող հայեր կան կինոարդյունաբերության մեջ, արվեստի շրջանակներում: Միշտ հուզիչ է տեսնել ուրիշ հայերի: Ջարգացնելով՝ ինչ որ ես անում եմ ստեղծագործաբար, ես պարտադիր կերպով չեմ ուզում արվեստ ստեղծել սոսկ իմ ինքնությունը սատարելու համար եւ կամ հակառակը: Ես անպատճառ նպատակ չեմ դնում ֆիլմ նկարահանել Հայաստանի, հայոց պատմության կամ ցեղասպանության մասին: Ես կնախընտրեի ֆիլմ նկարահանել հայկական ուժերով կամ որի գործողությունները կկատարվեն Հայաստանում, սակայն տարբերություն չի լինի, եթե դրանք կատարվեն Փարիզում կամ այլուր: Դա ինձ շատ ավելի հետաքրքիր է թվում:

«Ի՞նչ ես ամենից շատ սիրում այս կյանքում:

«Չովացուցիչ ըմպելիքներ եւ պաղպաղակ: Ես սիրում եմ հանգստի հատուկ մի ծես: Աշխատանք լինելով հանդերձ՝ սիրում եմ շատ աշխատելուց հետո պարզապես նստել սրճարանում կամ ահա մի այսպիսի ուղեւորություն կատարել: Նման բաները ես շատ եմ գնահատում:

«Հիմա Հայաստանում բազմաթիվ երիտասարդներ ցանկանում են կինոյի մարդիկ դառնալ: Ի՞նչ խորհուրդ կտաս նրանց:

«Հըմ, երկու բան կասեի նրանց: Առաջին՝ երբեք եսակենտրոն մի՛ դարձեք: Շատերը ֆիլմ են նկարահանում, որ ասեն՝ «ուզում եմ հայտնի լինել» եւ «ուզում եմ բոլորը մտածեն, որ ես հանճար եմ եւ իմ նկարահանած ֆիլմերը հրաշալի են»: Անշուշտ, այս գործի մեջ կա մի կողմ, որ յուրաքանչյուրը դրանից մի մաս ուզում է, սակայն եթե դա է հիմնական պատճառը, որ գրավվում ես այդ գործով, ապա չպետք է անես այդ:

Պետք է հնարավորին չափ շատ զբաղվել այդ գործով, վերցնել շարժական խցիկ եւ նկարահանել ֆիլմ ֆիլմի հետեւից... Որքան շատ աշխատես, որքան շատ իրականում ստեղծես, այդ մասին մտածելու փոխարեն, այնքան լավ: Որոշ մարդիկ գնում են կինոյի դպրոց, ուսումնասիրում են ուրիշ կինոռեժիսորների, հնարավորին շատ բան են սովորում, հետո նոր միայն ծեռնամուխ լինում գործին: Իմ կարծիքով, շատ ավելի օգտակար է, եթե դու պարզապես շատ աշխատես այդ ասպարեզում, ընդգրկվես նկարահանումների մեջ, օգնես մարդկանց: Կամ եթե խցիկ չունես՝ կարող ես բեմադրել ներկայացում կամ ինչ որ կարող ես՝ հասկանալով, թե ինչ է լինելու ամբողջական ծրագիրը: Սա պարզ է թվում, բայց պարզ չէ: Այսպիսով, շատ մարդիկ կարող են սկսել ինչ-որ բան, սակայն ամբողջ ճանապարհը տեսնել այն ուղին է, որից դու ամենից շատ բաներն ես սովորում: Նույնիսկ եթե հինգ լուսանկար ֆիլմ են նկարահանելու շարժական խցիկով, պետք է սկզբից մինչեւ վերջ անես այդ եւ սովորես ողջ ընթացքում: Դա շատ կարեւոր է ինձ համար:

«Արդեն հինգ օր է երեւանում ես: Ի՞նչ ես զգում հիմա այստեղ:

«Ավելի շատ ես ըմբռնվում եմ, որ այստեղ եմ, այն ամենը, ինչ կատարվում է քաղաքում: Ապրելով Լոս Անջելեսում՝ ես չունեմ քաղաքի զգացողությունը: Մի քիչ բան այստեղ կա, մի քիչ բան այնտեղ: Չկա քաղաքի կենտրոնի զգացողություն, ինչպես այստեղ, որտեղ ահա մարդիկ մեծ մասամբ գնում են... ինձ համար սա շատ վայելելի է:

Մեկուկես ամիս անց երեւանցի կինոհանդիսատեսը դիտեց Մայքլ Գյուրջյանի մասնակցությամբ երկու ֆիլմ, որոնք ընդգրկված էին «Ռսկե ծիրան» միջազգային կինոփառատոնի «Հայկական համայնապատկեր» ծրագրում՝ նրա գլխավոր դերակատարմամբ նկարահանված «Նուռ» ամերիկահայ կինոնկարը եւ իր իսկ «Պատրանքը»: Քանի որ ես պետք է ֆիլմերը ներկայացնեի ցուցադրությունից առաջ, էլեկտրոնային մամուլով հարցրի Մայքլին, թե ինչ հատուկ ուղերձ ունի նա երեւանցիներին: Մայքլը գրեց. «Ասա նրանց, որ երեւանը հիմա իմ սիրելի քաղաքն է, եւ ես չեմ համբերում, թե երբ պիտի կրկին վերադառնամ այնտեղ եւ ֆիլմեր նկարահանեմ իմ ընկեր Արծվի հետ»:

Հրատարակիչ

Հայաստանի ազգային պատկերասրահ

Լրատվական գործունեություն

իրականացնող

«ՅՈԹ ԱՐԿԵՍՏ» ՍՊԸ

Հասցեն՝ Երևան, Խանջյան 43, բն. 14

Պետական գրանցման վկայականի համարը՝ 03Ա 053641, տրված՝ 20.03. 2002 թ.

E-mail: hayart02@hotmail.com

www.armenianart.am

Գլխավոր խմբագիր՝ Կարեն ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

Թողարկման պատասխանատու,
գործադիր տնօրեն Հասմիկ ԳԻՆՈՅԱՆ

Խմբագրական խորհուրդ

Փարավոն Միրզոյան (նախագահ)

Արարատ ԱՂԱՍՅԱՆ, Մուրադ ՀԱՍՐԱԹՅԱՆ,

Մարտին ՄԻՔԱՅԵԼՅԱՆ,

Հասմիկ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆ,

Սերգեյ ԽԱՉԻԿՕԴՆՅԱՆ, 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 12.12.2008

Ծավալը՝ 5 մամուլ

Տպաքանակը՝ 500

Արտատպություն կատարելիս հղումը

«Հայ արվեստին» պարտադիր է:

ըովանդակություն

4 Գոհար Հեմենյան. Արեակ Ֆեթվաճյան - 145

7 Մարին Միխայելյան. Թանգարանային կամ
մշակութային միջավայրն իբրեւ մշակութաբանական
դարադոս

9 Կարեն Մաթեոսյան. Հայագիտության հեռանկարը

10 Սեդա Սամբուլյան. Եկեղեցական ծածկոց «Եկեղեցու
յոթ խորհուրդները»

12 Դանիել Երաժիշ. Մուսաների երկխոսություն

14 «Հեմենիա» - «Շարական» համաձայն համերգ

16 Անի Կիրակոսյան. Հովհաննես Զյուրջյան - Լուսազրիչ
ավերակաց

18 Սուրեն Նազարյան

20 Էմիլ Փազազ

22 Արմեն Պատարյան. Արմեն Խոջոյան

26 Հակոբ Սիմոնյան, Տիգրան Սիմոնյան. Համաշխարհային
վիճառածի կերտավորումը Ներին Նավերի N3
դամբարանի խեցանոթի վրա

29 Սամվել Հովհաննիսյան. Հայաստանի միջին բրոնզի դարի
սարագը

32 Արծվի Բախչինյան. Հայ գրողը եւ ամերիկացի Պարուհին

34 Արծվի Բախչինյանի հարցազրույցը Մայիլ Պյուրջյանի հետ

39 Սերգեյ Առուսամյան

3, 13, 15, 31, 32 Մշակութային լուրեր

«Հայ արվեստ» սույն համարի տպագրությանն աջակցել է
ՀԱՅ ԱՌԱՋԵԼԱԿԱՆ Ս. ԵԿԵՂԵՃՈՒ ԿԱՆԱԴԱՅԻ ԹԵՄԸ



Խորին ընդհակադրություն են հայտնում առաջնորդ
Տ. ԲԱԳՐԱՏ ԵՂԻՍԿՈՂՈՍ ԳԱԼՍԱՆՅԱՆԻՆ

Թեմի գործունեության մասին կարելի է տեսնել՝

www.armenianchurch.ca

գեղանկարչություն



«Ինքնանկար», 2003թ.



«Ընթերցողներ», 2007թ.

Ծնվել է 1956 թ. Ստեփանակերտում:
1980 թ. ավարտել է Երեւանի
Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի
ուսումնարանի գեղանկարչության
բաժինը:

1989-98 թթ. - Ստեփանակերտի
պատկերասրահի տնօրեն:
1993-98 թթ. - ԼՂՀ նկարիչների միության
նախագահ:

ՀՀ նկարիչների միության անդամ:
Արցախյան ազատագրական պատերազմի
մասնակից է:
Ապրում եւ ստեղծագործում է Ստեփանա-
կերտում:

Ծնված է բնատուր
գունազգացողությամբ, գեղանկարի
վարպետ է: Ներքնյան աղբյուրը հայրենի
չքնաղ բնաշխարհն է:
Նկարչի մի քանի տասնյակ
աշխատանքներ գտնվում են պետական եւ
մասնավոր հավաքածուներում՝ Ֆրանսիա,
ԱՄՆ, Իրան, Ավստրալիա, Գերմանիա,
Կանադա եւ այլն:



«Բնաշխարհ», 2003թ.



«Կարոտ», 2007թ.



«Լապտախոսություն», 2004թ.

ՄԵՐԳԵՅ ԱՌԱՄՅԱՆՅԱՆ



Մուրեմ Նազարյան. Բալու հարթանակը, Երևան, Սալաթիայի հանգստյան գոտի: