

Հրատարակվում է
ՀՀ Նախագահ Սերժ Սարգսյանի հովանու ներքո
իրականացվող երիտասարդ գիտնականների աջակցության
ծրագրի շրջանակներում



Հրատարակվում է
Հայաստանի երիտասարդական հիմնադրամի
ֆինանսավորմամբ



**ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ**

ՄԵՐԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ

**ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵԶՅԱՆԻ
ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ
ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ**

**ԵՐԵՎԱՆ
ՀՀ ԳԱԱ «ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ» ՀՐԱՏԱՐԱԿՉՈՒԹՅՈՒՆ
2014**

**НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ**

МЕРИ КИРАКОСЯН

**ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО
ФАНОСА ТЕРЛЕМЕЗЯНА**

MERI KIRAKOSYAN

**THE LIFE AND OEUVRE OF
PANOS TERLEMEZYAN**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО "ГИТУТИОН" НАН РА
"GITUTIUN" PUBLISHING HOUSE OF THE NAS RA
2014**

ՀՏԴ 75
ԳՄԴ 85.14
Թ 531 Կ

Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ խմբագրական-հրատարակչական
խորհրդի որոշմամբ
Հրատարակվում է ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝
արվեստագիտության դոկտոր, պրոֆեսոր
Արարատ Աղասյան

Կիրակոսյան Մերի

Թ 531 Կ Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքը և ստեղծագործությունը - Եր.:
ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2014. – 190 էջ +16 էջ նկ.:

Հեղինակն ընթերցողին է ներկայացնում XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի ռեալիստական ուղղության ականավոր ներկայացուցիչ Փանոս Թերլեմեզյանի (1865-1941) կյանքը և արվեստի համալիր ուսումնասիրությունը: Առաջին անգամ դիտարկվում են նկարչի մասնակցությամբ կայացած ցուցահանդեսների լիակատար ժամանակագրությունը, արվեստագետի հասարակական, գրական գործունեության ամբողջական տարեգրությունը: Հերթականությամբ ուսումնասիրվում է Փ. Թերլեմեզյանի գեղարվեստական ժառանգությունը՝ որոշարկելով նկարչի դերը հայ կերպարվեստի պատմության մեջ, ուրվագծելով Թերլեմեզյան մշակութային գործչի դիմանկարը: Գիտական շրջանառության մեջ են դրվել նկարչի վրձնին պատկանող և հանրությանն անհայտ աշխատանքներ, չուսումնասիրված գործեր, ճշգրտվում են որոշ աշխատանքների թվագրումը և գտնվելու վայրը:

Գիրքը նվիրվում է Փ. Թերլեմեզյանի ծննդյան 150-ամյա հոբելյանին:

Հասցեագրվում է ինչպես մասնագետ-արվեստաբաններին, դասախոսներին և ուսանողներին, այնպես էլ արվեստասեր հանրությանը:

ՀՏԴ 75
ԳՄԴ 85.14

ISBN 978-5-8080-1109-0

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2014

ԱՌԱՋԱԲԱՆ

Փանոս Թերլեմեզյանը (1865-1941) XIX-XX դարի հայ կերպարվեստի ռեալիստական ուղղության ականավոր ներկայացուցիչներից է: Թեև նկարիչն իր բազմաթանր ստեղծագործական հարուստ ժառանգության մեջ թողել է բնանկարներ, դիմանկարներ, թեմատիկ ստեղծագործություններ, նատյուրմորտներ, սակայն Թերլեմեզյանի արվեստում գերակշռող ժանրը բնանկարն է. նա իր ուրույն ներդրումն է ունեցել հայ ռեալիստական բնանկարի զարգացման գործում: Արվեստագետի տարերքը բնությունն է, նա է նկարչի ոգեշնչման հիմնական աղբյուրը: Ինչպես նշում է Ե. Մարտիկյանը. «Բնությունը Թերլեմեզյանի համար երբեք չի հանդիսացել որպես լոկ արտանկարման օբյեկտ. ընդհակառակը, նա եղել է որպես միջնորդ, որի միջոցով Թերլեմեզյանը հաղորդել է յուր տրամադրությունները, ապրումները, զգացումները»¹:

Նկարչի դժվարին՝ փորձություններով լի կյանքը նրան տարագրեց օտար երկրներ՝ բնակվում է Կ.Պոլսում, Ռուսաստանում, Ֆրանսիայում, Իտալիայում, ԱՄՆ-ում և միայն 1928-ին վերադառնում Հայաստան: Խորհրդային ժամանակաշրջանում Թերլեմեզյանը հանդիսանում է բնանկարչական նոր ժանրի՝ արդյունաբերական բնանկարի հիմնադիրներից մեկը:

Թեև հայ արվեստաբանությունն անդրադարձել է նկարչի արվեստին, սակայն առկա են դեռևս հետազոտողների ուշադրությանը չարժանացած բազում դրվագներ: Այստեղից էլ՝ Փ. Թերլեմեզյանի կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրության անհրաժեշտությունն ու հրատապությունը:

¹ Մարտիկյան Ե., Թերլեմեզյանը-պեյզաժի վարպետ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆ-30, Ի- 3267, N 107:

Աշխատության գլխավոր նպատակն է Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքի և ստեղծագործության համալիր ուսումնասիրությունը, որտեղ հետազոտել ենք նրա բազմաժանր ստեղծագործական հարուստ ժառանգությունը, որոշարկել նկարչի դերը XIX-XX դարերի հայ կերպարվեստի պատմության մեջ, ուսումնասիրել արվեստագետի գրական ժառանգությունը, ուրվագծել Փ. Թերլեմեզյան մշակութային գործչի դիմանկարը, ներկայացրել նկարչի համրային գործունեությունը:

Ուսումնասիրության համար նյութ են ծառայել Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածեռագրային բաժնում գտնվող նկարչի ֆոնդերը (ՀԱՊ ՀԶԲ), Հայաստանի ազգային արխիվի նյութերը (ՀԱԱ), Ե. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանի ֆոնդերը (ԳԱԹ):

Առաջին անգամ Փանոս Թերլեմեզյանի մասին տողեր են գրվել 1900 թվականին Փարիզում հրատարակված «Անահիտ» հանդեսում¹: Թերլեմեզյանի արվեստին անդրադարձող բազմաթիվ հոդվածների շարքում մեծամասնությունն են կազմում այն նյութերը, որոնք ներկայացնում են նկարչի մասնակցությունը տարբեր ցուցահանդեսներին, պատմում Թերլեմեզյանի ստեղծագործական հաջողությունների մասին: Ըստ էության սրանք նկարչի աշխատանքների ներկայացման, գնահատման և արժեւորման առաջին փորձերն են²:

¹ Տե՛ս Թերլեմեզյան // Անահիտ, Փարիզ, 1900, N 3, էջ 70:

² Տե՛ս Հայ արվեստագետի մի հաջողություն // Սուրհանդակ, Թիֆլիս, 1901, 17 հունվարի, Փանոս Թերլեմեզյան // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1917, N 6, էջ 265, **Էդիլեան Գ.**, Հայ նկարիչները Թիֆլիսի պատկերահանդեսում // Համբավաբեր, Թիֆլիս, 1915, N 3, էջ 92: Փանոս Թերլեմեզյան // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1915, էջ 261-263: **Նազարյանց Հ.**, Հայ նկարիչներ. Փանոս Թերլեմեզյան // Շանթ, Կ.Պոլիս, 1911, թիվ 2, էջ 20-21: Փանոս Թերլեմեզյան // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1912, էջ 244-246, Թերլեմեզյանի նկարահանոյցը // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ տարի, Ա. պրակ, էջ 30: Փանոս Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը // Հայրենիք, Բոստոն, 1924, 11 նոյեմբերի: **Չոլսեքյան Ա.**, Փ. Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը // Պրոլետար, Նյու Յորք, 1924, 1 նոյեմբերի: Ամերիկացի քննադատ մը Թերլեմեզյանի մասին // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ հատոր, Ա պրակ, էջ 62: Փանոս Թերլեմեզյան // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1917, N 6, էջ 265: **Լևոնյան Գ.**, Նկարիչ Թերլեմեզյանի պատկերահանդեսը // Խորհրդային Հայաստան, Երևան, 1929, 12 մայիսի: **Հակոբջանյան Վ.**, Փանոս Թերլեմեզյան // Հայրենիքի

Փ. Թերլեմեզյանի արվեստին անդրադարձող առաջին ընդարձակ հոդվածը հրատարակվել է 1923 թվականին «Հայաստանի կոչնակ» հանդեսում¹:

Թերլեմեզյանի արվեստին արվեստաբաններն ավելի հաճախ են անդրադարձել խորհրդային տարիներին. նրա կյանքի և ստեղծագործական գործունեության մասին գրվել են բաժիններ մենագրություններում², ալբոմներ³:

ծայն, Երևան, 1965, 19 դեկտեմբերի: Սարգսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը // Երեկոյան Երևան, Երևան, 1965, 23 դեկտեմբերի: Կոչոյան Հ., Փանոս Թերլեմեզյան. մեծ վարպետը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 1-5, էջ 67: Փանոս Թերլեմեզյան. վրձնի մեծ վարպետը // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1941, 4 մայիսի: Հայրապետյան Ռ., Կենսահաստատ արվեստ. Փանոս Թերլեմեզյան-140 // Հոգևոր հայրենիք, Երևան, 2005, օգոստոս: Фанос Терлемезян // Коммунист, Ереван, 1941, 4 апреля.

¹ Տե՛ս Տիքիճեան Տ., Փանոս Թերլեմեզեան՝ նկարիչը // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1923, ԻԳ տարի, թիվ 20, էջ 621-627:

² Տե՛ս Աղայան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, «Ձանգակ», 2009, էջ 291-293 և 346-347: Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Համաշխարհային և հայ արվեստի պատմության ուղեցույց, Երևան, «Ձանգակ-97», 2005, էջ 96-100: Հայերը Սանկտ Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթօջախներում 19-20-րդ դարերում, Երևան, «Ամստարես», 2004, էջ 18-19: Степанян Н. Искусство Армении, Москва, "Советский художник", 1989, стр. 167-168, 190. Степанян Н. Искусство Армении, Москва, Галарт, 2007, стр. 162. Аювазян М. Пейзаж в армянской советской живописи, Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1978, стр. 19-20. Очерки по истории армянского изобразительного искусства, Ереван, изд-во АН Арм. ССР, 1979, стр. 142-143. Очерки по истории искусства Армении (сборник статей), Москва-Ленинград, "Искусство", 1939, стр. 68. Измаилова Т. Аювазян М. Искусство Армении, Москва, "Искусство", 1969, стр. 184-185. История искусства народов СССР, Москва, "Изобразительное искусство", 1981, т. 6, стр. 335-380.

³ Տե՛ս Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, Մարտել, Հրատարակված «Հայաստանի Թանգարանների Բարեկամներ»-ի կողմից (ուղեցույց-կատալոգ), 1992: Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստը (1922-1934), Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1934: Խաչատրյան Շ., Հայկական գեղանկարչություն, Երևան, «Հայաստան», 1967, էջ 3: Հայկական ՍՍՀ կերպարվեստը, Լենինգրադ, «Ավորա», 1972, էջ 13: Հայաստանի ազգային պատկերասրահ (գեղանկար, գրաֆիկա, քանդակ, կիրառական արվեստ), Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2008: Казарян М. Изобразительное искусство Армянской ССР, Москва, "Советский художник", 1978, стр. 9. Ремпель Л. Живопись советского Закавказья, Москва-Ленинград, "Огиз-Изгиз", 1932, стр. 101-102. Мартикян Е. Парсамян Р. Изобразительное искусство Советской Армении, Ереван, "Арм. Гос. изд-во", 1956, стр. 8. Парсамян Р. Госу-

Խորհրդային տարիներին լույս են տեսնում մի շարք հոդվածներ¹:

Փ. Թերլեմեզյանի կյանքի ու ստեղծագործության ուսումնասիրության գործում կարևոր դեր ունի Եղիշե Մարտիկյանը: Նրա առաջին ընդհանրական հոդվածը հրատարակվել է 1941 թվականին «Սովետական արվեստ» ամսագրում²: Հեղինակը, նշելով նկարչի կենսագրության ընդհանուր տվյալները, անդրադառնալով նրա աշխատանքներին, ներկայացնում է արվեստի կարևոր առանձնահատկությունները, սակայն Մարտիկյանի ուշադրությունից վրիպել են արվեստագետի խորհրդային շրջանի գործերը: Առավել ընդարձակ և ամբողջական է նույն հեղինակի «Հայրենասեր նկարիչը» հոդվածը³: Նա է հեղինակել Փ. Թերլեմեզյանի կյանքի և արվեստի առաջին և մինչ օրս միակ մենագրությունը՝ շուրջ կես դար առաջ՝ 1964 թվականին լույս տեսած «Փանոս Թերլեմեզյան» աշխատությունը⁴: Իր ժամանակի շնչով և գաղափարներով գրված աշխատությունն ընդգրկում է Թերլեմեզյանի արվեստի բոլոր փուլերը, ներկայացնում նկարչի կենսագրությունը՝ համեմատել հեղինակի և նկարչի անձնական շփումների արդյունքում ձեռքբերված տեղեկություններով: Սակայն նկատում ենք, որ գրքում առկա են նկարչի գործերի, կեն-

дарственная картинная галерея Армении, Москва, “Изо-Искусство”, 1960, стр. 16. **Степанян Н.** Очерки изобразительного искусства Армении, Москва, “Советский художник”, 1985, стр. 70. **Драмнян Р.** Государственная картинная галерея, Москва, “Искусство”, 1982, стр. 41. **Зурабов Б.** Государственная картинная галерея Армении, Москва, “Советский художник”, 1986. **Mazmanian M.** Art Gallery of Armenia, Leningrad, Avropa, 1975, p. 16.

¹ Տե՛ս Արուստյան Մ., Կերպարվեստը Խորհրդային Հայաստանում // Հոկտեմբեր-նոյեմբեր, Երևան, 1932, էջ 186-220: Մահարի Գ., Վաստակավոր նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանը // Խորհրդային Հայաստան, Երևան, 1934, 30 հոկտեմբերի: Խաչատրյան Շ., Մարդը, քաղաքացին, արվեստագետը // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1982, N 8, էջ 16-18: Ավետիսյան Կ., Փանոս Թերլեմեզյան // Գեղարվեստ, Երևան, 1991, 28 փետրվարի:

² Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլեմեզյան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 5, էջ 52-57:

³ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Հայրենասեր նկարիչը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1965, N 11, էջ 17-28:

⁴ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1964, էջ 101:

սագրական որոշ տվյալների հետ կապված անճշտություններ, ինչպես նաև արվեստագետի ստեղծագործական-հասարակական, գրական գործունեությանը առնչվող չուսումնասիրված ոլորտներ: Ավելի ուշ՝ 1983-ին, Ե. Մարտիկյանի հրատարակած «Հայկական կերպարվեստի պատմություն» գրքում ընդգրկված է նկարչի կյանքի և ստեղծագործության վերլուծությունը, որտեղ բացակայում է Թերլենեգյանի արվեստի խորհրդային շրջանը¹:

Այդ իմաստով, գուցե ոչ այդքան ընդարձակ, բայց ամբողջական է Ռաֆայել Շիշմանյանի «Բնանկարը ու հայ նկարիչները» աշխատության Փ. Թերլենեգյանին նվիրված բաժինը²:

Փ. Թերլենեգյանի արվեստի ուսումնասիրության գործում կարևոր հանգրվան է Արարատ Աղասյանի «Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում» աշխատությունը³, որի էջերում իր արժանի տեղն են զբաղեցնում Փ. Թերլենեգյանին նվիրված հատվածները, ինչպես նաև նույն հեղինակի՝ նկարչին նվիրված էջերը «Հայ արվեստի պատմություն» գրքում⁴: Հեղինակը, կենսագրական փաստերից բացի, դիտարկում և դիպուկ բնութագրում է նկարչի արվեստի ընդհանուր միտումներն ու գեղարվեստական առանձնահատկությունները, անդրադառնում Թերլենեգյանի արվեստի ինչպես մինչխորհրդային, այնպես էլ խորհրդային շրջաններին:

Ափյուռքի գործիչները նույնպես անդրադարձել են նկարչի արվեստին: Ընդհանուր գծերով են շարադրված Օսմիկ Ավետիսյանի «Հայ նկարչները և քանդակագործները 19-րդ դարից մինչ այսօր»⁵, Գարո Քյուրքմանի «Հայ նկարիչները Օսմանյան

¹ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Հայկական կերպարվեստի պատմություն, գիրք Գ, Երևան, «Սովետական գրող», 1983, էջ 50-76:

² Տե՛ս Շիշմանյան Ռ., Բնանկարը ու հայ նկարիչները, Երևան, Հայպետհրատ, 1958, էջ 271-283:

³ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, էջ 40-41, 85:

⁴ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, ..., էջ 291-293 և 346-347:

⁵ Տե՛ս Avédissian O. Peintres et sculpteurs Arméniens: du 19- ème siecle a nos jours (précédé d'un aperçu sur l'art ancien). Le Caire, 1959, publiée par les "Amis de la Culture Arménienne", p. 169-172:

կայսրությունում»¹ օտարալեզու գրքերում առկա՝ Փ. Թերլեմեզյանին նվիրված բաժինները: Արդեն մեր ժամանակներում Թերլեմեզյանի ամերիկյան շրջանում ստեղծված մի քանի կտավներին է անդրադարձել Մովսես Յերկելյանն իր «Ամերիկահայ կերպարվեստը» թեկնածուական ատենախոսության մեջ²:

Բնական է, որ նկարչի ստեղծագործության հանդեպ հետաքրքրությունն առկա է նաև մեր օրերում՝ նկատի ունենք Գարեգին Քոթանջյանի «Պլենների խնդիրները Փանոս Թերլեմեզյանի գեղանկարչության մեջ» հոդվածը³, իսկ Ռուբեն Բուբուշյանը դիտարկել է պոստիմպրեսիոնիզմի դրսևորումները արվեստագետի վաղ շրջանի մի քանի աշխատանքներում⁴:

Մեր ուսումնասիրության մեջ առաջին անգամ հավաքել և ներկայացրել ենք Փ. Թերլեմեզյանի հասարակական գործունեության ամբողջական տարեգրությունը, անդրադարձել ենք նկարչի հասարակական և մշակութային բնույթի հանրային աշխատանքներին: Կազմել ենք այն ցուցահանդեսների լիակատար ժամանակագրությունը, որոնց մասնակցել է Փ. Թերլեմեզյանը: Ներկայացրել ենք Փ. Թերլեմեզյանի գրական ժառանգությունը: Հայտնաբերել ենք Փ. Թերլեմեզյանի կորսված համարվող Աղթամարյան արտանկարները: Ավետիք Իսահակյանի տուն-թանգարանում հայտնաբերել ենք նկարչի վրձնին պատկանող կանացի անթվակիր դիմանկարը: Հովհաննես Թումանյանի տուն-թանգարանում հայտնաբերել ենք Թերլեմեզյանի անհայտ երկու բնանկարները: Գիտական շրջանառության մեջ ենք դրել Էջմիածնի թանգարանում պահվող նկարչի երեք կտավները: Ուսումնա-

¹ Տե՛ս **Kürkman G.** Armenian painters in the Ottoman Empire (1600-1923). In two volumes, Istanbul, Matusalem publications, 2004, volume 2, p. 804-810.

² Տե՛ս **Յերկելյան Մ.**, Ամերիկահայ կերպարվեստը (արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն), Երևան, 2001, էջ 16-21:

³ Տե՛ս **Քոթանջյան Գ.**, Պլենների խնդիրները Փանոս Թերլեմեզյանի գեղանկարչության մեջ // Հայ արվեստի հարցեր – 1 (գիտական հոդվածների ժողովածու), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, էջ 321-330:

⁴ Տե՛ս **Բուբուշյան Ռ.**, Պոստիմպրեսիոնիզմի դրսևորումները հայ գեղանկարչության մեջ 20-րդ դարի սկզբին (արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն), Երևան, 2009, էջ 37-38:

սիրելով Փ. Թերլենեզյանի կյանքի տարեգրությունը, նամականին և հոդվածները, ճշտել ենք նկարչի՝ «Հայուհի» կոչվող դիմանկարի ստեղծման տարեթիվը և պատմությունը, պարզել «Գաղթական» (1901) կտավի գտնվելու վայրը: Մերժել ենք արվեստաբանության մեջ տարածված այն տեսակետը, թե նկարիչը մասնակցել է Փանոս Թերլենեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանի հիմնադրմանը և դասավանդել այնտեղ: Գիտական շրջանառության մեջ ենք դրել մի շարք արխիվային նյութեր՝ ձեռագիր, անտիպ էջեր, հոդվածներ ժամանակի մամուլից, ժամանակակիցների վկայություններ և հիշողություններ, ցուցահանդեսի կատալոգներ, ալբոմներ:

ԳԼՈՒԽ Ա

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ՈՒՂԻՆ

1.1. Կենսագրություն

Փանոս Թերլեմեզյանը ծնվել է 1865 թվականի մարտի 11-ին, Վանում, հողագործի նահապետական ընտանիքում: Ապագա նկարչի մանկության և պատանեկության տարիներն անցել են Վանի Այգեստան արվարձանում¹: Ուշագրավ է արվեստագետի ազգանվան ծագման պատմությունը. նկարչի նախնիները 360 տարի առաջ գաղթել են Մոկաց Թալամազ գյուղից, որից և առաջացել է նրանց ազգանունը՝ Թալամազենց կամ Թալամազյան, հետագայում իշխող թուրքերի ազդեցության ներքո վերջինս փոփոխության է ենթարկվել՝ դառնալով Թերլեմեզյան, որի հայերեն տարբերակն է «անքիրտյան»: Մոկսից Վան գալով Թերլեմեզյանները հաստատվել են քաղաքի Այգեստան կոչվող արվարձանում²:

Նկարիչը մեծացել է բազմազավակ ընտանիքում, ունեցել է ինը քույր և մեկ եղբայր, վերջինս մանուկ հասակում մահացել է:

Արվեստագետն իր սկզբնական կրթությունը ստացել է Վանի տարրական դպրոցում: 1870 թվականին ընդունվել է Հանկույս ձորի վարժարան կամ ինչպես ընդունված էր անվանել «Ժամու վարժատուն»: Թերլեմեզյանը ո՛չ գրել և ո՛չ էլ կարդալ էր կա-

¹ Վանի Այգեստան թաղամաս՝ տեղական բարբառով ասվում էր «Էգեստար», նրա յուրաքանչյուր տունը իրեն կից ուներ ծառաստան, փողոցի երկու եզերքով ձգվում էին ջրալից առուներ՝ սաղարթախիտ ուռենիներով, տե՛ս **Վարդանյան Ս.**, Հայաստանի մայրաքաղաքները, Երևան, «Ապոլոն», 1995, էջ 34:

² **Թերլեմեզյան Փ.**, Կյանքիս հուշերը // ՀԱՊ հուշածնագրային բաժին, Ծ-60, թպ. 3: Տե՛ս Թերլեմեզյան տոհմ (Մի տոհմի պատմություն), Երևան, 2010, էջ 24-28:

րողանում, փոխարենը հիանալի հիշողության շնորհիվ սովորում էր այն, ինչ լսում էր:

Ապագա նկարչի մոտ դեռևս վաղ հասակում է ծնվում սերը դեպի նկարչությունը: Թերլենեզյանը հիշում է, որ մանրանկարներից տարբեր պատկերներ էր ընդօրինակում, տան պատերին ծաղիկներ էր փորագրում և արդեն ժամու վարժատանը սովորելու ընթացքում պատժվում է նկարելու՝ «անբարիշտ գործ», կատարելու համար¹: Ուսումնառության երկրորդ տարում Թերլենեզյանը հարկադրված էր ընդհատել ուսումը. ընտանեկան նյութական ծանր վիճակին աջակցելու նպատակով սկսում է դերձակություն սովորել: Չընտելանալով դերձակի մասնագիտությանը, որոշում է իր ուժերը փորձել մեկ այլ, իրեն ավելի հարազատ, մանկությունից ծանոթ գործում՝ այգեգործության մեջ: Ջանք ու եռանդ ներդնելով, շուտով գործնականորեն տիրապետում է այս աշխատանքին:

1878-ին Սկրտիչ Փորթուգալյանի միջոցներով Վանում հիմնադրվում է Վարժապետանոցը, որը երկար կյանք չի ունենում և 1880-ին կրկին Փորթուգալյանի անձնական նախաձեռնությամբ հիմնվում է Կենտրոնական վարժարանը²: Մեկ այլ աղբյուրի համաձայն՝ Վանի Կենտրոնական վարժարանը հիմնվել է 1901-1902-ին ծխական դպրոցների միացումով: Մինչ այդ ծխական դպրոցները չունեին ընդհանուր կրթական ծրագիր: Այս կարևոր գործին միանում են Այգեստանի չորս և Քաղաքամեջի մեկ ծխական ուսումնական հաստատությունները: 1904-ին կառուցվում է Կենտրոնական վարժարանի շենքը իր հատուկ թատերասրահով³:

Նկատում ենք, որ Թերլենեզյանի մոտ վարժարանի հիմնադրման թիվը այլ է, նկարչի խոսքերի համաձայն նա 1881-ին դարձել է նշված վարժարանի սան:

Արվեստագետն իր ուսման տարիները հիշելով գրում է. «Չանկույսների սպանդանոց-վարժարանից հետո հանկարծ ընկ-

¹ Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին,....:

² Նույն տեղում:

³ Տե՛ս Վան-Վասպուրականի ապրիլեան հերոսամարտի 15 ամեակի առթիվ, Վենետիկ, Մխիթարեան Տպարան հրատարակչություն, 1930, էջ 201:

նել մի միջավայր, ուր ընկերաբար են վարվում քեզ հետ, բացատրում և ներշնչում են սովորել և առաջադիմել: Դա մի չերազված նոր կյանք էր ինձ համար, իսկ դպրոցը մի երանալետ դրախտ...»¹:

Ժամանակակիցների վկայությամբ Վանի Կենտրոնական վարժարանն ամբողջ Վասպուրականում միակ պատվավոր կրթական հաստատությունն էր, որտեղ ուսանում էին կրոն, հայոց լեզու, թվաբանություն, պատմություն, գեղագիտություն, աշխարհագրություն, բնագիտություն, հայերեն, ֆրանսերեն, երկրաչափություն:

Սակայն թուրքական կառավարությունն ամեն ինչ անում էր հայկական դպրոցները փակելու կամ նրանց աշխատանքին խոչընդոտելու համար²: 1885-ին Մ.Փորթուգալյանին աքսորում են Պարսկաստան և փակում Վարազա տպարանն ու Կենտրոնական վարժարանը³: Այս դեպքերի կապակցությամբ Թերլեմեզյանը գրում է. «Այդ երկու հաստատությունները լույս էին սփռում իրենց շուրջ, մինչդեռ սուլթանական ռեժիմին խավար էր հարկավոր: Կենտրոնական դպրոցը իր շրջապատի մեծ տարածությունները լուսավորող մի փարոս էր, որ սուլթանական կառավարությունը հանգցրեց»⁴: Դպրոցի փակվելու փաստը չխոչընդոտեց 1886 թվականի աշակերտների ուսման պրոցեսին, և վարժարանի սաները իրենց դասերը շարունակեցին Հանկույսների ծորում՝ բնության գրկում և ուսումնական տարվա ավարտական քննությունները հանձնեցին փայլուն:

Կենտրոնականի փակվելուց հետո Թերլեմեզյանը որոշ ժամանակ կահագործությամբ է զբաղվում:

1886-ին աշխատում է որպես ուսուցիչ: Քաղաքի երեք

¹ Թերլեմեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին,...:

² Տե՛ս Պողոսյան Հ., Վասպուրականի պատմությունից (1850-1900), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1988, էջ 312:

³ 1885 թվականի հունիսի 3-ին կառավարական պաշտոնյաները փակեցին Կենտրոնական վարժարանը, կնքեցին Վարազա տպարանը, սկսվեց մտավորականների բանտարկությունները: Մ. Փորթուգալյանը անցավ Մարսել, որտեղ սկսեց հրատարակել «Արմենիա» թերթը: Տե՛ս Պողոսյան Հ., Վասպուրականի պատմությունից ..., էջ 221:

⁴ Թերլեմեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

դպրոցներում դասավանդում է աշխարհագրություն, գեղագիտություն, գծագրություն: Երեք տարի դասավանդելուց հետո, քաղաքական պատճառներից ելնելով վճռում են թերլեմեզյանին ազատել ուսուցչի պաշտոնից: Արդյունքում ավարտվում է նկարչի մանկավարժական գործունեությունը Վանում:

1889-ին թերլեմեզյանը հարել է սուլթանական կառավարության դեմ պայքարող երիտասարդական խմբավորմանը:

Թուրքական կառավարության դրդմամբ նկարիչը հրաժարվում է ուսուցչությունից, իր ուժերը ներդնելով հասարակական գործունեության մեջ: Այդ դեպքերը ստիպեցին նրան որոշ ժամանակ հեռանալ Վանի միջավայրից:

Հասարակական-հեղափոխական աշխատանքներ իրականացնելու նպատակով թերլեմեզյանը մեկնում է Շատախ, այնուհետև վերադառնում Վան:

1890-ի դեկտեմբերի 10-ին թերլեմեզյանն իր ընկերների հետ միասին ճանապարհվում և հասնում է Մուլլա-Հասանի քրդական գյուղը, ուր մտնելուն պես շրջապատվում է ոստիկաններով: Խուզարկության ժամանակ թերլեմեզյանին հաջողվում է աննկատ թաքցնել պարսկական անձնագիրը և պնդում է, որ ինքն ապահովության համար է միացել քարավանին: Կրկին խուզարկելուց հետո տանում են Արճակ գյուղ, որտեղից էլ տեղափոխում են Վանի Կենտրոնական բանտ: Բանտարկվում է հինգ շաբաթ: Չունենալով ոչ մի փաստարկ այն մասին, որ հակապետական արարք է կատարվել, շուտով նրան տեղափոխում են ներքին բանտ: Այստեղ նույնպես կասկածները չեն գտնում իրենց ապացույցները և վեց ամիս ազատազրկմամբ բանտարկությունը ավարտվում է:

Ավելի ուշ՝ արդեն 1891-ին, նրան դատապարտում են մահապատժի: Ազգային պատկերասրահի հուշածեռագրային բաժնում պահվող նկարչի ինքնակենսագրության համաձայն՝ 1891-ի ձմռանը թերլեմեզյանին հաջողվում է լքել Թուրքիան և պարսկական անձնագրով մուտք գործել Պարսկաստան, այնտեղից էլ՝ Թիֆլիս:

Թերլեմեզյանը մինչև 1895-ի ձմռանն աշխատում է Թիֆլի-

սի տպարանում¹: Սկզբնական շրջանում նյութական ծանր վիճակը ստիպում է նկարչին զբաղվել ֆիզիկական աշխատանքով, այնուհետև աշխատում է «Մշակ» թերթի տպարանում որպես ցրիչ, լրագրավաճառ և գրաշար:

1894-ի փետրվարին Թիֆլիսի Գոլովինսկի պողոտայի խանութներից մեկում Թերլենեգյանը տեսնում է անտառ պատկերող մի բնանկար, որն առաջին հայացքից հիացնում է նրան և հիշեցնում նկարիչ դառնալու իր նվիրական երազանքի մասին: Բնապատկերը պատկանում էր Գևորգ Բաշինջադյանի վրձինին:

Թերլենեգյանին հաջողվում է ծանոթանալ մեծանուն նկարչի հետ: Հանդիպման ժամանակ Թերլենեգյանը հայտնում է նկարչություն սովորելու իր բաղձալի ցանկության մասին: Բաշինջադյանը վերջինիս նկարչական կարողությունները ստուգելու նպատակով սեղանին դնելով հավկթ, տալով թուղթ և մատիտ, ստիպում է նկարել: Թերլենեգյանը բնական առարկաներ երբևէ չէր նկարել, այդ պատճառով նկարչի առաջադրանքը անկարող էր կատարել: Արդյունքում արժանանում է Բաշինջադյանի տխուր եզրակացությանը²: Սակայն յուրաքանչյուր անհաջողություն Թերլենեգյանին ավելի համառ և եռանդուն էր դարձնում, որով նկարիչ դառնալու ձգտումը ավելի էր մեծանում:

Վաղեմի երազանքը իրականացնելու նպատակով նա որոշում է մեկնել Պետերբուրգ: Բաշինջադյանը նամակ է գրում Պետերբուրգում գտնվող իր եղբորը և խնդրում Թերլենեգյանին անհրաժեշտ օգնություն ցույց տալ:

Գեղարվեստական ուսում ստանալու փափագը 1895-ին Թերլենեգյանին տանում է Պետերբուրգ, որտեղ նա ծանոթանում է Պետերբուրգի Գեղարվեստը խրախուսող ընկերության նկարչական դպրոցի ուսանող, Իլյա Ռեպինի աշակերտ Խաչատուր Տեր-Մինասյանի հետ և նրա անմիջական աջակցության շնորհիվ ընդունվում նույն դպրոցի առաջին նախապատրաստական դա-

¹ Որոշ գրական աղբյուրներում նշվում է, որ նկարիչը Թուրքիայից մեկնել է 1893 թվականին, սակայն արվեստագետի հուշերում այլ թիվ է շրջանառվում: Տե՛ս **Շիշմանյան Ռ.**, Բնանկարը ու հայ նկարիչները..., էջ 272, **Մարտիկյան Ե.**, Փառոս Թերլենեգյան..., էջ 9:

² **Թերլենեգյան Փ.**, Հուշեր իմ կյանքից // Սովետական արվեստ, 1941, N 2-3, էջ 88-89:

սարանը¹: Պետերբուրգում նկարիչն ապրում է նյութապես անապահով վիճակում: Սակայն անբարեկեցիկ կյանքից բխող զրկանքները չեն վախեցնում և չեն կոտրում երիտասարդ արվեստագետի նկարիչ դառնալու մեծ երազանքը: Դպրոցում սովորելու ընթացքում թերլեմեզյանն արժանանում է Ամենայն հայոց կաթողիկոս Խրիմյան Յայրիկի ուշադրությանը՝ նրանից ստանալով կրթաթոշակ: Անկասկած, նկարչի համար սա չափազանց կարևոր նյութական և հոգևոր օգնություն էր:

Ուսման երկրորդ տարում, նկարչական դպրոցում ուսանելուց բացի, թերլեմեզյանը նաև սովորում է ակադեմիկոս Լև Դմիտրի-Կավկազսկու արվեստանոցում²: Շատ կարճ ժամանակահատվածում նկատվում է երիտասարդ նկարչի առաջադիմությունը՝ մեկ ամսվա ընթացքում երկու մախապատրաստական դասարաններից նրան փոխադրում են դպրոցի առաջին դասարան, որից հետո յուրաքանչյուր վեց ամիսը մեկ անգամ փոխում է դասարանները և արդյունքում երկրորդ ուսումնական տարեվերջին հայտնվում է նկարչական դպրոցի չորրորդ դասարանում:

Պետերբուրգում սովորելու տարիներին թերլեմեզյանը չփվում և մտերմանում է որոշ հայ արվեստագետների հետ, որոնց շարքում էին Արշակ Ֆեթվաճյանը, Խաչատուր Տեր-Սիմասյանը, Գրիգոր Գաբրիելյանը, Դավիթ Օքրոյանը և այլք³:

1897-ի ամռանը թերլեմեզյանը մի քանի լեհ նկարիչ ուսանողների հետ վճռում են նկարչական էտյուդներ անելու նպատակով մեկնել Էստոնիա:

Թեպետ թերլեմեզյանը գտնվում էր հայրենիքից հեռու,

¹ Աղասյան Ա., Յայերը Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթարաններում // Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 2003, N 2, էջ 36-37: Աղասյան Ա., Յայերը Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթարաններում (1828-1920) // Յայերը Սանկտ Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթօջախներում 19-20 դդ., էջ 18-19: Դզմունի Դ., Յայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), Երևան, «Լույս», 1977, էջ 178-179:

² Նույն տարում տվյալ արվեստանոցում էին սովորում նաև չորս հայազգի ուսանողներ, որոնցից էր նաև Վրթանես Ախիկյանը, տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Հուշեր իմ կյանքից..., էջ 90:

³ Զուգասզյան Լ., Արշակ Ֆեթվաճեան, Երևան, «Փրինթինֆո», 2011, էջ 35, Մարտիկյան Ե., Յայրենասեր նկարիչը..., էջ 18:

բայց անկարող էր անտարբեր մնալ Արևմտյան Հայաստանում ծավալվող հասարակական, քաղաքական դեպքերի հանդեպ: Նա շարունակում էր նամակագրությամբ ոգևորել Պոլսում և Վանում ապրող սուլթանական ռեժիմի դեմ պայքարող հայ երիտասարդական խմբավորման անդամներին: Դժբախտաբար, Թերլեմեզյանի նամակագրական կապը չի վրիպում թուրքական իշխանությունների ուշադրությունից, որի հետևանքով՝ 1897-ին, էստոնիայում գտնվելու ժամանակ, սուլթան Համիդի պահանջով ցարական ոստիկանությունը ձերբակալում է նրան և փոխադրում Ռևելի բանտ:

Այս դեպքերը տխրեցնում են երիտասարդ նկարչին, սակայն նրան ամենաշատը տանջում, անհանգստացնում էր այն միտքը, թե այլևս անկարող է շարունակել ուսումը: Թերլեմեզյանի խնդրանքը, այն է՝ գեղանկարչական ներկեր տրամադրելը, բանտի տնօրինությունը մերժում է, փոխարենը տալով թուղթ, մատիտ, չինական մեղան և գրիչ:

Արվեստագետը բանտում է ստեղծում իր թերևս մեզ հասած առաջին աշխատանքը՝ մատիտանկար «Ինքնադիմանկարը» (1897):

Ռևելի բանտում վեց ամիս մնալուց հետո վճռում են լրացուցիչ քննություն անցկացնելու նպատակով Թերլեմեզյանին փոխադրել Թիֆլիս: Երկար ճանապարհ անցնելով՝ Պետերբուրգի, Մոսկվայի, Ռոստովի բանտերում փակվելուց հետո, հասնում է Թիֆլիս, յոթ ամիս Մետեխի բանտում մեկուսացվելով ուղարկվում է Դիլիջան, Երևան և աքսորվում Իրան, ուր կարճ ժամանակով կալանավորվելով ազատ է արձակվում¹:

Երկարատև և տանջալից ուղի անցնելով, արվեստագետին հաջողվում է մեկնել Սալմաստ, այնուհետև անցնում է Կովկաս՝ Թիֆլիս:

Ապրելով բանտարկության դժվարին տարիները, միևնույն է՝ նկարչության ասպարեզում մասնագիտանալու, նկարիչ դառնալու ձգտումն անկոտրում էր: Եվ չնայած բավականին հասուն տարիքին, նա որոշում է Պետերբուրգում կիսատ թողած ուսումն

¹ Թերլեմեզյան Փ., Հուշեր իմ կյանքից..., էջ 91:

այս անգամ շարունակել Փարիզում: Այդ նպատակն իրագործելու համար 1898-ին գաղտնի գալիս է Բաթում և ուղևորվում Փարիզ:

Հաստատվելով Փարիզում, ծանոթանում է հայ նկարիչ ուսանողների հետ: Որոշ ժամանակ Լուվրի թանգարանում քանդակներ ընդօրինակելուց հետո Տիգրան Եսայանի հետ ընդունվում է Ռոդոլֆ Ժյուլիենի մասնավոր Գեղարվեստի Ակադեմիա¹: Սրան զուգահեռ նկարիչը հաճախում է նաև Կալարոսի երեկոյան ակադեմիա, աշխատում այնտեղ ևս երկու ժամ, որից հետո ֆրանսերեն լեզուն բարելավելու նպատակով այցելում գիշերային դպրոց²: Փարիզում ապրած ուսանողական տարիների հետ կապված կան բազում հուշեր: Թերլենեզյանը հիշում է, որ ակադեմիա բերեցին 14-15 տարեկան մի տղայի: Նա այնպես լավ էր գծում, այնպես գիտակ էր արվեստի պատմության և այնչափ բարեկիրթ ու ազնիվ էր, որ մտածել էր տալիս, թե ինչպե՞ս է այդ տարիքում հասել նման արդյունքի: Նրան տեսնելիս՝ հուսահատ կերպով Թերլենեզյանն ինքն իրեն հարց էր տալիս, թե մի՞թե հնարավոր է, որ երեկիցե այդպես կարողանա ըմբռնել արվեստի խնդիրները:

Նկարիչը մեծ ոգևորությամբ է խոսում ակադեմիայի մասին՝ նշելով, որ վերջինս միջազգային մի կենտրոն էր, և գրեթե բոլոր ազգերի ներկայացուցիչներ կային տվյալ հաստատությունում: Մեծամասնությունը Հյուսիսային Ամերիկայից էին, կային նաև ներկայացուցիչներ Խաղաղ Օվկիանոսի Ֆիլիպինյան կղզիներից, Հիմաստանից, Ճապոնիայից, Պորտուգալիայից, Իտալիայից, Գերմանիայից, Թուրքիայից, Իսպանիայից:

Թերլենեզյանը նշում է նաև ակադեմիայում առկա ուսումնական մեթոդի մասին՝ պատմելով, որ պրոֆեսորներից ամեն մեկը շաբաթը երկու անգամ գալիս էր ցուցումներ տալու իր սաներին³: Յուրաքանչյուր շաբաթվա դասախոսը մի նյութ էր տալիս,

¹ Ակադեմիան հիմնադրել է Ռոդոլֆ Ժյուլիենը 1873 թվականին, այն բաղկացած էր մի շարք արվեստանոցներից, որտեղ սովորում էին տարբեր ազգությունների աշակերտներ: Շուտով ակադեմիան այնպիսի հռչակ ձեռք բերեց, որ Փարիզում բացվեցին ևս մի քանի բաժիններ:

² Նույն տեղում:

³ Թերլենեզյանի Ժյուլիենի ակադեմիայում ուսանած տարիների հետ առնչվող հուշերը հրատարակվել են, տե՛ս **Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլենեզյանն իր

գլխավորապես Հին Հունական դիցաբանությունից, որպեսզի ուսանողներն այդ թեմայով էսքիզներ անեն և ներկայացնեն քննությանը: Պատմում է այն մասին, թե որքան տպավորիչ էր առաջին ծանոթությունը իր ուսուցչի՝ Բենժամեն Կոնստանի հետ: «Այդ անգլիական թագուհու, պապերի, աֆրիկյան շարիֆաների նկարիչը, այդ մեծ քննադատն ու հռետորը, բեղերն ածիլած, ակնոցավոր, սիրուն պառավի տեսք ուներ», - գրում է Թերլենեզյանը¹:

Առաջին դասընթացի ժամանակ պրոֆեսորը հանձնարարում է նկարել ոչ թե ամբողջ մարմինը, այլ մարմնի զանազան մասերը առանձին - առանձին: Պրոֆեսորի հեռանալուց հետո նկարչը, ուշադիր դիտելով իր և իր ընկերների աշխատանքները, գալիս է այն եզրակացության, որ ինքը նկարել չգիտի:

Ըստ նրա՝ Պետերբուրգում ուսանած երկու տարիները բավարար չէին մի նկարչական գործ ստեղծելու կամ համեմատությունների և տարածությունների ներդաշնակությունը գտնելու համար: Այդ իսկ պատճառով սկսում է օրական ութ ժամ համառորեն միայն ածուխով նկարել և ութ ամիս անց երկու մրցանակ է ստանում գծանկարների համար:

Ժյուլիենի Գեղարվեստի ակադեմիայի իր երկրորդ դասախոսի՝ Ժան-Պոլ Լոռանսի հետ, Թերլենեզյանը ծանոթանում է, երբ աշխատում է «Տղամարդու մերկ ֆիգուրի» վրա: Պրոֆեսոր Ժ.-Պ. Լոռանսը, ի տարբերություն Բ. Կոնստանի, այլ խառնվածքի և գեղարվեստական ճաշակի տեր անձնավորություն էր: Նա բարեխիղճ կերպով նստելով յուրաքանչյուր ուսանողի տեղը, ուսումնասիրում էր աշխատանքը, հետո իր դիտողություններն անում: Երբ հասնում է Թերլենեզյանին մոտենալու ժամանակը, վարպետը երկար նայում է մերթ նկարին, մերթ մոդելին, ապա ավելացնում, որ լավ է:

Իսկ Թերլենեզյանը փոքր-ինչ դժգոհ ցույց է տալիս ծնկներից և ուսերից վար սահող լույսը և ասում, որ հակառակ իր չար-

ուսուցիչների և արվեստի մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 178-182:

¹ Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը ...:

չարանքներին, չի կարողանում հասնել կատարելության: Պրոֆեսորը ևս մեկ անգամ նայում է աշխատանքին և կրկնում, որ հաջող է, և ավելացնում, որ կատարելությունը սահման չունի, որ արվեստը մի սանդուղք է, որի ոտքերը դրված են գետնին, իսկ վերին ծայրը կորչում է եթերի մեջ, իսկ վերջինիս աստիճանների վրա տեղավորված են զանազան մարդիկ:

Շուտով Թերլենեզյանի աշխատասիրությունը, օրական ութժամյա քրտնաջան պարապմունքները տալիս են իրենց արդյունքը: 1900-ին ժյուլիենի ակադեմիայում կազմակերպված ուսանողական ցուցահանդեսում Թերլենեզյանի «Մերկ տղամարդու ֆիգուր» գծանկար աշխատանքն արժանանում է առաջին մրցանակի:

Նշված հաջողությունները ոգևորում և ստեղծագործելու անհագ ցանկություն են արթնացնում երիտասարդ նկարչի մոտ:

Նույն՝ 1901-ին, Թերլենեզյանը Խրիմյան Հայրիկից էջմիածին մեկնելու հրավեր-նամակ է ստանում:

Կաթողիկոսն իր նամակում գրում է, որ Թերլենեզյանի հաջողությունների մասին տեղեկացել է մամուլից: Եվ այն փաստը, որ նկարիչն անձամբ չի տեղեկացրել այդչափ կարևոր իրադարձության մասին, նրան շատ է վրդովեցրել¹: Հայրիկի նպատակն էր Մայր Աթոռի տաճարը նկարներով զարդարել. այդ ցանկության իրագործման համար նա հրավիրում է Թերլենեզյանին և միևնույն ժամանակ նամակում նշում է, որ նույն գործի համար սույն տարվա մայիս ամսին պետք է ժամանի նաև նկարիչ Արշակ Ֆեթվաճյանը: Վեհափառը նամակի վերջում գրում է. «Ցավալի է, մի քանի ուսանողներ Եւրոպա դրկուեցան, ստահակ և ապերախտ գտնուելով: Ես կատարեալ վստահութիւն ունիմ ձեր վերայ, ազնուաբար վարուել եք մինչ այժմ, և պետք է մինչև վերջ վարուիք: Ծերացած Հայրիկ՝ օրերը համրուած են, նա ցանկանում է ձեր պտուղը տեսնել: Ուստի պարտաւոր եք մայիսի վերջին վերադառնաք առ մեզ...»²:

¹ Խրիմյան Հայրիկի նամակը՝ ուղղված Թերլենեզյանին հրատարակվել է, տե՛ս Փանոս Թերլենեզեան // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյցը, Կ. Պոլիս, 1915, էջ 261-263:

² Նույն տեղում:

Թերլենեգյանն ընդունում է հրավերը և փոքր-ինչ ուշացումով ժամանում Էջմիածին, սակայն Ֆեթվաճյանի հետ միասին աշխատելու գաղափարը չի իրագործվում, քանի որ վերջինս Էջմիածնից մեկնել էր արդեն:

Թերլենեգյանը կաթողիկոսի հետ ճամփորդում է, լինում Սևանում, Դիլիջանում, Ալեքսանդրապոլում, տեսնում Ամին:

Վերն ասվածի առնչությամբ առավել մանրամասն տեղեկություն ձեռք բերելու համար անդրադառնում ենք Ե. Մարտիկյանի մենագրությանը, թերթելով այն, կարդում ենք հետևյալը. «Թերլենեգյանը ամռան ամիսներին վերադառնում է Էջմիածին՝ Խրիմյանի գայրույթը մեղմելու: Նա Էջմիածնի համար մի քանի գործեր է նկարում, ապա շրջում է Հայաստանի մի քանի վայրեր՝ Սևան, Դիլիջան, Հաղարծին: Այդ շրջանում արված աշխատանքներն այժմ չկան»¹:

Նկատում ենք, որ թեպետ հեղինակը նշում է նկարչի Էջմիածին այցելելու փաստը, սակայն չի ներկայացնում այդ ճանապարհորդության առաքելության նպատակները և վերջինիս արդյունքում ստեղծված աշխատանքները, որոնք համարում է կորսված:

Մինչդեռ Թերլենեգյանը, երեք ամիս մնալով Էջմիածնում, տաճարի համար նկարում է մի քանի բնանկարներ և կրկնօրինակում 17-րդ դարի իսպանացի նկարիչ Էստեբան Մուրիլիոյի «Ամարատ հղիություն» մեծադիր կտավը:

Եվ կրկին Խրիմյան Հայրիկի թույլտվությամբ՝ ուսումը շարունակելու համար մեկնում է Փարիզ:

Վերադառնալով իր ուսմանը՝ նկարիչն ավելի եռանդուն է աշխատում: Ուսումնասիրում է հին դասական վարպետների ստեղծագործություններ. այս անգամ նրա ուշադրության կենտրոնում են հայտնվում Վերածննդի դարաշրջանի արվեստագետների աշխատանքները: Միևնույն ժամանակ կրկնօրինակում է Վերոնեզեի, Ռուբենսի, Ռեմբրանդտի գործերը:

Թերլենեգյանը, 1899-ին ընդունվելով Ժյուլիենի գեղարվեստի ակադեմիան, 1904-ին ավարտում է այն:

Չնայած նկարչի բավականին հասուն տարիքին, նա տվյալ

¹ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլենեգյան..., էջ 19:

կրթօջախում է արժանանում գեղանկարչության ասպարեզում իր առաջին մրցանակներին, իր մասնակցությունն ունենում թե՛ ակադեմիական, թե՛ արտաակադեմիական որոշ ցուցահանդեսներին՝ գրավելով առաջին, պատվավոր տեղերը:

Հիշատակված գեղանկարչական հաջողություններն ավելանով լեցուն երիտասարդ նկարչին ոգևորում և ստեղծագործելու նոր ուժ են տալիս:

Գուցե ֆրանսիական միջավայրում թերլեմեզյանը կունենար կերպարվեստում լիովին կայանալու հիմնալի հնարավորություն, բայց, այնուամենայնիվ, նկարիչը ժյուլիենի ակադեմիան ավարտելուն պես որոշում է վերադառնալ Հայաստան:

1904-ի ամռանը գալիս է հայրենիք: Լինում է էջմիածնում, վրձնում Խրիմյան Հայրիկի դիմանկարը, որը հետագայում կաթողիկոսի ցանկությամբ ուղարկում են Վան և նվիրում Վարագա վանքին¹: Շրջագայում է Հայաստանով մեկ:

Էջմիածնից հանձնարարականով մեկնում է Սանահին: Նկարչի հուշերից տեղեկանում ենք, որ նա մեծ ցանկություն ուներ ուսումնասիրել հայ գյուղացու կյանքը: Ինքը՝ թերլեմեզյանը, այս կապակցությամբ գրում է. «Սիրում էի տեսնել հողի հետ չարչարվող արևավառ դեմքեր, նրանց արորի կամ գութանի կողքով քայլել, նրանց անուշ հորովելը լսել, մերվել նրանց կենցաղին»²: Այստեղ էլ նկարիչը ստեղծում է «Սանահին վանքի գավիթը» (1904) աշխատանքը: Թերլեմեզյանը Սանահինում մնում է հինգ ամիս, որոնց ընթացքում անդադար աշխատում է: Ստեղծագործում է գրեթե բոլոր ժանրերում, երվմագրում է գյուղական տիպարներ, դիմանկարներ, կենցաղային տեսարաններ, ճարտարապետական շինություններ, այդ թվում Ջաքարեա Սպասալարի դամբարանի վրա կառուցված մատուռը պատկերող կտավը, վրձնում է նաև սյան ֆոնի ներքո չիբուխ ծխող գյուղացու ֆիգուր³:

¹ Թերլեմեզյանի խոսքերով՝ հիշյալ դիմանկարը Վարագա վանքում է գտնվել մինչ 1915 թվականը, երբ արյունալի, ողբերգական դեպքերի ժամանակ այրվել է վանքում:

² Թերլեմեզյան Փ., Հուշեր իմ կյանքից..., էջ 95:

³ Ըստ Թերլեմեզյանի՝ տվյալ աշխատանքը գտնվում է Փարիզում. տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Հուշեր իմ կյանքից..., էջ 96:

Բացի նշվածից, գումանկարում է կենդանիներին՝ գոմեշ-ներ, ոչխարներ, մաև գյուղացի երեխաներին պատկերում ծաղկավետ արտերի գրկում: Այս ստեղծագործություններից երեքը՝ «Սանահին վանքի գավիթը» (1904), «Գառնարածը» (1904), «Լոռեցի հովիվը» (1905) և գյուղական ընդհանուր տեսարան ներկայացնող կտավները գտնվում են Հայաստանի ազգային պատկերասրահում: Նաև նկարում է գյուղի քահանային՝ ճարտարապետական շինության ֆոնին:

Ցավո՛ք, վերջինս կորչում է Օդեսայում...

1905-ին Թերլեմեզյանը Թիֆլիսում Փառաց տաճարում կազմակերպված նկարչական ցուցահանդեսի ժամանակ ծանոթանում է հայ մեծանուն բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի հետ:

Ահա թե ինչ է ասում Թերլեմեզյանը Թումանյանի մասին. «Մարդիկ կան, որոնց հետ տասնյակ տարիներ մոտիկ ես, բայց միշտ վերապահ կմնաս: Հովհաննեսի հետ հենց առաջին տեսակցությունից մտերմացանք, նրա պայծառ դեմքը և հումորով հարուստ զրույցը ուղղակի հրապուրում էին»¹: Նկարիչը հիշատակում է, որ շատ հաճախ էր լինում մեծ գրողի տանը, որտեղ հավաքվում էին արվեստագետներ, գրողներ, բանաստեղծներ, այդ հանդիպումների ժամանակ կարդացվում և քննարկվում էին գրական նոր գործերը: Այդ տանն իրար էին խառնվում հայ արվեստը բարձրացնելու ձգտումները և հույզերը:

1906-ի ամռանը Թերլեմեզյանը վճռում է աշխատելու, էտյուդներ անելու նպատակով Դսեղ գնալ²: Ճանապարհորդությանն է միանում մաև Թումանյանը: Նրանք միասին լինում են Սբ. Գրիգոր եկեղեցում, ուսումնասիրում են տեղանքը՝ ներքին դռան վրայից պրկված մեծ քարը բարձրացնելով գտնում են որմնանկարի հիանալի մի պատկեր՝ Մայրը մանկան հետ: Այդ հիմնավորը եկեղեցու ավերակներում նկարիչն ընդօրինակում է քանդակներ, երկգլխանի արծվի պատկեր:

Դսեղում՝ բնության գրկում, արվեստագետը վրձնում է մի

¹ Տե՛ս Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2009, էջ 565:

² Թումանյան Ն., Հուշեր և զրույցներ, Երևան, «Լույս», 1969, էջ 90:

շարք բնանկարներ, Թումանյանի ճեպանկարը, «Դսեղի շրջակայքը» (1905) կտավը, «Թումանյանը որսի ժամանակ» (1905), «Մուշեղ Թումանյանը Սբ. Գրիգոր աղբյուրի մոտ» (1905) էտյուդային աշխատանքները, որոնք այժմ պահվում են Հ.Թումանյանի տուն-թանգարանում¹:

Իսկ ավելի ուշ՝ 1916-ին, նկարիչը և բանաստեղծը հանդիպելու ևս մեկ առիթ են ունենում: Նշված տարում Թիֆլիսի Արտիստական թատրոնի դահլիճում Հ.Թումանյանի գլխավորությամբ և մի խումբ հայ մտավորականների մասնակցությամբ կազմակերպվում է հանդիսավոր խնջույք՝ ի պատիվ ռուս բանաստեղծ Վալերի Բրյուսովի: Թերլեմեզյանին հանձնարարվում է հայկական ոճով նկարազարդել ճաշկերույթի ճաշացանկը: Այն ներկայացնում էր մի խորան, որի վրա նստած միակ թռչունն իր բարակ և երկայն կտուցով կողքի ավազանից մի ձուկ հանելով երկարում էր ճաշացանկին, խորանի տակ նստած երկու աղջկա գլուխներով ոճավորված թռչունները նույնպես զարդարված ծաղիկներ ու պտուղներ էին ցանում ճաշացանկի վրա:

Ցավոք, պետք է բավարարվենք լոկ այս նկարագրությամբ, քանի որ խնջույքից հետո Բրյուսովի ցանկությամբ և խնդրանքով այդ ճաշացուցակը նվիրել են մեծ բանաստեղծին²:

1906-ին նկարիչը լինում է Թիֆլիսում, որտեղ բանկի դիրեկտոր Ղամբարյանից ստանում է հետաքրքիր առաջարկ՝ Եղիշե Թադևոսյանի հետ միասին հայկական ոճով զարդարել նորակառույց Բորսայի շենքը: Թերլեմեզյանը նկարազարդում է մուտքի առաջին սրահի առաստաղը և պատերը, իսկ Թադևոսյանի էսքիզներով զարդարվում է երկրորդ հարկ տանող սանդուղքի առաստաղը³:

Երկու արվեստագետների համատեղ աշխատանքի մասին կարևոր մանրամասներ կամ որևէ այլ տեղեկություն ձեռք բերելու համար անդրադարձանք և՛ Ե.Մարտիկյանի՝ Փանոս Թերլեմեզ-

¹ Նկարչի հուշերը՝ կապված Հ. Թումանյանի հետ, հրատարակվել են, տե՛ս **Թերլեմեզյան Փ.**, Հովհաննես Թումանյանի հետ // Սովետական արվեստ, Երևան, 1965, N 11, էջ 29-30:

² Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում..., էջ 567-568:

³ **Թերլեմեզյան Փ.**, Կյանքիս հուշերը...:

յանին նվիրված մենագրությանը¹, և՛ Ռ.Դրամբյանի՝ Եղիշե Թադևոսյանի մասին աշխատությանը², սակայն մենագրություններում երկու արվեստագետների համատեղ աշխատանքի վերաբերյալ այլ մանրամասներ չգտանք:

Թերլենեզյանն այս փաստի առնչությամբ գրում է. «Թեև Բորսայի շենքը վաղուց քանդվել է, բայց ես այդ գործի հսկողը լինելով այդ երկու պլաֆոնների էսքիզները պահել եմ»³:

Այսպիսով, շնորհալի արվեստագետներ Թադևոսյանի և Թերլենեզյանի ստեղծագործական համագործակցության մասին վկայող միակ աղբյուրը մնում է Փ. Թերլենեզյանի «Կյանքի հուշերը»:

Նույն ժամանակահատվածում՝ 1906-ին, Թերլենեզյանը նկարչություն է դասավանդում Թիֆլիսի Յովնանյան և Ներսիսյան դպրոցներում⁴: Նկարիչը տվյալ ուսումնական հաստատություններում միայն մեկ տարի է զբաղեցնում ուսուցչի պաշտոնը: Ըստ Թերլենեզյանի խոսքերի՝ կարճատև դասավանդման պատճառը կապված էր նրա չափազանց զբաղված լինելու և դպրոցներում նկարչության առարկայի «ծևական» բնույթ կրելու հանգամանքի հետ: Ուստի նկարչի մանկավարժական գործունեությունը նշված դպրոցներում այսքանով ավարտվում է:

Թիֆլիսում բնակվելու ընթացքում արվեստագետը նաև տվել է գեղանկարչության մասնավոր դասեր⁵:

1907-ի ամռանը Թերլենեզյանը վերադառնում է Հայաստան՝ էտյուդներ անելու նպատակով երկու ամիս մնում է Սևանում, որից հետո այցելում Երևան, որտեղից էլ մեկ ամսով գնում է Գեղարդ՝ կրկին աշխատելու, մոր աշխատանքներ ստեղծելու համար:

Նույն թվականին Սևանում և Գեղարդում ստեղծված աշխատանքների մի մասը վաճառվում է Պոլսում, իսկ Սևանի նկար-

¹ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլենեզյան..., 104 էջ:

² Տե՛ս Драмнян Р. Егеше Татевосян, Москва, "Искусство", 1957, 108 стр.

³ Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

⁴ Ստեփանյան Գ., Կենսագրական բառարան (հայ մշակույթի գործիչներ), հ. 1, Երևան, «Հայաստան», 1973, էջ 361:

⁵ Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...: Փանոս Թերլենեզյան // Ընդարձակ տարեցույց Սուրբ Փրկիչ Ազգային հիվանդանոցի, Ստամբուլ, 1942, էջ 276:

ներից մի քանիսը մնում են Պոլսում գտնվող նկարչի տանը:

1907-1908-ի ձմռանը Թերլենեզյանը Բաթումից նավով մեկնում է Եգիպտոս: Նկարիչը ստեղծում է հնոցապանի, գաղթականի և Եգիպտոսի նավահանգիստը պատկերող էտյուդներ: Այս ճանապարհորդության ժամանակ լինում է Ալեքսանդրիայում, ապա՝ Կահիրեում, մեկնում Ալժիր և վերադառնում Ֆրանսիա:

Փարիզում նա մտերմանում է հայ մշակույթի մի քանի գործիչների հետ, որի արդյունքում ստեղծվում են դիմանկարներ. հատկապես արժեքավոր է «Ալեքսանդր Շիրվանզադեի դիմանկարը» (1910): Այս շրջանում Թերլենեզյանը կրկին անդրադառնում է փարիզյան բնապատկերներին՝ ստեղծելով քաղաքի փողոցները ներկայացնող խորհրդավոր տեսարաններ:

Փարիզում ապրած տարիներին նկարիչը ոչ միայն մտերիմ հարաբերություններ է հաստատում տեղի հայ գործիչների հետ, այլև նամակագրություն ունենում Անդրկովկասի հայ մտավորականների՝ Յ. Թումանյանի, Գ. Շարբաբջյանի, Ս. Լիսիցյանի և շատ ուրիշների հետ:

Թերլենեզյանը մինչև 1910-ը բնակվում է Փարիզում, հրապուրվում նկարիչներ Պոլ Բենարի, Էմիլ Մենարի և Սորիս Դենիի աշխատանքներով:

Նույն թվականին՝ Օսմանյան Սահմանադրության հռչակումից հետո, նկարչին հնարավորություն է ընձեռվում լինել հայրենիքում: Մեծ խանդավառությամբ մեկնում է Պոլիս, որտեղ ստեղծագործական բուռն աշխատանք ծավալելուց բացի, պոլսահայ անվանի նկարիչ Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանի հետ համատեղ բացում է նկարչական ստուդիա¹:

1912-ին Թերլենեզյանը Կոնիստանի հետ միասին այցելում են վարդապետի հայրենիք՝ Քյոթահիա:

1913-ի ամռանը Թերլենեզյանը ուղևորվում է Բրուսա, ստեղծում մի շարք աշխատանքներ, որոնցից հատկապես պետք է հիշատակել Օլիմպոսի ջրառատ լեռների մոտ՝ բլրին սփռված մզկիթներ, միմարեթներ պատկերող ստեղծագործությունները²:

¹ Տե՛ս **Շիշմանյան Ռ.**, Բանակարը ու հայ նկարիչները..., էջ 278:

² **Աթայան Ռ.**, Նամակները պատմում են // Սովետական արվեստ, Երևան, 1967, N 2, էջ 45:

Վրձնում է սուլթան Մեհմեդի դամբարանը ներկայացնող երկու աշխատանք, առաջինը՝ մոլլան նստած Ղուրան է կարդում՝ հսկա մատուռի հախճապակազարդ դռան ֆոնին և երկրորդը՝ սուլթան Մեհմեդի դամբարանը: Նշված առաջին ստեղծագործությունը վաճառվում է Պոլսում կայացած ցուցահանդեսներից մեկի ժամանակ (ըստ նկարչի խոսքերի, այն գնում է անգլիացի մի հազարապետ, գտնվում է Լոնդոնում): Իսկ սուլթանի դամբարանը պատկերող կտավը պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

Թվարկված աշխատանքներից բացի, Թերլենեզյանը Բրուսայում կատարում է էտյուդներ, որոնք բոլորն էլ վաճառվում են:

Բրուսայից նկարիչը վերադառնում է Պոլիս: Թերլենեզյանի նոր ստեղծագործություններին ծանոթանալու նպատակով նրան այցելության են գալիս օտարերկրյա պաշտոնյաներ, այցի արդյունքում նկարչի երեք էտյուդները գնում է Պոլսի Բանկ Օթոմանի տնօրեն Ստեկը:

Թերլենեզյանի կտավները մեծ ազդեցություն են գործում նաև Սյուրասարիֆ փաշայի վրա, որը ծնկի գալով ասում է. «Տվեք այս ձեռքը համբուրեմ, որովհետև առաջին անգամն է, որ իսլամական արվեստը այսպես պատկառելի կերպով ներկայացված են տեսնում»¹:

Իսկ արդեն 1915-ի դեպքերի ժամանակ, երբ սկսվում են հայ մտավորականների տարհանման եղերական գործողությունները, Թերլենեզյանի «ձեռքը համբուրող» այդ փաշան նկարչին է փնտրում, խուզարկում է տունը, որից հետո համոզվելով, որ վերջինս բացակայում է, աքսորում է Կոմիտասին:

Փանոս Թերլենեզյանը 1914-ի վաղ գարնանը էտյուդներ անելու նպատակով վերադառնում է ծննդավայր՝ Վան: Արվեստագետն իր հուշերում գրում է. «Նկարիչ դառնալուց հետո շատ էի ցանկանում իմ սիրած Վասպուրականը տեսնել և այնտեղի անզուգական գեղեցկություններից նոր ստեղծագործություններ արարել: Եվ ահա այդ նպատակով 1914-ի մայիսին մենք՝ երեք ընկերներով, հասանք Թիֆլիս:

Իգդիրից կառքով ուղևորվեցինք Վան:

¹ Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

Իմ կարոտաբաղձ հայրենիքիս ի տես հոգիս նուրբ սարսուռով դողդողում էր մի անբացատրելի զգացմունքով, խոսել ու շնչել չէի կարողանում: Շրջապատի անմնամ գեղեցկությունները և իմ մանկությունը ու պատանեկությունը ապրած վայրերի մոտիկությունը ավելի էին ուժեղացնում սրտումս փակված և միշտ մխացող խորունկ կսկիծը»¹:

Շուտով Թերլենեզյանն ուղևորվում է Աղթամար կղզի: Լինում է Ախավանքում, որը Աղթամար կղզու դիմաց գտնվող ամենամոտ ցամաքն էր²: Ժամանելով Ախավանք արվեստագետը շատ է մտախոգվում Աղթամարի ձեռագրերի ճակատագրով, շուտով Եզնիկ վարդապետից տեղեկանում է, որ արժեքավոր ձեռագրերը մի ժամանակ լցված էին անկտուր զանգակատանը, ուստի տեղափոխել և «թափել են» մի փոքր սենյակում: Թերլենեզյանը ներս մտնելով տեսնում է հետևյալ տեսարանը. թանձր փոշիների մեջ իրար վրա են ընկած պատվական ձեռագրերը: Իսկ այդ սենյակին կից մեկ ուրիշ սենյակում նկարիչը գտնում է դպրոցական այբբենարաններ, որոնց երեսին փակցված էին մագաղաթներից մկրատված նկարներ: Թերլենեզյանին այս ամենը շատ է վրդովեցնում և զայրացնում, ուստի պահանջում է, որ թանկագին ձեռագրերը ապահովության համար Էջմիածին տեղափոխեն³:

Նկարիչը կղզում աշխատում է մեծ եռանդով, ուսումնասիրում է հայ միջնադարյան ձեռագրերը, դրանցից ընդօրինակում ինը լավագույն նկարներ և լուսանցագարդեր: Բացի նշվածից, այստեղ Թերլենեզյանը ստեղծում է նաև բնանկարներ՝ վեհափառ Սիփանի պատկերով, նկարում է գյուղացիներին՝ հին հայկական տարագով, ինչպես նաև ստեղծում է կալեր, կալվորներ և կենդանիներ պատկերող աշխատանքներ:

¹ Նույն տեղում:

² Նշված վայրը կոչվում էր Աղթամարա վանքի Դրսի տուն կամ Ախավանք, ուր կատարվում էին կաթողիկոսական թեմի բոլոր գործառնությունները:

³ Նկարչի վկայության համաձայն, երբ սկսվում է վաճառ մեծ գաղթը, Ախավանքում գտնվող ձեռագրերը սնդուկների մեջ դնելով առագաստանավով բերում են Ավանց գյուղի նավահանգիստը, որտեղից 3 սնդուկները ուղարկում են Էջմիածին, իսկ 2-ը թուրքերի ձեռքը չընկնելու համար նետում են ծովը, տե՛ս **Թերլենեզյան Փ.**, Կյանքիս հուշերը...:

Ցավո՛ք, նշված ստեղծագործությունները կորչում են գաղթի ճանապարհին:

1914-ին սկսվում է Առաջին աշխարհամարտը: Թերլենեզյանը կարճ ժամանակով մեկնում է Շատախ, ապա կրկին վերադառնում Ախավանք: Նկարիչն իր հուշերում գրում է. «Շատախից վերադարձա Ախավանք, ուր արդեն զգացվում էր պատերազմի շունչը: Ես շտապեցի մտնել Աղթամար կղզի և նկարել, քանի Թուրքիան չէր խառնվել պատերազմին: Պետք է ասեմ, որ հաճույքով և քաղցր հույսով լցվեցի այդ պատկառելի գեղեցկությամբ վայրերի հանդեպ և այն հույսով, որ մի բան կարողանամ կորզել հայ արվեստի համար:

Կղզու ներկա դրությունը ողբալի էր...

Երեսուն տարի առաջ տեսած իմ կղզին շատ էր փոխվել: Սքանչելի եկեղեցու խորաններից մեկում 12 կաթողիկոսական գավազաններից միայն ազատ պատյաններ էին մնացել: Երեսուն տարի առաջ՝ ուխտագնացության եկածս ժամանակ, կղզին անհամեմատ լավ կացության մեջ էր, և ամենակարևորը՝ մեծ միաբանություն, միասնականություն կար, այցելուները անպակաս էին և վանքը փարթամ սեղանատուն ուներ:

Տաճարի դրսի պատերի և գմբեթի վրա կան հետաքրքիր բարձրաքանդակներ, որոնք ներկայացնում են մարդկանց, ֆանտաստիկ կենդանիների և թռչունների պատկերներ: Այս հեքիաթային կառուցվածքի հիմնական գաղափարը մեծության և ներդաշնակության մեջ է:

Մենք, իրավամբ, կարող ենք պարծենալ այդ ճարտարապետությամբ այնպես, ինչպես՝ հույները իրենց դասական արվեստով:

Բայց, ափսո՛ս, որ այդ արձանիկների մեծ մասը նշանառության առարկա դառնալով ջարդվել և ոչնչացել էին»¹:

Թերլենեզյանն Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու որմնաքանդակներից արտանկարում է յոթ քանդակապատկեր:

Անկասկած, հայրենասեր և տաղանդավոր արվեստագետ Փանոս Թերլենեզյանն Աղթամարում է՛լ ավելի հետաքրքիր և բովանդակալից ածխանկարներ կստեղծեր, եթե շուտով չստանար

¹ Նույն տեղում:

մի տոմսակ, ուր տագնապով ազդարարված էր. «Թերլենեզյան, անմիջապես դուրս արի, արյուն է հոսում»:

Չմոռանաք, որ դա 1914-ի աշունն էր...

Լքելով Ախթամար կղզին, Թերլենեզյանը վերադառնում է հայրենի քաղաք և չնայած Վանում տիրող քաղաքական խառը իրավիճակին, շարունակում է աշխատել: Ավարտում է Հաջի աղայի դիմանկարը, ստեղծում արշալույսների և մայրամուտների տեսարաններ: Այդ ժամանակ նկարիչը ցավով տեղեկանում է, որ Ջանոյանների տան համար ստեղծված, անավարտ մոնումենտալ աշխատանքն այրվել է: Նկարչի նկարագրության համաձայն այն 2 մետր բարձրություն ունեցող գարնանային տեսարան ներկայացնող կտավ էր, առաջին պլանում՝ ծաղկած ծառեր, երկրորդում՝ Հանկույսների սքանչելի ձորը, երրորդում՝ վեհանիստ ժայռեր: Այդ ծառերի տակ՝ նոր ծիլ ու բողբոջ արձակած վարդենիների ծառուղիում, խաղում էին դպրոցական աղջիկներ՝ շների հետ:

Ցավով՝ եմք, որ ստիպված ենք բավարարվել լոկ այս նկարագրությամբ:

1915-ի գարնանը Թերլենեզյանը մասնակցում է Վանի ինքնապաշտպանական մարտերին, նույն թվականի հուլիսին գաղթում Էջմիածին, այնուհետև Թիֆլիս:

1916-1917թթ. նկարիչը գտնվում էր Կովկասում՝ չնայած քաղաքական լարված իրադրությանը նա շարունակում է ստեղծագործել, շրջագայում է՝ Բաթում, Երևան, Բջնի, Սևան, որի ընթացքում ստեղծում է մի շարք աշխատանքներ, մեծամասամբ էտյուդներ. «Քրդական վրանները Թիֆլիսի շրջակայքում» (1916), «Պատերազմի արհավիրքներ» (1916), «Գոյ մզկիթը» (1917), «Ուխտավորների ժամանումը Սևան» (1907):

1919-ին կրկին մեկնում է Պոլիս, նկարում «Բոսֆորի ափերը առավոտյան» (1919), «Առավոտ» (1919) աշխատանքները: Նույն՝ 1919-ին, Արվեստի Բարեկամական ընկերության կողմից արժանանում է պատվոգրի¹:

1920-ին Թերլենեզյանն ուղևորվում է Իտալիա: Կարճատև

¹ Գրություն՝ ուղղված Թերլենեզյանին ցուցահանդեսի տնօրինությունից // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆ-30, Ի-3197, N 29:

հանգրվանում է Հռոմում, Ֆլորենցիայում, Նեապոլում, որտեղից մեկնում է Փարիզ՝ իր հետ տանելով իտալական միջավայրից ոգեշնչված երփնագիր աշխատանքներ:

1921-ին բնակվելով Փարիզում նկարիչը չի դադարում ստեղծագործել վրձնելով Բրետանի, Լա Մանշի տեսարանները ներկայացնող կտավներ:

Թերլենեզյանի Փարիզից մեկնելու առթիվ «Օշական» գրական, գեղարվեստական հանդեսի նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է մտերմիկ թեյասեղան, որին մասնակցում էին հայտնի արվեստագետներ և խմբագիրներ: Ներկա էին Ռ.Շիշմանյանը, Ե.Գասպարյանը, Ա.Շիրվանզադեն և այլոք: Այս մտերմիկ երեկոյի ժամանակ խոսվում է Վանի ինքնապաշտպանական մարտերին նկարչի մասնակցության մասին: Թեյասեղանի փակման խոսքով հանդես է գալիս Թերլենեզյանը, որը նշում է, թե ինքը դեմ է «արվեստը արվեստի համար» տեսությանը: «Արվեստը մարդու համար է, ուրեմն արվեստագետը պետք է ապրեցնի իր միջավայրը, հակառակ պարագայում այն կլինի օտար սեղանների փշրանքով ապրող...», - ասում է արվեստագետը¹: Միևնույն ժամանակ Թերլենեզյանը հորդորում է հայ երիտասարդ արվեստագետներին, որ ձգտեն ստեղծել ազգային արվեստ:

1922-ին կրկին ստեղծագործելու նպատակով, սակայն վերջին անգամ վերադառնում է Պոլիս: Վրձնում է Իշխանաց կղզիները, ծովափնյա տեսարաններ պատկերող գործեր:

1923-1928թթ. Թերլենեզյանը մեկնում և բնակվում է ԱՄՆ-ում: Արվեստագետի ամերիկյան շրջանի առաջին տարիներն անցնում են Նյու Յորքում: Կարելի է ասել, որ քաղաքային տեսարանները չեն ոգեշնչում Թերլենեզյանին, փոխարենը նկարչի ստեղծագործական հետաքրքրության կենտրոնում է հայտնվում ամերիկյան հրաշալիքներից մեկը՝ Նիագարայի ջրվեժը, որից արվեստագետը բազմաթիվ էտյուդներ է կատարել:

1925-ին նկարիչը տեղափոխվում է Կալիֆորնիա, լինում վերջինիս տարբեր քաղաքներում՝ Ֆրեզնո, Սան-Ֆրանցիսկո, Լոս Անջելես:

¹ Թեյասեղանի ի պատիվ նկարիչ Փանոս Թերլենեզյանի // Ապագա, Փարիզ (անթվակիր), ՀԱՊ հուշածնագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3258:

Նկարչի աշխատանքներից մեկը գնելու և այն Ֆրեզնոյին նվիրելու համար կազմվում է մի հանձնախումբ, որի անդամներն էին Յերի Պերպերյանը, Արամ ճոզեֆը, Վահե Հայկը և Սահակ Զթչյանը. վերջիններս արվեստագետին դիմում են ներկայացնում նրա աշխատանքը գնելու և Ֆրեզնո քաղաքին նվիրելու նպատակով¹: Թերլենեզյանը իր աշխատանքի արժեքի գումարի մեծ մասը նվիրաբերում է հայ գաղութին: Հանձնախումբը գնահատում է արվեստագետի ազնիվ քայլը և մեծարժեք նկարը հանդիսավոր կերպով հանձնում են քաղաքին, որպես կառավարության հանդեպ հայ գաղութի հարգանքի նշան: Ամերիկյան պաշտոնյաները հմայված էին տաղանդավոր նկարչի Արարատը պատկերող բնանկարից:

Վեց տարի բնակվելով հեռավոր Ամերիկայում, նկարիչը կարողանում է պահպանել ջերմ հարաբերություններ հայ մշակույթի որոշ գործիչների հետ, որոնցից կցանկանայինք հատկապես նշել սփյուռքահայ գրականության կարևոր դեմքերից մեկին՝ Սիտալին (Կարապետ Շահինյան): Թեև այդ ժամանակահատվածում և՛ Սիտալը, և՛ Թերլենեզյանն ապրում ու ստեղծագործում էին ԱՄՆ-ի տարբեր նահանգներում, այդուհանդերձ, այս երկու մտավորականների միջև պահպանվում էր ջերմ մամակագրական կապ²: Թերլենեզյանին ուղղված մամակներում նկատելի են բանաստեղծի և նկարչի մտերմիկ-բարեկամական հարաբերությունները: Սիտալը մեծ համակրանքով և առանձնահատուկ սիրով է խոսում նկարչի արվեստի մասին: Թերթելով մամակներից մեկը կարդում ենք հետևյալ տողերը. «Գործիրդ իրենց մոգու-

¹ Պրն. Փանոս Թերլենեզյանը և հայ գաղութը // Նոր օր, Ֆրեզնո, 1927, 17 հունիսի: Փանոս Թերլենեզյանի «Արարատ»-ը // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցույցը, Կ.Պոլիս, 1928, էջ 526:

² **Սիտալ** (Կարապետ Շահինյան) – սփյուռքահայ բանաստեղծ, ծնունդով Վասպուրականի Շատախ գավառի Կաճետ գյուղից, 1895-96 թթ. համիդյան ջարդերի ժամանակ ապաստանում է Վանում, այնուհետև՝ ամերիկյան որբանոցում, ուսանում է Թավրիզի ամերիկյան քոլեջում: Սպիրիդոն ժամկոչյանի հետ միասին հրատարակում են «Վան-Տոսպ» շաբաթաթերթը: Մեկնում է ԱՄՆ, բնակվում է Ֆիլադելֆիայում: Բանաստեղծին հաջողվել է հաճախ ավանդավեպի չնչին նշխարներից կերտել ամբողջական մի պոեմ՝ «Կաշտի քաջերը». տե՛ս **Սիտալ Կ.**, Կեանքն ու ստեղծագործությունները, Ֆիլադելֆիա, «Ամերիկահայ Յառաջադիմական միութեան», 1957, էջ 4-8:

թեամբ շատ բան կը քարոզին... դեկոր մը բաւական է գաղափար մը տալու գոյնի և ձեւի, հղացումի և հուզմունքի այն կախարդիչ ամբողջութեան մասին, որ հատկանիշն է արուեստիդ... Սիրելի թերլենձեան թույլ տուր ըսել, որ գոյներդ, լոյսերդ, ծովիդ պատկերների արտահայտութեան մէջ Վանն է, որ կը գտնին... Ես ատիկա այդ կարգի արուեստն է, որ իրապէս հարազատ ու անկեղծ կը մնայ...»¹:

Թերլենձեանի և Սիտալի նամակագրութիւնը պահպանվում, շարունակվում է նաև, երբ նկարիչը մշտապես տեղափոխվում է Հայաստան: Բանաստեղծի մեկ այլ նամակում խոսվում է ԱՄՆ-ում ծավալվող քաղաքական ծանր դրության՝ բանվորական ցույցերի, շարժումների մասին²:

1927-ի հոկտեմբերի 1-ին նկարիչը կարճ ժամանակով մեկնում է Նյու Յորք³:

1928-ի սեպտեմբերի 5-ին Թերլենձեանը վերադառնում և մշտական բնակություն է հաստատում Հայաստանում⁴:

Չնայած նկարչի պատկառելի տարիքին, նրա արվեստը բուռն ստեղծագործական վերելք էր ապրում: Արվեստագետը շրջագայում է Հայաստանի տարբեր վայրերում: Այցելում է Ձանգեզուր՝ վրձնում Ղափանի, Ալավերդու գործարանները ներկայացնող աշխատանքներ:

Սովետական ժամանակաշրջանում Թերլենձեանը մտերմանում է Վահրամ Ալազանի հետ, ում հավաստմամբ՝ սկզբնական շրջանում Թերլենձեանը ինչպես հարկն է չէր ըմբռնում սովետական իրավակարգի առանձնահատկությունները, բայց մեծ հետաքրքրությամբ հարցնում, պրպտում և աշխատում էր իմաստավորել իր տեսածը, կարդում էր քաղաքական գրականություն:

¹ Նամակ՝ Սիտալից Փանոս Թերլենձեանին, 1928, հունվարի 15 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3185, N 16:

² Նամակ՝ Սիտալից Փանոս Թերլենձեանին, 1932, սեպտեմբերի 1 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-318, N 15:

³ Լրատու՝ Փանոս Թերլենձեան // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1927, հոկտեմբերի 8, թիվ 41, էջ 1305:

⁴ Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 4, Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1974, էջ 178-179: Ի պատիվ նկարչի // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1985, մարտի 5:

Նկարչին ամենից շատ ոգևորում էր երկրում ծավալվող շինարարությունը:

Թերլենեզյանը հայ նկարիչներից առաջիններից էր, ում արվեստում տեղ են գտնում երկրի արդյունաբերական կյանքը պատկերող կտավներ: Արվեստագետը վերարտադրում է Ձանգեզուրի, Չորագեսի, Ալավերդու, Կիրովականի, Երևանի գործարանների տեսարաններ, ստեղծում արդյունաբերական բնանկարներ և բանվոր-հարվածայինների դիմանկարներ¹:

Թերլենեզյանը գրում է. «Ես, որ Ֆորդի հսկա գործարանները պատելիս բոլորովին անուշադիր անցել էի բանվորական սև մասսայի կողքով, այժմ բաղձանք մ'ունեցա ճանաչել բանվորությունը: Գիշեր ու ցերեկ հետևում էի աշխատանքներին և քանի խորանում էր գիտակցությունս, այնքան ամեհի էր դառնում հիացքիս թափը: Ի՛նչ գիտում գեղեցկություններ, ի՛նչ ստեղծագործ կարողություններ՝ գեղարվեստը պետք է ծառայեցնել բանվոր դասակարգին»²:

Վահրամ Ալազանի հուշերից տեղեկանում ենք Թերլենեզյանի կյանքին և գործունեությանը վերաբերող՝ մինչ այժմ անհայտ մի հետաքրքրական իրադարձության մասին: Հրաչյա Աճառյանի առաջարկով և նախաձեռնությամբ հայ առաջավոր մտավորականների մի խումբ ցանկանում են բեմադրել Հակոբ Պարոնյանի «Մեծապատիվ մուրացկանները»: Բեմադրող ռեժիսորը ինքը՝ Աճառյանն էր, որը միաժամանակ խաղալու էր Սանուկ աղայի դերը: Իսկ Փանոս Թերլենեզյանը մարմնավորելու էր Աբիսողոմ աղայի կերպարը և միաժամանակ ձևավորելու էր բեմադրությունը: Մյուս դերակատարներն էին Արսեն Տերտերյանը, Մանուկ Աբեղյանը և ուրիշներ: Այս թատերական ծրագրի ողջ գաղափարը կայանում էր նրանում, որ թե՛ դերասանները, թե՛

¹ Կերպարվեստը Խորհրդային Հայաստանում // Հոկտեմբեր-Նոյեմբեր, Երևան, 1932, էջ 210, տե՛ս **Հարությունյան Վ.** Սովետահայ կերպարվեստի անցած ուղին // Սովետական գրականություն և արվեստ, Երևան, 1945, N 10-11, էջ 143:

² **Ալազան Վ.**, Փանոս Թերլենեզյան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1956, N 3, էջ 43: Տե՛ս **Ալազան Վ.**, Հուշեր, Երևան, «Հայաստան», 1967, էջ 292-313: **Ալազան Վ.**, Ժողովրդական նկարիչ Փանոս Թերլենեզյանը և պրոֆեսոր Հրաչյա Աճառյանը // ԳԱԹ, Վ.Ալազանի ֆոնդ, N 72:

բեմադրող ռեժիսորը թատրոնի գործիչներ չէին: Եվ նույնիսկ Թերլեմեզյանի առաջարկը՝ տվյալ ներկայացմանը Արուս Ոսկանյանին հրավիրելու վերաբերյալ, Աճառյանը մերժում է, հիմնավորելով. «...ես չեմ ուզեր, որ թատրոնեն որևէ մեկը մասնակցի և «դերասանություն» մտցնե մեր ներկայացման մեջ»¹:

Ցավոք, Ալազանը չի հիշատակում ո՛չ թատերական ներկայացման բեմադրման տարեթիվը և ո՛չ էլ բարեգործական նպատակը, սակայն ներկա գտնվելով ներկայացման փորձերին, գրում է. «Ո՛չ, ես երբեք կյանքում գեղարվեստական այդպիսի հաճույք չէի ստացել: Ոչ մի դերասան այդքան կենդանի, անբռնազրոսիկ չէր խաղացել Սանուկ աղայի դերը ինչպես Աճառյանը... Թերլեմեզյանը ստեղծում էր Աբիսողոմ աղայի այնքան ինքնատիպ և կոլորիտային կերպար, որին շատ արտիստներ կարող էին նախանձել»²:

Ավադ, մեզ անհայտ պատճառներով ներկայացումը մնաց միայն փորձերի փուլում:

1928-30-ականներին նկարիչը ստեղծագործական շրջագայություն է կատարում, լինում է Հայաստանի արդյունաբերական տարբեր շրջաններում՝ Գորիս, Ղափան, Չորագետ, Ալավերդի: Թերլեմեզյանն առաջիններից էր, ով հայ գեղանկարչության մեջ ներմուծեց արդյունաբերական բնանկարի ժանրը:

1930-ին Թերլեմեզյանն արժանանում է ՀԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործչի պատվավոր կոչմանը:

1935-ին՝ ՀԽՍՀ 15-րդ տարեդարձի առիթով, Կենտրոնական գործադիր կոմիտեի նախագահության որոշման համաձայն 1935-ի Փանոս Թերլեմեզյանին շնորհվում է ՀԽՍՀ ժողովրդական նկարչի կոչում³:

1939-ին նկարիչը մասնակցում է Մոսկվայում կազմակերպված՝ Հայկական արվեստի տասնօրյակին և պարգևատրվում «Աշխատանքային Կարմիր Դրոշի» շքանշանով:

Դեռևս ԱՄՆ-ում բնակվելիս, իսկ ավելի ստույգ՝ 1924-ին

¹ Ալազան Վ., Փանոս Թերլեմեզյան..., էջ 46:

² Նույն տեղում:

³ Արվեստի աշխատողների պարգևատրվածները // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1935, 16 դեկտեմբեր: Фанос Терлемезян // Коммунизм, Ереван, 1941, 4 мая.

Նյու Յորքում, Թերլենեզյանը գրում է իր կտակը, որի համաձայն իր ողջ ստեղծագործական հարուստ ժառանգությունը՝ գեղանկար բոլոր կտավները, էսքիզները, գծանկարները, ինչպես նաև դրամական կարողությունները հետմահու նվիրում է Հայաստանի պետական պատկերասրահին¹:

Փանոս Թերլենեզյանը մահացել է 1941-ի մայիսի 4-ին, թաղված է Երևանի Կոմիտասի անվան զբոսայգու պանթեոնում:

1.2. Փանոս Թերլենեզյանի մասնակցությամբ ցուցահանդեսները

Ե.Սարտիկյանի «Փանոս Թերլենեզյան» մենագրության մեջ շատ հպանցիկ է ներկայացված նկարչի մասնակցությունը տարբեր ցուցահանդեսներին: Հեղինակը բավարարվում է նշելով միայն որոշ խոշոր ցուցահանդեսներ:

Լրացնում ենք այդ բացը...

Դեռևս Ժյուլիենի Գեղարվեստի ակադեմիայում սովորելու ընթացքում՝ 1900-ին, Թերլենեզյանին հնարավորություն է ընձեռվում ցուցադրվելու Փարիզի Սան-Էտ-Ուազի գեղարվեստասերների ընկերության կազմակերպած ցուցահանդեսին², որից մեկ տարի անց՝ 1901-ին, նա դառնում է Ֆրանսիայի արվեստագետների ընկերության պատկերահանդեսի մասնակից³:

Գեղանկարչության բնագավառում Թերլենեզյանն իր առաջին մրցանակին արժանանում է 1900-ին Ժյուլիենի ակադեմիայում կազմակերպված ուսանողական ցուցահանդեսում, որում ներկայացրել էր «Մերկ տղամարդու ֆիգուր» գծանկարը: Նկար-

¹ Սարգսյան Ա., Կտակը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1965, N 11, էջ 31-35: Նկարչի կտակի վերաբերյալ նաև տե՛ս Գրություն Մշակույթի նախարար Ա. Շահինյանից Երևանի պետական պատկերասրահի տնօրենին // ՀԱՊ հուշածնագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-1529, N 376:

² Sein-Et-Oise Exposition de 1900 // ՀԱՊ հուշածնագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3310, N 222:

³ Տե՛ս Շիրվանզադե Ա., Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, Հայպետհրատ, 1955, էջ 368: Ֆրանսիայի արտիստների ընկերություն // ՀԱՊ հուշածնագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3308, N 220: Հայ նկարիչներն ի Բարիզ // Անահիտ, Փարիզ, 1901, N 4-5, էջ 128:

չի այս ստեղծագործության և մրցանակի թվագրման հետ կապված նկատում ենք որոշակի անհամաձայնություն: Ե.Մարտիկյանի «Փանոս Թերլեմեզյան» աշխատության մեջ գրված է, որ նկարիչն իր առաջին մրցանակին արժանացել է 1903-ին «Մերկ տղամարդու ֆիգուր» ստեղծագործության համար¹: Սակայն արվեստագետի հուշերի և ժամանակին հրատարակված որոշ հոդվածների համաձայն ակադեմիական առաջին մրցանակը նրան է շնորհվել 1900-ին²:

Երիտասարդ նկարչի առաջին հաջողության մասին գրում է Փարիզում հրատարակվող «Ամահիտ» հանդեսը. «Թերլեմեզյանը հայ, վանեցի տաղանդավոր ուսանող է, որը ժյուլիենի ակադեմիայի գծագրության վերջին մրցումի ժամանակ պատվավոր առաջին մրցանակը շահեց: Պրն. Փ.Թերլեմեզյանը նկարչական շատ փայլուն ձիրքով օժտված երիտասարդ է, որին գեղարվեստական փայլուն ապագա է սպասում»³:

Տվյալ ցուցահանդեսին մասնավորապես Թերլեմեզյանի աշխատանքներին է անդրադարձել «Սուրհանդակ» օրաթերթը, որն իր էջերում նշում է, թե տարիներով նկարչությանը զբաղվողները ու Փարիզի այս վերջին արվեստահանդեսում ցուցադրված աշխատանքների համար արժաթե մեդալ ստացողները «պրն. Թերլեմեզյանից մի քանի քայլ ետ են կանգնած»⁴:

Մրցութային ցուցահանդեսի ժամանակ առաջին մրցանակի են արժանանում նրա ածխանկարները, որոնք ժյուլիենի ակադեմիայում հինգ ամիս ցուցադրվելուց հետո ուղարկվում են Թուլուզի ակադեմիա:

Թերլեմեզյանն առաջին հայ ուսանող-նկարիչն էր, ում աշխատանքները վարձատրելով՝ ցուցադրելու նպատակով ուղարկում են գավառական ակադեմիա:

Երիտասարդ արվեստագետի անդրանիկ հաջողության մասին ահա թե ինչ կարծիք է հայտնել Գևորգ Բաշինջադյանը.

¹ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլեմեզյան..., էջ 18:

² Թերլեմեզյան Փ., Հուշեր իմ կյանքից..., էջ 94: Փանոս Թերլեմեզյան // Ամահիտ, Փարիզ, 1900, էջ 77:

³ Թերլեմեզյան Փ. // ՀԱՊ հուշածնոագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-2370, N 159:

⁴ Հայ արվեստագետի մի հաջողություն // Սուրհանդակ, Թիֆլիս, 1901, 17 հունվարի:

«Պարոն Թերլենեզյանը տոկուն և համառ անձնավորություն է, ձիրք ունի: Տակավին ուսանող՝ բնականաբար իր ինքնությունը չէր կարող արտահայտել, երբ իր վարպետների խորհուրդների կարիքը չի ունենա և կկարողանա իր գաղափարները ինքնուրույն կերպով վրձնին հանձնել, այն ժամանակ կկարողանանք որոշել իր տաղանդի գորությունը և որակը՝ իր պրոֆեսորների պահանջին լիովին կհամապատասխանի: Իր սկզբնավորությունը, միակ բանը, որ պետք է իր համար բաղձանք դա իր ուսման հարատև շարունակությունն է»¹:

Եվս մեկ հետաքրքիր անդրադարձ՝ Թերլենեզյանի հավաստմամբ, 1901-ին ֆրանսիական նկարիչների պաշտոնական սալոնն ընդունում է նրա «Բանվորուհին ջրհորի մոտ» (1899) աշխատանքը: Այնինչ Ե.Մարտիկյանի մոտ այս աշխատանքի սալոնի ընդունման տարեթիվն այլ է՝ 1900 թվական²:

1904-ի գարնանը Թերլենեզյանը Ժուլիենի յոթ ակադեմիականների, այլ կերպ ասած՝ արտասակադեմիական մրցույթի ժամանակ արժանանում է առաջին, պատվավոր մրցանակին: Այս անգամ նկարիչը ներկայացրել էր «Մերկ կնոջ մարմին» աշխատանքը, որը վերատպվել էր Պետերբուրգում հրատարակվող «Բանբեր հայ գրականության և արվեստի» տարեգրքում³:

1904-ին Թերլենեզյանը հայ գաղթականին ներկայացնող կտավով մասնակցում է Փարիզում կազմակերպված, այսպես կոչված «Արևելագիտաց ցուցահանդեսին» և ընտրվում «Արևելագիտաց միության անդամ»⁴: Նշված աշխատանքը նաև ցուցադրվում է Համակովկասյան պատկերահանդեսին: Նկարիչն իր մասնակցությունն է ունենում կրկին Փարիզում կայացած մեկ այլ ցուցահանդեսի, որի ժամանակ արժանանում է «պատվավոր հիշատակության» (mention honorable)⁵:

¹ Նույն տեղում:

² Տե՛ս **Մարտիկյան Ե.**, Փանոս Թերլենեզյան..., էջ 17:

³ Տե՛ս Բանբեր հայ գրականության և արվեստի, գիրք 2, Պետերբուրգ, 1904:

⁴ Հայկական հարց: Հանրագիտարան, Երևան, Հայկական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1996, էջ 139:

⁵ Նկարիչը իր հուշերում գրում է, որ մասնակցել է Սենի շրջանում կազմակերպված նկարչական ցուցահանդեսին: Ցավոք, Թերլենեզյանը ցուցահանդեսի վերաբերյալ այլ մանրամասներ չի հայտնում:

Թերլենեզյանը գեղարվեստի ուսումնարանում սովորելու տարիներին մասնակցել է Ռուսաստանում կազմակերպված՝ ռուս նկարիչների ցուցահանդեսին¹։ Նկարչի դիմանկարներն արժանանում են մեծ հավանության, և Կովկասյան ռուս զինվորական վարչությունը հրավիրում է նրան նկարել ռուս-տաճկական պատերազմի հերոսների պատկերները²։ Սակայն պատվերը հետաձգվում է ֆինանսական միջոցների սղության պատճառով։

1905-ի աշնանը Սանահին և Էջմիածին կատարած ճամփորդության ընթացքում ստեղծված աշխատանքներով նկարիչը մասնակցում է Թիֆլիսում կազմակերպված ցուցահանդեսին։ Ըստ Թերլենեզյանի՝ վերջինիս մասնակիցների շարքում էին հայ արվեստագետներից Ե.Թադևոսյանը, Յն.Յակոբյանը, Բ.Փիրադյանը, Մ.Միքայելյանը, վրացի նկարիչ Գ.Գաբաշվիլին, ռուս արվեստագետներ Բ.Ֆոգելը, Ռ.Ջոմերը, Օ.Շմերլինգը և ուրիշներ³։ Նկարչի կարծիքով տվյալ պատկերահանդեսում իրենց աշխատանքներով առավել աչքի էին ընկնում Գաբաշվիլին, Յակոբյանը, Թադևոսյանը և Ֆոգելը։ Յիմնավորելով իր այս կարծիքը, արվեստագետը գրում է. «Գաբաշը (Գաբաշվիլին - Մ.Կ.) մեծ կալիբրի դասական նկարիչ է, Յակոբյանը մյուսխենյան դպրոցն ավարտած լուրջ դիմանկարիչ է, Թադևոսյանը կրիստալի պես վճիտ հոգով, լույսի և ճշմարտության սիրահար, օժտված գեղարվեստական նուրբ ճաշակով երջանիկ մի արվեստագետ և Ֆոգելը՝ գրագետ նկարիչ, գեղեցիկ գույները ռեալիստորեն համադրելու շնորհքով լի»⁴։

1907-ին Թերլենեզյանն իր մի քանի էտյուդային աշխատանքներով մասնակցում է Ջուբալովի անվան Ժողովրդական տանը կազմակերպված պատկերահանդեսին։ Իրենց աշխատանքներով հատկապես առանձնանում էին Բաշինջադյանը, Կանդաուրովը, Ջոմերը, Շամշինյանը, Ջանկովսկին, Յակոբյանը, Թերլենեզյանը և Շուլցը։ Ներկայացված էր շուրջ 200 ստեղծա-

¹ Շիրվանզադեն ռուսական ցուցահանդեսի մասին այլ տեղեկություններ չի հայտնում։

² Տե՛ս **Շիրվանզադե Ա.**, Երկերի լիակատար ժողովածու, Երևան, Հայպետհրատ, 1955, էջ 391։

³ **Թերլենեզյան Փ.**, Հուշեր իմ կյանքից..., էջ 96։

⁴ Նույն տեղում։

գործություն¹:

Ավելի ուշ՝ 1910-ին, նկարիչը մասնակցում է Ֆրանսիացի արվեստագետների ընկերության կազմակերպած և Շանգ-էլիզե մեծ պալատում կայացած ցուցահանդեսին²: Մեկ տարի անց՝ 1911-ին, Պոլսի պետական թանգարանը հրաժարվում է ցուցադրել Թերլենեզյանի աշխատանքները՝ նկարչի հայկական ջարդեր պատկերող կտավների տեսարաններից ելնելով³:

Թերլենեզյանի 10 աշխատանք ցուցադրվում են 1910-11-ին (ճշգրիտ տարեթիվն անհայտ է) Պոլսի՝ Բերայի Իտալական օպերայի ընկերության սրահում⁴: Արվեստահանդեսի վերաբերյալ գրված հոդվածներում ասվում է, որ տվյալ ցուցադրությանն արվեստագետը ներկայացրել էր ոչ այնքան հաջողված ստեղծագործություններ (հոդվածագիրն աշխատանքների անվանումներ չի հիշատակում):

Նկարչի մասնակցած միջազգային ցուցահանդեսների մեջ հատկապես առանձնանում է 1913-ին կայացած Սյունիսենի միջազգային ցուցահանդեսը: Թերլենեզյանը ներկայացնում է երեք աշխատանք⁵:

Համաձայն նկարչի խոսքերի՝ 1912-ի աշնանը Թերլենեզյանը գերմանական կառավարությունից ստանում է Սյունիսենի միջազգային ցուցահանդեսին մասնակցելու հրավեր: Ընտրված էին երեք նկարիչներ՝ թուրք, լեհ և հայ՝ Թերլենեզյանը: Արվեստագետներից յուրաքանչյուրը պետք է ներկայացներ երեք աշխատանք: Փ.Թերլենեզյանը ցուցադրում է «Հայ քահանան» (ստեղծման թիվն անհայտ է), «Բոսֆորի տեսարան» (1912), «Սանահին վանքի գավիթը» (1904) կտավները: 1913-ին «Սանահին վանքի

¹ Պատկերահանդես Ջուբալովի անունով կառուցված տան մեջ // Մշակ, Թիֆլիս, 1907, մարտի 14: Նկարչական ցուցահանդես // Մշակ, Թիֆլիս, 1907, ապրիլի 1:

² Փ.Թերլենեզյանի ցուցահանդեսը (ֆրանսիացի արտիստների ընկերություն) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3309, N 221:

³ Գրություն Թերլենեզյանին Պոլսի պետական թանգարանից // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3193, N 25:

⁴ Նազարյանց Հ., Հայ նկարիչներ. Փանոս Թերլենեզյան..., էջ 20-21, Փանոս Թերլենեզյան, Թեոդիկ Ամենուն տարցոյց, Կ.Պոլիս, 1912, մաս դ., էջ 246: Տե՛ս **Ջարյան Կ.**, Նավատոմար, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 1999, էջ 124:

⁵ Հայ նկարչությունը // Նավասարդ, Կ.Պոլիս, 1914, էջ 271:

գավիթն» արժանանում է Ոսկե մեդալի: Մյուս երկու ստեղծագործությունները՝ «Բոսֆորի տեսարանն» անմիջապես վաճառվում է, «Հայ քահանան» կորչում է Օդեսայում: Մրցանակակիր աշխատանքը՝ «Սանահին վանքի գավիթը», թերլեմեզյանը նվիրում է Հայաստանի պետական պատկերասրահին:

Երկու տարի անց՝ 1915-ին, թերլեմեզյանի չորս աշխատանքները, որոնցից երեքը Վանա լիճը պատկերող կտավներ էին և մեկ դիմանկար, ցուցադրվում են Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության պատկերահանդեսում¹:

Թերլեմեզյանը՝ մեկը Հայ արվեստագետների միության հիմնադիր անդամներից, 1916-ին մասնակցում է վերջինիս անդրանիկ ցուցահանդեսին²:

1917-ին նկարիչը կրկին մասնակցում է նույն՝ Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության ցուցահանդեսին: Վերջինս լուսաբանվել է ժամանակին հրատարակված մամուլում, որտեղ հատկապես նկատվում է, որ եթե նախորդ տարում թերլեմեզյանը ներկայացրել էր ընդամենը մի քանի աշխատանք, ապա նշված տարվա ցուցադրությունում նրա ներկայացրած ստեղծագործությունների թիվը հասնում էր տասնյակի: Թերլեմեզյանը ցուցահանդեսի ամենաուշագրավ դեմքերից էր, նրա ստեղծագործություններն էլ ավելի կատարելագործվել էին³:

1919-ին Կ.Պոլսի Բերայի թաղամասում կայացած ցուցահանդեսում Հ.Ալվազովսկու, Է.Շահինի, Լ.Բյուրքչյանի, Հ.Գազանճյանի, Է.Սահտեյանի կողքին ներկայացվում են նաև Փ.Թերլեմեզյանի աշխատանքները: Նույն պատկերահանդեսի ժամանակ կատարվում է վիճակահանություն, որի արդյունքում Թերլեմեզյանն իր դաշտանկար աշխատանքը նվիրում է Կարմիր խաչին⁴:

¹ Էդիլեան Գ., Հայ նկարիչները Թիֆլիսի պատկերահանդեսում..., էջ 92: Նույն հեղինակի հոդվածը արխիվային վավերագրում ուրիշ թվագրում ունի, տե՛ս Էդիլեան Գ., Թերլեմեզյան // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-2358, N 156:

² Հայ արվեստագետների միություն. 1916-17 տարեշրջանի գործունեության տեղեկագիր, Թիֆլիս, 1917, էջ 3, տե՛ս Փանոս Թերլեմեզյան // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1917, N 6, էջ 265:

³ Նույն տեղում: Փանոս Թերլեմեզյան // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1917, 6 նոյեմբերի, էջ 265:

⁴ Հայ հորիզոնն // Շանթ, Պոլիս, 1919, Դ տարի, թիվ 20, 22 մարտ:

1919 թվականի մայիսի 25-ին Հայաստանի Հանրապետության առաջին տարելիցի կապակցությամբ Երևանում կազմակերպվում է Հայաստանի արվեստագետների միության Ռիֆլիսից բերված երկրորդ ցուցահանդեսը: Այստեղ ներկայացված էին Էջմիածնի վանական թանգարանում պահվող հայկական միջնադարյան ձեռագրերից ընդօրինակած մանրանկարներ, որոնց հեղինակներն էին Արշակ Ֆեթվաճյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Եղիշե Թադևոսյանը, Հմայակ Արծաթապանյանը և ուրիշներ¹:

Թերլեմեզյանի մասնակցությամբ բազում ցուցահանդեսների թվում կարևորվում է կրկին Բերայում կայացած մեկ ուրիշ ցուցադրություն՝ 1920-ին Պոլսում «Հայ Գլիւպ» ցուցասրահում տեղի ունեցած երկու հայ տաղանդավոր արվեստագետների՝ Փ.Թերլեմեզյանի և Լ.Քյուրքչյանի համատեղ անհատական ցուցահանդեսը²: Հաշվի առնելով նկարչի ներկայացրած կտավների քանակը, որոնց թիվը հասնում էր 90-ի, այս պատկերահանդեսը կարելի է համարել անհատական ցուցադրություն: Թերլեմեզյանը ներկայացրել էր տարբեր տարիներին ստեղծված կտավներ, որոնց շարքում էին բնանկարներ, դիմանկարներ, սյուժետային աշխատանքներ: Ինչպես հայ, այնպես էլ ֆրանսիական, անգլիական մամուլը («Սթամպուլ», «Ռընեսանս», «Բուֆոր», «Օրիենթ մյուզ») արձագանքելով՝ հիացական տողեր են նվիրում հայ շնորհալի արվեստագետներին: «...Թերլեմեզյանի Հիսարները՝ լուսավորված և մաքուր, հին աննվաճ վսեմությամբ այդ բերդերը չեն կրում ժամանակի փոշին և հիշատակարանների տխրությունը»³:

Սեկ տարի անց՝ 1921-ին, նկարիչը դառնում է Հայ արվես-

¹ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում..., էջ 75-76, **Հուզասպյան Լ.**, Արշակ Ֆեթվաճեան, Երևան, «Փրինթինգ», 2011, էջ 91:

² **Փ.Թերլեմեզյան և Լ.Քյուրքչյան** (նկարների կատալոգ) // ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-372, N 72, Թերլեմեզեան-Քիիրքեան. Նկարներու ցուցահանդեսին առթիւ (անթվակիր) // ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի- 3259, N 98: **Բաբեկյան Ա.**, Նկարահանդես // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1921, էջ 245-246: **Բալունան Հ.**, Սերովբե Քիիրքեան // Նավասարդ, 1924, Ժ տարի, Բ պրակ, էջ 350 (62) – 351 (63):

³ **Սարյան Հ.**, Բերայի նկարահանդեսի առթիվ // Ազատամարտ, Կ.Պոլիս, 1920, 21 մայիս:

տագետների միության 6-րդ ցուցահանդեսի (Կ.Պոլիս) մասնակից, որտեղ ներկայացնում է իր 4 երփնագիր աշխատանքները՝ «Լոռեցի տղան» (1905), «Կոմիտաս Վարդապետ» (1913), «Սևանի վանքը» (1907) և «Երևան» (1907)¹: 1924-ին Թերլենեզյանը մասնակցում է Սյունիսեմի միջազգային ցուցահանդեսից ոչ պակաս կարևոր մեկ այլ միջազգային հանդեսի: Բացվում է արդեն ավանդական դարձած Վենետիկի պատկերահանդեսը, որին առաջին անգամ մասնակցում էր նաև Հայաստանը: Հայկական տաղավարը մեծ հետաքրքրություն էր առաջացրել:

Հայաստանի գեղարվեստը ներկայացավ 18 ստեղծագործություններով, մասնակից նկարիչների թվում էին Փ.Թերլենեզյանը, Մ.Սարյանը, Ե.Թադևոսյանը, Վ.Սուրենյանը, Տարագոսը և այլք: Թերլենեզյանը ցուցադրում է «Վարագա լեռը և Վանա լիճը» (1914) կտավը²:

Վենետիկի կերպարվեստի 14-րդ միջազգային ցուցահանդեսին ԽՍՀՄ հանրապետություններից միայն Հայաստանն էր մասնակցում: Սարյանի հավաստմամբ՝ հայ նկարիչներն արժանացան դիտողների զովասանքին, բոլորը նկատում էին աշխատանքների ազգային բնույթը, սեփական դեմքը և գեղանկարչական վարպետությունը³:

Նույն թվականին, բայց արդեն ԱՄՆ-ում, Թերլենեզյանը մասնակցել է Նյու Յորքի Անկախ արվեստագետների ընկերության կազմակերպած տարեկան ութերորդ նկարահանդեսին, որ-

¹ Հայաստանի արվեստագետների միության 6-րդ պատկերահանդես, Կ.Պոլիս, 1921:

² XIV Esposizione Internazionale D'Arte Della Citta Di Venezia-1924, p. 15. տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվերը, Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, 1982, էջ 11: **Ջարյան Կ.**, Վենետիկի պատկերահանդեսի շուրջ // Նոր Ակոս, Երևան, 1924, N 15-16, էջ 294: Հայաստանի նկարիչներուն // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա տարի, Ը պրակ, էջ 256: Հայաստանի նկարները Վենետիկի միջազգային պատկերահանդեսում // Հայրենիք, Բուստոն, 1924, 5 օգոստոսի: Վենետիկի նկարահանդեսը // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1925, մաս Բ, էջ 205:

³ Տե՛ս **Սարյան Մ.**, Գրառումներ իմ կյանքից, Երևան, «Սովետական գրող», 1980, էջ 266: Տե՛ս **Սարյան Մ.**, Նամակներ (1908-1928թթ.), Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2002, էջ 266-267: Տե՛ս Վենետիկի նկարահանդեսը // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1925, էջ 205: Տե՛ս **Գրիգորյան Ռ.**, Սովետահայ կերպարվեստի առաջին քայլերը // Երեկոյան Երևան, Երևան, 1981, 10 ապրիլի:

տեղ բազմաթիվ աշխատանքների շարքում առանձնահատուկ տեղ էին գրավում Թերլեմեզյանի՝ Հայաստանը պատկերող կտավները¹:

Փ. Թերլեմեզյանն իր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում ունեցել է ընդամենը 6 անհատական ցուցահանդես, որոնք կազմակերպվել են ինչպես հայրենիքում, այնպես էլ արտասահմանում:

Ե. Մարտիկյանը նշում է Թերլեմեզյանի անհատական պատկերահանդեսների մասին, սակայն անդրադառնում է ոչ բոլոր ցուցահանդեսներին:

Չնայած նկարիչի ստեղծագործական բուռն խառնվածքին, նրա չափազանց աշխատասիրությանը, Թերլեմեզյանի թերևս առաջին ընդարձակ անհատական ցուցահանդեսը կայացել է զարմանալիորեն բավականին ուշ՝ 1924-ին ԱՄՆ-ում²: Նյու Յորքի Անդերսոն ցուցասրահում կազմակերպված Փ. Թերլեմեզյանի «Կոստանդնուպոլիս և Մերձավոր Արևելք» խորագիրը կրող անհատական ցուցահանդեսում ներկայացված էին նկարչի 41 գեղանկարչական աշխատանք³: Ժամանակին ամերիկյան թերթերը գովասանքի խոսքեր էին շռայլում անվանի հայ նկարչի հասցեին: «New York Times»-ը գրում է. «Բնապատկերները, որոնք պրն. Փ. Թերլեմեզյանը ներկայացնում է իր աշխատանքներում, մեզ ցույց են տալիս Հայաստանը՝ մի երկիր, ուր մենք կուզենայինք այցելել: Նրա մաքուր օդը, պայծառ գույները, ջերմ արևը և կոլորիտային գյուղերը: Այդ ամենը նկարված է ճոխ և խոր գույներով»⁴ (թարգմանությունը մերն է - Մ.Կ.):

¹ Նիեֆոքի անկախ արուեստագետներու ընկերութիւնը // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, է պրակ, էջ 221:

² Ե. Մարտիկյանը Թերլեմեզյանի Նյու Յորքում կայացած անհատական ցուցահանդեսը սխալմամբ վերագրում է 1923 թվականին:

³ Constantinople and the near East, painting by Panos Terlemezian, 1924, The Anderson Galleries (ցուցահանդեսի կատալոգ) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Գ-30, Ի-3253, N 92: Վաչէ [Հակոբ Սիրունի, Շուլյան], Վրձնի երկու վարպետներ // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1923, Ա. տարի, Ա. պրակ, էջ 32:

⁴ Panos Terlemezian // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ-424, ցուցակ-1, գործ-153: Տե՛ս Թերլեմեզյանի նկարահանդեսը // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ տարի, Ա. պրակ, էջ 30: Փանոս Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը // Հայրենիք, Բոստոն, 1924, 11 նոյեմբերի: **Չոլսեքյան Ա.**, Փ. Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը...:

“New York Evening Post”-ի քննադատները նկատում են, որ Առաջին աշխարհամարտի ոգին մուտք չի գործել նկարչի արվեստ, նա նկարում է գյուղի խաղաղ, փոքրիկ տեսարաններ, վսեմ եկեղեցիներ, Պոլսի բերդի աշտարակներ, ֆրանսիական միջավայրի տեսարաններ՝ օգտագործելով վառ գույներ՝ զորավոր հակադրությամբ. ստեղծում է սալոնային վայելչագեղ բնանկարներ¹: Իսկ «Նյու Արմենիա» թերթն արվեստագետին նվիրված ծավալուն հոդվածում հրատարակում է ամերիկացի քննադատ Ռոլեն Լինտ Չարթի նամակը. «Թերլենեզյանը Ամերիկայում գտնվող մի քանի մեծ արվեստագետներից է, տարօրինակ տաղանդ է... որքան տարբեր են նրա կիրառած մեթոդները, այնքան աննման է արդյունքը...»²:

Տաղանդավոր նկարչի ԱՄՆ-ում կայացած անհատական ցուցահանդեսը լուսաբանվեց նաև Բրուքլինի, Նյու Ջերսիի ամերիկյան թերթերում:

1925-ին Ամերիկայի Դետրոյտ քաղաքի հայկական ակումբում կայանում է հավաքույթ-երեկո, որի ժամանակ ցուցադրվում են Թերլենեզյանի մի քանի ստեղծագործություններ³:

Նույն՝ 1925-ին, Ֆրեզնոյում բացվում է նկարչի անհատական ցուցահանդեսը⁴: «Բնութիւնն ու կեանքը հարազատօրէն ընդօրինակելու արուեստէն ետք անկկա ունի աւելի մեծ եւ հագուստաւ տաղանդը, որ կարող է նկարներուն տալ խորհուրդ մը, բանաստեղծութիւն մը, զգացման եւ ներշնչումի պայծառ ճառագայթում մը ...»⁵:

1928-ից ի վեր արդեն Հայաստան վերադարձած նկարիչը, չնայած իր պատկառելի տարիքին, ապրում էր ակտիվ ստեղծագործական շրջան: Թերլենեզյանը մասնակցում է խորհրդային

¹ Վաչէ [Հակոբ Սիրունի, ճոյլյան], Թերլենեզյանի նկարահանդեսը // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ հատոր, Ա պրակ, էջ 30:

² Ամերիկացի քննադատ մը Թերլենեզյանի մասին // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ հատոր, Ա պրակ էջ 62:

³ Հրավիրատոմս – The Detroit Armenian club 307 Ferry Ave. East Detroit Michigan // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի- 3190, N 20:

⁴ Թերլենեզյանի նամակը՝ ուղղված Սիտակին, 1925, 22 նոյեմբերի // ԳԱԹ, Սիտակի ֆոնդ, N 137:

⁵ Հայկ Վ., Փանոս Թերլենեզյան // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3241, N 80:

արվեստագետներին միավորող բազմաթիվ ցուցահանդեսների: 1929-ին “Ассоциация художников революцiи” խմբավորման Մոսկվայում կազմակերպած “Искусство в массы” խորագիրը կրող ցուցահանդեսին նկարիչը, ներկայացնելով АХР-ի հայկական մասնաճյուղը, առաջադրում է երկու աշխատանք՝ «Գյուղական տեսարան» (ստեղծման թիվն անհայտ է) և «Հարվածայինները» (1928)¹:

1929-ին Երևանում Պետական թանգարանի ջանքերով կայանում է նկարչի հերթական անհատական ցուցահանդեսը, որտեղ մասնավորաբար ներկայացված էին Թերլենեգյանի 1904-1928-ին ստեղծված կտավները²: Ցուցադրվում է 94 աշխատանք, որոնցից 71-ը յուղանկարներ էին, այդ թվում նաև էտյուդներ և կավճաներով՝ պաստելով կատարված աշխատանքներ, ածխանկարներ, մատիտանկարներ³:

Քանակային առումով ցուցադրությունում գերակշռում էին բնանկարները, հետո՝ դիմանկարչական աշխատանքները՝ հինգ մեծ և մեկ փոքր կտավ, յոթ փոքրադիր պաստել, մի քանի մատյուրմորտ, սյուժետային ստեղծագործություններ և մերկ մարմնի պատկեր⁴:

1930-ին Գեղաշխի Կերպարվեստի սեկցիայի նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է ցուցահանդես՝ Խորհրդային Հայաստանում կերպարվեստի ասպարեզում աշխատող կազմակերպությունների մասնակցությամբ (Հայաստանի հեղափոխական արվեստագետների միություն, Հայաստանի երիտասարդական հեղափոխական արվեստագետների ընկերություն, Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերություն), մասնակցում էին նաև

¹ Ассоциация художников революцiи. “Искусство в массы” (каталог выставки), Москва, 1929, с. 11.

² Խորհրդային շրջանում կազմակերպված նկարչի առաջին անհատական ցուցահանդեսը Ե. Մարտիկյանը վերագրում է 1928 թվականին:

³ Փանոս Թերլենեգյանի նկարահանդեսը // Չվարթոց, Փարիզ, 1929, N 5-6, էջ 240: Փանոս Թերլենեգյան (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1929: **Յուլիաննես Ասպետ.**, Թերլենեգյանի նկարահանդեսը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3246, N 85:

⁴ **Լևոնյան Գ.**, Նկարիչ Թերլենեգյանի պատկերահանդեսը...: **Գյուրջյան Գ.**, Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստի անցած ուղին // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 10, էջ 12:

առանձին արվեստագետներ:

Պատկերահանդեսում ներկայացված էին վերջին տարիներին ստեղծված աշխատանքներ, որոնց նպատակն էր մատնանշել կերպարվեստի կարևոր դերը սոցիալիստական շինարարության բնագավառում: Թերլենեզյանը ներկայացնում է Հայաստանի հեղափոխության արվեստագետների միությունը (Հ.Հ.Ա.Մ.) իր բավականին ծավալուն՝ 17 ստեղծագործություններից բաղկացած նկարաշարով¹:

1930-ի հունիսի 2-ին արվեստների Անդրկովկասյան Օլիմպիադայի կապակցությամբ թիֆլիսում բացվում է Ադրբեջանի, Վրաստանի և Հայաստանի կերպարվեստի ցուցահանդեսը, որտեղ Հայաստանի նկարիչները, քանդակագործները և ճարտարապետները հանդես են գալիս իրենց լավագույն գործերով: Վաստակավոր նկարիչ Թերլենեզյանը ցուցադրում է Ալավերդու և Ղափանի տեսարանները պատկերող կտավները²:

Նույն թվականի նոյեմբերին տեղի է ունենում «Արվեստի առաջին օլիմպիադա»-ն, որի ժամանակ Փ.Թերլենեզյանն արժանանում է Անդրկենտգործկոմի առաջին կարգի պատվոգրի³:

Թերլենեզյանը խորհրդային շրջանում կարծես փորձում էր լրացնել նախկինում չիրագործված անհատական ցուցահանդեսների բացթողումը և սովետական ժամանակաշրջանում կազմակերպված առաջին ցուցահանդեսից մեկ տարի անց՝ 1930-ին, Հայարտան ջանքերով բացվում է նկարչի հերթական անհատական ցուցահանդեսը: Ներկայացվում են 65 ստեղծագործություններ, որոնց մեջ կրկին գերակշռող ժանրը բնանկարն էր: Հայկական և վրացական մամուլը, արձագանքելով նկարչի պատկերահանդեսին, բարձր է գնահատում Թերլենեզյանի արվեստը, գտնելով, որ արվեստագետի մոտ չկան նատուրալիստական տարրեր, բոլոր աշխատանքները հեղինակի տպավորությունների արդյունքն են, հատկապես մատնանշվում է լույսի և ստվե-

¹ Գեղաշխի կերպարվեստի սեկցիա (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1930:

² Հայաստանի կերպարվեստն Անդրկովկասի Օլիմպիադայում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 5-6, էջ 33: Ստեփանյան Ա., Կերպարվեստը խորհրդային Հայաստանում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 8, էջ 19:

³ Արվեստի Օլիմպիադայի մասնակիցների պարգևատրումը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 8, էջ 39:

րի պատկերման մեջ Թերլենեզյանի մեծ վարպետությունը¹:

Նկարիչը բաց չի թողնում ցուցադրվելու ոչ մի հնարավորություն և 1933-ին իր մասնակցությունն է բերում Հայկական հրաձիգ դիվիզիայի քաղբաժնի և Հայաստանի խորհրդային կերպարվեստագետների միության համատեղ կազմակերպած Կարմիր Բանակի 15-րդ տարեդարձին և հայկական դիվիզիայի պատմությանը նվիրված պատկերահանդեսին²:

1933-ին Կուլտուր-պատմական թանգարանում իրականացնում է «Հայաստանի ՍԽՀ կերպարվեստագետներն ու ճարտարապետները տասներեք տարում» թեմայով ցուցահանդեսը, որին մասնակցում է Թերլենեզյանը³: Պատկերահանդեսում ներգրավված 700 աշխատանքները վկայում էին հայ կերպարվեստի աննախադեպ զարգացման մասին: Թերլենեզյանը ներկայացնում է տարբեր տարիներին ստեղծված կտավներ՝ մեծամասամբ բնանկարներ, մասնավորապես արդյունաբերական բնանկարի օրինակներ, պատկերով արված դիմանկարներ, նատյուրմորտներ: Ցուցադրության մասին հոդվածներում, Թերլենեզյանի ստեղծագործություններին անդրադարձող էջերում հատկապես արժեքավորվում են նկարչի արդյունաբերական բնանկարները՝ «Ալավերդու գործարանը» (1931) և «Ղափանի ձուլարանը» (1929):

1935-ին բացվում է Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստագետների մեծ ցուցահանդեսը: Ներկայացված 1001 աշխատանքները ցույց են տալիս հայ արվեստի նվաճումները 15 տարվա ընթացքում, հայտնի վարպետների կողքին ցուցադրվում են երիտասարդ սերնդի նկարիչներ: Թերլենեզյանը ցուցադրում է

¹ Փանոս Թերլենեզյանի պատկերահանդեսը (թարգմ. վրացերեն հոդվածից) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-382, N 171: Фанос Терлемезян (каталог, выставку), Тифлис, 1930 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-370, N 775: **Շարբաբյան Գ.**, Փանոս Թերլենեզյան // ՀԱՊ, հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3264, N 104: Փ. Թերլենեզյանի ցուցահանդեսը // Անահիտ, Փարիզ, 1930, N 6, էջ 126:

² **Սարգսյան Խ.**, Ռազմա-գեղարվեստական ցուցահանդես // Սովետական արվեստ, Երևան, 1933, N 5, էջ 12: Տե՛ս **Ղազարյան Ս.**, Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվեր..., էջ 16:

³ Հայաստանի ՍԽՀ կերպարվեստագետներն ու ճարտարապետները տասներեք տարում (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1933, էջ 20: Տե՛ս **Սիմոնյան Ղ.**, Հայաստանի կերպարվեստագետները և ճարտարապետները 13 տարում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1933, N 6, էջ 5-6:

բնանկարներ, դիմանկարներ և ճեպանկարներ: Առավել աչքի ընկնող աշխատանքներից էին «Հին Գորիս» (1929), «Երևան» (1928), արդյունաբերական բնապատկերներից էր «Ալավերդու պղնձաձուլարանը» (1931) և այլն¹:

1937-ին հանդիսավորությամբ նշվում է Հայաստանի խորհրդայնացման 16-րդ տարեդարձը. հորեյանի կապակցությամբ Կերպարվեստագետների միության նախաձեռնությամբ Նկարիչների տանը բացվում է Հայաստանի կերպարվեստագետների գործերի ցուցահանդեսը: Հայ արվեստագետների՝ Ս.Սարյանի, Հ.Կոջոյանի, Ս.Առաքելյանի, Վ.Գայֆեճյանի կողքին ցուցադրվում է նաև ժողովրդական նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանը՝ ներկայացնելով նախորդ պատերահանդեսներից հայտնի կտավները՝ Սևանի, Ձորագետի բնապատկերները, որոնք կատարված էին նկարչին հատուկ հմտությամբ²:

Նշված տարում տեղի է ունենում Ստալինյան Սահմանադրությանը նվիրված պատերահանդեսը, որտեղ նկարիչը ներկայանում է «Ընկ. Ստալինը, Մոլոտովը և Վորոշիլովը աերոդրոմում» թեմատիկ պատկերով³: Նույն սյուժետային ստեղծագործությունը ցուցադրվում է նաև հաջորդ տարի՝ 1938-ին, մեկ այլ գեղարվեստական ցուցահանդեսում⁴:

Հայ մշակութային կյանքում մեծ իրադարձություն էր 1939-ին Սովետական Միության մայրաքաղաքում կայացած “Выставка изобразительного искусства Армянской ССР” «Հայկական ՍՍՌ կերպարվեստի ցուցահանդեսը», որտեղ առաջին անգամ լիակատար չափով երևան է հանվում հայ արվեստը՝ ցուցադրվում են հին, միջնադարյան, մինչխորհրդային և խորհրդ-

¹ Սարգսյան Է., Կերպարվեստագետների միության ցուցահանդեսը // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1935, N 24, էջ 7:

² Կերպարվեստագետների ցուցահանդեսը Հայաստանի խորհրդայնացման 16-րդ տարեդարձի առթիվ // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1937, N 2, էջ 20: **Դրամբյան Ռ.**, Արվեստի ցուցահանդես // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1937, N 2, էջ 12: Выставка советского, изобразительного искусства (справочник), Москва, 1967, стр. 164.

³ **Թերլեմեզյան Փ.**, Изображать героические этапы нашей жизни // Коммунист, Ереван, 1937, 2 ноября.

⁴ **Գյուրջյան Գ.**, Գեղանկարչությունը կերպարվեստի ցուցահանդեսում // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1938, N 2, էջ 14: **Гюрджян Г.** Поворот в работе художников Армении // Коммунист, Ереван, 1938, 30 июня.

դային կերպարվեստի նմուշներ: Փ.Թերլենեզյանը այս դեկադային պատկերահանդեսում ունեցավ իր մասնակցությունը՝ ցուցադրելով 15 ստեղծագործություն:

Արվեստագետը ցուցադրում է իր լավագույն կտավները, որոնց թվում էին «Սանահին վանքի գավիթը» (1904), «Կոմիտասը» (1913), «Լոռեցի հովիվը» (1905), «Տաթևը» (1929), «Ձորագետը» (1930) և այլն¹: Նկարիչ և արվեստաբան Ի.Գրաբարը բարձր է գնահատում Թերլենեզյանի վարպետությունը և ցուցադրված աշխատանքները հատկապես առանձնացնում «Արևի առաջին ճառագայթները Արարատի վրա» (1937) կտավը²:

1940-ի մարտի 24-ին, այս անգամ Նկարիչների տան նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է Խորհրդային կերպարվեստագետների միության էտյուդային աշխատանքների հաշվետու և Շրջիկ նկարչական արվեստանոցի 1939 թվականի աշխատանքների 8-րդ ցուցահանդեսը³: Կազմակերպիչները կարևորում էին տվյալ ցուցահանդեսի անցկացման փաստը, քանի որ բնականից նկարված էտյուդային աշխատանքները հսկայական նշանակություն ունեն յուրաքանչյուր նկարչի մասնագիտական զարգացման համար: Վերջինս, ըստ էության, իրենից ներկայացնում էր երկու ցուցահանդես, Փ. Թերլենեզյանը մասնակցում է միայն Խորհրդային կերպարվեստագետների միության էտյուդային աշխատանքների հաշվետու ցուցահանդեսին, որտեղ ցուցադրում է իր վեց աշխատանքները՝ բացառապես բնանկարներ. «Արևի վերջին համբույրը Մասիսին» (1939), «Հին և նոր Երևանը ձյան տակ» (1929), «Ժայռեր» (1917) և այլն:

1940-ին Նկարիչների տունը հայ արվեստագետներին միավորում է մեկ այլ ցուցահանդեսի ներքո՝ Սովետական Հայաստանի

¹ Выставка изобразительного искусства Армянской ССР (каталог выставки), Москва, 1939, стр. 54-55: Տե՛ս **Կարապետյան Ս.**, Հայ ժողովրդի կուլտուրան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1940, N 6-7, էջ 26-27:

² **Грабарь И.** Живопись Армении // Советское искусство, Москва, 1939, 30 октября. **Казанджян В.** Выставка изобразительного искусства Армении // Известия, Москва, 1939, 24 октября.

³ Խորհրդային կերպարվեստագետների միության էտյուդային աշխատանքների հաշվետու և Շրջիկ նկարչական արվեստանոցի 1939 թվականի աշխատանքների 8-րդ ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1940: Տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվերը..., էջ 22:

տանի գեղանկարիչների և քանդակագործների մասնակցությամբ բացվում է հորեյանական ցուցահանդես: Մասնակից արվեստագետների շարքում էին ինչպես Փ.Թերլենեզյանը, այնպես էլ Ս.Սարյանը, Յ.Կոջոյանը, Ս.Առաքելյանը և այլք¹:

Կարևորելով հայկական կերպարվեստի ձեռքբերումները և հաջողությունները, 1940-ին կազմակերպվում է Սովետական Հայաստանի 20-ամյակին նվիրված «Հայկական կերպարվեստի հորեյանական ցուցահանդես - 20 տարի» խորագիրը կրող պատկերահանդեսը²: Ցուցադրված աշխատանքներից առավել հաջողվածների թվին էին պատկանում Փ.Թերլենեզյանի, Ս.Սարյանի, Ս.Առաքելյանի, Գ.Գյուրջյանի ստեղծագործությունները: Թերլենեզյանը ներկայացրել էր 20 ստեղծագործություն, առավելապես բնանկարներ, սակավաթիվ էին դիմանկարչական և սյուժետային աշխատանքները:

Նույն տարում՝ 1940-ին, Հայաստանի պետական պատկերասրահի ֆոնդերի շրջիկ ցուցահանդեսի հայկական կերպարվեստի սովետական բաժնում իրենց արժանի տեղն են զբաղեցնում Փ.Թերլենեզյանի չորս բնանկարները³:

Թերլենեզյանը մասնակցել է նաև Նկարիչների տանը 1941-ին կայացած՝ Սովետական Հայաստանի 20-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսին, որը դուրս էր գալիս մի տարվա ընթացքում կատարված գործերի սովորական հաշվետվության սահմաններից, քանի որ նոր ստեղծագործությունների կողքին ցուցադրվում էին նաև հին, նախորդ ցուցահանդեսներից ծանոթ գործեր, այլ կերպ ասած՝ տվյալ պատկերահանդեսը միանում էր Շրջիկ արվեստանոցի ցուցահանդեսին: Թե՛ ցուցանմուշների և թե՛ մասնակիցների քանակով առաջին տեղում էր գեղանկարչությունը: Ժամանակի արվեստաբանների կարծիքով, տվյալ ցուցահանդեսի առանձնահատկություններից էր վերջինիս բավականին անհավասար մակարդակը. գեղարվեստական բարձրարժեք ստեղծագործությունների կողքին կային պարզապես թույլ

¹ Юбилейная выставка // Коммунист, Ереван, 1940, 28 ноября.

² Հայկական կերպարվեստի հորեյանական ցուցահանդես-20 տարի, Երևան, 1940:

³ Հայաստանի պետական պատկերասրահի ֆոնդերի շրջիկ ցուցահանդես (կատալոգ), Երևան, 1952:

աշխատանքներ¹:

Փ.Թերլենդեյանը ցուցադրում է նախորդ ցուցահանդեսներից հայտնի հին գործեր: Դրանք մեծամասամբ Հայաստանի բնապատկերներ էին՝ Ջանգեզուր, Սևան, Լոռի, Երևանի տեսարաններ, որոնց հարևանությամբ ցուցադրվում էին արդյունաբերական բնանկարի օրինակ հանդիսացող «Պղնձի ձուլումը Ղափանում» (1929) նկարը, սյուժետային ստեղծագործություններից «Պատերազմի արհավիրքներ» (1929) կտավը:

1941-ին Նկարիչների տանը կայացել է Թերլենդեյանի ծննդյան 75-րդ և ստեղծագործական գործունեության 40-րդ տարեդարձներին նվիրված անհատական ցուցահանդեսը²: Նկարչի հորեղյանը պատշաճ կազմակերպելու նպատակով ստեղծվում է կառավարական հանձնաժողով՝ Արա Սարգսյանի նախագահությամբ, հետևյալ կազմով՝ Մ.Սարյան, Հ.Կոջոյան, Մ.Աբեղյան, Ռ.Դրամբյան, Ա.Գերասիմով և այլք: Հանդիսավոր միջոցառմանը մասնակցում են հյուրեր Մոսկվայից, Ուկրաինայից, Ադրբեջանից, Վրաստանից և այլ վայրերից:

Փ.Թերլենդեյանը մասնակցում է Սովետական Միության մշակութային կյանքում մեծ իրադարձություն հանդիսացող մեկ ուրիշ նկարչական ցուցահանդեսի: 1941-ին Մոսկվայի Պետական Տրետյակովյան պատկերասրահում կազմակերպվում է սովետական արվեստագետների լավագույն գործերի ցուցահանդեսը³: Այս խիստ ընդարձակ պատկերահանդեսը ողջ սովետա-

¹ Դրամբյան Ռ., Կերպարվեստի հորեղյանական ցուցահանդեսներ // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 1, էջ 33:

² Տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվերը..., էջ 23: Ժողովրդական նկարիչ Փանոս Թերլենդեյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1941, ապրիլի 8: Փանոս Թերլենդեյան (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1941 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3272, N 163: **Լևոնյան Գ.**, Փանոս Թերլենդեյան, Երևան, 1941 (ցուցահանդեսի կատալոգ): Տե՛ս Ժողովրդական նկարիչ Փանոս Թերլենդեյանի ստեղծագործական գործունեության 40-ամյակի շուրջ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-1244, N 145: Ժողովրդական նկարիչ, շքանշանակիր Փ. Թերլենդեյանի հորեղյանի առթիվ // Խորհրդային Հայաստան, Երևան, 1941, 30 մարտի: Выставка работ народного художника Армении-Терлемезяна // Правда, Москва, 1941, 7 апреля.

³ **Բաբենչիկով Մ.**, Սովետական արվեստագետների լավագույն գործերի ցուցահանդեսը Մոսկվայում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 1, էջ 24-32:

կան կերպարվեստի (նկարչություն, քանդակագործություն, գրաֆիկա և ճարտարապետություն) 23 տարիների լավագույն նմուշների ցուցադրումն էր: Այն պատկերացում էր տալիս ստեղծագործությունների թեմաների բազմազանության, սովետական ռեալիստական կերպարվեստի մասին: Այստեղ կարևորվում էր, որ սովետական արվեստի նվաճումների ցուցադրումը ոչ միայն ընդգրկում էր Սովետական Միության հիմնական կենտրոնները, այլև ի տես էր դնում հանրապետությունների ամենահեռավոր անկյունների արվեստագետների ստեղծագործական հաջողությունները:

Սովետական Հայաստանի կերպարվեստը ներկայացնող արվեստագետներից էին Մ.Սարյանը, Փ.Թերլեմեզյանը, Գ.Գյուրջյանը, Ս.Առաքելյանը:

Թերլեմեզյանը ցուցադրում է բացառապես բնանկարչական աշխատանքներ, մասնավորապես Սևանը պատկերող շարքը: Ռուս արվեստաբանները նկարչի գործերը բարձր են գնահատում՝ գտնելով, որ արվեստագետը, բացի գեղանկարչական կողմից, մեծ ուշադրություն է դարձնում գեղարվեստական կերպարի վերարտադրմանը և թեմայի ներքին բովանդակության բացահայտմանը:

Պատահական չէ, որ նկարչի հետմահու առաջին անհատական ցուցահանդեսը բացվել է 1949-ին Մոսկվայում: Ցուցադրվում է արվեստագետի տարբեր տարիների լավագույն 115 աշխատանք¹:

1958-ին Երևանում՝ Հովհաննես Թումանյանի տուն-թանգարանում, կազմակերպվում է «Հովհաննես Թումանյանը կերպարվեստում» խորագիրը կրող ցուցահանդեսը, որի նպատակն էր՝ ցույց տալ, թե ինչպիսի զգալի տեղ է գրավում բանաստեղծի կերպարը հայ կերպարվեստում²: Ցուցադրված էին գեղանկարչության, գրաֆիկայի, քանդակագործության, կիրառական արվեստի ստեղծագործություններ, որոնք ներկայացնում էին նաև մինչ այդ անհայտ աշխատանքներ: Հայաստանում մեծ բանաստեղծի

¹ Фанос Терлемезян (каталог выставки), Москва, 1949 // ՀԱՊ հուշածնագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-197, N 112:

² Հովհաննես Թումանյանը կերպարվեստում (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1958:

տուն-թանգարանի գործունեության ընթացքում մման պատկերահանդես կազմակերպվում էր առաջին անգամ:

Թերլենեզյանը և Թումանյանը հին ծանոթներ էին, հետևաբար նկարիչն իր ստեղծագործական գործունեության ընթացքում անդրադարձել է բանաստեղծի կերպարին: Թեև վերը նշված տարում նկարիչը վաղուց կենդանի չէր, այնուհանդերձ, առաջին անգամ կազմակերպվող այս պատկերահանդեսում ներկայացվում են մաև Փ.Թերլենեզյանի երեք աշխատանքները՝ «Դսեղը» (1905), «Հովհաննես Թումանյանը որսի ժամանակ» (1905) և «Դերեդ գետի ափը» (1932):

1965-ին, արդեն Երևանում, նշվում է Փանոս Թերլենեզյանի ծննդյան 100-ամյա հոբելյանը, որի կապակցությամբ կազմակերպված նկարչի անհատական պատկերահանդեսում ցուցադրվում են 87 գեղանկար և 19 գրաֆիկական ստեղծագործություն¹:

Ցուցահանդեսին առընթեր կազմակերպվում են մի շարք գիտական և մշակութային միջոցառումներ: Նույն թվականի դեկտեմբերի 24-ին ՍՍՌՄ Գիտությունների ակադեմիայի նիստերի դահլիճում կայացել է «Փանոս Թերլենեզյանի կյանքն ու գործունեությունը» խորագիրը կրող հոբելյանական երեկոն նվիրված արվեստագետի ծննդյան 100-ամյակին, որի ժամանակ բանախոսությամբ հանդես է եկել քանդակագործ Արա Սարգսյանը²: Մեկ տարի անց՝ 1966-ին, Հայաստանի պետական պատկերասրահի և Դիլիջանի գավառագիտական թանգարանի ջանքերով կազմակերպվել է նկարչի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված վերջին հոբելյանական ցուցահանդեսը³:

Ավելի ուշ՝ 1970-ին, տեղի է ունենում հայ մշակույթի ևս մեկ

¹ Փանոս Թերլենեզյան (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1965 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-17316, N 554: Հակոբջանյան Վ., Փանոս Թերլենեզյան...: Սարգսյան Մ., Փանոս Թերլենեզյանի ցուցահանդեսը...: Տե ս Ղազարյան Մ., Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվերը..., էջ 19:

² Փ.Թերլենեզյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական երեկույթ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, N 1713: Տե ս Ղազարյան Մ., Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվերը..., էջ 59:

³ Փանոս Թերլենեզյանի ցուցահանդեսը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-1806, N 559:

գործչի՝ մեծն Կոմիտասի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված «Կոմիտասը հայկական կերպարվեստում» վերնագրված ցուցահանդեսը¹, որն ընդգրկում էր հայ արվեստագետների կողմից Վարդապետին նվիրված ստեղծագործությունները: Կոմիտասին և Թերլեմեզյանին կապում էր բազմամյա ընկերությունը, նկարիչը չէր կարող չանդրադառնալ նրա կերպարին: Տվյալ պատկերահանդեսում ցուցադրվում է Կոմիտասին ներկայացնող Թերլեմեզյանի թերևս լավագույն աշխատանքներից մեկը՝ «Կոմիտասը» (1913), նաև մեկ բնանակար՝ «Արարատն առավոտյան» (1938):

Հայ կերպարվեստն արտասահմանում ներկայացնելու հիմնալի օրինակ կարող է հանդիսանալ 1970-ի հոկտեմբերի 16-ից մինչև 1971-ի հունվարի 10-ը Փարիզի Լուվրի Դեկորատիվ արվեստի թանգարանում բացված «Հայկական արվեստը Ուրարտուից մինչև մեր օրերը» ցուցահանդեսը: Այն կազմակերպվել էր ԽՍՀՄ և Ֆրանսիայի կառավարությունների բարձր հովանու ներքո²: Ցուցահանդեսի նպատակն էր ներկայացնել հայ ժողովրդի նվաճումները արվեստի բնագավառում: 19-20-րդ դարերի հայ գեղանկարչության բաժնում ցուցադրվում է նաև Թերլեմեզյանի «Սանահին վանքի գավիթը» հանրահայտ կտավը:

Արդեն մեր օրերում՝ 2004-ին, Հայաստանի ազգային պատկերասրահում բացվում է «Դիմանկարը հայկական գրաֆիկայում» ցուցահանդեսը, որտեղ ներկայացվում են Փ.Թերլեմեզյանի դիմանկարչական աշխատանքներից երկուսը՝ 1921-ին ստեղծված «Ինքնադիմանկարը» և «Ռոմանոս Մելիքյանի դիմանկարը» (1928)³:

Ինչպես համոզվեցինք՝ բազմաթիվ են Փ.Թերլեմեզյանի մասնակցությամբ ցուցահանդեսները, որոնք մեր ուսումնասիրու-

¹ Կոմիտասը հայկական կերպարվեստում (ալբոմ), Երևան, 1970: Նկատում ենք, որ Մ. Ղազարյանի գրքում տվյալ ցուցահանդեսի թիվն այլ է, հեղինակը նշում է, որ պատկերահանդեսը տեղի է ունեցել 1969-ի նոյեմբերի 25-ին, տե՛ս **Ղազարյան Մ.**, Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվեր..., էջ 71:

² **Սարգսյան Ա., Խարազյան Մ.**, Լուվրի կամարների տակ, Երևան, «Հայաստան», 1974, էջ 10-11:

³ Դիմանկարը հայկական գրաֆիկայում (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 2004:

թյան մեջ առաջին անգամ համախմբվեցին ու ներկայացվեցին ժամանակագրական կարգով:

1.3. Փանոս Թերլենեզյանը և Կոմիտասը

«Կոմիտասը մի մեծություն էր, որ լուսատու գիտավորի նման մեր մշակույթի երկնակամարով անցավ, բայց թողեց լուսավոր, մի հետք, որը երբեք չի ջնջվելու»¹:

Փանոս Թերլենեզյան

Փանոս Թերլենեզյանն իր ստեղծագործական արգասալից կյանքի ընթացքում կապեր է հաստատել հայ մշակույթի ակամավոր գործիչներից շատերի հետ է, որոնց թվում հատկապես առանձնանում է Կոմիտասի հետ նրա ջերմ մտերմությունը:

Թերլենեզյանը պատմում է, որ իրենք բարեկամացան և ավելի մտերմացան Կոմիտասի հետ, երբ նա փոխադրվեց Բանկալտի և վերջինիս հետ բնակվեցին մի տան մեջ, որն ամբողջովին նրանց երկուսին էր պատկանում²: Կոմիտասի աշխատասենյակը գտնվում էր տան վերին հարկում. այդտեղ էին տեղավորված նրա դաշնամուրը և ֆիզհարմոնը:

Կոմիտասին և Թերլենեզյանին կապում էր բազմամյա ընկերությունը: Նրանք միասին եղել էին կաթողիկոսների ամառանոց Բյուրականում, այնտեղ նրանց է միացել նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանը:

Թերլենեզյանը Կոմիտասի հետ միասին եղել էին նաև եզդիների ցեղապետանիստ Ասլանլու գյուղում³: Ցեղապետը Կոմի-

¹ Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

² Նույն տեղում: Կոմիտասի հետ առնչվող նկարչի հուշերը հրատարակվել են. տե՛ս Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլենեզյան և Կոմիտաս // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երկրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2007, էջ 64-70: Տե՛ս Շանթարզել [Մերուժան Պարսամյան], Թերլենեզյան պիտի մնայ // Շանթ, Կ.Պոլիս, 1912, N 27, էջ 52:

³ Տե՛ս Գասպարյան Գ., Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, էջ 186-187: Տվյալ գիրքը վերահրատարակվել է. տե՛ս Թերլենեզյան Փ., Մի այցելություն հիվանդ Կոմիտասին // Կոմիտասը ժամանա-

տասի ճեմարանական ընկերն էր: Հարմար առիթը բաց չթողնելով, բնության գրկում, աղբյուրի մոտ թերլեմեզյանը նկարում է Կոմիտասին և ցեղապետին միասին:

Տարիներ անց սուլթանների մայրաքաղաքում թերլեմեզյանը և Վարդապետը նորից ընկերացան, ապրելով մի տան մեջ, սնվելով միևնույն սեղանից: Եվ այդ տունը շուտով զանազան ազգության անհատների համար մշակույթի օջախ դարձավ: Հույն գիտնականներ կային, ովքեր գալիս էին Կոմիտասի հետ խորհրդակցելու եկեղեցական երգերի ծագման շուրջ: Թուրքեր կային, որոնք գալիս էին խոսելու, զրուցելու Պոլսում երաժշտանոց և օպերա ստեղծելու մասին:

Թերլեմեզյանը մեծ հպարտությամբ է պատմում, որ Կոմիտասը կազմեց երեք հարյուր մարդուց բաղկացած երկսեռ երգեցիկ խումբ¹: Կարևոր է նշել, որ խմբում կային այնպիսի անդամներ, որոնց անձանոթ էր երաժշտական այբուբենը: Կոմիտասն իր զվարթ բնավորությամբ աշակերտների մեջ սեր արթնացրեց դեպի հուզական երաժշտությունը և նրանց հոգիները համակեց ազնվացնող արվեստով²: Նկարիչը հավաստում է, որ համարձակորեն կարելի է ասել, որ մինչ այդ երգված գռեհիկ և անարվեստ երգերը գործածությունից դուրս եկան: Անշուշտ, դավիթսարի հաջողությունն էր հայ մշակույթի զարգացման տեսակետից:

Թերլեմեզյանը հպարտությամբ է հիշում, որ օսմանյան հանրային գործոց նախարարի տեղակալ, ազգությամբ ֆրան-

կակիցների հուշերում և վկայություններում, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2009, էջ 260-261: Կոմիտաս (ժողովածու), Երևան, Հայպետհրատ, 1930, էջ 91-92: **Սարգսյան Ա.**, Փանոս Թերլեմեզյան (ծննդյան 100 ամյակի առթիվ) // Պատմաբանասիրական հանդես, Երևան, 1965, N 4, էջ 22-23:

¹ Խոսքը «Գուսան» երգչախմբի մասին է, որի անդամիկ համերգը տեղի ունեցավ 1910-ի նոյեմբերի 21-ին Կ. Պոլսի Պոի Շանի ձմեռային թատրոնում (մանրամասն տե՛ս **Մազմանյան Ռ.**, Հայ երաժշտական կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2006, էջ 187: Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչէն, Մոնթրեալ, 1994, էջ 25):

² Խոսքը Կոմիտասի հինգ սաների՝ Բարսեղ Կանաչյանի, Վաղարշակ Սրվանձտյանի, Վարդան Սարգսյանի, Միհրան Թումաճանի և Հայկ Սեմերճյանի մասին է, ովքեր հետագայում շարունակեցին իրենց ուսուցչի գործը:

սիացի Պ. Հյունքերը, որը հաճախ էր այցի գալիս իրենց, «Քելեր, ցուլերը» երգելով էր աստիճանները բարձրանում¹: Կոմիտասի սենյակում հաճախ կարելի էր հանդիպել նույնիսկ իտալացի հմուտ դաշնակահարների, ովքեր գալիս էին ունկնդրելու փորձերը:

Մեծ նկարիչն առանձնակի ջերմությամբ է պատմում Կոմիտաս-անհատի մասին: Կոմիտասը չափազանց ուրախ և աշխատասեր մարդ էր: Նրա բնավորությունը միալար չէր, նա խիստ դյուրագրգիռ էր, երբեմն էլ՝ բարկացող: Սակայն նրա բարկությունը նման էր քամիներից քշվող ամպի ծվեցների, բայց այդ ծվեցների արագորեն անցնելուց հետո նորից արև, նորից զվարթություն և նորից ծիծաղ էր տիրում:

Այս ամենից բացի, պետք է ասենք, որ Կոմիտասի այսչափ զգայուն հոգին տառապում էր ուրիշների վշտերով²:

Թերլենեզյանն անհրաժեշտ է համարում հիշատակել իր և Կոմիտասի հետ կապված ևս մեկ դեպք: Մի անգամ իրենց այցելությանն է գալիս կայսեր արարողապետը՝ Իսմայել Չենանի բեյը, որը նկարչի աշխատանքներին ծանոթանալու համար թույլտվություն է խնդրում³: Նկարչի հետ բարձրանում են աշխատասենյակ, ուր նա ամենայն ուշադրությամբ դիտում է նկարները: Իջնելիս, երբ Կոմիտասի սենյակի մոտով էին անցնում, Թերլենեզյանը հարցնում է, թե չէ՞ր բարեհաճի արդյոք Կոմիտաս էֆենդիի հետ ծանոթանալ: Արարողապետը պատասխանում է, որ շատ կուզեր: Ներս մտնելուն պես նրանք ծանոթանում են, և արարողապետը նախկին ուշադրությամբ դիտում է այդ սենյակում կախված նկարները ևս: Վերջինիս խնդրանքով Կոմիտասը մոտենում է դաշնամուրին և, ինքն իրեն նվագակցելով, երգում Շուբերտի ստեղծագործություններից մեկը՝ գերմաներեն լեզվով, այնքան խորունկ զգացումով, որ սենյակում գտնվողները քարանում են: Եվ նույնիսկ երգը վերջացնելուց հետո էլ բավական ժամանակ

¹ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլենեզյան..., էջ 39:

² Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...: Գասպարյան Գ., Կոմիտաս Վարդապետ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2009, էջ 190:

³ Այս պատմության համառոտ շարադրանքը տե՛ս Մարտիկյան Ե., Նշվ. աշխ., էջ 40:

սենյակում լռություն է տիրում:

Թուրք դիվանագետը՝ չկարողանալով զսպել իրեն, ձեռքը սեղանին է խփում և ասում. «Ութ հարյուր տարվա պետություն ենք և այսպիսի մի արվեստագետ չունեցանք»:

Կոմիտասի անմահ համերգները և բովանդակալից դասախոսությունները ոչ միայն ուրախացնում, այլև ոգևորում էին Պոլսի առաջադեմ հասարակությանը:

Այդ օտար գաղթավայրում եղած մտավորականության ազնիվ, հայրենասեր մասը սկսեց փառավորվել և պարծենալ, որ ինքը հայ է: Սկսեց գիտակցել, որ մեր դարավոր մշակույթից մի սաղմնային ժառանգություն ունի իր մեջ, որ իր ստեղծագործական միտքն ու զգայունությունն են կերտել նման մուրբ և հուզիչ երաժշտություն:

Ինչքան գիտակցությունը խորանում էր, այնքան ավելանում էր զարմանքն այն փաստի հանդեպ, որ այդ սքանչելի երաժշտությունը ստեղծել են անգիր, անգրագետ, հասարակ գեղջուկները: Իսկ Կոմիտասն իր գիտակցության և խոր զգայունության շնորհիվ այդ տաղերը նրբորեն ներդաշնակում և մատչելի էր դարձնում հասարակությանը:

1912-ի ամռանը Թերլեմեզյանը և Կոմիտասը ուղևորվում են Կոմպոզիտորի ծննդավայրը՝ Քյոթահիա: Որոշ ժամանակ Քյոթահիայի մերձակայքում շրջելուց հետո տեղի երիտասարդ ուսուցիչ Երեմյանի հետ ուղևորվում են դեպի քաղաքից բավականին հեռու գտնվող հանքային ջրերը: Այստեղ հայ և թուրք հասարակությունը ապրում էր վրանների տակ:

Թերլեմեզյանը հիշում է, որ Կոմիտասի հետ իրենք էլ վրան են խփում բլրի եզրին գտնվող անտառում և մեկ ու կես ամիս ապրում այնտեղ:

Եվ հրաշագեղ բնության գրկում նկարիչը ստեղծում է իր լավագույն աշխատանքներից մեկը՝ «Կոմպոզիտոր Կոմիտասի դիմանկարը»¹ (1913) կտավը: Այս ստեղծագործությունը Նյու Յորքի Հայ կրթական հիմնարկության նվիրաբերության շնորհիվ Հայաստանի պետական պատկերասրահում գտնվող նկարչի

¹ Ազգային պատկերասրահի մշտական ցուցադրությունում առկա այս դիմանկարը մեր օրերում հանդես է գալիս «Երաժշտագետ Կոմիտասը» անվանմամբ:

ստեղծագործական հարուստ ժառանգության շարքերն է համալրել միայն 1925-ին:

Ահա թե ինչ է ասվում նամակում. «Սույն արժեքավոր յուղանկարը թե՛ ազգային սեփականություն դարձնելու և թե՛ արվեստագետի վարպետությունը գնահատելու մտադրությամբ, մեկ տարի առաջ այն ձեռք բերեցինք: Նվիրատուների մասնակցությամբ և նրանց անունից այժմ հաճույքով նվիրում ենք Հայաստանի պետական թանգարանին»¹:

Աշխատանքը դիտելիս մեզ զարմացնում, ինչպես նաև հիացնում է նկարչի կատարողական վարպետությունը:

Ինչպես իր մյուս բոլոր աշխատանքներում, այստեղ ևս թերլենձեղյանը հավատարիմ է մնացել ռեալիստական գեղանկարչության ավանդներին: Կոմիտասի կերպարն աչքի է ընկնում իր պարզությամբ, ինչն աշխատանքին լրացուցիչ գրավչություն է հաղորդում:

Վարդապետի կերպարը դիտողին գրավում է իր անմիջականությամբ: Ստեղծագործությունը զուտ դիմանկարչական չէ, թերլենձեղյանն այստեղ ներմուծել է և՛ կենցաղային, և՛ ազգային էլեննետներ, առարկաներ՝ ետին պլանում գտնվող վրանը, նրբագեղ սափորը, քամանջան և գունային առումով կերպարին յուրահատուկ ակտիվություն հաղորդող հայկական ազգային գորգը: Վերջիններս կարծես լրացնում, արտահայտիչ են դարձնում մեծ երաժշտագետի հեզ՝ հանդարտությամբ ու հանգստությամբ լի կերպարը:

Ինչպես նշում է Ա.Աղասյանը, «սա թեմատիկ դիմանկար է, որի մեջ մեծ տեղ է հատկացված հանճարեղ երգահանի ու բանահավաքի սևազգեստ ֆիգուրն ընդգծող գունագեղ շրջապատին»²:

Աշխատանքի առավելությունների, ինչպես նաև արտահայտչամիջոցների մասին խոսելիս պետք է անպայման նշենք,

¹ Հայ կրթական հիմնարկություն // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆ-122, ցուցակ-2ա, գործ-4: Տե՛ս Քրիստոնեա Հայաստան – 1700. Հայաստանն իր բարերարներին, 2001: Վաչէ [Հակոբ Սիրունի, ճյուղյան], Նուէրներ Հայաստանի թանգարանին // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ հատոր, Ա պրակ, էջ 96:

² Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում..., էջ 41:

որ ստեղծագործության անբաժանելի և կարևոր մասն է լուսաստվերը: Նկարում բավականին ցայտուն է լուսաստվերային խաղը: Նկարչի կատարողական վարպետությունը զգացվում է նաև արևի լույսի և ստվերի հիանալի պատկերման մեջ: Նկատում ենք, որ կտավում առավել արտահայտիչ է լուսաստվերային խաղն իր անցումներով և հակադրություններով, վերջինս ավելի է կարևորվում, քան գունային նկարագիրը և համադրումները:

Ստեղծագործության յուրահատկություններից է նաև աշխատանքում տիրող առանձնահատուկ անդորրը: Կարծես ինչ-որ հոգի շոյող, յուրօրինակ հանգստություն կա թե՛ կոմպոզիտորի կերպարի և թե՛ գեղատեսիլ բնության մեջ: Հանգստություն և լռություն է տիրում...

Այս շրջանում Թերլենեգյանը ստեղծել է Կոմիտասին նվիրված նաև այլ աշխատանքներ, որոնց թվում են ինչպես գծանկարչական գործեր, այնպես էլ յուզանկարներ: Վերը նշված Կոմիտասի հայտնի դիմապատկերից ավելի վաղ՝ 1911-ին Պոլսում վրձնել է «Կոմիտասը գետափին» աշխատանքը: Կրկին գետնին նստած, ծառին հենված դիրքով, սակայն այստեղ բացակայում է նախորդ աշխատանքում նկատվող կերպարի մանրագնին, ռեալիստական բնութագրման ճշգրտությունը: Վրձիմունքների անմշակ բնույթն էտյուդային յուրօրինակ թարմություն է հաղորդում աշխատանքին: Հագեցած կանաչ և մուգ երանգները ներդաշնակվում են գետի ջրերի ռիթմի հետ, վերջինիս մեջ առկա արտացոլումների և թափանցիկության պատկերները կատարված են ճշգրիտ և ազատ: Եթե 1913-ին ստեղծված «Կոմպոզիտոր Կոմիտասի դիմանկարը» կրում է և դիմանկարչական, և սյուժետային գեղանկարչության առանձնահատկությունները, դրանով իսկ համադրելով երկու ժանրերը, ապա 1911-ին ստեղծված Կոմիտասի նկարը զուտ թեմատիկ բնույթ ունի:

Ինքը՝ Թերլենեգյանը նշում է, թե արվեստագետի համար ինչքան հաճելի է հրճվել բնության գեղեցկություններով և մի պահ վերանալ, կտրվել պրոզայիկ կյանքից, մույնքան նա մխիթարվում է «արվեստի ընկերներով»:

Այդտեղ մույն տարում կատարված աշխատանքներից են ԱՄՆ-ում մի կոլեկցիոների մոտ գտնվող «Ձույգ այծեր» կոչվող

փոքրադիր նկարը, ինչպես նաև «Գյուղատնտեսի դիմանկարը»:

Փ. Թերլենեզյանը ցավով է փաստում, որ հոգևորականության մեծ մասը չէր հանդուրժում, որ մեկ ուրիշը բարձրացնի ժողովրդի մշակութային մակարդակը: Ամեն օր զրպարտում էին Կոմիտասին, թե նա «եկեղեցու սեղանը փոխելով թատրոնների բեմերի հետ անպատվություն է բերում, թե նա պղծում է կրոնական սքեմը»¹ և այլն:

Եվ ժամանակի հայտնի գրագրուհի Արշակունի Թեոդիկը² շուտով գնահատանքի հոգված է գրում ի պաշտպանություն Կոմիտասի:

Կայանում էին բազմաթիվ համերգներ, որտեղ փայլում էր Կոմիտասն իր հոգեթով և անմահ երաժշտությամբ: 1914-ի հունվարի 1-15-ը³ Փարիզում տեղի է ունենում երաժշտական կոնգրեսը: Կոմիտասի՝ կոնգրեսում կարդացած երկու դասախոսությունները և տված մի համերգը մեծ հետաքրքրություն էր առաջացրել: Այդ օրերին հայ սքանչելի երաժշտությունն ունկնդրելու էին գալիս գրեթե բոլոր դեսպանները, հավաքված երաժշտության կորիֆեյները ոտնկայս էին ողջունում Կոմիտասին և պահանջում, որ նրա բոլոր գործերը հրատարակվեն:

Եվրոպական, ինչպես նաև արաբական թերթերը նույնպես գովասանքի խոսքեր էին շռայլում հայ երաժշտության վերաբերյալ:

Այդ ժամանակ Թերլենեզյանը գտնվում էր Պոլսում, երբ Կոմիտասից ստանում է 18 էջից բաղկացած մամակ, որում նկարագրվում էր դասախոսության նյութը և թողած տպավորությունը: Ցավոք, այդ մամակը մնացել է Պոլսում գտնվող Թերլենեզյանի տանը⁴:

¹ Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

² Թեոդիկ (ճեզվեճյան) Արշակունի (1875, Կ. Պոլիս-1922, Լոզան) - գրող, հրապարակախոս, հասարակական գործիչ: Թեոդիկի կինը: 1907-ից աշխատակցել է ամուսնու և իր հիմնած «Ամենուն տարեցոյց» տարեգրքին: Եղել է Կ. Պոլսի Ազգանվեր հայուհյաց ընկերության (1879-1915) գործիչներից: Հիմնել է Կ. Պոլսի Տիկնանց միությունը:

³ Նկարչի մոտ Կոմիտասյան համերգների կայացման ամսաթիվը այլ է, երաժշտագիտության մեջ շրջանառվում է հունիսի 1-15-ը. տե՛ս Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչին, Սոմերեալ, 1994, էջ 236:

⁴ Թերլենեզյան Փ., Կոմիտասի մասին // Կոմիտասը ժամանակակիցների հու-

Երբ Կոմիտասը Պոլիս է վերադառնում և տեղեկանում կրոնական ժողովի զագիր վերաբերմունքի և բամբասանքների մասին, թերթերից մեկում գրվում են հետևյալ տողերը. «Ես տարիների աշխատանքով գծել եմ իմ ուղեգիծը, ուրկե ընթացել եմ մինչև այսօր և պիտի ընթանամ ասկե յետքն ալ՝ որքան ատեն որ ուժ կա երակներուս մեջ: Ոչ մի խոչընդոտ չի կրնար կասեցնել զիս իմ առաքելության մեջ, որուն նվիրականության ես համոզված եմ բոլոր սրտովս»¹:

Նույն՝ 1914-ին, «Բյուզանդիոն» թերթում հրատարակվում է Փ.Թերլեմեզյանի և անվանի գրող և հասարակական գործիչ Տիգրան Չեոկյուրյանի հեղինակած հոդվածը վերոհիշյալ դեպքերի առնչությամբ: Վերջիններս դեմ էին կրոնական ժողովի որոշմանը, այն համարելով անհիմն և անիմաստ, գտնելով, որ Կոմիտաս Վարդապետի գործը հասկացողները և սիրողները մինչև հիմա չեն պատասխանել նրանց, ովքեր հրապարակ էին գալիս կեղտոտ և սանձարձակ ձեռքերով²:

Թերլեմեզյանը վերհիշում է, որ Կոմիտասի հետ հանքային ջրերից վերադարձան Քյոթահիա: Մեծ երաժիշտն անմիջապես մեկնեց Պոլիս, իսկ նա մի որոշ ժամանակ էլ մնաց Քյոթահիայում, որտեղ և ստեղծվեց «Գորգագործ կինը» (1914) աշխատանքը: Վերջինս վաճառվել է Պոլսի ցուցահանդեսներից մեկում:

Եվ արդեն աշնանը Թերլեմեզյանը նույնպես շտապում է Պոլիս՝ իր աշակերտներին ընդունելու և արվեստասեր հասարակությանն ընկերակցելու համար:

Սրանով եզրափակվում է Թերլեմեզյանի հուշագրության «Կոմիտասի հետ» գլուխը:

Սակայն Թերլեմեզյանի և Կոմիտասի բարեկամությունն այսքանով չի ավարտվել: Նրանք հետագայում ևս շարունակել են

շերում և վկայություններում, Երևան, «Փրինսիփո», 2009, էջ 251-260, Աթա-յան Ռ., Նամակները պատմում են..., էջ 41:

¹ Թերլեմեզյան Փ., Հուշեր իմ կյանքից..., էջ 102: Հայ երաժշտության յադրանակը (տեսակցութիւն մը Կոմիտաս Վարդապետի հետ) // Ազատամարտ, Կ.Պոլիս, 1914, թիւ 1557 (Կոմիտասի հարցազրույցը «Ազատամարտի» թղթակցի հետ): Հայ երաժշտության յադրանակը (տեսակցութիւն մը Կոմիտասի հետ), Գրական նշխարք Կոմիտաս Վարդապետի բեղուն գրչէն, էջ 236:

² Չեոկյուրյան Տ., Թերլեմեզյան Փ., Կրոնական ժողովի որոշումը // Բյուզանդիոն, Կ.Պոլիս, 1914, N 5370:

պահպանել իրենց ջերմ ընկերական հարաբերությունները:

1921-ին Կոմիտասին տեղափոխել են Վիլ-ժյուլիֆի հիվանդանոց:

Մարտին թերլեմեզյանն այցելում է հիվանդ Կոմիտասին¹:

«... Խօսեցի իր աշակերտներու մասին, ուրախացաւ, որ եկել են Փարիզ սովորելու:

Հարցրի՝ հա՞յ երաժշտութիւնն է լաւ թէ եւրոպականը:

Եղբայր (բարկացած), դու ուզում ես ծիրանից դեղձի հա՞մ առնել, նա իր տեղն ունի, միւսը՝ իր:

Հարցրի. կերգե՞ս:

Այո, ասաց:

Դէ՛, Կոմիտաս ջան, մի բան երգիր ինձ համար:

Չէ, հիմա ես ինձ համար եմ երգում եւ այն էլ շատ կամաց:

Մի կէս ժամ էլ դէսից-դենից խօսելուց յետոյ յանկարծ խռովեց, դուռը բաց արաւ եւ գնաց երեսը կպցրեց պատուհանի ապակուն ու էլ չխօսեց»²:

Հանդիպման ավարտին թերլեմեզյանն ասում է. «Կոմիտաս, դու չափազանց վշտացած ես մարդկանցից, իրավունք ունես, սակայն չի կարելի հավիտենապես խռովել: Մենք բոլորս անհամբեր քեզ ենք սպասում»...

Թերլեմեզյանի և Կոմիտասի բարեկամության մասին շատ է խոսվել, ժամանակին գրված հոդվածներում հեղինակները անդրադարձել են հայ մշակույթի ականավոր գործիչների ընկերությանը³:

Նկարչի և Վարդապետի ընկերության՝ երկու մտավորականների Պոլսում ապրած ժամանակահատվածի և ավելի ուշ՝ Կոմիտասի Փարիզի Վիլ-ժյուլիֆի հոգեբուժարանում գտնվելու ժամանակաշրջանի մասին իր հուշերում գրել է նաև գրող, հրատարակիչ, մշակութային գործիչ Վաղինակ Բյուրատը⁴:

¹ Վերջին անգամ թերլեմեզյանն այցելել է Կոմիտասին 1928-ին:

² Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղուն գրչէն..., էջ 33: Տե՛ս Աճառյան Հ., Կյանքիս հուշերից, Երևան, «Միտք», 1967, էջ 212:

³ Մարտիկյան Ե., Վաղենի մտերիմներ // Հայրենիքի ծայն, Երևան, 1969, 12 նոյեմբերի:

⁴ Բյուրատ Վ., Իմ կյանքի հուշերը (ծեռագիր, անթվակիր) // Հայաստանի ազգային արխիվ, ֆոնդ-314, ցուցակ-1, գործ-3:

Գեղանկարչի և երաժշտի ջերմ փոխհարաբերությունները, բազմամյա ընկերությունը ոգեշնչման աղբյուր հանդիսացան Գուրգեն Մահարու համար: Արդյունքում ծնվեց «Երգ մահու և անմահության» վերնագիրը կրող գրական ստեղծագործությունը: Գրողն անդրադարձել է, մասնավորապես, Կոմիտասի Փարիզի Վիլ-ժյուլիֆի հոգեբուժարանում գտնվելու և վերջինիս նկարչի այցելությանը: Սա գրական փոքր, մեկ գործողությամբ՝ թեպետ դրամատիկ, սակայն կամերային ստեղծագործություն է:

Դեպքերը ծավալվում են հոգեբուժարանում.

«ՓԱՆՈՍ. - Է՛, Համբարձում, ի՞նչ պիտի լինի վերջը... «Ես ծնվել եմ Հայոց Ձորում, սովորել եմ կենտրոնական վարժարանում, երգել եմ նրա երգչախմբում...», խոսիր է՛, ցնդած Եղիա Դեմիրճիբաշյանի ցնդած աշակերտ, ի՞նչ պիտի լինի վերջը:

ՀԱՄԲԱՐԶՈՒՄ. – Մենք կգնանք նրա հետ: Այո՛, այո՛: Մենք կգնանք նրա հետ:

ՓԱՆՈՍ. – Նա ոչ մի տեղ երթալիք չունի:

ՄԱՐԻԱՄ. – Ունի, պարոն Փանոս, ունի: Մեծ է նրա ճանապարհը: Նրա ճանապարհը մեր ճանապարհն է: Կկախվենք նրա փեշերից կերթանք նրա հետ:

ՓԱՆՈՍ. – Մի՞թե դուք կարծում եք, որ Կոմիտասը, իսկական Կոմիտասը այստեղ է...Ո՛չ, այստեղ Կոմիտաս չկա: Իսկական Կոմիտասը վաղուց ապրում է Հայաստանում՝ Երևանում: Իսկ այստեղ այդ լուսավոր մարդու սև ստվերն է միայն, սարսափելի ստվերը... Հազար ափսոս, մի ամբողջ ակադեմիա, հնչյունների մի ամբողջ աշխարհ: Հազար նզովք և հազար ափսոս...»¹:

Ծիշտ է՝ «Երգ մահու և անմահության»-ը գեղարվեստական, գրական ստեղծագործություն է, սակայն նրա հիմքում ընկած են վավերագրական, փաստացի տեղեկություններ, որով այն արժեքավոր է դառնում:

¹ Տե՛ս Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, «Խորհրդային գրող», 1989, էջ 427-428:

ԳԼՈՒԽ Բ

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆԻ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

2.1. Վաղ շրջան (1900-1915թթ.)

Փանոս Թերլեմեզյանն իր արժանի տեղն է զբաղեցնում 19-20-րդ դարերի հայ կերպարվեստի պատմության էջերում: Նրա ստեղծագործությունները հարստացրեցին հայ գեղանկարչության ռեալիստական լեզուն¹: Նկարիչն իր ստեղծագործական առաջին քայլերը կատարել է Փարիզում, նրա ինքնուրույն աշխատանքները ստեղծվել են ուսանողական տարիներին (թեպետ նկարչի առաջին գործը 1897-ին Ռևելի բանտում մատիտով կատարված դիմանկարն է) և թվագրվում են 1900-ով: Թերլեմեզյանի արվեստի վաղ շրջանը բնորոշող աշխատանքներից են «Աշխատավորուհին ջրհորի մոտ» (1900), «Բնանկար: Բրետան» (1900) և «Լյուքսեմբուրգի զբոսայգու լճակը» (1903) կտավները: Նշված առաջին գործում ակնառու է արվեստագետի հետաքրքրությունը դեպի հասարակ, աշխատող մարդը, ինչը, կարելի է ասել, դրսևորվում է դեռևս նրա արվեստի սկզբնավորման փուլում: Ապրելով և ստեղծագործելով Ֆրանսիայում, նկարիչն անհաղորդ չի մնում ֆրանսիական կենցաղին, որի արդյունքն է նշված կտավը:

Իր կոմպոզիցիոն հստակ կառուցվածքով ստեղծագործությունը լիովին համապատասխանում է ակադեմիական, ռեալիզմի բոլոր կանոններին. «Միակ բանը, որ նկարը մոտեցնում է իմպրեսիոնիզմի և պոստիմպրեսիոնիզմի հատկանիշներին, հիմնականում հազիվ նկատվող երկու դիտակետերի առկայությունն է. նկարված տները դիտված են ներքևից, իսկ գետինը և ջրհորի

¹ Տե՛ս Живопись Азербайджана, Армении, Грузии XIX-XX (альбом), Москва, 1959, Հայկական ՍՍՀ կերպարվեստը (ալբոմ), Լենինգրադ, «Ավորա», 1972:

վրա նստած կինը՝ վերևից»¹: Առջևի պլանի մոնումենտալ հնչեղությունն ստացած տները համադրվում են երկնքի կապույտի հետ, նկարում գրագետ է կատարված լուսաստվերային անցումների և հատկապես արևոտ հատվածների և ստվերային ֆրագմենտների տարրալուծումը: Միջավայրի հետ ներդաշնակվում է նաև ստեղծագործության աջ հատվածում պատկերված կնոջ նստած ֆիգուրը, որը կարծես իր ոչ դոմինանտ նշանակությամբ համահունչ է ընդհանուր տեսարանին: Կապույտի, դեղնա-օքրայի և շագանակագույնի զուսպ օգտագործման շնորհիվ աշխատանքը զերծ է մնում մուգ երանգավորումից, ինչը հետագայում բնորոշ կդառնա Թերլենեզյանի վաղ շրջանի այլ աշխատանքներին: Լիովին համաձայն ենք Գարեգին Քոթանջյանի այն տեսակետի հետ, որ կտավում առկա «թանգարանային» կոլորիտը ստեղծագործությունը մոտեցնում է իմպրեսիոնիստներին նախորդած սերնդի, մասնավորապես Բարբիզոնի դպրոցի վարպետների գեղանկարչությանը²: Ասվածին նաև հավելենք, որ բացի մուգ կոլորիտի օգտագործումից, Թերլենեզյանի բնանկարների «մտերմությունը» բարբիզոնյան նկարիչների աշխատանքների հետ վկայում են նկարչի հետախույզ, ուսումնասիրող դիտողականությունը, բնապատկերի դետալային, մանրամասն պատմողականությունը:

Նշված հատկանիշներով է օժտված նույն թվականին ստեղծված վերը նշված երկրորդ աշխատանքը: Տեսարանը դիտված է միջին հայեցակետով, որտեղ իշխում են կոմպոզիցիոն երկու պլանները՝ արևմուտի տեսարան ներկայացնող բնանկարի մուգ կանաչ, դարչնագույնով տրված հատվածները, որոնք աչքի են ընկնում առավել մանրամասն պատկերմամբ, լուսավորվում են երկրորդ պլանում ներկայացված երկնքի և ծովի դրվագներով, որտեղ երկնային և ջրային ֆրագմենտները կարծես թե միաձուլվում և նույնանում են: Տվյալ գեղանկարչական միտումը՝

¹ Տե՛ս Բուբուշյան Ռ., Պոստիմպրեսիոնիզմի դրսևորումները հայ գեղանկարչության մեջ 20-րդ դարի սկզբին (արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն)..., էջ 37-38:

² Քոթանջյան Գ., Պլենների խնդիրները Փանոս Թերլենեզյանի գեղանկարչության մեջ // Հայ արվեստի հարցեր - 1, (գիտական հոդվածների ժողովածու)..., էջ 322-323:

ջրային և երկնային տարածքների միաձուլման պատրանքը և վարպետորեն հաղորդված արևի ճառագայթների ներթափանցումը ջրում հաճախ է կիրառվում նկարչի աշխատանքներում: Այս շրջանում թերլեմեզյանը նախընտրում է բնության խաղաղ, անվրդով տեսարաններ, նկարչի արվեստի ոգեշնչման աղբյուրը հանդիսանում է փարիզյան միջավայրը՝ բնության գողտրիկ տեսարաններով հանդերձ: Նկարիչը շատ էտյուդներ է կատարում, որոնցից է Լյուքսեմբուրգի գրոսայգու լճակի տեսարանը: Այգու ընտրված փոքրիկ հատվածը պատկերված է ռեալիստական գեղանկարչությանը համահունչ: Այգու հանգիստ մթնոլորտը հաղորդող այս կտավում ներդաշնակ գունային գամմայի մեղմ երանգներին համադրվում է շագանակագույնը: Սակավաթիվ մարդկային խմբերի էտյուդային պատկերումը, շատրվանի ջրերի անթափանց զանգվածը և վերջինիս մեջ արտացոլումների պատկերումը կատարված են գրագետ և ճշգրիտ, բացակայում է նախորդ աշխատանքները հատկանշող բնության մանրամասն և հետևողական բնութագիրը: Ընդհանուր առմամբ տեսարանում «թևածում են» անդորրը և հանգստությունը:

Դեռևս ակադեմիայում սովորելու ընթացքում՝ 1903-1904թթ., ակադեմիական ծրագրի պահանջով թերլեմեզյանը կատարում է ընդօրինակումներ Տիցիանի «Անտիոպն ու Յուլիտերը» (1540), Վերոնեզեի «Խաչի կրելը» (1571), Սուրիլիոյի «Անաղարտ հղիություն» (1678) կտավներից: Թեև նկարիչը նշված բոլոր գործերում ճշգրտորեն է արտանկարում՝ պահպանելով կոմպոզիցիոն կուռ կառուցվածքը, սակայն տարբեր են կտավի տոնայնությունը և օգտագործված գունաշարը: Տիցիանական գունային մեղմ անցումները թերլեմեզյանի կտավում վերածվում են չափազանց գորշ գունախաղի, մուգ շագանակագույն տոնայնությունը իշխում և «ծանրացնում է» ողջ պատկերը:

Չենք կարող ասել, որ տվյալ անտիկ թեման վերարտադրող թերլեմեզյանի կրկնատիպը հաջողված աշխատանք է, այն իր գունային մեկնաբանությունը գիջում է բնօրինակին: Վերոնեզեի կտավի կարմիր գունավերարտադրությունը և գունային ակտիվ համադրումները թերլեմեզյանը կրկին փոխարինում է մուգ շագանակագույն և դեղին զուգորդումներով՝ կարևորելով աշխա-

տանքի կոմպոզիցիոն ամբողջականությունը, կերպարների ճիշտ արտանկարումը խախտում է երանգային համակարգի արտահայտչականությունը:

Թերլենեգյանական կրկնապատկերներում գունային արտահայտչականությամբ թերևս առանձնանում է իսպանացի նկարիչ Էստեբան Մուրիլիոյի «Անաղարտ հղիություն» կտավի կրկնօրինակը: Չափազանց կարևորում ենք Խրիմյան Հայրիկի պատվերով նկարչի ստեղծած տվյալ աշխատանքի գտնվելու վայրի բացահայտման փաստը. մեր ուսումնասիրությունների արդյունքում այս աշխատանքը գտանք Էջմիածնի թանգարանում:

Հայտնի է, որ Մուրիլիոն իր ստեղծագործական գործունեության տարբեր փուլերում հաճախ է անդրադարձել նշված թեմային, որի արդյունքում ստեղծել է համանուն մի քանի աշխատանք¹:

Թերլենեգյանն ընտրում է իսպանացի նկարչի 1678-ին երփնագրած օրինակը (Մադրիդ, Պրադո)²: Մուրիլիոն ստեղծել է Տիրամոր ինքնատիպ կերպար՝ նուրբ դիմագծերով, ֆիզուրը տեղադրելով կոմպոզիցիայի կենտրոնում: Մարիամը պատկերված է ամբողջ հասակով՝ շրջապատված հրեշտակներով: Թերլենեգյանի կրկնօրինակում տեսնում ենք, որ լիովին պահպանված է առաջնային կոմպոզիցիոն կառուցվածքը, նույնը կարելի է ասել կերպարի վերարտադրման և հագուստի մոդելավորման, Տիրամոր զգեստի ծալքերի մասին: Սակայն գունային գամմայում նկատում ենք որոշակի տարբերություններ: Մուրիլիոյի մոտ գույներն առավել վառ են, դա հատկապես նկատելի է հագուստի սպիտակ և կապույտ երանգների ներդաշնակ համադրման մեջ: Մինչդեռ Թերլենեգյանի մոտ գույներն առավել պասսիվ են և փոքր-ինչ խամրած: Մուրիլիոյի տարբերակում Մարիամի ֆիզուրի շուրջ նկատելի է ոսկեգույն տոների օգտագործումը, իսկ Թեր-

¹ Է.Մուրիլիոյի վրձնած «Անաղարտ հղիություն» կտավի առաջին տարբերակը ստեղծվել է 1652-ին Սևիլիայի արքեպիսկոպոսի պատվերով: St u Ваганова Е. Мухомов и его время, Москва, “Изобразительное искусство”, 1988, стр. 102-103:

² Է.Մուրիլիոյի «Անաղարտ հղիություն» (1678) կտավը մինչև 1940 թվականը պատկանել է Լուվրի թանգարանին, հետո վերադարձվել է Պրադոյի թանգարան. տե՛ս <http://www.liveinternet.ru/community/2332998/post123889998/>:

լեմեզյանի վերարտադրության մեջ դրանք փոքր-ինչ փոխվում են՝ ստանալով դեղնա-դարչնագույն երանգավորում: Նկատում ենք, որ թե՛ Մուրիլիոն և թե՛ Թերլեմեզյանը պահպանում և հաղորդում են Մարիամի կարծես թե «անկշիռ» ֆիգուրի սավառման պատրանքը:

Այս աշխատանքի առնչությամբ կարևոր է նշել, որ վերջինիս Թերլեմեզյանի վրձնին պատկանելը կասկած չի առաջացնում, քանի որ կտավի ձախ անկյունում առկա է նկարչի ստորագրությունը և ֆրանսերեն հետևյալ գրությունը՝ «d'après Murillo» («համաձայն Մուրիլիոյի»): Բացի քննարկված այս աշխատանքից էջմիածնում են գտնվում նաև Թերլեմեզյանի աշխատանքներից ևս երկուսը՝ բնանկարներ, որոնց վերաբերյալ գտանք ուշագրավ փաստեր: Թերթելով նկարչի հուշերը, կարդում ենք հետևյալ տողերը. «1904-ին Թիֆլիսից մեկնեցի էջմիածին, այստեղ վանքի համար երկու նկար ստեղծեցի, մեկը մինչ այժմ վանքում կախված է, իսկ մյուսը գտել են հեռացող եպիսկոպոսներից մեկի մոտ և ասում են, որ այժմ գտնվում է Գայանեի տաճարում»¹: Որոշումները մեզ տանում են Ս. Գայանե, որտեղ մենք չենք գտնում մեզ հետաքրքրող աշխատանքները:

Սակայն փոխարենը Թերլեմեզյանի բնանկարները հայտնաբերում ենք էջմիածնի Մայր Տաճարի Նոր վեհարանում: Պարզվում է, որ ժամանակին տվյալ աշխատանքը Ս. Գայանեից Մայր տաճար է վերադարձվել և այժմ պահվում է Մայր տաճարի թանգարանում:

Էջմիածնի թանգարանում հանգրվանած Թերլեմեզյանի «Սևան» (1907), «Վանի բերդը» (1913) կտավներում նկարիչը կրկին հավատարիմ մնալով իրապաշտական (ռեալիստական) արվեստի ավանդներին, ստեղծել է Սևանա լճի համայնապատկեր՝ կապույտ ջրալիմ տարածությունը համադրելով կղզու և երկնքի պատկերման հետ: Ճարտարապետական կառույցների, բնապատկերի միջոցով նա ստեղծում է Վանա բերդի ինքնատիպ պատկերը: Աշխատանքն աչքի է ընկնում իր կոմպոզիցիոն

¹ Թերլեմեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

հստակ կառուցվածքով, առավել տաք, ջերմ գույների օգտագործմամբ, լուսաստվերային ներդաշնակ անցումներով¹:

Հաշվի առնելով այն հանգամանքը, որ Թերլենեզյանն իր ստեղծագործությունների զգալի մասը ստեղծել է տարագրության մեջ, մենք մեր աշխատության մեջ փորձեցինք գտնել նկարչի արվեստում եվրոպական արվեստի արձագանքները:

Թեև 20-րդ դարասկզբի Ֆրանսիայում ծնունդ էին առնում գեղանկարչական մի շարք ուղղություններ, որոնց հետքերով էին գնում արվեստագետներից շատերը, այդուհանդերձ մինչև 1910-ականները Թերլենեզյանի աշխատանքներում միայն տեսանելի էր «ակադեմիզմի կնիքը», որն արտահայտվում էր նկարչի կիրառած գունաշարի միապաղաղ, կրկնվող, գորշ շագանակագույն, դարչնադեղնավուն երանգների մեջ: Սակայն ակադեմիական լիարժեք կրթությունը գծանկարի գրագետ տիրապետման, վարպետության, կերպարվեստում փորձառություն ձեռք բերելու, գեղանկարչական ձեռագրի հղկման և այլ կարևոր ձեռքբերումներից էր:

Եթե խոսենք Թերլենեզյանի արվեստ թափանցած ներգործությունների մասին, ապա կնկատենք, որ վերջիններս առավելապես հանդես են գալիս նկարչի վաղ շրջանում, երբ նրա արվեստը դեռևս լիարժեք ձևավորված չէր, երբ Թերլենեզյանը գեղանկարչական իր ոճի փնտրտուքների ուղին պետք է անցներ: Ազդեցություններ, որոնք գալիս էին 19-րդ դարի ֆրանսիական արվեստից և կապված էին ակադեմիական ուղղության հետ: Ասվածի վկայությունն է «Գաղթականը» (1901)², «Չարդարանք» (1910) աշխատանքները: Առաջինը տղամարդու հավաքական կերպար է: Կոմպոզիցիոն առումով պասսիվ, գրեթե չեզոք մի-

¹ Փ. Թերլենեզյանի էջմիածնի թանգարանում պահվող աշխատանքների մասին տե՛ս մեր հոդվածը՝ **Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլենեզյանի էջմիածնում գտնվող աշխատանքների մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2011, էջ 46-52:

² Ե. Մարտիկյանը նշում է, որ Թերլենեզյանի «Գաղթական» (1901) աշխատանքի գտնվելու տեղը անհայտ է, այնինչ վերջինս պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

ջավայրում առաջնային նշանակություն է ստանում հենց ինքը՝ գաղթականը:

Փ. Թերլեմեզյանի արվեստում հանդիպում ենք գեղանկարչական երկու տարբեր ժանրերի համատեղման օրինակների: Ներկա պարագայում խոսքը վերաբերում է դիմանկարի և սյուժետային ժանրերի համակցմանը: Ինչպես «Կոմպոզիտոր Կոմիտասի դիմանկար»-ում (1913), այնպես էլ 1901-ին վրձնած «Գաղթականը» ժանրային ինքնատիպ համադրության բնորոշ օրինակներ են: Ներկայացված է տղամարդու զուտ արևելյան կերպար՝ համապատասխան հագուստով, ամորոշ կետին հառած աչքերը և կրծքին սեղմած ձեռքի դիրքը մատնանշում են գաղթականի տանջալից ուղու անջնջելի հետքերը: Աշխատանքն անխոս վկայում է նկարչի արվեստում արտացոլվող օրինետալ՝ արևելապաշտական մոտիվների և առհասարակ արևելյան մշակույթի ազդեցությունների մասին: Միևնույն ժամանակ նկատելի է կերպարի ինքնամփոփ էությունը, որտեղ բացակայում է կորստի, ցավի և մարդկային տառապանքի ողբերգական արտացոլման բացահայտ արտահայտությունը: Կերպարը տաժանալից մորմոքի և խոշտանգված ճակատագրի լռակյաց վկան է: Ստեղծագործությունը կատարված է մուգ գույներով. շագանակագույն և գորշ երանգներով հաղորդված բնության ֆոնին ներկայացված ֆիգուրի մեջ կրկին գերակշռում են շագանակագույնը և դեղնադարչնագույնը, այս երկու երանգների վրա է կառուցվում կտավի գունային ամբողջականությունը: Կարելի է որոշակի զուգահեռներ անցկացնել և նմանություններ գտնել 18-19-րդ դարերի ֆրանսիացի գեղանկարիչ Օրաս Վեռնեի 1819-ին ստեղծված «Արաբի գլուխը» աշխատանքի և Թերլեմեզյանի «Գաղթականի» միջև: Նմանությունները վերաբերում են միայն ընտրված տղամարդու տիպի կերպավորմանը և վերջինիս ինքնամփոփ վիճակի հաղորդմանը: Միևնույն ժամանակ նկատում ենք, որ Թերլեմեզյանի «Գաղթականում» բացակայում է Վեռնեի մարմնավորած կերպարի ռոմանտիկ և փոքր-ինչ իդեալականացված բնույթը: Տարբեր է նաև կոլորիտը՝ Թերլեմեզյանի կիրառած մուգ, պասսիվ երփնագրին հակադրվում են Վեռնեի ջերմ շագանակագույն-կարմիր գույների հերթափոխությունը, նուրբ դեղնավուն տոնային

անցումները, սպիտակ գլխաշորի չափազանց ակտիվ գունային շեշտադրումը, վերջինիս տաք լուսաստվերային անցումներին հակադրվում են թերլեմեզյանի փոքր-ինչ չոր և սառը կիսատոնային խաղերը:

Թերլեմեզյանի վաղ արվեստում օտար ազդեցությունների մասին է վկայում նաև վերը նշված երկրորդ աշխատանքը: Նկարիչը միշտ վարպետորեն է վերարտադրել կանացի մերկ ֆիգուրները, և այդ առումով այս ստեղծագործությունը բացառություն չէ: Ներկայացված կանացի մերկ ֆիգուրը պատկերված է մեջքով դեպի դիտողը երեք քառորդ թեքությամբ. «Գեղեցիկ սեռն առնուած նկարն ալ թերլեմեզեանի տաղանդը ի յայտ կբերէ, կը տեսնուի մարմինը սիրուն գեղանիի մը, որ ամօթխածութեամբ իր երեսը կը քողարկէ մազերով...»¹: Կանացի մարմնի սահուն ուրվագծերը կատարյալ են դառնում նուրբ տոնայնության, երկար վար սահող վարսերի պատկերման և որոշ ֆրագմենտներում ջերմ, տաք գույների օգտագործման շնորհիվ: Կերպարային առումով որոշակի «մտերմություն» կարելի է գտնել Թերլեմեզյանի տվյալ գործի և 19-րդ դարի ֆրանսիացի գեղանկարիչ Թեոդոր Շասերիոյի «Վեներա Անադիոմեդա» (1838) կտավի միջև:

Քննելով նկարչի այս երկու աշխատանքները, նկատելի է դառնում, որ Թերլեմեզյանի վաղ շրջանի որոշ ֆիգուրատիվ աշխատանքներում առկա են եվրոպական, մասնավորաբար ֆրանսիական գեղանկարչության ազդեցությունները, որոնք արտահայտվում են ոչ այնքան գեղարվեստական մեթոդի, պատկերառճի, գունային փոխառելիության, որքան կոնկրետ կերպարի նմանության մեջ: «Չարդարանք» (1910) կոչվող աշխատանքում նմանությունն առնչվում է միայն կանացի կերպարի, տիպի վերարտադրումից բխող ազդեցություններին, որոնք նկատելի են դառնում, երբ քննում ենք Թերլեմեզյանի ևս երկու կտավներ՝ «Ապաշխարողը» (1907) և «Սուլթան Մեհմեդ I Չելեբիի դամբարանը Բրուսայում» (1913)²: Այս անգամ ազդեցություններն

¹ Օտար մամուլի կարծիքը Փանոս Թերլեմեզյանի մասին // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1923, ԻԳ տարի, թիվ 20, էջ-626-627:

² Ազգային պատկերասրահում պահվող այս կտավը այսօր կրում է «Սուլթան Չելեբիի դամբարանը Բրուսայում» անվանումը:

առնչվում են հայ գեղանկարիչ Արշակ Ֆեթվաճյանի համանուն, միևնույն թեմայով ստեղծված աշխատանքների հետ: Թերլեմեզյանը 1907-ին նկարում է իր «Ապաշխարողը» կտավը¹: Ինտերիերում ներկայացված է կրոնավորի կերպարը ծնկաչոք ընթերցելիս: Ըստ էության, սա ակադեմիական նկարչությանը մոտ ստեղծագործություն է: Եթե վերը դիտարկված «Գաղթականը» աշխատանքում հազիվ էր նշմարվում շրջակա միջավայրը, ապա «Ապաշխարողը» կտավում նկարիչն այլ մոտեցում է ցուցաբերում՝ առավել կոնկրետացնելով, ամենայն ճշգրտությամբ պատկերելով սենյակի յուրաքանչյուր անտուրաժ: Միևնույն ժամանակ պատկերը «չի բեռնվում» կենցաղային դրվագներով: Կոմպոզիցիայի կենտրոնը կրոնավորի պրոֆիլային ծնկաչոք ֆիգուրն է: Նկարի կոլորիտը բնութագրվում է մուգ երանգներով: Ընթերցանությամբ տարված եկեղեցականի կերպարին ինքնատիպ խորհրդավորություն են հաղորդում սենյակի մուգ գույները. միջավայր ներթափանցած դեղնավուն լույսը, հավասարաչափ տարածվելով, էլ ավելի է շեշտում տեսարանի մգությունը: Կերպարը լի է եկեղեցական սպասավորին հատուկ զսպվածությամբ և վեհությամբ: Աշխատանքում նմանություններ կարելի է գտնել Ա.Ֆեթվաճյանի «Ընթերցող կրոնավորը» (1889) ստեղծագործության հետ, որտեղ բացահայտ է թեմատիկ նմանությունը: Միևնույն ժամանակ ակնառու են երփնագրի տարբերությունները: Ֆեթվաճյանի կրոնավորը պատկերված է անֆաս՝ հարթ ֆոնին, չկա ինտերիերային միջավայր, ըստ դիտակետի՝ այն առավել մոտիկ է դիտողին, այստեղ բացակայում է թերլեմեզյանական հագեցած երանգավորումը, գույները վառ և հնչել են՝ լուծված կապույտի, կանաչի, կարմիրի արտահայտիչ համադրությամբ:

Եթե Թերլեմեզյանի մոտ լուսավորությունը ներկայանում էր թույլ և կարծես լրացնում, մեղմում էր համատարած մուգ գույները, ապա Ֆեթվաճյանի մոտ առանցքային և կարևոր նշանակություն է ստանում լուսաստվերային խաղը: Թերլեմեզյանի կրոնավորը չունի դետալացված պատկերում, այն մանրամասներից զերծ է, փոխարենը՝ Ֆեթվաճյանի եկեղեցականի կերպավորման

¹ Հայաստանի պետական պատկերասրահ (կատալոգ), Երևան, 1965, էջ 103-109:

մեջ նկարիչը ցուցաբերել է մեծ հետևողականություն՝ ուշադրություն դարձնելով դեմքի մանրամասներին, որոնք կատարված են գրեթե վավերական, եթե չասենք՝ նատուրալիստական ճշտամուլությամբ: Թերլենեզյանի տվյալ աշխատանքում ևս համատեղված են դիմանկարը և թեմատիկ պատկերը: Սինչդեռ եկեղեցականին ներկայացնող Ֆեթվաճյանի աշխատանքը դիտվում է որպես «մաքուր» դիմանկար: Երկու արվեստագետների գործերի «նմանությունն» ակնառու է նաև «Սուլթան Մեհմեդ I Չելեբիի դամբարանը Բրուսայում» կտավում: Իրապաշտական գեղանկարչությունը հանդես է գալիս իր ողջ խորությամբ: Այն առանձնանում է պատկերագրական մեթոդի դետալային բնույթով: Արվեստագետը վավերագրական ճշտությամբ է պատկերում արևելյան շինության ներքին հարդարանքը՝ ուշադրություն դարձնելով նախազարդերի ձևերին և գունային արտահայտչականությանը: Նույն դամբարանի պատկերմանն անդրադարձել է նաև Ա.Ֆեթվաճյանը: Այստեղ ակնհայտ են ոչ միայն նմանությունները, այլև ընդհանրությունները: Թերլենեզյանը տեսարանը պատկերում է մոտ դիտակետից՝ ներկայացնելով դամբարանի մի հատված, որտեղ կարևորվում է նախշերի մշակումը՝ կապույտ, լազուրիտե, շագանակագույն երանգների համահյուսմամբ: Իսկ Ֆեթվաճյանը հաղորդում է շինության ինտերիերի ամբողջական տեսքը, որը լրացվում է նաև մարդկային ֆիգուրով: Թերլենեզյանական վերարտադրության մեջ գույներն արտահայտիչ են և փոքր-ինչ սառը, չկան պայծառ, տաք գունային համադրություններ, ինչը բնորոշ է Ֆեթվաճյանի օրինակին:

Թերլենեզյանի ստեղծագործական հարուստ ժառանգության մեջ, նկարչի բազմաքանակ բնանկարների շարքում, թերևս, առանձնանում են այն աշխատանքները, որտեղ նկարիչը ներկայացրել է բնության և ճարտարապետական շինությունների յուրօրինակ սինթեզը: Թերլենեզյանն իր արվեստում անընդմեջ անդրադարձել է մահմեդական ճարտարապետության ամենաբնորոշ նմուշների՝ մզկիթների, միմարեթների պատկերմանը: Վերը նշվածից բացի, այդպիսի աշխատանքներից են նաև «Տութեորդու դամբարանը» (1904), «Ձաքարեա սպասալարի դամբարանը» (1904), «Սուլթան Բայազեդի մզկիթը» (1910), «Ռումելի

Հիսարի բերդը» (1911), «Դոլմա Բախչեի պալատը» (1911) կտավները: Թերլեմեզյանի վաղ շրջանի դամբարաններ պատկերող աշխատանքները նկարչի այն եզակի գործերից են, որտեղ մուգ, ակադեմիական երփնագիրը որոշակի փոփոխությունների է ենթարկվում՝ դառնալով գունեղ և լուսավոր: Այս աշխատանքների կարևոր առանձնահատկությունը ոչ թե դրանց կոմպոզիցիոն ճշգրտությունն է, այլ Թերլեմեզյանի վաղ շրջանի համար անսովոր գունային հագեցածությունը:

Պոլսում ստեղծված «Սուլթան Բայազեդի մզկիթը» հեռու և ցածր դիտակետից շինության ամբողջական տեսարանը ներկայացնող պատկեր է: Ճշգրտությամբ է վերարտադրված ճարտարապետական կոթողի ամբողջությունը, ներդաշնակ կապ կա արևելյան կառույցի և բնության միջև:

Գունային միանգամայն այլ լուծում է ստացել «Սանահին վանքի գավիթը» (1904) ստեղծագործությունը: Ակադեմիական դպրոցի ազդեցությունը հատկապես նկատելի է այս աշխատանքում: Դա են վկայում ճարտարապետական շինության հստակ ձևերի ճշգրիտ ներկայացումը, նկարի դեղնադարչնագույն երանգավորումը: Նկարիչը վարպետորեն է հաղորդել Սանահինի հրաշագեղ կոթողի մոնումենտալ ուժը: Թերևս սա աշխատանքի ամենամեծ արժանիքն է. «Նկարի հիմնական մուգ շագանակագույնն ավելի է շեշտում գավթի խորհրդավոր լռությունը, որտեղ թվում է՝ լսելի են դառնում ծեր կնոջ աղոթքի մրմունջները... Փ.Թերլեմեզյանը պատկերված մարդկանց կապում է ճարտարապետության, շրջապատի միջավայրի հետ՝ վարպետորեն լուծելով լուսավորության հարցերը՝ այդ ամենի շնորհիվ հասնելով ինչպես նկարի կառուցման միասնության, այնպես էլ սյուժեի ներքին տրամադրության բացահայտման»¹:

Եթե հայկական վանքի պատկերման մեջ նկարիչը գործածում է գունային մուգ երանգավորում, ապա արևելյան պալատ ներկայացնող «Դոլմա Բախչեի պալատը» (1911) կտավում գորշ

¹ Ղազարյան Մ., Մեր կերպարվեստի արժանիքները // Հայրենիքի ծայն, Երևան, 1973, սեպտեմբերի 12: Սարգսյան Խ., Պետական կուլտ-պատմական թանգարանի զեղարվեստական և գրական սեկտորները // Սովետական արվեստ, Երևան, 1932, N 2, էջ 11:

գույները փոխարինվում են տաք երանգներով. արևառատ բնապատկերը լրացնում է ճարտարապետական շինության ամբողջականությունը:

Նկարչի արվեստի պոլիսյան շրջանում հանդիպում ենք ճարտարապետական մի մոտիվի, որին թերլեմեզյանն անդրադարձել է իր ստեղծագործական կյանքի տարբեր փուլերում: Սոնունենտալ տպավորության առումով, թերևս, անգերազանցելի օրինակ է թերլեմեզյանի առավել հայտնի գործերից մեկը՝ «Ռումելի Յիսար բերդը» (1911): Շինությունը պատկերված է մոտ տարածությունից, տրված է ռեալիստական գեղանկարչությանը հատուկ «ամուր» վրձինումներով: Համաձայն ենք այն մտքի հետ, թե «Ռումելի Յիսար մեծ աշտարակը ունի Պիրանեսկիի հզորությունը և Սեզանի ջերմությունը...»¹: Եվ իսկապես, նկարչի կտավում ներկայացված բերդի պատկերն ականա հիշեցնում է Ջովաննի Պիրանեսկիի «Ցիցիլի Սետելիի դամբարանը» (1756):

1913-ին թերլեմեզյանը երկրորդ անգամ է անդրադառնում «Ռումելի Յիսարի բերդին», այս անգամ այն պատկերելով հեռու դիտակետից: Բերդի նախորդ պատկերից սա տարբերվում է հատկապես իր կոլորիտով. եթե 1911-ին վրձնած բնանկարում արվեստագետը համադրում է մուգ և բաց երանգները, ապա 1913-ի օրինակում կանաչ հատվածների գերակշռման շնորհիվ գունային զամման անհամեմատ հարուստ հնչեղություն է ստանում: Ընտրելով հեռավոր դիտակետ՝ թերլեմեզյանը կարևորում է բնության և ճարտարապետության միասնության գաղափարը: Բնության թարմ շունչն արտահայտվում է լուսաստվերային փոխանցումների, կանաչ և դեղին երանգների բաց հնչեղության շնորհիվ: Նշված աշխատանքները հավաստում են, որ արդեն այս շրջանում թերլեմեզյանը կարողանում է վարպետորեն հաղորդել ճարտարապետական կառույցի և բնության ներդաշնակ համադրությունը՝ անկախ ընտրված (մուգ կամ բաց) գունաշարից:

1905-ին Դսեդ կատարած ճանապարհորդության ժամանակ թերլեմեզյանը ստեղծում է մի շարք բնանկարներ, որոնցից «Դսեդի շրջակայքը» (1905), «Հովհաննես Թումանյանը որսի ժա-

¹ Panos Terlemezian // Հայաստանի ազգային արխիվ, ֆոնդ 424, ցուցակ-1, գործ-153:

մանակ» (1905), «Մուշեղ Թումանյանը Սբ. Գրիգոր աղբյուրի մոտ» (1905) էտյուդներն այժմ գտնվում են Հ.Թումանյանի տուն-թանգարանում:

Ամդավաճան մնալով իրապաշտական գեղանկարչական ոճին, նկարիչը տալիս է Դսեղի շրջակայքի ռեալիստական բնութագիրը: «Դսեղի շրջակայքը» ունի կոմպոզիցիոն հստակ կառուցվածք՝ հեռանկարային կրճատումներ, ակադեմիական գունանկարչությանը բնորոշ գունային համակարգ, որտեղ չկան վառ գունային հակադրություններ և երանգային կտրուկ անցումներ: Առաջին պլանում մեծ և փոքր քարերի վրա նկատվող լուսաստվերային խաղը լրացվում է նկարչի վաղ շրջանի ստեղծագործություններին հատուկ դեղնադարչնագույն տոնայնության հետ:

Ռեալիստական պատկերառճն իր արտացոլումն է գտել նաև «Հովհաննես Թումանյանը որսի ժամանակ» և «Մուշեղ Թումանյանը Սբ. Գրիգոր աղբյուր մոտ» աշխատանքներում: Առաջին կտավում բանաստեղծի կիսադեմ խոշոր պատկերն է, ուրվագծի մերթ թույլ, մերթ ուժեղ վերարտադրմամբ: Բացակայում է մախորդ աշխատանքում նկատելի լուսաստվերային խաղը, փոխաբեմը՝ կանաչ և շագանակագույն երանգների համադրությամբ ստեղծվում է Թումանյանի կերպարի և բնապատկերի յուրօրինակ ներդաշնակություն: Երկրորդ էտյուդը Լոռվա բնության հրաշագեղ դրվագի և ֆիգուրի կիսադեմ համադիր պատկերն է, վարպետորեն է նաև վերարտադրված աղբյուրի ջրերի թափանցիկությունը:

Եթե համեմատենք Թերլեմեզյանի երկու էտյուդները և վերը նշվածը՝ «Դսեղի շրջակայքը» (1905) աշխատանքը, զրազետ կառուցված, սակայն ակադեմիական մեծադիր նկարը, ապա ակնհայտ է, որ էտյուդներն աչքի են ընկնում իրենց թարմությամբ, անկաշկանդ վրձինումներով և կատարողական ազատությամբ:

Հ. Թումանյանի տուն-թանգարանում պահվող Թերլեմեզյանի աշխատանքները ներկայացնում են նրա ստեղծագործա-

կան վաղ շրջանը, երբ նկարչի արվեստում դեռ շոշափելի էին «ակադեմիական դպրոցի» ազդեցությունները¹:

Արվեստագետի վաղ շրջանի ակադեմիական երփնագրից ազատ, գունային արտահայտչականությամբ հատկապես աչքի են ընկնում «Ուխտավորների ժամանումը Սևան» (1907), «Էջմիածնի լիճը» (1907), «Բանվորական թաղամաս» (1910)², «Փարիզի Տիրամոր տաճարը» (1910) աշխատանքները: Սևանի բնապատկեր ներկայացնող գործերում թերլեմեզյանը, կարծես, ազատվել է մուգ և գորշ երանգներից: Կոմպոզիցիոն կենտրոնը ջրային հատվածներն են. մեր առջև է հառնում ջրային տարերքն իր լազուրիտե գունային գրավչությամբ: Ափին ուրվանկարվում է կրոնավորի ֆիգուրը, ջրում տատանվող նավակի պատկերն ամբողջացնում է ջրային լայն հատվածների գունային նկարագիրը, որտեղ բացակայում է ջրային թափանցիկության, անդրադարձումների վերարտադրումը: Նկարի դոմինանտ կապույտ երանգը, որը տարածվում է ողջ կտավով, ներդաշնակում է կանաչ և դեղնավուն երանգների հետ: Լիովին կիսում ենք թերլեմեզյանի արվեստին վերաբերվող Արարատ Աղասյանի հետևյալ միտքը. «Փ. Թերլեմեզյանի 1900-ականներին բնանկարներում դեռ գերիշխում է ակադեմիզմին բնորոշ մուգ կոլորիտը, բայց արդեն Փարիզում ստեղծված քաղաքային տեսարաններում նկարիչը դիմում է պատկերման իմպրեսիոնիստական եղանակին...»³:

Նկարիչը փարիզյան բանվորական թաղամաս պատկերող կտավում՝ «Բանվորական թաղամաս» (1910), վերադառնում է բարձր դիտակետով ստեղծված քաղաքային տեսարաններին: Այն ֆրանսիական գողտրիկ թաղամասի պատկեր է, որտեղ երեկոյան մթնշաղի տպավորությունը ստեղծվում է համատարած

¹ Դ. Թումանյանի տուն-թանգարանում գտնվող Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունների մասին տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածը՝ **Կիրակոսյան Ս., Դ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի տուն-թանգարաններում պահվող Փանոս Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունների մասին** // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ԴՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2012, էջ 26-33:

² Ե. Մարտիրոսյանի մոտ այս ստեղծագործության թվագրումն այլ է, այն թվագրված է 1908-ով:

³ Տե՛ս **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում..., էջ 41:

կապտավուն երանգավորման շնորհիվ: Աշխատանքի կարևոր առանձնահատկությունը մեծ ուժով հաղորդված տխրության և մենության զգացումն է¹: Թերլենեզյանի աշխատանքներում հագվադեպ ենք հանդիպում հոգեկան բացասական, վատ տրամադրությունների, նկարչին ավելի հոգեհարազատ է լավատեսությունը:

Փ.Թերլենեզյանի 1900-ականների բնանկարներում դեռ գերիշխում է ակադեմիզմին բնորոշ մուգ կոլորիտը, բայց արդեն Փարիզում ստեղծված քաղաքային տեսարաններում նկարիչը դիմում է պատկերման իմպրեսիոնիստական եղանակին՝ վարպետորեն վերարտադրելով ջրի մեջ ընկած արևի ճառագայթների վետվետումները, արհեստական լուսավորությամբ հրավառված գիշերային փողոցները²:

Թերլենեզյանի բնանկարչական աշխատանքների շարքում կարևոր տեղ է զբաղեցնում «Վանա լիճը և Սիփան սարը Կտուց կղզուց» (1915) հայտնի կտավը, որում նկատվում են նկարչի հոգու հուզական և կարոտագին ապրումները: Խստաշունչ ու զուսպ բնությունը նկարիչն արտահայտել է ջերմ և հայրենասիրական հույզերով³: Նա ռեալիստական արվեստի ողջ ուժով է հաղորդում հայրենիքի խորհրդանիշներ հանդիսացող Վանա լճի և Սիփան սարի պատկերները: Կտավում զուսպ զգացմունքով է արտահայտված հայրենի բնության խստությունը: Հիրավի, աշխատանքը կարող ենք համարել նկարչի բնանկարչական գլուխգործոցը: Այն վստահաբար փաստում է, որ արվեստագետը լիովին հրաժարվել և հաղթահարել է գորշ, մուգ ակադեմիական տոնայնությունը: Նկարչի ներկապնակը լցվել է լույսով: Այս սքանչելի բնանկարն այսօր ընկալվում է որպես «հրաժեշտի խոսք հայրենիքին»⁴:

¹ Ст'ю История искусства народов СССР (Искусство второй половины 19 - начала 20 века)..., стр. 365: **Драмлян Р.**, Государственная картинная галерея Армении..., стр. 40:

² Ст'ю **Աղասյան Ա.**, Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում..., էջ 40-41:

³ **Խաչատրյան Շ.**, Հայկական գեղանկարչություն (ալբոմ)... էջ 3:

⁴ **Խաչատրյան Շ.**, Ցավի գույնը (Եղեռնի անդրադարձը հայ նկարչության մեջ), Երևան, «Փրինթինֆո», 2010, էջ 8:

Փանոս Թերլեմեզյանի վերջին այցը հայրենի Վան նշանավորվեց նաև Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու բարձրաքանդակների արտանկարների ստեղծմամբ, որոնք մինչ այժմ համարվում էին կորած:

Ե. Մարտիկյանը գրում է. «Փանոս Թերլեմեզյանը Աղթամարի վանքի բարձրաքանդակներից բազմաթիվ արտանկարներ է կատարել, սակայն մոտավորապես մեկ տարվա ընթացքում Արևմտյան Հայաստանում իր շրջագայությունների ժամանակ նկարած 76 նկարներից պատահականորեն փրկվել են երկուսը - երեքը»¹:

Որոշումները մեզ տալով են Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաձեռագրային բաժին: Թերթում ենք նկարչի հուշագրությունը, ուր Թերլեմեզյանը, խոսելով 1914-ին իր կորցրած նկարների մասին, գրում է. «Բայց 8-10 հատ տաճարի վրայի քանդակներից, որ ալբոմիս մեջ գծագրել էի, տակավին կան»²: Այս տողերը, հավանաբար, վրիպել են Ե. Մարտիկյանի ուշադրությունից, և դրանով իսկ կանխվել է տվյալ արտանկարների որոնման աշխատանքները:

Բարեբախտաբար, մեր փնտրտուքները վերջապես հանգեցին արդյունքի. գտնվեց Ասատուր Մնացականյանի հեղինակած մի հոդված, որը կրում է «Ո՞ր են Աղթամարի բարձրաքանդակներից Փանոս Թերլեմեզյանի կատարած արտանկարները» խոսում վերնագիրը³: Այս հոդվածը շատ կարևոր և ուղղորդիչ նշանակություն ունեցավ մեր ուսումնասիրության համար և պարզաբանում, հստակեցում բերեց նկարչի կորած համարվող արտանկարների հետագա ճակատագրի վերաբերյալ: Տվյալ հոդվածում Ա. Մնացականյանը գրում է. «Ահա վերջերս մենք, պատահաբար, Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանի գրադարանի բաժնի ալբոմների հավաքածուում հանդիպեցինք այդ արտա-

¹ Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլեմեզյան..., էջ 46:

² Թերլեմեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

³ Մնացականյան Ա., Ո՞ր են Աղթամարի բարձրաքանդակներից Փանոս Թերլեմեզյանի կատարած արտանկարները // Սովետական Հայաստան, 1985, N 7, էջ 28-29:

նկարներին: Բոլորն էլ՝ Աղթամարյան բարձրաքանդակներից, բոլորն էլ՝ հեղինակային մակագրությամբ»¹:

Եվ այսպես՝ հայտնի դարձավ Փ.Թերլեմեզյանի կորսված ածխանկարների գտնվելու վայրը: Սակայն հարց է ծագում, թե ինչպե՞ս են տվյալ աշխատանքները հասել Մատենադարան: Կրկին անդրադառնանք Ա.Մնացականյանի հոդվածին, ուր նա գրում է. «Այժմ, երբ մեր ձեռքի տակ են Փ. Թերլեմեզյանի Աղթամարյան արտանկարները և անհերքելի է դրանց՝ Մ.Մաշտոցի անվան Մատենադարանում գտնվելու փաստը, մեզ այնպես է թվում, թե դրանք 1940-1941 թվականներին ցուցադրվում էին Մատենադարանի նորաստեղծ ցուցահանդեսի նախասրահում: Եթե դա ճիշտ է, ապա պետք է մտածել, որ այդպես էլ այդ նկարները մնացել են Մատենադարանում հեղինակի մահվան և Համաշխարհային երկրորդ պատերազմի սկսվելու հետևանքով: Մանավանդ, որ այդ ժամանակ Մատենադարանի հարստությունները հավաքվեցին սնդուկների մեջ: Ըստ երևույթին Աղթամարյան արտանկարները հենց այդ օրերից էլ տեղ են գտել Մատենադարանի գրադարանի ալբոմների շարքում»²:

Կարծես թե սրանք ենթադրություններ են, որ բերում է հեղինակը, քանի որ նշվածի վերաբերյալ չկա որևէ հստակ փաստարկ, տեղեկություն: Նաև պետք է նշենք, որ մեր որոնումների արդյունքում մենք չգտանք Աղթամարյան արտանկարների ցուցադրման մասին վկայող որևէ կատալոգ կամ արխիվային վավերագիր: Սակայն փոխարենը Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարանում պարզեցինք, որ Փ.Թերլեմեզյանի Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցում կատարած արտանկարները Մատենադարանը 1939-ին որպես նվիրատվություն ստացել է Էջմիածնի Մայր տաճարից:

Իհարկե, տվյալ փաստը որոշակիորեն հստակեցնում է արտանկարների պատմությունը: Ուստի Ա.Մնացականյանի՝ այդ աշխատանքների 1941-ին Մատենադարանում ցուցադրվելու վերաբերյալ վերը նշված ենթադրությունը միանգամայն հնարավոր է թվում:

¹ Նույն տեղում:

² Նույն տեղում:

Աղթամարյան ածխանկարները Մատենադարանի գրադարանի ալբոմների բաժնի խառը դասավորված քարտարանում գրանցված են «397» համարի տակ¹: Նկարները կատարված են ալբոմային յոթ թերթերի վրա, ամեն մեկում ներկայացված են 1-3 միավոր: Դրանցից 6-ի ալբոմային միջին մեծությունը հավասար է 22 x 30 սմ, իսկ մեկն ավելի փոքր է՝ 22 x 15 սմ: Այդ տախտակներից երկուսը կազմված են 1914-ի սեպտեմբերին (մեկը՝ ամսի 25-ին, իսկ մյուսը՝ 29-ին), մնացածները՝ հոկտեմբերին. առանց տվյալ ամսաթվի հիշատակման:



1. Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու հարթաքանդակի արտանկար: Գազիկ Արծրունի, 1914, 22 x 30, թ. ածուխ, Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան

Տախտակ 1. Այստեղ ներկայացված է երկու քանդակապատկեր՝ տաճարի արևմտյան խաչաթևում պատկերված Գազիկ Արծրունու կտիտորական կոմպոզիցիայից մի հատված և հրեշտակը խաչի կլոր շրջանից բռնած ֆրագմենտը: Վերջինս խաչի համբարձման այլաբանական լուծումն է, որը լրիվ չի նկարված:

¹ Նշված «397» համարի քարտը կրում է «Փանոս Թերլեմեզյան. Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու արտանկարները. 1914 թվական» անվանումը:

Նկարչին գրավել է արքայի քանդակապատկերը, ուստի նկարել է Գագիկ Արծրունուն տաճարի մանրակերտը ձեռքին: Թերլեմեզյանն այստեղ ևս հավատարիմ է մնացել ռեալիստական արվեստի սկզբունքներին և բավականին մանրամասն ու ճշգրտորեն է պատկերել արքային՝ երկար պարեգոտով, ուսերին գցած շրջանների մեջ առնված թռչնազարդերով դրվագված թիկնոցով, վարդյակազարդ ճարմանդով: Արվեստագետը հատուկ ուշադրություն է դարձրել և բավականին մանրամասն է նկարել Գագիկ արքայի նախշազարդ հագուստը, որի վերարտադրումը կատարողական առումով աչքի է ընկնում գծանկարի ամրությամբ և օրնամենտի դեկորատիվությամբ՝ միևնույն ժամանակ հավատարիմ մնալով քանդակի ծավալային մոդելավորմանը: Այս կոմպոզիցիայում (ինչպես քանդակապատկերում) նկարիչը հաղորդել է արքայի համեմատաբար հարթային մշակում ունեցող պատկերաքանդակի նկատմամբ խիստ կոնտրաստ ներկայացնող տաճարի մանրակերտը, որը կլոր քանդակի մշակում ունի: Եթե Գագիկ Արծրունու ֆիգուրի պատկերման մեջ արվեստագետը մեծ հետևողականություն է ցուցաբերել՝ այն ենթարկելով դետալային պատկերման, ապա հրեշտակի ֆիգուրը հանդես է գալիս առավել ընդհանրացված ձևերով, ուրվագծային սուղ միջոցներով, որտեղ խաչի պատկերումը, կարելի է ասել, բացակայում է:



2. Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու հարթաքանդակի արտանկար:
Թևակոր առյուծ, արծիվը կաթավ հոշոտելիս, 1914, 22 x 30, ք. ածուխ,
Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան

Տախտակ 2. Նշված էջում ունենք երկու քանդակապատկեր: Վերին հատվածում ներկայացված է տաճարի հարավ-արևելյան պատին՝ Սահակ և Համազասպ Արծրունիների հարթաքանդակների մոտ գտնվող, արծվի գլխով թևակոր առյուծը: Եթե Գագիկ Արծրունու պատկերում Թերլեմեզյանը մանրամասնորեն և մեծ վարպետությամբ է հաղորդել արքայի հանդերձանքի նախշազարդը, ապա կենդանու պատկերում նա նախորդից ոչ պակաս հետևողականորեն է նկարել առյուծի բուսական տարրերով ռճավորված մարմինը: Արվեստագետը կարողացել է պարզ գծանկարված, ասես քանդակված ձևերի շնորհիվ հաղորդել այս առասպելական կենդանու ուժը և հզորությունը: Հ.Օրբելին գտնում է, որ անտիկ դիցաբանության մեջ «գրիֆոն» կոչվող այս ֆանտաստիկ կենդանին հայկական առասպելաբանության մեջ

համապատասխանում է «պասկուջ» կոչվող էակին, և որ տվյալ պատկերը պահպանիչ նշանակություն ունի¹:

Նույն էջի երկրորդ ածխանկարը ներկայացնում է եկեղեցու հարավային ճակատից արտանկարված՝ արծիվը կաքավ հոշոտելիս տեսարանը: Այստեղ նույնպես հիացնում է թերլեմեզյանի կատարողական վարպետությունը՝ թռչունների կռվի դինամիկ ռիթմը հաղորդելու առումով: Ստեփան Մնացականյանը կարծում է, որ սա տոհմանշանային և զինանշանային պատկեր է²:



3. Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու հարթաքանդակի արտանկար: Դանիելն առյուծների գրում, 1914, 22 x 30, թ. ածուխ, Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան

Տախտակ 3. Այս էջում ներկայացված է Սբ. Խաչ եկեղեցու հյուսիսային ճակատում առկա երկու տեսարան, որոնցից մեկը հրեշտակը Ամբակում մարգարեի մագերի ցցոնից բռնած դրվագն է՝ «Դանիել» գրվածքով հանդերձ, իսկ երկրորդը՝ փրկության գաղափարի հետ առնչվող՝ Դանիելը առյուծների գրում: Աստվածաշնչյան այս կերպարի պատկերման մեջ (ինչպես Գագիկ Արծրունու ֆիգուրի վերարտադրման դեպքում) թերլեմեզյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել Դանիելի հագուստի մոդելավորմանը, նրա շքեղ թիկնոցի ճշգրիտ պատկերմանը: Վերջինիցս

¹ Տե՛ս **Օրբելի Ի.** Избранные труды (Из истории культуры и искусства Армении X-XII вв.), т. 1, Москва, "Наука", 1968, стр. 113.

² **Մնացականյան Ս.,** Աղթամար, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1983, էջ 58:

աջ և ձախ նա ներկայացրել է Դանիելի ոտքերը լիզող առասպելական առյուծների հերալդիկ ֆիգուրները, որոնք կոմպոզիցիոն առումով տեսարանին յուրահատուկ ռիթմ են հաղորդում: Այստեղ արվեստագետը կիրառել է համաչափ և հաստատուն գծանկար:



4. Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու հարթաքանդակի արտանկար:
Սիրին, արծիվ, ուղտ, 1914, 22 x 30, թ. ածուխ, Մ. Մաշտոցի անվան
Մատենադարան

Տախտակ 4. Այս ալբոմային էջում նկարիչը պատկերել է տաճարի տարբեր հատվածներից վերցրած 3 ֆիգուր: Առաջինը մեզ է ներկայանում եկեղեցու հյուսիսային պատին քանդակված՝ կանացի գլխով և թռչնի մարմնով ևս մեկ առասպելական կենդանու հիանալի օրինակ հանդիսացող սիրինի տեսքով¹: Նկարիչը, օգտագործելով իր մասնագիտական հմտությունները, ամուր, հաստատուն գծանկարի կիրառմամբ, հաղորդել է այս առասպելական էակի հպարտ կեցվածքը, հատուկ ընդգծելով

¹ Գ. Օրբելու կարծիքով վերը նշված կենդանին մեծ տարածում ուներ շատ ժողովուրդների միֆոլոգիայում և այն սովորական էր հայ ֆուլկլորի համար ևս:

նրա փետուրների գեղեցիկ դասավորումը և մանյակազարդ պարանոցը: Սիրինից ներքև պատկերված են երկու ֆիգուրներ, որոնք արտանկարված են եկեղեցու հյուսիսային պատից և ներկայացնում են ուղտի և արծվի պատկերներ: Ս.Մնացականյանը նշում է, որ թռչունների և հատկապես արծիվների պատկերներն առնչվում են գաղափարանշանների հետ¹: Կարելի է նկատել, որ այս երկու ածխանկարներն ավելի «համեստ» մշակում ունեն, քան սիրինի պատկերման դեպքում: Թռչունի՝ արծվի, վերարտադրությունը, կարծես թե, ավելի մանրամասն է, քան կենդանու՝ ուղտի, պատկերումը. վերջինիս ֆիգուրը հանդես է գալիս փոքր-ինչ ընդհանրացված ձևերով և չընդհատվող ուրվագծով:



5. Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու
հարթաքանդակի արտանկար:
Եվան և օձը, 1914, 22 x 30, թ. ածուխ,
Մ. Մաշտոցի անվան Մատենադարան

Տախտակ 5. Նշված էջում, ինչպես տախտակ 1-ում, ներկայացված է մեկ ընդհանուր տեսարան, որն ընդօրինակվել է եկեղեցու հյուսիսային պատին քանդակված՝ հավատի և փրկության թեմայի հետ առնչվող՝ Եվան և օձը պատկերից²: Եվան ծնկի իջած՝ ձեռքերը բարձրացրած, կարծես թե խոսում է օձի հետ:

¹ Տես Մնացականյան Ս., Աղթամար..., էջ 119:

² Փ.Թերլեմեզյանից 2 տարի առաջ՝ 1912-ին, Յ. Օրբելին նկարագրել է տվյալ տեսարանը և նրա նկարագրությունը լիովին համապատասխանում է նկարչի մեկնաբանությանը:

Այստեղ ուրվագծային անցումներն առավել մեղմ են: Կարելի է ասել, որ այս արտանկարը բացառիկ նշանակություն ունի, քանի որ նշված քանդակը խիստ վնասված է և հատկապես Եվայի ֆիգուրը հստակ չի երևում: Սակայն Թերլենեզյանը, լինելով հմուտ արվեստագետ, օգտագործելով իր նկարչական կարողությունները, Եվայի մարմնի ընդհանուր ուրվագծերն ավելի հստակ է տեսել:



6. Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցու հարթաքանդակի արտանկար:
Առյուծի և ցլի մարտը, 1914, 22 x 15, թ. ածուխ, Մ. Մաշտոցի անվան
Մատենադարան

Տախտակ 6. Այս ածխանկարը նույնպես արտանկարված է տաճարի հյուսիսային պատից և ներկայացնում է մեկ քանդակապատկեր՝ առյուծի և ցլի մենամարտը¹: Ինչպես վերը նշված պատկերը՝ կաթավ հոշոտող արծիվը, այս կոմպոզիցիան նույնպես կրում է զինամշանային ֆունկցիա: Առյուծն իր թաթերով կառչել է ցլի մեջքից: Թերլենեզյանը կենդանիների մարմինների ճշգրիտ վերարտադրությամբ, սահուն գծանկարի օգնությամբ, հաղորդել է այս կենդանական կռվի ողջ ուժը և դինամիկան:

¹ Այս տեսարանը մեծ տարածում ուներ քրիստոնեական, իրանական, մահմեդական արվեստում:



7. Աղթամարի Սք. Խաչ եկեղեցու հարթաքանդակի արտանկար:
Արծիվ, ցուլ, այծի գլխով թռչնի պատկեր, 1914, 22 x 30, թ. ածուխ, Մ.
Մաշտոցի անվան Մատենադարան

Տախտակ 7. Սա, թերևս, Աղթամարյան արտանկարների վերջին էջն է: Ինչպես արդեն քննարկված 4-րդ տախտակում, այնպես էլ այստեղ, պատկերված են Սք. Խաչ եկեղեցու տարբեր մասերից պատճենահանված 3 դրվագներ: Էջի վերին հատվածում ներկայացված է արծվի և մեկ վերարտադրություն, բայց այս անգամ ածխանկարված է թռչնի պրոֆիլային պատկերը, որն արտանկարված է տաճարի հարավային պատի արևմտյան անկյունից: Նկարիչն այս պատկերը և բավականին մանրամասն մշակման է ենթարկել՝ ընդգծելով թռչունի մարմնի ոճավորված բուսական էլեմենտները, որոնք ածխանկարված են հյութեղ գծա-

նկարով: Արծվի ֆիգուրից ոչ հեռու ներկայացված է եկեղեցու արևելյան խաչաթևում քանդակված՝ Դավթի և Գողիաթի ոտքերի մոտ քնած մի եզ: Տվյալ քանդակապատկերի արտանկարը չի կրում կենդանու մանրամասն, դետալային բնութագիր, այստեղ կարևորվում են ուրվագծային մեղմ անցումները: Ս.Մնացական-յանն այս պատկերի մասին գրում է. «Տարակույս չի կարող լինել, որ այն պատահականորեն չէ այստեղ տեղավորված և որոշակի հիմքեր կան ենթադրելու, որ այն Դավթի հովիվ լինելու փաստը հաստատող մի խորհրդանիշ է և ոչ մի ընդհանրություն չունի Արծրունյաց իշխանների զինանշանների, տոհմանշանների և պահպանիչ բարձրաքանդակների հետ, և այն պետք է ընկալել իր անմիջականությամբ»¹:

Այս թերթի վերջին նկարը ներկայացնում է տաճարի հարավային պատին գտնվող, վերը հիշատակված պասկուջ առեղծվածային կենդանու մոտ քանդակված ևս մեկ առասպելական էակ՝ այծի գլխով թռչնի պատկեր: Սակայն կենդանու այս վերարտադրությունը կատարողական առումով պասկուջից փոքր-ինչ չոր մոդելավորում ունի: Ինչպես սիրիմին և պասկուջին, այնպես էլ այս էակին ներկայացնելիս նկարիչը չի անտեսել կենդանու հարուստ արդ ու զարդը՝ վզնոցը և թևնոցները²:

Առհասարակ թերլեմեզյանի Աղթամարյան բոլոր արտանկարներն աչքի են ընկնում կատարողական բարձր վարպետությամբ, գծանկարի ճշգրիտ կառուցմամբ և ռեալիստական ոճի խստապարզ ձևերով. իսկ ամենակարևորը՝ տվյալ ածխանկար աշխատանքներում նկարիչը հավատարիմ է մնացել Սբ. Խաչ եկեղեցու քանդակապատկերների ձևերին, ոճին, նրանց ծավալատարածական մոդելավորմանը: Թերլեմեզյանական վերարտադրություններում որոշ կերպարներ հանդես են գալիս բավականին մանրամասն, դետալային մշակմամբ, իսկ առանձին դեպքերում առկա են զուսպ, համեստ և ընդհանրացված ձևերը³:

¹ Տե՛ս Մնացականյան Ս., Աղթամար..., էջ 86:

² Զ.Օրբելին նշում է, որ հաշվի առնելով կենդանու զարդարանքի նշանները, այծի գլխով այս թռչնապատկերը կարող ենք դասել Սասանյան արվեստի շրջանին:

³ Փ. Թերլեմեզյանի Աղթամարյան արտանկարների մասին տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածը՝ Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանի Աղթամարյան արտա-

Մեր ուսումնասիրության ընթացքում՝ քննելով նկարչի արվեստի վերաբերյալ բազմաթիվ հոդվածներ, արխիվային նյութեր, այդ թվում Ե.Մարտիկյանի մենագրությունը, չգտանք նկարչի կողմից կատարված վարագույրի պաննոյի նկարագարման մասին տեղեկություններ: Այնինչ ազգային պատկերասրահում պահվում է Թերլեմեզյանի կողմից պատկերազարդված պաննոն: Ճիշտ է, այն անվանված է «Դեկորատիվ պաննո վարագույրի համար հայկական ոճով» (1910), սակայն նկատում ենք ոչ թե հայկական, այլ արևելյան զարդապատկերներ: Այդ է վկայում կենտրոնական մասում թեմատիկ պատկերը՝ մարդկանցով շրջապատված արևելյան հանդերձանքով գլխավոր ֆիգուրը, որը կրում է «Աշոտ Ողորմած» գրությունը¹: Այուժետային տեսարանը շրջանակում են սիրամարգերի, բուսական օրնամենտալ նախշազարդերի պատկերները, վարագույրի վերնամասում «օձազալար» կրկնվող զարդապատկերի կիրառումը համադրվում են կապույտ-կանաչ ինտենսիվ երանգների հետ:

Ընդհանրացնելով վերը ասվածը, մշենք, որ Թերլեմեզյանի արվեստի վաղ շրջանի աշխատանքներում արմատացած են ակադեմիական նկարչության ավանդները: Նրա այդ տարիների ստեղծագործությունների զգալի մասը դիտվում է որպես «սալոնային» նկարչության օրինակ, թեպետ գունային մուգ, միապաղ լուծումներով կերտված աշխատանքների կողքին ստեղծվում են գործեր, որոնք աչքի են ընկնում երփնագրի բազմազանությամբ:

Նկարների մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2010, էջ 74-82:

¹ **Աշոտ Գ Ողորմած**՝ հայոց թագավոր, կառավարել է 953 թվականից: Նրա օրոք Հայաստանում ընդարձակվել են հին քաղաքները և կառուցվել նորերը: Աշոտ Գ-ի և նրա կնոջ՝ Խոսրովանույշ թագուհու օրոք հիմնվել են Սանահին և Հաղպատ վանքերը: Աշոտ Գ-ն բարեգործ էր, որի համար անվանվել է «Ողորմած». տե՛ս Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 1, Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1974, էջ 488:

2.2. Միջին շրջան (1916-1927թթ.)

Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստի միջին շրջանում գերիշխող ժանրը բնանկարն է:

1916-ին Վրաստան կատարած ճանապարհորդության արդյունքում ստեղծվում են բազմաթիվ բնապատկերներ՝ ինչպես ավարտուն կտավներ, այնպես էլ էտյուդային գործեր: Այդպիսի աշխատանքներից են «Մախինջաուրի» (1916), «Այգի ցանկապատով» (1916), «Բաթումի շրջակայքը» (1916), «Հին Թիֆլիսը վերջալուսին» (1916) կտավները: Վրացական ինքնատիպ բնության համայնապատկեր է բացվում մեր առջև, նկատում ենք, որ առաջին պլանի բուսական հատվածները նկարված են խոշոր և ազատ վրձնահարվածներով՝ կանաչ և դեղին երանգների տոնային հարուստ անցումներով, իսկ ետին պլանի երկնքի և ջրի պատկերումներում գույները սառն են, վրձինումներն ավելի մշակված, հղկված: Ստեղծագործական այս շրջանում Թերլեմեզյանը, կարելի է ասել, մերժել է ակադեմիական մուգ երանգավորումը: Նկարչի վրձնահարվածներն ավելի ազատ, էքսպրեսիվ են դառնում, իսկ գույնը՝ հագեցած և խիտ, որոշակի փոփոխությունների են ենթարկվում նաև լուսաստվերային անցումները, ավելի կտրուկ ձևեր է ընդունում լույսի և ստվերի մոդելավորումը, արևի ջերմության և լույսի պատկերումը հանդես է գալիս կոնտրաստային և ուժեղ շեշտադրումներով, բացակայում են նախորդ շրջանի որոշ աշխատանքներին բնորոշ տոնային մուրրե ելևէները: Բաթումի շրջակայքը պատկերող տեսարանները ներկայացված են նկարչի նախընտրած, իր բազմաթիվ աշխատանքներում հանդիպող բարձր դիտակետից՝ տալով միջավայրի ընդհանուր տեսարանը՝ ձգվող արահետով և ծովային բնապատկերով: Սակայն աշխատանքի յուրօրինակ գրավչության գրավականը գունային ընկալման մեջ է: Արմավենիների և բուսականության փիրուզագույն երանգները երկխոսության մեջ են մտնում կանաչ և կապույտ հատվածների հետ՝ ստեղծելով արևադարձային բնապատկերի տպավորություն:

Թերևս կհամաձայնվենք այն մտքի հետ, որ Թերլեմեզյանի բնանկարները օժտված չեն ո՛չ մուրրե կոլորիտով և ո՛չ էլ պատ-

կերվող բնության պոետիկությամբ¹: Արվեստագետն իր բնանկարներում չի սահմանափակվում միայն բնությունից ստացած սուբյեկտիվ տպավորություններով, այլ նաև խնդիր է դնում այն պատկերել ռեալիստորեն:

19-20-րդ դարերում Ֆրանսիայում ծնված իմպրեսիոնիզմը իր ազդեցությունն ունեցավ նաև Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստի վրա: Իմպրեսիոնիզմի ազդեցությամբ նկարչի գունապնակը հետզհետե ազատվում է ակադեմիական մռայլ գույներից²: Բնության նատուրալիստական ուսումնասիրությունը շուտով փոխվում է իմպրեսիոնիստականի: Նկարչի կտավները հագեցնում են օդով ու լույսով, անհետանում է առարկաների ուրվագիծը: Նրա գեղանկարչության մեջ առկա որոշ իմպրեսիոնիստական տարրերը հանդիսանում են նկարչի արվեստի իրապաշտական հունի զարգացում, բայց, այդուամենայնիվ, իմպրեսիոնիզմի ազդեցությունը Թերլեմեզյանի արվեստում չափավոր էր, այս ուղղությունից արվեստագետը միայն որոշ արտահայտչամիջոցներ փոխառեց: Նկարչի կտավներում ավելի շոշափելի և խորն են ակադեմիական արվեստի ավանդույթները:

Թերլեմեզյանը բազմաժանր նկարիչ է: 1916-ին՝ Թիֆլիսում ստեղծագործելու տարիներին, նա նկարում է «Պատերազմի արհավիրքներ» (1916), «Հայկական կոտորած» (1916), «Հայ գաղթականները լուսնյակ գիշերին ողբում են իրենց հայրենիքը» (անթվակիր) աշխատանքները: Առաջին աշխատանքի էսքիզները ստեղծվել են 1916-ին, բայց վերամշակվել և մեծ կտավի են վերածվել 1929-ին: Թերլեմեզյանի թեմատիկ մռայլ, դրամատիկ աշխատանքներից է «Պատերազմի արհավիրքները» ստեղծագործությունը: Կրակի բոցերով լուսավորված մուգ պատկերում հազիվ նշմարվում են ընկած մարդկային մարմինները: Թվում է, թե աշխատանքի կոմպոզիցիոն կենտրոնը բոցերի ֆոնին ուրվագծվող երկու անգղների պատկերներն են: Ներկայացված թեմայի «խորհրդանշանը», կարծես, անգղների պատկերն է, որը ականայից հիշեցնում է ռուս նկարիչ Վասիլի Վերեշչագինի «Պա-

¹ Ст'ю Очерки по истории армянского изобразительного искусства... стр. 142-143:

² Ст'ю Очерки по истории искусства Армении (сборник статей)... стр. 68:

տերազմի փառաբանումը» (1871) հայտնի աշխատանքում նկարված ագռավների պատկերը: Պատերազմի դաժանության, մարդկային կորստի անդառնալի հետևանքների ցավը նկարիչը հաղորդում է գույնի միջոցով: Նկարի էության և ասելիքի հիմնական միջոցը երանգների ողբերգական, դրամատիկ հնչողությունն է:

Թերլենեզյանը նաև ստեղծում է իրեն հոգեհարազատ, անդադար տանջող, անհանգստացնող թեմայով կտավներ՝ Արևմըտյան Հայաստանում ծավալված արյունոտ տեսարանները պատկերող գործեր: Նկարիչը, վերապրելով Մեծ եղեռնը, չէր կարող ընդհանրապես չանդրադառնալ հայի ամենացավալի և դժբախտ, մարդկային ահռելի կորուստներով կորսված հայրենիքի անդարմանելի վշտին: Այդ հույզերով են տոգորված «Գաղթողները ողբում են իրենց հայրենիքը» (անթվակիր) և «Մայրը որոնում է դիակների մեջ իր որդուն» (անթվակիր) անավարտ աշխատանքները: Տառապանքից խենթացած մոր սևաֆիգուրն ուրվագծվում է գորշ մոխրագույնով տրված դիակներով լի տեսարանի ֆոնին: Նկարչի վրձինն անկարող է տալ պատկերի ռեալիստական նկարագիրը: Տեսարանի դժգոնությունը լրացնում է պատկերների անավարտ, էսքիզային բնույթը: Խավարի և հուսալքության մթագնած երանգներ է կրում հայրենիքի կորստի մեծ ցավն արտահայտող, վրձնի լայն քսվածքներով կատարված այս աշխատանքը:

Առհասարակ նկատում ենք, որ սյուժետային բովանդակություն ունեցող, հոգեբանական բարդ իրավիճակների, ցավի, տառապանքի և այլ մարդկային հուզառատ տեսարաններում Թերլենեզյանը զերծ է մնում իրապաշտական, մանրախույզ նկարագրից, տեսարանները ձեռք են բերում ընդհանրական գծեր: Թեմատիկ ժանրը նկարչի արվեստում սկիզբ է առնում դեռ Ժյուլիենի գեղարվեստի ակադեմիայում ուսանելու տարիներին նրա ստեղծած առանձին աշխատանքներում, ակադեմիական ծրագրով նախատեսված ստեղծագործություններում, որոնք ներկայացնում էին հին հունական դիցաբանությունից վերցրած թեմաներ: Այդպիսի գործերից էին «Համլետին երևում է իր հոր ստվերը» (անթվակիր), «Հոմերոսը զինանոցի դռան առաջ նվագում է, դրդելով գնալ Տրոյայի պատերազմին» (անթվակիր): Շեքսպիր-

յան անմահ սյուժեի մարմնավորումը հայ նկարչի մոտ անավարտ, էտյուդային բնույթ է կրում: Ընդհանուր մուգ երանգներով լուծված կտավում լուսավոր շեշտադրում է հոր ուրվականի պատկերը: Այս թեմատիկ գործերում բացակայում է սյուժեի մանրամասն պատկերումը: Ստեղծագործություններն անթվակիր են, սակայն նրանց մուգ երանգից, մասնավորաբար շագանակագույնի, մուգ կարմիրի և դեղինի զուգորդումից ենթադրում ենք, որ աշխատանքները պատկանում են վաղ շրջանին:

Վերադառնալով նկարչի բնանկարներին, նշենք, որ 1910-ականներին Թերլենեգյանը կրկին վերադառնում է ճարտարապետական շինությունների պատկերմանը, ստեղծում է, մասնավորաբար, արևելյան շինությունների մոտիվներով կտավներ. այդպիսի գործերից են «Գոյ մզկիթը» (1917), «Բայազեդ սուլթանի մզկիթը: Բրուսա» (1925), «Սիրո տաճար: Կիսլավոդսկ» (1918): Ինչպես Պոլսո Ռումելի Յիսարի բերդի պատկերմանը նկարիչն անդրադարձավ մի քանի անգամ, այնպես էլ Բրուսայում գտնվող Բայազեդի մզկիթը ներկայացնում է իր կտավում երկրորդ անգամ: Ճարտարապետական շինության ընդհանուր տեսարանն այս անգամ պատկերվում է այլ գույներով: Նախկինի մուգ երանգավորումը փոխվում, հարստանում է կապույտ և կանաչ երանգներով, լուսաօդային տարածությունն անկրկնելի թարմություն է ձեռք բերում:

Եթե վաղ շրջանի սուլթան Բայազեդի և Բրուսայում նկարված այլ շինությունների պատկերներում զգալի էր ակադեմիական դպրոցի «շունչը», ինչն արտահայտվում էր բավականին մուգ կոլորիտով, թանձր վրձինումներով, ապա «Գոյ մզկիթում» նկարիչը գունային այլ մոտեցում է ցուցաբերում: Փոխվում է տեսարանի դիտակետը, ճարտարապետական կառույցներ ներկայացնող վաղ աշխատանքներում պահպանված հեռավոր դիտակետը փոխարինվում է խոշոր պլանով: Ռեալիստորեն հաղորդված բնության պատկերը լցված է լույսով և օդային հեռանկարով: Միևնույն ժամանակ նկարչի ուշադրության կենտրոնում է մզկիթի զմբեթն իր արևելյան ձևերով և համապատասխան գունային ակտիվ շեշտադրումներով: Իրապաշտական գեղանկարչության

տեսակետից այս ստեղծագործությունը մահմեդական ճարտարապետական կառույցների պատկերման մեջ լավագույնն է:

1919-ին Թերլեմեզյանին հնարավորություն է ընձեռվում վերադառնալ և որոշ ժամանակ ստեղծագործել Պոլսում: Պոլիսյան այս շրջանի լավագույն բնանկարներից են «Բոսֆորի ափերը անձրևից հետո» (1919), «Կոստանդնուպոլսի շրջակայքը» (1919) և «Ռումելի Յիսար բերդը» (1919): Հարազատ բնակավայրից ներշնչված նկարիչ տալիս է ծաղկող բնության գեղատեսիլ պատկերներ, որտեղ իշխող գույնը դառնում է կանաչը: Զգացվում է հարազատ վայրերի հանդեպ արվեստագետի կարոտագին հույզը, որն աշխատանքներին յուրօրինակ կենդանություն և թարմություն է հաղորդում: Նկարիչն իր արվեստում արդեն երրորդ անգամ է անդրադառնում Պոլսի «Ռումելի Յիսար բերդի» պատկերմանը: Ընտրված դիտակետի իմաստով աշխատանքը մոտ է 1911-ի վաղ օրինակին. Թերլեմեզյանը վերարտադրում է բերդի ամրաշինական պարսպի պատկերը, սակայն զգալի է վաղ տարբերակի և վերջին օրինակի գունաշարերի տարբերությունը: 1919-ին վրձնած աշխատանքի ընդհանուր երանգավորումը բաց է, շոշափվում է օդային մթնոլորտի մուրք եթերայնությունը: Թերևս ամենագլխավոր տարբերությունը լուսաստվերային անցումների, արևի արտացոլման պատկերման մեջ է: 1911-ի «Ռումելի Յիսար բերդում» լուսաստվերային խաղը ենթարկված է տոնային մեղմ անցումներին, մինչդեռ 1919-ի բերդի պատկերման մեջ արևի արտացոլումը սփռվում է ամբողջ պատկերով մեկ: Եթե 1913-ի օրինակում բերդի պատկերը, կարծես թե, հանդես է գալիս որպես ֆոն, ապա առաջին և վերջին տարբերակներում այն առաջնային նշանակություն է ձեռք բերում:

Այս աշխատանքները գալիս են ևս մեկ անգամ հավաստելու, որ Թերլեմեզյանին խորթ չէր իմպրեսիոնիզմը, որ նա օգտագործում է իմպրեսիոնիզմին հատուկ լույսի թրթռուն էֆեկտների թռուցիկ տպավորությունները¹:

¹ St'iu Ремпель А. Живопись советского Закавказья..., стр. 101-102. **Ստեփանյան Ս.**, Կերպարվեստը խորհրդային Հայաստանում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 3-4, էջ 25: **Ստեփանյան Ս.**, Սովետական Հայաստանի կերպարվեստի ուղին // Սովետական գրականություն և արվեստ, Երևան, 1948, N 7, էջ 118: **Ստեփանյան Ս.**, Կերպարվեստը սոցիալիստական

1920-ականներին թերլեմեզյանի բնապատկերների գլխավոր թեման դառնում է ծովային տարերքը: Այս աշխատանքները գեղարվեստական այլ որակ, գունային այլ նկարագիր են կրում, դրանով իսկ դիտողի մոտ արթնացնելով նոր տրամադրություններ և զգացողություններ: Տվյալ շրջանի լավագույն գործերից են «Նանդուկետի կղզին» (1920), «Ժայռեր: Լա Մանշի ափին» (1921), «Բրետան» (1921), «Ափ: Իշխանաց կղզիներ» (1922) բնանկարները, որոնք անխոս վկաներն են այն հանգամանքի, որ թերլեմեզյանը ծովային պատկերների լուրջ վարպետ է: Նրա նախկին չոր պատկերառճը փոխարինվում է ճկուն վրձինումներով, ջրային տարածություններ պատկերելիս նա կտավին հաղորդում է վերջիններիս թափանցիկությունը՝ չմոռանալով տոնային նուրբ անցումների մասին: Աշխատանքներում պատկերված մուգ ժայռերը հակադրվում են ծովի կապույտին: Ստեղծագործությունների կոլորիտը ներդաշնակվում է ծովային խաղաղ տրամադրության հետ: Ջրերի հանդարտ անծայրածիր կապույտում սուզված ժայռաբեկորները ձուլվում են ծովային տարերքի հետ: Տեսարանների գլխավոր առավելությունը գունային աստիճանական փոփոխությունների վարպետ պատկերումն է: Ծովափնյա այս տեսարանները դիտողին գրավում են իրենց ռոմանտիկ հույզերով, լույսի տպավորիչ խաղերով: Նկարչի անհանգիստ զգացմունքները, կարծես, դադար են առել այս լռիկ տեսարաններում¹:

Ծովային տարերքի պատկերները հիմնականում խաղաղ և հանգիստ են: Նշված աշխատանքներում նկարիչը մեղմ կապույտի երանգներով է հաղորդում ծովային միջավայրը և հատկապես վարպետորեն է տալիս ջրի մեջ քարերի արտացոլանքը:

1920-ին թերլեմեզյանն ուղևորվում է Իտալիա: Այս այցելությունից ոգեշնչված՝ կտավին է հանձնում իր տպավորությունները, ստեղծելով իտալական բնության ինքնատիպ, կոլորիտային պատկերներ: Բնության գրկում աշխատելը, ինչը շատ էր սի-

շինարարության պայքարում // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1935, N 21-22, էջ 7:

¹ Տես **Խաչատրյան Շ.**, Մարդը, քաղաքացին, արվեստագետը..., էջ 16-18:

րում Թերլենեգյանը, նրա կտավներին տվել է միջավայրի կենդանի զգացողություն և նկարչագեղ բազմազանություն¹:

1923-ին սկսվում է Թերլենեգյանի արվեստի ամերիկյան շրջանը: Եթե 1920-ականների սկզբին ստեղծված բնապատկերները ներկայացնում էին բնության, ծովային միջավայրի խաղաղ տրամադրությունը, հանդարտ, անխռով ընթացքը, ապա ամերիկյան շրջանի բնանկարները միանգամայն այլ տպավորություն են թողնում: Բնության երբեմնի հանդարտությունը փոխարինվում է անսովոր փոթորկոտ, անհանգիստ, «ընդվզող» հոգեվիճակով: Այս առումով աչքի են ընկնում «Նիագարա» (1923), «Նիագարայի ջրվեժը» (1923), «Կոլորադոյի մեծ ձորը» (1923), «Մի ժայռ Խաղաղ օվկիանոսում» (1926) կտավները: Թերևս իր տպավորությամբ ամենաազդեցիկը ջրվեժի պատկերն է: Նկարիչը բարձր, տարբեր դիտակետերից հաղորդում է հսկայական ջրվեժի ամեհի ուժը, փրփրացող ջրերի բարձրաձայն անկումը: Պատկերների մոնումենտալությունը հաղորդվում է սառը գույների համադրությամբ: Ներկայացնելով թե՛ Նիագարա գետի հոսանքը և թե՛ Նիագարայի ջրվեժը, Թերլենեգյանը ստեղծում է բնության այնպիսի պատկերներ, որտեղ գետի գիշերային փոթորկոտ տեսարանը ցուցադրվում է մուգ ներկապնակի օգնությամբ: Բաց երանգների և հստակ ձևերի միջոցով ստեղծված բնանկարներում գոյանում է կիրճի էպիկական պատկերը. նման հատկանիշով են օժտված նաև «Յասամետի ձորը Կալիֆորնիայում» (1927) և «Ամերիկա: Մեծ ձոր» (1927) աշխատանքները: Փոթորկոտ ջրերի ալեկոծումը և անսասան ժայռերի համադրությունը տրված է ռեալիստական մեծ ուժով: Նկարիչը ստեղծում է նաև խաղաղ օվկիանոսի ավիդ պատկերող տարբեր տեսարաններ՝ և՛ փոթորկոտ ալեկոծումներով, և՛ խաղաղ, հանդարտ տեսարաններով, որտեղ «երկխոսում» են ծփացող ջրերն ու շրջակա ցամաքը: Այս ստեղծագործություններում Թերլենեգյանի արվեստում առաջին անգամ բնապատկերը ձեռք է բերում էպիկական շունչ:

Ամերիկայում Թերլենեգյանի վրձնած աշխատանքների մեջ հանդիպում են նաև արդյունաբերական պեյզաժներ: Այդպիսին է, օրինակ, «Կազ գործարանը Սանդուկեր կղզու վրա» (1923) աշ-

¹ Տե՛ս Հայաստանի ազգային պատկերասրահ..., էջ 78-114:

խատանքը, որը թեև կոմպոզիցիոն առումով լավ է կառուցված, սակայն խորհրդային շրջանում նկարչի վրձնած արդյունաբերական բնանկարների համեմատ ունի որոշակի «չորություն»:

Պայծառ գույների և իմպրեսիոնիստական թեթև երփնագրության համադրությամբ են կատարված «Զկնորսուհին» (1923), «Նավակները նավահանգստի մոտ» (1924) և «Ֆրեզնոյի հասարակական այգին» (1926), որտեղ երանգների կտրուկ հակադրությունները միահյուսվում են թեթև և անկաշկանդ վրձնահարվածների հետ: Վերը ներկայացված էպիկական, վեի շնչով տոգորված բնանկարների կողքին թերլեմեզյանը ստեղծում է հոգեկան խաղաղ տրամադրություն ստեղծող, գողտրիկ և մեղմ տեսարաններ: Բարձր դիտակետից նկարված, հեռվում ուրվագծվող ձկնորսուհու պատկերը ներդաշնակում է փարթամ բնության հոգեթով անդորրի հետ: Յուրահատուկ թեթևությամբ է պատկերված ջրի հայելանման մակերեսը, որը մշակված է կապույտ և կանաչ երանգների նուրբ անցումներով:

Եթե նկարչի արվեստի վաղ շրջանում հանդիպող ջրային զանգվածների պատկերումը անլիարժեք և թերակատար է թվում մուգ գունայնության պատճառով, ապա միջին շրջանում ստեղծված ծովային տեսարաններում թերլեմեզյանի վրձինը կատարելագործվում է, հղկվում, դառնում առավել թեթև ու սահուն, հագնում լուսավոր գույներով:

Թերևս չենք սխալվի, եթե պնդենք, որ այդ շրջանում ստեղծված, վերը հիշատակված ծովային թե՛ հանդարտությամբ շնչող և թե՛ ալեկոծվող, անհանգիստ պատկերները այս ժանրում նկարչի լավագույն ստեղծագործություններն են:

2.3. Խորհրդային շրջան (1928-1940թթ.)

Երկար ու տանջալից թափառումներից, որոնումներից ու պայքարից հետո 1928-ի սեպտեմբերի 5-ին Փանոս Թերլեմեզյանը վերադառնում է Զայաստան և բնակություն հաստատում Երևանում: Նկարիչն իր հետ հայրենիք բերեց այն ամենը, ինչ կերտել էր ստեղծագործական կյանքի ընթացքում և այն, ինչ չէր վաճառել նյութապես ամենածանր օրերին: Թերլեմեզյանը մեծ

սիրով և ուրախությամբ այն նվիրաբերեց արվեստի թանգարանին¹:

Չնայած նկարչի հասուն տարիքին և արդեն առողջական որոշ խնդիրներին, խորհրդային շրջանում թերլեմեզյանն ապրեց իր ստեղծագործական վառ, բայց վերջին շրջանը: Ստեղծեց բազմաթիվ կտավներ, մեծամասնությունը՝ բնանկարներ, որոնց ոգեշնչման աղբյուրը և թեման այս անգամ միայն Հայաստանն էր: Նկարիչը շատ է ճանապարհորդում, լինում Հայաստանի տարբեր գեղատեսիլ անկյուններում:

Խորհրդային տարիներին նկարիչը ստեղծեց մի շարք արդյունաբերական բնանկարներ՝ պատկերելով Ջորագեսի շինարարությունը, Ղափանի և Ալավերդու գործարանները: Սրանով իսկ թերլեմեզյանը խորհրդահայ կերպարվեստում դառնում է բնանկարի մոր տիպի հիմնադիրներից մեկը²: Վրձնում է «Ղափանի պղնձաձուլարան» (1929)³, «Պղնձաձուլարան: Ղափան» (1929), «Ալավերդի: Ընդհանուր տեսարան» (1931), «Ջորագես» (1930) աշխատանքները: 1930-ին են նկարվել Ջորագեսի տարբեր տեսարաններ ներկայացնող բնապատկերները, որոնց թվում են սարերի լոկ համայնապատկերային բնանկարները և «Ջորագես» արդյունաբերական տեսարանը⁴: Թերլեմեզյանը նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանի հետ ճանապարհորդում է դեպի Ալավերդի: Հաճախ միասին աշխատելով պլեներում, նրանք ընտրում էին միև-

¹ Տե՛ս **Парсамян Р.** Государственная картинная галерея Армении..., стр. 16: Հայաստանի ազգային պատկերասրահ (գեղանկար, գրաֆիկա, կիրառական արվեստ), Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2008, էջ 10:

² Տե՛ս **Измайлова Т. Айвазян М.** Искусство Армении..., стр. 184-185: **Мартукян Е., Парсамян Р.** Изобразительное искусство Советской Армении..., стр. 8: **Степанян Н.** Искусство Армянской ССР, Москва, "Советский художник", 1967, стр. 17.

³ Ազգային պատկերասրահի նկարչի ֆոնդերում պահվող արդյունաբերական այս բնանկարը թվագրում չունի, սակայն նկարչի անհատական ցուցահանդեսների կատալոգներում և այլ հավաստի աղբյուրներում այս կտավը թվագրված է 1929 թվականով:

⁴ Տե՛ս Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստը 1922-1934թթ. (ալբոմ), Երեվան, Պետական հրատարակչություն, 1934: **Սարգսյան Ա.**, Կերպարվեստի վերելքի 12 տարին խորհրդային Հայաստանում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1932, N 2, էջ 17: Կերպարվեստը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1935, հունվարի 31:

նույն տեսարանը: Սակայն աշխատանքները միմյանց նման չէին: Նրանցից յուրաքանչյուրն ուներ իր անհատական աշխատելաոճը և բնության ստեղծագործական ուրույն ըմբռնումը: Թերլենեզյանը կարող էր ամիսներով նկարել միևնույն տեսարանը՝ ավարտելով նկարը տեղում: Այլ էր Գյուրջյանի մոտեցումը՝ սկզբից կատարում էր նախապատրաստական գծանկար, կտավը ծածկում էր մոտավոր, ոչ վերջնական տոնով և անհրաժեշտ լուսավորության ներքո ընդհանրացնում տեսարանը¹: Թերլենեզյանի Ալավերդու տեսարանում կրկին իշխում են մուգ երանգավորումները: Առավել բաց երկնքի և սարերի ֆոնին մուգ գույներով է պատկերվում գործարանի կառույցը՝ վեր խոյացող ծխի քուլաներով: Արվեստագետը տալիս է գործարանի արտաքին պատկերը՝ լրացված բնապատկերային հատվածներով և հեռվում աշխատող բանվորների ֆիգուրներով: Բարձր դիտակետից, խաղաղ գույների ներդաշնակ համադրումներով ստեղծում է արդյունաբերական միջավայրի ռեալիստական պատկեր: Գործարանային եռուզեռը ներկայացնում է ինչպես բնության ֆոնին, լրացնելով բնության միջավայրով, այնպես էլ՝ գործարանի ներսում: Վերջին պարագայում գունային համատարած մուգ հատվածների կիրառումը հակադրվում է նախորդ տեսարանին: Գործարանի ներսի տարածությունը հաղորդված է շագանակագույն երանգներով՝ որոշ հատվածներում հանդես է գալիս ծուլման գործընթացի թույլ կրականման լույսը: Թերլենեզյանի արդյունաբերական բնանկարներին բնորոշ է վավերագրական ճշտությունը, սերը դեպի կոնկրետ դրվագների մանրամասն նկարագրումը:

Հայաստանի տարբեր շրջաններ նկարչի կատարած ստեղծագործական ճանապարհորդության ընթացքում ստեղծվում են հայկական կոլորիտը ներկայացնող բնանկարներ. այդպիսի աշխատանքներից են «Հին Գորիս» (1929), «Արյունոտ լեռներ» (1929), «Հին Երևան» (1929), «Երկաթգծի կամրջի կառուցումը» (1933) կտավները: Կապտավուն մեղմ երանգավորման ներքո վերընթաց ժայռերի ֆոնին ուրվագծվում են Գորիսի ճարտարապետական կառույցները: Գունային անկաշկանդ գուգորդում-

¹ Стен Аўвазян М. Габриел Гюрджян, Москва, "Советский художник", 1957, стр. 26.

ներով, սարերի հեռանկարային կրճատումների ռեալիստական դասավորությամբ և լուսառատ մթնոլորտով է տրված Գորիսի շրջակայքը պատկերող բնապատկերը: Նկարչի արվեստի միջին շրջանի բնանկարներում հանդիպող լեռնային տեսարանները զարգանում են նաև խորհրդային շրջանի աշխատանքներում՝ մոտ դիտակետով հաղորդված, կտավի ամբողջ երկայնքով պատկերված ժայռերը արտահայտվում են գունային էքսպրեսիվ քսվածքներով, կանաչի և դարչնագույնի ներդաշնակ «երկխոսությամբ»: Բնանկարներում վեհանիստ ժայռի ստորոտին իջևանած եկեղեցու պատկերը մոռումեմտալ հնչողություն է ստանում: Վերը ներկայացված, նկարչի ամերիկյան շրջանի բնանկարներում սկզբնավորված աշխատանքների վեհ, էպիկական բնույթն իր զարգացումն է ապրում խորհրդային շրջանում ստեղծված բնապատկերներում:

Ղափանի ընդհանուր տեսարանները ներկայացնող աշխատանքները, Գորիսի բնանկարի համեմատ, աչքի են ընկնում առաջին պլանի արևալեցուն գույների և ստվերային հագեցած երանգավորմամբ: Համաձայն ենք Մ.Այվազյանի՝ Թերլեմեզյանի արվեստի ուշ շրջանի վերաբերյալ այն դիտարկմանը, որ խորհրդային շրջանի մի շարք աշխատանքներում որոշ փոփոխություններ են նկատվում՝ բնանկարները դառնում են մոռումեմտալ, առավել բաց երանգավորում են ստանում, շեշտվում է տեսարանների էպիկական բնույթը¹:

Նկարչի վաղ շրջանի ստեղծագործություններում կարևորվող լուսաստվերային նուրբ անցումները խորհրդային շրջանի կտավներում կորցնում են իրենց երբեմնի դերը, վերջիններս ձեռք են բերում կտրուկ, կոնտրաստային մոդելավորում:

Եթե Թերլեմեզյանի արվեստի ամերիկյան շրջանում նրան չէին ոգեշնչում քաղաքային բնանկարները, ապա այժմ նկարիչը հաճախ է անդրադառնում երևանյան պատկերների: Նկատում ենք, որ տարվա տարբեր եղանակներ պատկերող այդ աշխատանքները որոշակի չորություն ունեն: Տվյալ բնորոշ գիծը գուցե բացատրվում է այն հանգամանքով, որ Թերլեմեզյանին առհասարակ չեն ներշնչել քաղաքային տեսարանները:

¹ Տե՛ս **Айвазян М.** Пе́йзаж в армянской советской живописи... стр. 19-20:

Գեղարվեստական այլ որակներով է օժտված տվյալ շրջանի թերլեմեզյանի լավագույն բնանկարչական աշխատանքը՝ «Տաթևի վանքը» (1929): Գունային նուրբ ընկալումներով և կատարողական բարձր կուլտուրայով է ստեղծված այս բնանկարը: Հայ ճարտարապետության գոհարներից մեկի՝ Տաթևի վանքի և հայկական բնաշխարհի վեհաշուք ներկայությունն ընդգծված է կապույտի տարրալուծված երանգներով և շինության ամրակուռ ձևերով: Աշխատանքն էպիկական բնույթ է կրում և տոգորված է հայրենասիրական վեհ զգացումներով:

Թերլեմեզյանն իր ուրույն դերն ունեցավ նաև 1920-40-ականներին կարևոր խնդիր դարձած՝ հեղափոխական գաղափարների, կյանքի սոցիալիստական վերափոխումների գեղարվեստական արտացոլման գործում¹: Ուստի նկարիչը նաև ստեղծում է աշխատանքներ, որոնցում մարմնավորում է իր ժամանակի հայացքները, համոզմունքները: Այդպիսի գործերից են «Մուրճ և մանգաղի հաղթանակը» (1931), «Քաղաքացիական կռիվներ» (1933) աշխատանքները: Ինչպես նկարչի միջին շրջանում հանդիպող թեմատիկ ստեղծագործություններում բացակայում էր նրա բնանկարներին այդքան բնորոշ իրապաշտական մանրագնին ոճը, այնպես էլ այն հատկանշական է խորհրդային շրջանի սյուժետային գործերին: Սակայն նախորդ շրջանի նշված աշխատանքներում ակնառու գունային մռայլ դրսևորումներն այս փուլում փոխարինվում են երանգային արտահայտչականությամբ և բազմազանությամբ: «Մուրճ և մանգաղի հաղթանակը» աշխատանքում բազմաֆիգուր կոմպոզիցիայի կենտրոնը կանացի երկու սլացիկ ֆիգուրներն են, որոնք տանում են խորհրդային Միության խորհրդանիշ մուրճ և մանգաղի պատկերը: Ընդհանուր առմամբ՝ նկարչին հաջողվել է հաղորդել տվյալ ժամանակաշրջանի պաթետիկ ոգին: Նկատելի է, որ «Քաղաքացիական կռիվները» ստեղծագործության մեջ, որտեղ ներկայացված է կռվի ընդհանրական տեսարան, նկարիչը կիրառում է նախորդ աշխատանքի ֆիգուրների նույնատիպ մոդելավորում:

Խորհրդային շրջանի այլ բնանկարները՝ «Արզնի: Հանգստյան տուն» (1931) և «Ձոր: Սանահին» (1931) ստեղծագործու-

¹ Ст'я Казарян М. Изобразительное искусство Армянской ССР..., стр. 9:

թյուններն աչքի են ընկնում բնության անկրկնելի հմայքով, պայծառ գույներով և զվարթ տրամադրությամբ: Ալավերդու բնապատկերի գորշ գույները փոխարինվել են գարնանային զարթոնքի, կանաչ երանգների բազմազանությամբ: Դեբեդ գետի ափը ներկայացնող տեսարանում նախորդ բնանկարներում նկատվող գունային վառ համադրումները փոխարինվում են իրապաշտական ներդաշնակ երանգներով, պատկերի մանրամասն մշակվածությամբ:

Մեր ուսումնասիրությունների արդյունքում գտանք նկարչի խորհրդային շրջանի արվեստին առնչվող ևս մեկ աշխատանք, որի մասին տեղեկություններ չկան նաև Ե. Սարտիկյանի աշխատության մեջ: Պարզվեց, որ 1932-ին Թերլեմեզյանը նկարագործել է «Նոյեմբեր» գրական-գեղարվեստական, գրաքննադատական հանդեսի շապիկը հավքի ոճավորված պատկերով:

Եթե արտահայտչական լեզվի առումով Թերլեմեզյանի ստեղծագործություններն առաջընթացի մի խոշոր քայլ չհանդիսացան հայկական գեղանկարչության պատմության մեջ, ապա բովանդակության տեսակետից շատ բանով հարստացրեցին հայ կերպարվեստը¹:

19-20-րդ դարերի հայ գեղանկարիչներից շատերն իրենց ստեղծագործական կյանքի ընթացքում բազմիցս անդրադարձել են թե՛ Արարատի և թե՛ Սևանի պատկերմանը: Փ.Թերլեմեզյանի համար ևս թե՛ բիբլիական Արարատը և թե՛ Սևանա լիճը ստեղծագործական ոգեշնչման աղբյուր են հանդիսացել: Թերլեմեզյանն իր արվեստի միջին և հատկապես խորհրդային շրջաններում անընդմեջ անդրադարձել է վերջիններիս պատկերմանը: Արարատը ներկայացնող երկու աշխատանքներ առաջին անգամ ստեղծել է 1917-ին: Լեռան ձյունապատ գագաթի կապույտ և սակավ սպիտակով հաղորդված տեսարանը համադրվում է առաջին պլանի աշնանային բուսականության հետ: Ետյուդային բնապատկերի տպավորություն է թողնում նույն թվականին վրձնած Արարատի երկրորդ տեսարանը: Այն պատկերված է ավելի մոտ դիտակետից, ընդհանրացնող լայն վրձնահարվածներով է տրված ամպերի մեջ թաքնված գագաթը: Նախորդ պատկերի

¹ Տե՛ս **Խաչատրյան Շ.**, Մարդ, քաղաքացին, արվեստագետը..., էջ 16-18:

համեմատ առաջին պլանում գործածված գունաշարը պայծառ է, այս անգամ հանդես է գալիս կանաչի տարբեր երանգներով՝ հակադրվելով լեռան պաղ գույներին: Պլեներային տպավորությամբ հատկապես առանձնանում է 1929-ի «Աշուն» ստեղծագործությունը, որը ներկայացնում է վեհանիստ Արարատի տեսարանը: Ստեղծագործության գլխավոր առանձնահատկությունն օդային թարմ, թափանցիկ տարածության հեռանկարն է, որը ստեղծվում է սփռվող վճիտ կապույտ երանգի օգնությամբ: Երանգային ակտիվ համադրումներով կառուցված կտավի կողքին մույն տարում է նկարում մաև «Արարատը աշնանը» կտավը, որի նրբերանգների սառը տոները և ստվերագծված զուսպ ձևերը լրացնում են առաջին պլանի աշնանային առավել ջերմ գունաշարը: Գունային այլ տրամադրություն է տիրում «Արարատը առավոտյան» (1930) աշխատանքում: Լեռան պատկերը ստեղծվում է երկնային ֆոնին շատ մուրր ուրվագծվող, թրթռուն գծանկարի կիրառմամբ, որտեղ լուսաստվերային անցումները ներդաշնակում են քաղաքային տեսարանի հետ, գույները շատ մեղմ և խաղաղ են, բացակայում են մախորդ պատկերների երանգային հակադրությունները:

Թերլենեգյանի Արարատյան պատկերների մեծամասնությունն աշնանային բնապատկերներ են, նկարիչը մախընտրում է տարվա այս եղանակը գուցե իր գունապնակի բազմերանգությունը բացահայտելու համար. «Թերլենեգեանի «Արարատները» անգուգական գործեր են, արուեստի ճշմարիտ գեղեցկություններ, զորս օտարի մը վրձինը, ինչքան էլ ճարտար, ըստ իս, չպիտի կըրնար տալ զանոնք մէզի, անկարող պիտի ըլլար այդ պատկերներուն մէջ դնելու այն անբացատրելի ինչ զոր Արարատը՝ մեր ցեղի վշտահեղձ սրտին մէջ պահած է...»¹: Այդպիսի օրինակներ են մաև կրկին ծյունապատ գագաթի հանդարտ կապույտ և սպիտակ գույների հաշտ համադրությամբ ստեղծված «Արարատը աշնանը» (1930) և «Արարատ» (1933) կտավները: Արդեն 1933-ին վրձնած տեսարանում՝ «Արարատ» (1933), նկատում ենք երփնագրի որոշակի փոփոխություն: Եթե Արարատի մախորդ

¹ Հայկ Վ., Փանոս Թերլենեգեան // ՀԱՊ, հուլիս-հոկտեմբերային բաժին, Գ-30, Ի-3241, N 85:

պատկերները համեմվում էին բնության և քաղաքային տեսարանների հատվածներով, ապա այժմ դրանք բացակայում են, նկարիչն իր ուշադրությունը բևեռում է միայն լեռան պատկերման վրա: Գույները կորցնում են իրենց երբեմնի հնչեղությունը, փոխարենը կարևորվում են արևի լույսի արտացոլանքը, լուսաստվերային փոխանցումները:

Ռեալիստական երփնագրության գրավչությունն իր ողջ ուժով արտահայտվել է «Առաջին ճառագայթները Արարատի վրա» (1937) կտավում: Արեգակի ճառագայթներից արթնացող բիրլիական լեռան տեսարանի վրա արտացոլվող արևի մեղմ լույսը ներդաշնակվում է բնության կանաչ հատվածների հետ: Այստեղ իրապաշտական պատկերառճով են հաղորդված հատկապես լուսաստվերային նուրբ անցումները, արևի ճառագայթների թափանցիկությունը, ինչը հակադրվում է մուգ կանաչ գոտուն: Աշխատանքի ընդհանուր կոլորիտը տարբերվում է նախորդ ստեղծագործություններից, այն ավելի մուգ տոնայնություն ունի: Ուրվագծային պարզ բնութագիր է կրում «Վերջալույսի շողերը Արարատի վրա» (1939) աշխատանքը: Վերջալույսի համատարած նուրբ դեղին լույսը պատկերին յուրօրինակ ներդաշնակություն է հաղորդում:

Թերլեմեզյանական Արարատները կրում են նկարչի ստեղծագործական ձեռագրի ինքնատիպ կնիքը: Եթե Ս. Աղաջանյանի Արարատի տեսարաններն աչքի են ընկնում լեռան և շրջապատող միջավայրի մանրամասն, ինչ-որ տեղ դետալային վերարտադրմամբ, ապա Թերլեմեզյանի լեռան պատկերներն ավելի ընդհանրական են, որոշ դեպքերում՝ էտյուդային: Տեսարանի պատկերման, ընտրված դիտակետի և լուսաստվերային անցումների տեսանկյունից արվեստագետի բնապատկերները մոտ են Գ. Բաշինջադյանի Արարատներին, որոնք տարբերվում են իրենց կոլորիտով: Բաշինջադյանի ակադեմիական, մուգ կոլորիտը փոխարինվում է թերլեմեզյանական մերթ մեղմ, խաղաղ, մերթ պայծառ գունային հակադրություններով: Ներդաշնակ գույներով լուծված և վեհապանծ խաղաղությամբ ներշնչված տեսարաններում որոշակի ընդհանրություններ ենք գտնում Ա. Ֆեթվաճյանի Արարատի պատկերների հետ:

Նկարչի արվեստում Արարատի տեսարաններից ոչ պակաս կարևոր տեղ են գրավում Սևանա լիճը ներկայացնող բնապատկերները: Միջին փուլում է նկարված «Ժայռեր: Սևան» (1917) աշխատանքը: Դիտողին գերում է վառ կապույտի, որոշ հատվածներում գունային փոփոխության ենթարկվող, արտահայտիչ բնույթը: Գունապնակը մուգ նկարագիր է ստանում «Սևան» (1917) աշխատանքում, որտեղ երանգների խիտ և վրձինումների թանձր մասսան համադրվում է շագանակագույնի հետ: Պատկերն իր գունային նման համակարգով փոքր-ինչ ծանր տպավորություն է թողնում: Նման գունաշարով լուծված ստեղծագործությունների կողքին մույն տարում է նկարված «Սևան» (1917) կտավը: Եկեղեցու պատկերը շատ հստակ է ուրվանկարվում բաց տոներով հաղորդված երկնքի և լճի ֆոնին:

Եթե Թերլենեզյանն իր առավել վաղ շրջանի ծովային տեսարաններում փորձում է հաղորդել ջրային տարերքի թափանցիկությունը, ապա խորհրդային շրջանի կտավներում, ինչպես, օրինակ, «Սևանա կղզու ափը» (1935) աշխատանքում, ջրային զանգվածի թափանցիկության պատրանքը բացակայում է, այստեղ կարևորվում է գունային նկարագիրը, որը հանդես է գալիս երանգային վառ, ակտիվ շեշտադրումներով, ազատ, էքսպրեսիվ վրձնահարվածներով: Համեմատելով՝ նկատում ենք, որ Գ.Գյուրջյանի Սևանի բնապատկերներում կարևոր նշանակություն է ստանում ջրային արտացոլանքի, թափանցիկության պատկերումը, մինչդեռ Թերլենեզյանն իր «Ժայռոտ ափ» (1937) աշխատանքում հավատարիմ մնալով վերը նշված ստեղծագործությունների առանձնահատկությանը՝ հանդես է գալիս երանգային վառ շեշտադրումներով, ժայռերի և լճի պատկերի ընդհանրական նկարագրով:

Թերլենեզյանի խորհրդային շրջանում ստեղծված Սևանի պատկերների գունային նկարագիրը մոտենում է Սեդրակ Առաքելյանի «Սևանի գեղատեսիլ ափը» (1940) աշխատանքին, որտեղ կրկին կարևորվում է ոչ թե ջրային թափանցիկության պատկերումը, այլ գունային արտահայտչականությունը:

Փանոս Թերլենեզյանի վրձնած Սևանի բնանկարները հիմնականում խաղաղ տեսարաններ են, նկարչին չի ոգեշնչել լճի ալեկոծման դինամիկ խաղը:

2.4. Դիմանկարը և նատյուրմորտը Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստում

Փանոս Թերլեմեզյանը թողել է նաև դիմանկարչական ստեղծագործություններ, որոնք, թեև քանակային առումով զիջում են բնանկարներին, սակայն գերազանցում են նատյուրմորտներին: Ե. Մարտիկյանի մեմագրության մեջ նկարչի դիմանկարները ներկայացված են շատ հպանցիկ, հեղինակը թվարկում է միայն մի քանիսը:

Ամհրաժեշտ ենք համարում մեր ուսումնասիրության մեջ անդրադառնալ Փանոս Թերլեմեզյանի դիմանկարներին¹:

Նկարչի թերևս ամենավաղ գործը և Թերլեմեզյանի արվեստի վաղ շրջանի միակ ինքնադիմանկարը 1897-ին Ունելի բանտում մատիտով կատարված «Ինքնադիմանկարն» է (1897): Թեև բանտարկության պատճառով թերի էր մնացել նկարչի ուսումը, այդուհանդերձ Թերլեմեզյանի առաջին ինքնանկարը թերականոնար չէ, պատկերված է գրագետ, որտեղ ազատ շտրիխների օգնությամբ նկարիչը տալիս է կերպարի ռեալիստական բնութագիրը՝ պահպանելով դիմագծերի ճշգրտությունը: Դեմքին ընթեռնելի չեն տառապանքի, տանջանքի նշաններ, դեմքի արտահայտությունն ավելի քան հանդարտ է, ուստի ենթադրում ենք, որ նկարիչը մտադիր չէր հաղորդել ազատությունից զրկված անհատի հոգեբանական բարդ ապրումները, այլ բավարարվել է լոկ արտաքին նմանության ռեալիստական պատկերմամբ:

1900-ականներին Թերլեմեզյանն անդրադառնում է արվեստագետի իր ճակատագրում որոշակի դեր խաղացած՝ հայ բնանկարչության մեծ վարպետ, իր ամենասիրելի նկարիչ Գևորգ Բաշինջադյանի և նկարիչ Գիգո Շարբաբջյանի կերպարներին: Թերլեմեզյանի վաղ շրջանի բնանկարներին հատուկ գունապնակի մուգ շագանակագույն երանգները բնորոշ են նաև դիմանկար-

¹ Փ. Թերլեմեզյանի դիմանկարների մասին տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածը՝ **Կիրակոսյան Մ., Դիմանկարը Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստում** // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան, նվիրված Տ. Չոլխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին, նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 174-181:

չական ստեղծագործություններին: Ասվածի վկայությունն են «Գևորգ Բաշինջաղյանի դիմանկարը» (1900), «Արշակ Ֆեֆլաճյանի դիմանկարը» (1906) և «Նկարիչ Գիգո Շարբաբջյանի դիմանկարը» (1910): Վերջիններս իրենց մուգ երանգի և դարչնագույն ֆոնի կիրառման շնորհիվ լիովին համապատասխանում են «ակադեմիական դիմանկար» հասկացությանը: Բաշինջաղյանի՝ կրծքին սեղմած ձեռքի դիրքն ավելի է ընդգծում կերպարի զուսպ և խիստ էությունը: Սա իրապաշտական գեղանկարչության նրբին դիտողությամբ ստեղծված աշխատանք է: Դեմքին նշմարվող լուսատոնային անցումները ներդաշնակում են կերպարների ռեալիստական մարմնավորմանը: Առավել կենդանի և հուզական է Գ. Շարբաբջյանի դիմանկարը: Թեև Թերլեմեզյանն այստեղ պահպանում է մուգ գունաձևերը, սակայն կերպարի աշխույժ, զվարթ տրամադրությունն աշխատանքին գրավչություն է հաղորդում: Շարբաբջյանը պատկերված է մանդոլինը ձեռքին: Նախորդ աշխատանքում առկա դեղին լուսաստվերային խաղերն այստեղ փոխարինվում են կարմիրի և նարնջագույնի անսովոր հակադրությամբ: Մուգ երանգները ներդաշնակում են կարմիր, տաք գույների հետ:

Թերլեմեզյանը պաստելով շատ կենդանագրեր է ստեղծել: Ստեղծագործական վաղ շրջանում է դրսևորվում նկարչի՝ այս տեխնիկայի նախընտրությունը, ինչը նրան երանգային այլ լուծումներ գտնելու հնարավորություն է տալիս: Աշխատանքի հարթ կապույտ ֆոնը մեր ուշադրությունը բևեռում է դիմապատկերի վրա: Դիտողին հառած Ֆեֆլաճյանի քննող հայացքը յուրահատուկ արտահայտչականություն է հաղորդում ողջ աշխատանքին:

1904-ին էջմիածնում Թերլեմեզյանը վրձնում է Խրիմյան Հայրիկի դիմանկարը: Ցավո՛ք, 1915 թվականի դեպքերի ժամանակ գտնվելով Վարազա դպրոցում, այդ աշխատանքն այրվում է շենքի հետ միասին:

Ակադեմիական գեղանկարչությանը համահունչ են «Լոռեցի հովիվ» (1905) և «Աղջկա դիմանկար» (անթվակիր) աշխատանքները: Առաջինը ներկայացնում է լոռեցի տղայի հավաքական կերպար, ընդհանուր մուգ երանգները համադրված են կարմիր ֆոնի հետ: Դիմանկարչական խնդիրներից՝ անհատա-

կան բնութագրից բացի, նկարիչը ձգտել է ստեղծել հայ պատանի գեղջուկի ընդհանրացված կերպար¹: Այստեղ գույնից առավել կարևորվում է նաև լույսը իր բավականին կտրուկ անցումներով: Աշխատանքը չունի հոգեբանական խորություն, փոխարենը կերպարն առնչվում է մեզ իր օբյեկտիվ ռեալիզմով:

Մեր հետազոտության ընթացքում Ավ. Իսահակյանի տուն-թանգարանում գտանք Թերլեմեզյանի վրձնին պատկանող «Աղջկա դիմանկար» (անթվակիր) աշխատանքը: Թերլեմեզյանը թե՛ արտասահմանում և թե՛ հայրենիքում մասնակցել է բազմաթիվ ցուցահանդեսների, սակայն վերջիններիս կատալոգներում այս գործը չկա: Դիմանկարի մասին տեղեկություններ չգտանք նաև Ե. Մարտիկյանի մենագրության մեջ:

Նկարիչը ներկայացնում է երիտասարդ աղջկա մինչև ուսը պատկերված փոքրադիր դիմանկար: Նրա գլխի փոքր-ինչ թեքված դիրքն աշխատանքին հաղորդում է յուրահատուկ ռոմանտիկական հուզականություն: Ստեղծագործությունն անթվակիր է, միայն կրում է նկարչի ստորագրությունը: Հետևաբար, դատելով նկարի «թանգարանային» կոլորիտից, այն մոտավոր թվագրում ենք նույն ժամանակաշրջանին, ինչ վերն արծարծված լոռեցի տղայի դիմանկարը: Որոշակի զուգահեռներ կարելի է անցկացնել այս դիմանկարի և թումանյանական հոգեթափանց տիպար հիշեցնող «Լոռեցի հովիվը» (1905) կերպանկարի միջև:

Թե՛ «Լոռեցի հովիվ» աշխատանքում և թե՛ «Աղջկա դիմանկարում» կարևորվում է լուսաստվերային խաղն իր տոնային անցումներով: Սակայն առաջին կտավում կիսաստվերային կոնտրաստներն առավել կտրուկ են և կերպարի դեմքից վար սահող լուսավորությունն ավելի վառ է, իսկ երկրորդ աշխատանքում այդ անցումներն անհամեմատ մեղմ են:

Եիշտ է, «Աղջկա դիմանկարը» կատարված է ակադեմիական պայմանական տոնայնությամբ, բայց կերպավորումն արձանագրային չէ: Ստեղծագործության էտյուդային բնույթն աշխատանքին ինքնատիպ թարմություն և կենդանություն է տալիս:

¹ Տե՛ս ՍԼՅԵՅ Բ. Փ.Терлемезян и проблема наследия в искусстве Армении // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆ-60, թպ-5, Ի-28038:

Թերլենեզյանի դիմանկարների շարքում կանացի անմիջականությամբ են աչքի ընկնում Աղավնի Սուլախյանի (1905) և Աշխեն Բարխուդարյանի (1910) դիմանկարները: Ռեալիստորեն են տրված կանանց բնութագրերը: Կատարողական իմաստով դիմապատկերները մոտ են վերը ներկայացված Բաշինջադյանի դիմանկարին: Վարպետի կերպարի զսպվածությանը փոխարինում է կանացի անմիջական ժպիտը, որը յուրօրինակ ջերմություն է հաղորդում աշխատանքին: Աշխատանքների գունաշարն ինչ-որ տեղ մռայլ տպավորություն է ստեղծում: Նկարչի ռեալիստական մտախույզ հոգուն համահունչ է կանացի պատկերների բնութագիրը:

Ակադեմիական երփնագրությանը համահունչ կտավների կողքին Թերլենեզյանը վրձնում է գեղանկարչական այլ բնութագիր և «ասելիք» ունեցող «Աշխատավորուհու դիմանկարը» (1908) և «Հողագործի դիմանկարը» (1912): Դրանք նկարչի վաղ շրջանի եզակի գործերից են, որտեղ ամիստացել են գորշ երանգները, և պատկերը «լիաթոք շնչում է» լուսավոր գույներով: Կինը հայացքը հառել է անորոշ կետին. թվում է, թե սավառնում է իր մտքերում: Աշխատանքում զգացվում է ֆրանսիական երփնագրության ազդեցությունը՝ պլեներային ընկալումներով հանդերձ: Վրձինումներն անկաշկանդ են, պատկերը ողողված է արևի լույսով, բացակայում է ռեալիստական կատարելաձևին հատուկ մանրամասն մշակումը: Հողագործի պատկերում վրձնահարվածներն ավելի հղկված են, տրված է տղամարդու պրոֆիլային ժպտերես կերպար: Տիպարը ներդաշնակ է դիտվում հատկապես բնության ֆոնին: Գույների բնական ներդաշնակությունը ձեռք է բերված նրբերանգի պարզ և հստակ կիրառմամբ:

Մեր կատարած ուսումնասիրության արդյունքում հայտնաբերեցինք Թերլենեզյանի՝ դիմանկարի ստեղծման պատմության հետ առնչվող կարևոր փաստեր: Խոսքը «Հայուհի» կոչվող նկարի մասին է: Երաժշտագետ Ռոբերտ Աթայանի «Նամակները պատմում են...» հոդվածից տեղեկանում ենք, որ նշված աշխատանքում պատկերված է պոլսաբնակ օրիորդ՝ Կոմիտասի և Թերլենեզյանի աշակերտուհի Արմինե Մելիքյանը¹:

¹ Տե՛ս Աթայան Ռ., Նամակները պատմում են..., էջ 41:

Սույն հոդվածում ներկայացված են միևնույն կնոջը պատկերող նկարչի երկու դիմանկարները: Առաջինը, որը անծանոթ է մասնագետներին և բացակայում է նկարչի աշխատանքների կատալոգներում, թվագրված է 1912-ով և կրում է «Արմինե Մելիքյանի դիմանկարը» անվանումը: Նկարիչն իր այդ գործը նվիրել է Ա.Մելիքյանին:

Երկրորդ դիմապատկերը Թերլեմեզյանն անվանել է «Հայուհի», որը կրկին Մելիքյանին է պատկերում և առաջինից մի փոքր ուշ է կատարված: Ե. Մարտիկյանն այս կտավը վերագրում է նկարչի խորհրդային շրջանին՝ 1930-ին¹, մինչդեռ այն ստեղծվել է 1913-ին, Պոլսում: Այս առնչությամբ տիկին Կալենդերը² գրում է. «Նկարիչ Թերլեմեզյանը, որ Կոմիտասի հետ կրճակեր և որու ևս աշակերտած եմ, շատ կսիրեր զիս... նույնիսկ նկարած է զիս «Հայուհին» անունով, գլուխս կարմիր փաթթած և վրան մարգարիտ զարդ մը: Ըստ իրեն՝ ուղիղ հայուհիի տիպը ունեի...»³:

Նամակից նաև տեղեկանում ենք նկարի ճակատագրի առաջին վարկածի մասին, ըստ որի ոմն Բաբաջանյան, շատ հավանելով աշխատանքը, գնել է այն և նվիրել Երևանի թանգարանին: Մեկ այլ, այս անգամ բանավոր տեղեկության համաձայն, նույն անձնավորությունը, որը ենթադրաբար եղել է Ռուսական Պետական Դումայի անդամ, Պոլսում Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսից գնել է ոչ թե մեկ, այլ նկարների մի ամբողջ շարք: Նշվում է, որ «Հայուհի»-ի տեղը դեռ հայտնի չէ, և Երևանի թանգարանում գտնվելու վերաբերյալ նկարչի ասածը սոսկ ենթադրություն է. նշենք, որ Թերլեմեզյանը ժամանակին Արմինե Մելիքյանին նվիրել է իր գործի միայն լուսանկարչական պատճենը:

¹ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլեմեզյան..., էջ 86:

² Վերը նշված հոդվածում հրապարակվող նյութերը հատկացրել է տիկին Ա.Կալենդերը, ով ծագումով վանեցի Ստեփան Մելիքյանի դուստրն էր, Թերլեմեզյանի և Կոմիտասի աշակերտուհին: Մելիքյանների ընտանիքը բարեկամական հարաբերություններ էր հաստատել հայ մտավորականների հետ, որոնց շարքում էին Ավ. Իսահակյանը, Սիամանթոն, Սիպիլը, Կոմիտասը, Վարուժանը, Զ. Եսայանը, Ա. Շահ- Մուրադյանը և ուրիշներ: Տե՛ս Աթայան Ռ., Նամակները պատմում են..., էջ 41:

³ Նույն տեղում:

Ռ. Աթայանը մահ հայտնում է. «Ամհետաքրքրական չէ ավելացնել, որ վերջերս Լենինգրադից Երևանի պետական պատկերասրահ բերվեց Թերլենեզյանի մույն աշխատանքի տարբերակը, իր գեղարվեստական արժեքով բնագրին որոշակիորեն զիջող: Բացառելի չէ, որ այս «Հայուհին» հեղինակի ձեռքով վերաշխատված մույն բնագիրը լինի»¹:

Տիկին Կալենդերի ներկայացրած մամակը շատ կարևոր նշանակություն ունեցավ, վերջինիս օգնությամբ պարզեցինք, թե ով էր «Հայուհին», ճշտեցինք նրա ստեղծման տեղն ու ժամանակը:

Արդեն մեր օրերում, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հավաքածուում գտանք նկարչի կողմից «Հայուհի» անվանված աշխատանքը, որն այսօր ստացել է «Երիտասարդ կնոջ դիմանկար» անվանումը: Ստեղծագործությունն անթվակիր է, սակայն կրում է Թերլենեզյանի ստորագրությունը:

Թերլենեզյանի դիմանկարները կատարված են գրագետ, նկարիչը կարծես ձգտում է պահպանել և հաղորդել բնորդի արտաքին նմանությունը՝ ընդհանրական ձևերից գնալով դեպի մանրամասն նկարագիրը: Այդուհանդերձ, նկարչի դիմանկարներն անհաղորդ են մնում անհատի ներքին, հոգեբանական խորությամբ: Նրանք չունեն Ս. Աղաջանյանի և Ե. Թադևոսյանի կենդանագրերի հոգեբանական նկարագիրը: Նկարչի այս շրջանի դիմանկարներում միայն շեշտվում է պատկերվող անհատների ներքին տրամադրությունը:

Նկատում ենք, որ թերլենեզյանական թե՛ կանացի և թե՛ տղամարդկանց դիմանկարներում ֆոնը միշտ նեյտրալ է, նկարիչը զերծ է մնում ֆոնային ծանրաբեռնվածությունից՝ դրանով իսկ ցանկանալով դիտողի ուշադրությունն ուղղել դեպի դիմապատկերը:

Փ. Թերլենեզյանի արվեստի վաղ շրջանի համեմատ միջին փուլում դիմանկարչական աշխատանքները շատանում են:

1920-ին նկարչի Իտալիա կատարած ճանապարհորդության ժամանակ բնանկարներից բացի ստեղծվում են մահ դիմանկարներ, որոնցից են «Ինքնադիմանկար: Հոռն» (1920),

¹ Նույն տեղում, էջ 42:

«Իտալուիու դիմանկար» (1920), «Հրեա առևտրականի դիմանկարը» (1920) աշխատանքները: Թերլենեզյանի վաղ շրջանի գուսպ և համեստ ինքնադիմանկարի կողքին ստեղծվում է էնոցիոնալ կենսուրախությամբ լի կերպարանք: Եթե Ուելի բանտում նկարված ինքնապատկերում դրոշմված է կյանքի վայրիվերումներով քայլող անհատի, դժվարին, բարդ ճակատագիր ունեցող անձնավորության կնիքը, ապա այս ինքնադիմանկարը բոլորովին այլ զգացողություններ պարզևող աշխատանք է: Ածխանկարում նկարչի ժպտերես կերպարն է՝ լի լավատեսությամբ և բարությանբ: Կատարողական վարպետության տեսակետից ստեղծագործությունը ոչնչով չի զիջում նախորդին: Ասենք ավելին՝ այն ստեղծագործական առաջընթացի յուրօրինակ վկան է: Նկարված է կտրուկ լուսավորության ներքո: Թերլենեզյանական գծանկարն ավելի հղկվել և սահուն է դարձել. այդ է վկայում դիմանկարի մանր և միջին գծերի դիմամիկ խաղը, որոնց ճշգրիտ տեղադրման շնորհիվ լուսաստվերային անցումները դառնում են ստեղծագործության գլխավոր առանձնահատկությունը:

Թերլենեզյանի դիմանկարչական ստեղծագործությունների մեջ շատ են ածուխով, կավճաներկերով կատարված աշխատանքները: Վերջիններիս թվին է պատկանում նկարչի իտալական շրջանում արված իտալուիու պատկերը: Նկարչի նախընտրած հարթ ֆոնին պատկերված է կնոջ կիսադեմ: Կերպարը շատ տիպական է և ստեղծում է իտալացի կնոջ հավաքական կերպար: Դիմագծերը ստեղծող՝ մերթ ընդ մերթ անհետացող նրբին ուրվագիծը համադրվում է հագուստի նրբաճաշակ երանգների և զարդարանքի հետ: Ավելի աղքատիկ և սուղ գծանկարչական ձևեր է ստանում առևտրականի դիմանկարը: Կավճաներկերով նկարված տղամարդու դիմանկարում նկարիչը ձգտել է պատկերել արտաքին նմանությունը՝ ցանկանալով ընդգծել պատկերվողի սոցիալական դիրքը:

Տոնային մոդելավորման և գծային ներդաշնակ խաղի շնորհիվ նկարիչը ռեալիստորեն է հաղորդում կերպարների արտաքին նմանությունը:

1921-ին Փարիզում Թերլենեզյանը ստեղծում է «Տղամարդու դիմանկարը» և «Նորատունկյանի դիմանկարը»: Առաջին

աշխատանքում, անդավաճան մնալով իրապաշտական արվեստի պատկերառճին, նկարիչը կերտում է իր հաջողված դիմանկարներից մեկը: Կրկին գծանկարչական անթերի աշխատանք: Պատկերի առավելություններից մեկը աչքերի խորության, արտահայտիչ հայացքի և մտազբաղ էության ընդգծումն է: Նկատում ենք, որ միջին շրջանի որոշ դիմանկարներում, անձի արտաքին նմանության հավաստի, ինչ-որ տեղ դետալային պատկերումից զատ, նկարիչը փորձում է նաև հաղորդել հոգեկան ապրումների, հույզերի ելևէջները: Այդուհանդերձ, թերլեմեզյանի դիմանկարները հոգեբանական չեն: Եթե վերը ներկայացված առևտրականի կերպարի վերարտադրման մեջ նկարիչն արտաքին նմանությունից բացի հաղորդել էր նաև վերջինիս ծագումը, ապա կավճամատիտով ստեղծված Նորատունկյանի տիպարը լի է զսպվածությամբ և թողնում է կիրթ և ուսյալ անհատի տպավորություն: Թեթև գունային շեշտադրումներով և դեմքի մանրամասն պատկերմամբ աշխատանքը մոտ է գեղանկարչական դիմանկարին:

Թերլեմեզյանի՝ արդեն ԱՄՆ-ում երփնագրած դիմանկարները նույնպես ռեալիստական կերպավորման լավ օրինակներ են, որոնք աչքի են ընկնում ավելի ճշգրիտ և մանրամասն նկարագրով:

Թերլեմեզյանի արվեստի միջին շրջանի աշխատանքներին հատուկ ակադեմիական մուգ տոներն անհետացել են: Նույն շրջանի բնանկարչական աշխատանքների համեմատ դիմանկարներում գույներն ավելի մեղմ են, չկան գույների կոնտրաստային հակադրություններ: Արվեստագետը ստեղծում է «Դերասան Զուրաբյանի դիմանկարը» (1925), «Դերասան Յ. Աբելյանի դիմանկարը» (1925) և «Զորավար Անդրանիկի դիմանկարը» (1925): Նկարիչը հեռանում է վաղ աշխատանքներին հատուկ ընդհանրական մոտեցումից՝ կարևորելով կերպարների անհատական բնութագրի յուրաքանչյուր մանրամասն: Զուրաբյանի դիմանկարն օժտված է գրեթե նատուրալիստական հատկանիշներով: Դիմապատկերների որոշ հատվածներ ստանում են քանդակային ձևազույգում: Վաղ աշխատանքներին բնորոշ տոնային նուրբ անցումները փոխարինվում են ռեալիստական գունային

շեշտադրումներով: Նկարիչը կրկին վերադառնում է լուսաստվերային նուրբ անցումներին և համաձուլվող քսվածքներին: 1925-ին նկարիչն անդրադարձել է հայ մեծ գորավար Անդրանիկի՝ ուժով և արժանապատվությամբ լի կերպարին, որի խորաթափանց հայացքը նրա անցած մարտական ուղու անխոս վկան է: Այս պատկերում, կարծես, զարգանում և իրենց գազաթնակետին են հասնում Ջուրաբյանի և Աբելյանի դիմանկարների ռեալիստական ընկալումները:

Ակնհայտ է, որ միջին շրջանում ստեղծված դիմապատկերները դեռևս կրում են ակադեմիական նկարչության ազդեցությունը:

Եթե 1920-ականներին ստեղծված բնապատկերներում ակնառու է գունային փոփոխությունը, ձգտումը դեպի մաքուր և վառ գույների օգտագործումը, ապա դիմանկարչական ժանրի զարգացումը նկարչի արվեստում այլ ընթացք է ստանում:

Փ. Թերլեմեզյանի խորհրդային շրջանի բազմաթվանդակ և հարուստ ստեղծագործական ժառանգության մեջ իրենց արժանի տեղն են զբաղեցնում նկարչի դիմանկարչական գործերը: Հայրենիքում ապրած տարիներին արվեստագետը պատկերում է իր ժամանակակիցներից շատերին, որոնց թվում էին արվեստի, մշակույթի, գիտության ականավոր գործիչները:

Նկարչի դիմանկարչական արվեստում դրսևորված ռեալիստական ուղղությունն իր հետագա զարգացումն է ստանում նաև խորհրդային ժամանակաշրջանում: Այդ տարիներին է արվեստագետը պատկերում Արշակ Զոպանյանի (1928), Ռոմանոս Մելիքյանի (1928), Հրաչյա Աճառյանի (1928) և Ավետիք Իսահակյանի (1928) դիմանկարները: Իրապաշտական արվեստի համոզիչ ուժով է հաղորդում դիմապատկերների ճշգրտությունը, որին համահունչ է երանգային բնորոշումը՝ համակցված լուսային արտացոլումներով: Թերլեմեզյանի այս աշխատանքների գունային բաց գամման, պատկերված մարդկանց արտահայտիչ հայացքը շնչում են առանձնահատուկ կենդանությամբ: Ռեալիստական մանրամասն, բնութագրական բնույթ կրող աշխատանքներից բացի տեսնում ենք նաև ընդհանրական ձևերով և գունային պաղ համադրումներով լի գործեր: Սակայն ակնառու են նաև տարբե-

րությունները՝ միջին շրջանի պատկերներում շեշտված են գծային փոքր-ինչ չոր անցումները, իսկ խորհրդային շրջանի դիմանկարում առաջնային դեր է ստանում գունային մոդելավորումը, գիծն ավելի ճկուն է և ներդաշնակում է պատկերի ընդհանուր համակարգին: Դեռևս նկարչի ամերիկյան շրջանի դիմանկարներում նկատվող նատուրալիստական տարրերը երբեմն տեղ են գտնում նաև խորհրդային շրջանի առանձին դիմանկարներում, որոնցից են Ռոմանոս Մելիքյանի, Զրաչյա Աճառյանի և Ավետիք Իսահակյանի վերոհիշյալ դիմանկարները: Թեթև նատուրալիստական հնչողություն ունեցող ռեալիստական մոտեցմամբ է ստեղծվել կոմպոզիտորի՝ կավճամատիտով արված պատկերը, որտեղ լուսաստվերային խաղը համադրվում է գունային խաղի հետ: Ականավոր լեզվաբանը պատկերված է ընթերցանության պահին: Լուսաստվերային ներդաշնակ անցումները և գունային տաք երանգները հողորդում են գիտնականին համակած աշխատանքային մթնոլորտը: Նշված բոլոր աշխատանքները սահուն գծապատկերի և նուրբ գունային տոնայնության օրինակներ են:

Հայ գրականության մեծ վարպետ Ավետիք Իսահակյանի հետ նկարչին կապում էր բազմամյա ընկերությունը:

Պոետի տուն-թանգարանում գտանք Թերլեմեզյանի վրձնին պատկանող «Ավետիք Իսահակյանի դիմանկարը»: Ռեալիստական համոզիչ, բայց փոքր-ինչ նատուրալիստական ձևերով է կերտված բանաստեղծի դիմապատկերը: Թերլեմեզյանական իրապաշտական երփնագրությունն իր ողջ հմայքով արտահայտվում է Իսահակյանի կերպարում: Նկարն աչքի է ընկնում գծապատկերի փափկությամբ և թավշյա տոների խորությամբ:

Համակարծիք ենք Արարատ Աղասյանի այն մտքի հետ, որ խորհրդային շրջանին պատկանող նկարչի դիմանկարները թեև օժտված են իրապաշտական հստակ ձևերով, գծի ամրությամբ, գունային ներդաշնակությամբ, սակայն գեղարվեստական կերպարի հուզական-հոգեբանական նկարագրի բացահայտման ու բնութագրման տեսակետից գիջում են Ե. Թադևոսյանի և Ս. Աղաջանյանի դիմանկարներին¹:

¹ Տե՛ս Աղասյան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում..., էջ 85:

1930-ականներին Թերլենեզյանը լինում է երկրի արդյունաբերական կենտրոններում՝ Ղափան, Ալավերդի, որտեղ ստեղծված արդյունաբերական բնանկարների հետ մեկտեղ կատարում է նաև գործարանների հարվածայինների գրաֆիկական մի շարք դիմապատկերներ:

Թերլենեզյանի ամուր գծապատկերի վարպետությունն են ցուցադրում «Հանքափորը» (1931), «Պղնձաձուլարանի հարվածայինը» (1931), «Կարի գործարանի հարվածայինը» (1932): Հանքափորի դիմանկարում դիմագծային ցայտուն ձևերի, թույլ և ուժեղ գծերի միջոցով արվեստագետն ստեղծում է պրոֆիլային գլխանկար, իսկ պղնձաձուլարանի հարվածայինի պատկերում ռեալիստական արտահայտչաձևերին նպաստում են դիմապատկերի խոշոր պլանը և բանվորական ուժը խորհրդանշող մուրճը: Համեմատելով՝ նկատում ենք, որ եթե Ս. Աղաջանյանի «Էլմեխտրեստի հարվածային Սիմոնյանի» յուղաներկով կատարված դիմանկարը՝ լուծված լինելով ռեալիստական պատկերաոճի համաձայն, տալիս է իրապաշտական երփնագրության մի նուրբ օրինակ, ապա Թերլենեզյանի հարվածայինների պատկերները հիմնականում գծանկարչական բավականին չոր աշխատանքներ են: Բացառություն է, թերևս, միայն «Կարի գործարանի հարվածայինը»: Աշխատանքն արված է գունային անսովոր լուծումներով՝ վառ կապույտի և պաստելային երանգների սուր հակադրությամբ: Միևնույն ժամանակ սա Թերլենեզյանի այն գործերից է, որտեղ պատկերաոճի նատուրալիստական շունչն ավելի շոշափելի է, քան մյուս ստեղծագործություններում:

1932-ին արվեստագետն անդրադառնում է հայ անվանի գրողներ Վահրամ Ալազանի, Ակսել Բակունցի, Գուրգեն Մահարու դիմանկարներին: Բոլորը ստեղծված են կավճաներկերով, բնորոշների անհատական դիմագծերը շեշտված են գունային տարբեր համադրումներով: Վ.Ալազանի և Գ.Մահարու դիմանկարներում ընտրված է միևնույն թեմատիկ ֆոնը՝ պատկերված գրքերը մատնանշում են նրանց գրական շնորհքն ու հակումը: Երանգային պայծառ շեշտադրումներ ունի «Ակսել Բակունցի դիմանկարը». վառ կարմիր ֆոնին հստակ ուրվագծում է գրողի պատկերը:

Ստեղծագործությունները ռեալիստական գեղանկարչու-

թյան տիպիկ օրինակներ են: Նույնը կարելի է ասել Երվանդ Լալայանի (1933), Եղիա Չուբարի (1933), դերասան Արման Կոթիկյանի (1938) դիմանկարների մասին:

Թերլենեգյանի ուշ շրջանի մատիտանկարներից առավել հաջողված է «Դերասանուհի Բարոնկինայի դիմանկարը» (1934), որի ուրվագծային մեղմ, նուրբ անցումներն արտահայտիչ են դարձնում դերասանուհու ինքնատիպ կիսադեմը՝ հեռվում անորոշ կետի հառած մտասույզ հայացքով: Մեկ տարի անց դերասանուհու կերպարին անդրադարձել է նաև Ստեփան Աղաջանյանը: Եթե Թերլենեգյանը գծանկարային սակավ միջոցների օգնությամբ հաղորդում է դերասանուհու կերպարի անհատական գծերը, ապա Աղաջանյանի դիմանկարի գլխավոր առանձնահատկությունը պատկերված կնոջ յուրահատուկ արտիստիզմն է, որն ընդգծվում է գունաշարի մերթ քերմ և մերթ սառը՝ իրար չհակադրող երանգներով:

Ուսումնասիրելով Թերլենեգյանի դիմանկարները, հանդիպում ենք նաև նրա դիմանկարչական արվեստի ոչ այնքան հաջողված օրինակների: Խոսքը նկարչի արվեստի վաղ և խորհրդրդային շրջաններում առկա մանկական դիմապատկերների մասին է: Թերլենեգյանին չի հաջողվում հաղորդել մանկական անմիջականությունը, գուցե դրանից է թխում մանուկների պատկերների սառը և արձանային կեցվածքը:

Թեև Փանոս Թերլենեգյանի դիմանկարները զուրկ են հոգեբանական խոր և հուզական վառ բնութագրից, այնուամենայնիվ, 19-20-րդ դարերի հայ դիմանկարչության մեջ իրենց ուրույն տեղը զբաղեցնող աշխատանքներ են:

Փ. Թերլենեգյանն իր արվեստում շատ ավելի հազվադեպ է անդրադարձել մատյուրմորտներին, քանակային առումով դրանք զիջում են դիմանկարներին: Կարծես այս ժամը չի ոգեշնչել նկարչին:

Ասենք ավելին՝ նրա արվեստի վաղ և ուշ շրջաններում մատյուրմորտներն իսպառ բացակայում են: Վերջիններիս առավելապես հանդիպում ենք արվեստագետի ամերիկյան շրջանի աշխատանքների շարքում:

Թերլենեգյանի արվեստի միջին շրջանի միակ մատյուր-

մորտը՝ «Նատյուրմորտ, մրգեր» (1916), կատարված է նկարչի վաղ աշխատանքներին բնորոշ մուգ երփնագրությամբ, որտեղ իշխում են համատարած դեղին գունային շղարշը և թերլեմեզյանի ստեղծագործություններում առաջին անգամ հանդիպող պուլանտիլիստական ֆոնը: Մուգ գունային ձևագոյացմամբ ստեղծված նատյուրմորտների կողքին գունային թարմ ընկալմամբ հատկապես աչքի են ընկնում ծաղիկներ պատկերող նատյուրմորտները: Հատկանշական է, որ նկարիչը մուգ ֆոնին ազատ, բայց ոչ թեթև վրձինումներով է հաղորդում թարմ ծաղիկների պատկերները: Այդպիսի աշխատանքներից են «Ծաղիկները» (1923) և «Կակաչները» (1926):

Գունային մուգ, հագեցած և խիտ վրձնահարվածներով է ստեղծվել «Նատյուրմորտ: Նռներ» (1926) գործը, որում նկատվում է նկարչի հոգեկան ապրումների բացահայտ կնիքը: Նռան վրա առկա ճեղքերը ցավոտ տեսք ունեն, նրանց ընդերքը կարծես արյամբ է հղի¹: Ստեղծագործությունը խորհրդանշում է նկարչի անցած դժվարին՝ կորուստներով և փորձություններով լի կյանքի ուղին:

Նկարչի վերը դիտարկված գործերում դրսևորված իմպրեսիոնիստական արտահայտչաձևերը նատյուրմորտներում բացակայում են, դրանք իրապաշտական գեղանկարչության ոգով ստեղծված կտավներ են: Ռեալիստական մույն եղանակով է կատարված «Նատյուրմորտ: Նարինջներ» (1927) աշխատանքը, որտեղ արվեստագետը ձգտում է պահպանել առարկայի նյութական-զգայական հիմքը²:

¹ Տե՛ս **Հերկեյան Ս.**, Ամերիկահայ կերպարվեստը (արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն)..., էջ 16-20:

² **Ерзнкян М.** Натюрморт в творчестве художников Армении (диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения), Ереван, 1999, стр. 29.

ԳԼՈՒԽ Գ

ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆ, ՀԱՍԱՐԱԿԱԿԱՆ ԵՎ ՀԱՅՐԵՆԱՍԻՐԱԿԱՆ ԳՈՐԾՈՒՆԵՈՒԹՅՈՒՆԸ

3.1. Փանոս Թերլեմեզյանի գրական ժառանգությունը

Փանոս Թերլեմեզյանը, լինելով հայ գեղանկարչության ռեալիստական ուղղության կարկառուն ներկայացուցիչ, արվեստի բազմաբնույթ հարցերի վերաբերյալ ուներ իր ուրույն կարծիքը, նախընտրությունները և տեսակետները: Փանոս Թերլեմեզյան նկարչի մասին շատերը գիտեն՝ կյանքի դժվարին «ոդիսական» ապրած, պատերազմի բռնկված անցած, ճակատագրի բերումով օտար երկրներում ստեղծագործած, իրապաշտական գեղանկարչության ավանդույթների ջատագով, իր արվեստում շատ պահպանողական, իրատես արվեստագետ:

Սակայն քչերին է հայտնի նրա գրական ժառանգությունը¹:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշածնագրային բաժնում պահվում է Թերլեմեզյանի գրական ստեղծագործությունների մի մասը՝ ինչպես տարբեր տարիներին հրատարակված ելույթներ ու հոդվածներ, այնպես էլ անտիպ (ծեռագիր) էջեր:

Ե. Մարտիրոսյանի՝ նկարչի կյանքը և արվեստը ներկայացնող մենագրության մեջ այս հարցը չի դիտարկվում, հեղինակը չի խոսում նկարչի հեղինակած հոդվածների մասին:

Սեր ուսումնասիրության ընթացքում հավաքագրեցինք արվեստագետի գրական հրապարակումները ևս, որոնք առնչվում են և՛ հասարակական-քաղաքական խնդիրներին, և՛ արվեստի տարաբնույթ հարցերին, որտեղ քննության են առնվում տարբեր

¹ Փ. Թերլեմեզյանի գրական ժառանգության մասին տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածը՝ **Կիրակոսյան Մ.**, Փանոս Թերլեմեզյանի գրական ժառանգությունը // Երիտասարդ արվեստաբան-1, գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2013, էջ 71-83:

արվեստագետների ստեղծագործություններ՝ անդրադառնալով վերջիններիս գեղարվեստական առանձնահատկություններին:

Ներկայացնենք դրանք ըստ ժամանակագրական կարգի:

Թերլենեզյանը տիրապետում էր մի քանի լեզուների, այդ թվում նաև պարսկերենի, ուստի ժամանակին պարսկերենից հայերեն է թարգմանել պարսից բանաստեղծ Բաբա Թահեր Օրիանի քառյակները¹: Հրատարակման աշխատանքներին նպաստել է Հովհաննես Թումանյանը. ըստ Թերլենեզյանի, այս աշխատանքն արժանացել է մեծ բանաստեղծի հավանությանը, ով իր հորդորներով օժանդակել է վերջինիս հրատարակմանը²:

Քառյակների առաջին հատվածը լույս է տեսել «Գեղարվեստ» հանդեսի 1908 թվականի երկրորդ համարում³.

*Իմ սիրտըս մշտապես լեցուն է կը-
րակով և աչքերս՝ արցունքով սիրոյս.
կարասը լեցուած է ջիկիարիս արիւնով.
եթե մահէս յետոյ, հողակոյտիս մօտեն
անցնես, անուշահոտութիւնդ ինձ
յարութիւն պիտի տայ...*

Իսկ արդեն հաջորդ տարի՝ 1909-ին, նույն հանդեսում տպվում է քառյակների շարունակությունը⁴:

Ինչ խոսք, սա նկարչի գործունեության հետ առնչվող մինչ այժմ չլուսաբանված, նորահայտ տեղեկություն է:

¹ **Բաբա Թահեր Օրիանը** ծնվել է Համադանում, պարսից գրականության հիմնադիրներից մեկն է, ապրել է 11-րդ դարի կեսերին, լուրի բարբառով գրել է քառյակներ, որոնք աչքի են ընկնում իրենց պարզությամբ: Գովերգում է սերը, շոշափում հասարակական խնդիրներ, ներկայացնում ժամանակին տիրող անարդարությունները: Մինչև 1927 թվականը բանաստեղծի քառյակներից ընթերցողին հայտնի էր մոտ 60-ը, իսկ գրականագետ Վահիդ Դաստգերդու շնորհիվ Թեհրանում հրատարակվեց Թահերի քառյակների լրիվ դիվանը (տե՛ս **Բաբա Թահեր Օրիան Համադանի**, Քառյակներ և դազալներ, Թեհրան, 1930, էջ 7-41:

² Տե՛ս Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, էջ 565-568: **Թերլենեզյան Փ.**, Կյանքիս հուշերը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին,...:

³ **Թերլենեզյան Փ.**, Բաբա Թահեր Օրիանի քառեակները // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1908, N 2, էջ 71-73:

⁴ Տե՛ս **Թերլենեզյան Փ.**, Բաբա Թահեր Օրիանի քառեակները // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1909, N 3, էջ 101-103:

1913-ին «Շանթ» հանդեսում հրատարակվում է Թերլենեզյանի «Երկու հայ ճարտարապետներ» հոդվածը¹: Այստեղ խոսվում է պոլսահայ երկու ճարտարապետներ Յովսեփ Ազնավուրի (Ազնավուրյան, 1854, Լոնդոն - 1935, Կ.Պոլիս)² և Լևոն Նաֆիլյանի (1877, Կ.Պոլիս - 1937, Փարիզ)³ մասին, որոնց արվեստը նկարիչը բարձր էր գնահատում: Հատկապես մատնանշում է Ազնավուրի կողմից եգիպտացի իշխանի համար Կ.Պոլսի Բերայի թաղամասում կառուցված մի շինություն:

Հոդվածագիրն իր ուշադրությունը սևեռում է ճարտարապետի կիրառած հետաքրքիր հնարքի վրա, այն է՝ շենքի ներքևի հատվածից մինչ երկրորդ հարկն աստիճանաբար ձգվող գորշ կանաչ երանգի քարերի օգտագործումը, որի արդյունքում վարից վեր դիտելու դեպքում հեռանկարային պատրանք էր առաջանում: Շենքի վերևի հատվածներն իրենց վրա կրում էին լոտոսածև գարդեր, ըստ նկարչի, այդ գարդանախշերն ընդօրինակված էին թագավորական զինանշաններից: ճարտարապետական այս շինության առնչությամբ Թերլենեզյանը հայտնում է վերջինս արևելյան ոճով կառուցելու իր անձնական ցանկության մասին: Ահա թե ինչ է գրել «Գեղունի» հանդեսը նույն շինության վերաբերյալ. «Ազնավուրը կառուցել է եգիպտացի իշխանի համար հա-

¹ Տե՛ս Թերլենեզյան Փ., Երկու հայ ճարտարապետներ // Շանթ, Կ.Պոլիս, 1913, N 34-35, էջ 164:

² Յովսեփ Ազնավուր՝ ճարտարապետ, Օսմանյան ճարտարապետների միության առաջին նախագահը (1913), կրթությունը ստացել է Վենետիկի Սուրադո-Ռաֆայելյան վարժարանում և Հռոմի գեղարվեստի ակադեմիայում: Դեռևս ուսանող՝ Հռոմի «Տիբերիոս» ընկերության ամառանոցային դղյակի նրա նախագիծը շահել է առաջին մրցանակ և արժանացել «Վալանդինե» մեդալին: Նրա նախագծերով են կառուցվել Կ.Պոլսի դրամայի և կոմեդիայի թատրոնը, Վառնայի (Բուլղարիա) պետական օպերայի թատրոնի շենքը և մի քանի շենքեր Եգիպտոսում (տե՛ս Ստեփանյան Հ., Հայերի ներդրումն Օսմանյան կայսրությունում, Երևան, «Գասպրինտ», 2011, էջ 455-457):

³ Լևոն Նաֆիլյան՝ ավարտել է Փարիզի գեղարվեստի ազգային բարձրագույն դպրոցը, կառուցել է փառավոր շենքեր Եգիպտոսում՝ իշխանուհի Սուլիմայի ապարանքը Կահիրեում, հայ ուսանողների տունը Փարիզում: Նաֆիլյանը, հակառակ իր ստացած արևմտյան դաստիարակության, պահում է արևելյան ճաշակը և իր ստեղծած գործերի մեջ արտահայտում արևելյան արվեստը (տե՛ս Մ.Պ. Մերուժան Պարսամյան) Ակնարկներ հայ ճարտարապետութեան վրայ // Գեղունի, Վենետիկ, 1927, էջ 28):

սութաբեր շենք, ճարտարապետը, թերևս ականայից, այս գործում հեռացել է արևելյան ոճից և կիրառել արևմտյան արվեստը, մինչդեռ խալիֆների նախկին մայրաքաղաքում եգիպտացի իշխանի համար կառուցված շենքը կարող էր արտահայտել արևելյան արվեստի բոլոր ցայտուն առավելությունները»¹:

Երկրորդ շինությունը ճարտարապետ Լ. Նաֆիլյանի կառուցած «Շիրքես խայրի» նավային ընկերության համար Ղալաթիայի պաշտոնատեղին է²: Նկարիչն այս կառույցը նմանեցնում է արմավենու, որի կատարը սլանում է դեպի կապույտ երկինքը:

Բանագրության վերջում թերլեմեզյանը նշում է, որ վերը ասվածն իր անձնական, գեղարվեստական տպավորությունն է, որ ցանկալի կլիներ լսել տվյալ շինությունների մասին ճարտարապետների մասնագիտորեն հիմնավորված քննադատական խոսքը:

Հիրավի, հողվածն ընթերցելիս նկատում ենք, որ հողվածագիրը նկարիչ է, քանի որ ներկայացնում է իր անձնական, գեղարվեստական զգացողությունները՝ խոսում է ճարտարապետական շինություններում կիրառված գունային համադրությունների, հեռանկարային կրճատումների և զարդանախշերի մասին:

Թերլեմեզյանը, 1915-ի Վանի ինքնապաշտպանական մարտերի անմիջական մասնակիցը, լինելով Վանա դեպքերի կիզակետում, ներկայացնում է «ժողովրդին ենք պարտական» հողվածը, որը 1916-ին հրատարակվել է «Վան-Տոսպ» տարեգրքում³: Այստեղ հանգամանորեն ներկայացված է ինքնապաշտպանական մարտերի գործընթացը՝ զրկանքներով, դժվարություններով և ուղին, նկարագրվում է ինքնագոհ ժողովրդի մարտական ոգու արիությունը: Հողվածագիրը մեկնաբանում է, որ 1915-ի մարտը բացարձակորեն ժողովրդական պատերազմ էր. «Այդ կռուի պանծալի օրերուն՝ գյուղացին գիշեր ու ցերեկ խրամատներ կփորեր, մի քանի գյուղացի քահանաներ առիծաշունչ երիտա-

¹ Մ.Պ. [Մերուժան Պարսամյան] Ակնարկներ հայ ճարտարապետության վրա..., էջ 27:

² Լևոն Նաֆիլյան // Ով ով է: Հայեր (Կենսագրական հանրագիտարան), հ. 2, Երևան, Հայկական հանրագիտարանի հրատարակչություն, 2007, էջ 213:

³ Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., ժողովրդին ենք պարտական // Վան-Տոսպ, Թիֆլիս, 1916, N 22-23, էջ 11:

սարդութեան կողքին կը կռուէին, 4-5 տարեկան երեխաներ տեսայ, որոնք գետինը քչփորելով թշնամու գնդակները կը հանէին հողերու մէջէն ու մեզ կբերէին...»¹: Հողվածը գրված է ակամատեսի կողմից՝ համեմված անձնական վերապրումներով, մտքերով, տեսակետներով: Նյութը կրում է հուշագրային, փաստագրական բնույթ:

Քաղաքական թեմաների հետ առնչվող նկարչի թերևս ամենածավալուն հրապարակումը «Ժողովուրդ» օրաթերթում լույս տեսած «Կացութիւնը Կովկասի մէջ» գրվածքն է²: Գիշտ է, այն հարցագրույց է հիշեցնում, որտեղ ներկայացված են նկարչի քաղաքական հայացքները, այնուհանդերձ վերջինս դասում ենք նկարչի հոգվածների շարքը: Հեղինակը մանրամասն խոսում է 1919-ին Կովկասի քաղաքական իրադրության, երկրում տիրող տրամադրությունների, Ադրբեջանում հայտարարված գորաշարժի մասին:

Մատնանշվում է Ադրբեջանի և Թուրքիայի սերտ համագործակցության փաստը: Հեղինակն անդրադառնում է Կովկասի երկրորդ խորհրդաժողովին, փաստելով, որ այն չտվեց բաղձալի արդյունք և երրորդ վեհաժողովի կազմակերպման անհրաժեշտություն է զգացվում, միևնույն ժամանակ չափազանց կարևորելով Հայաստանում բարենորոգումներ կատարելու խնդիրը և ընդհանուր ընտրություններ անցկացնելու կարևորությունը: Հարցագրույցի ընթացքում արծարծվում է այդ ժամանակաշրջանում Ադրբեջանի և Հայաստանի փոխհարաբերությունների հարցը՝ երկու կողմերի զինյալ խաղաղության, ընդհարումների, հայկական տարածքների վրա հարձակումների և հայկական կողմի պատասխան քայլերի մասին:

Թեև Թերլեմեզյանն իրեն քաղաքական գործիչ չէր համարում, այնուամենայնիվ նա անտարբեր չի մնում երկրում ծավալված քաղաքական իրադարձությունների հանդեպ: Ասվածի վկայությունն է քննարկված հոդվածը:

¹ Նույն տեղում:

² Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Կացութիւնը Կովկասի մէջ. Հայ Հանրապետութիւնը եւ իր յարաբերութիւնը դրացիների հետ // Ժողովուրդ, Կ.Պոլիս, 1919, 30 հուլիսի, թիվ 147:

Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաձեռագրային բաժնի նկարչի ֆոնդում է պահվում դեռևս անտիպ (ձեռագիր) արխիվային մի վավերագիր, որը կրելով «Աղասու հագուստը ըստ իմ հիշողության 1878թ.: Թատրոնի ելույթ – Թիֆլիս» խոսում վերնագիրը¹, վկայում է այն մասին, որ նկարիչը նշված ժամանակահատվածում խաղացել է թատրոնում. «Ուտքերիս - կարմիր, սպիտակ և կանաչ բրդի ջորաբ, հագած գեղեցիկ ծոփաթելերով հյուսած չարոխսների մեջ...»²:

Նկարչի կյանքի վաղ շրջանում թատրոնում խաղալու եղելության առնչությամբ այլ տեղեկություններ չկան, սա միակ աղբյուրն է:

Ինչպես «Վան-Տոսպ» տարեգրքի հոդվածը, այնպես էլ տվյալ նյութը կարելի է դասել արվեստագետի հուշագրային գրվածքների շարքը: Ըստ էության, այս փոքր շարադրամքը նկարագրական բնույթ է կրում: Թերլենեգյանը տալիս է տվյալ թատերական ներկայացման իր հերոսի հանդերձանքի նկարագիրը: Հետևաբար՝ այս շարադրությունը դժվար է հոդված անվանել:

ԱՄՆ-ում բնակվելու առաջին տարիներին՝ 1923-ին, «Հայաստանի կոչնակ» շաբաթաթերթում տպագրվում է արվեստի տարաբնույթ հարցերին անդրադարձող նկարչի ընդարձակ հոդվածը, որն ըստ իր կառուցվածքի բաժանված է երկու մասի³: Առաջին հատվածը նվիրված է արվեստի տեսական խնդիրներին, որտեղ Թերլենեգյանը ժխտում է «արվեստը արվեստի համար» հայտնի տեսակետը, գտնելով, որ արվեստը պետք է հասանելի և հասկանալի լինի հասարակ մարդուն, միաժամանակ կարևորելով ստեղծագործության մեջ «ձգտման» ներկայությունը: Արվեստագետը գրում է. «Արուեստի նպատակը կեանքի զանազան յոյզերը ու մոմենտները բիւրեղացած ձեւով արտայայտելու մէջ կը կայանայ... Օժտուած արուեստագէտը իրերն այնպէս օպէկթիւ

¹ Տե՛ս **Թերլենեգյան Փ.**, Աղասու հագուստը: Ըստ իմ հիշողության 1878թ.: Թատրոնի ելույթ - Թիֆլիս // ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին, Գ-30, Ի-3275, N 175:

² Նույն տեղում:

³ Տե՛ս **Թերլենեգյան Փ.**, Արուեստի մասին: Մտքեր եւ տեղեկութիւններ // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1923, ԻԳ տարի, թիվ 20, էջ 619-620:

կերպով և տաղանդով կը դասաւորէ, որ մենք կ'առաջնորդուինք զալ այն եզրակացութեան, ինչ որ հեղինակը կը պարտադրէ...»¹:

Գրվածքի երկրորդ մասում արծարծվում են հայ արվեստի պատմության էջերում արձանագրված նվաճումները և ձեռքբերումները: Հայացք գցելով անցյալին, հեղինակը մատնանշում է ավերածությունների, հրդեհների բովով անցած մեր ճարտարապետության գոհարների պահպանման անհրաժեշտությունը՝ հիշատակելով Յոզեֆ Ստրժիգովսկու, Նիկողայոս Մառի հայագիտական ուսումնասիրությունների կարևորությունը: Ապա անդրադառնում է ժամանակակից արվեստին, բարձր է գնահատում Հայ արվեստագետների միության հիմնադրումը և մի շարք մշակութային օջախների ստեղծման գաղափարը: Արտերկում ապրող և ստեղծագործող արվեստագետներին նկարիչը հորդորում է հայրենիք վերադառնալ: Թերլեմեզյանը վստահ էր. «Ինքնորոյն հայ արուեստը միայն հայրենի հողի վրայ կրնայ բողբոջիլ ու ծլարծակել... Այլևս մեր Երուսաղէմը հայ երկիրը պիտի ըլլայ եւ մենք ուխտաւորներ՝ այդ սրբավայրին»²: Այս հոդվածը ներկայացնում է նկարչի կարծիք-տեսակետները արվեստի որոշ տեսական խնդիրների շուրջ, խոսվում է հայ արվեստի անցած նվաճումների և զարգացման հեռանկարների մասին:

Կերպարվեստի վերաբերյալ նկարչի մեկ այլ ստվարածավալ հոդված լույս է տեսել կրկին «Հայաստանի կոչնակի» էջերում՝ այս անգամ 1924-ի համարներից մեկում, որը նվիրված էր Նյու Յորքի «Մակքեթ» ցուցասրահում կայացած սփյուռքահայ շնորհալի նկարիչ Հովսեփ Փուշմանի անհատական ցուցահանդեսին³: Հեղինակը մեծ ակնածանքով է արտահայտվում նկարչի մասին, միաժամանակ նշելով, որ թեև Փուշմանն ամերիկացի է, սակայն նրա գործերում Ամերիկայի շունչը չի զգացվում: Այս արվեստագետի զգացումները հայկական են, բայց նկարների նյութն արևելյան է, այստեղ իշխում են ճաշակը, ներդաշնա-

¹ Նույն տեղում, էջ 619:

² Նույն տեղում, էջ 620:

³ Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Հովսեփ Փուշման // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք 1924, N 16, էջ 499, հոդվածից մի դրվագ հրատարակվել է: Տե՛ս նաև Թերլեմեզյան Փ., Հովսեփ Փուշման // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, է պրակ, էջ 222:

կությունը, իդեալականացումը: Թերլեմեզյանը նկատում է. «Յ.Փուշմանը թէև իրապաշտ, բայց խորտակած է ռէալիզմի բանտի դռները և հոն մտցրած իտեալականութեան գաղափարներով, կատարելութեան հասցրած է իւր արուեստը...»¹:

Նկարչի կարծիքով հարկավոր է, որ մեծ արվեստագետը շատ սիրի բնությունը և իր ստեղծագործութիւններով դիտողին հաղորդի այդ սերը, նա համարում է, որ Փուշմանը արվեստագետների այդ դասին է պատկանում: Թերլեմեզյանն իր հոդվածով ամերիկաբնակ հայերին հորդորում է գնալ և տեսնել այդ աշխատանքները, որպեսզի իր պես նրանք էլ հպարտանան փոքրաթիվ հայության ստեղծագործ ուժով:

Հոդվածը գրված է նկարչին հատուկ գեղարվեստական լեզվով: Ներկայացնում է Փուշմանի արվեստի կարևոր առանձնահատկութիւնները և խոսում ստեղծագործութիւնների ոճի մասին՝ տալով մասնագիտական դիպուկ բնորոշումներ:

Ինչպես «Ժողովուրդ» օրաթերթում տպված նկարչի վերոհիշյալ հոդվածը, այնպես էլ «Լա Ֆետերասիոն Պալքանիկ»-ում հրատարակված՝ Բալկանյան դաշնության մասին նկարչի հարցազրույցը դասում ենք Թերլեմեզյանի քաղաքական բնույթ կրող հոդվածների շարքը: Արվեստագետը, որպես նախկին հեղափոխական, որ պայքարել է բռնակալության դէմ, որից այժմ տառապում էր նաև Մակեդոնիան, հարկ է համարում կիսվել իր փորձառությամբ: Մակեդոնացի եղբայրներին պատմում է այն դասերի մասին, որ կարելի է քաղել հայ ժողովրդի բազմափորձութիւնից: Իր խոսքում նա անդրադառնում է 1890-ականներին Արևմտյան Հայաստանում տիրող քաղաքական ծանր իրադրութեանը, ներկայացնում հեղափոխական կոմիտեների գործունեութիւնը, նրանց, ըստ նկարիչի, սխալ մարտավարութիւնը²:

Համարում է, որ մակեդոնացիների մեծ մասը շարունակում է քայլել մոլորության և անօգուտ զոհաբերութիւնների ճանապարհով, որից դուրս գալու ճշմարիտ ուղին Բալկանների ազգային փոքրամասնութիւններին միանալն է՝ ճնշված ժողովուրդ-

¹ Թերլեմեզյան Փ., Յովսէփ Փուշման // Հայաստանի կոչնակ..., էջ 499:

² Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Հետաքրքրական քննություն Բալկանյան դաշնակցության մասին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Գ-30, Ի-3232, N 66:

ների հարստահարիչների դեմ կռվելու համար և նրանց փոխարինելու այնպիսի կառավարությամբ, որը բալկանյան մյուս ժողովուրդների հետ համագործակցելու համար պատրաստ է ձեռք մեկնել: Սա նկարչի քաղաքական հայացքները, իդեալները ներկայացնող ևս մեկ հոդված է: Քաղաքական նախորդ գրվածքների համեմատ, վերջինս շարադրված է փոքր-ինչ քննադատական լեզվով:

Ամերիկյան շրջանում նկարչի գրած վերջին հոդվածն անդրադառնում էր 1928-ին Նյու Ջերսի նահանգի Union City Emerson High School-ում կազմակերպված երգչուհի Յայկանուշ Փոխանի բարեգործական համերգին՝ նվիրված Յայաստանի Սայրանոց հիվանդանոցին, և լոկ տեղեկատվական բնույթ ուներ¹:

Սեկ այլ հրապարակում է Թիֆլիսում հրատարակվող «Պրուլետար» թերթում լույս տեսած՝ Փանոս Թերլենեզյանի հեղինակած «Յայտարարություն» վերնագիրը կրող գրվածքը, որտեղ խոսվում է նկարչի հայրենիք վերադառնալու մասին²: Թերլենեզյանը փաստում է, որ արվեստագետի համար մեծ ցավ է ապրել և ստեղծագործել հայրենիքից հեռու, այն ժամանակ, երբ ընդհանուր ջանքերով առաջադիմում է երկրի շինարարությունը: Թերլենեզյանի մեծ ցանկությունն էր վերադառնալ Յայաստան և նվիրվել երկրի շինարարությանը: Խորհրդային Յայաստանի կառավարությունը, ընդառաջելով նկարչի ցանկությանը, այն իրականություն է դարձնում:

Այս հոդվածում նկարիչը նաև իրազեկում է հետագա ստեղծագործական գործունեության հետ կապված իր անելիքների մասին, ասելով, որ սեփական նկարներում մտադիր է անդրադառնալ աշխատավոր ժողովրդի կյանքին: Միևնույն ժամանակ նկատում է. «Այն նկարիչները, որոնք իրենց տպավորությունները կյանքից և իրականությունից չեն ստանում, դատապարտված են գունատելու և կդառնան ուրիշի սեղանից կերակրվող մարդիկ...

¹ Տե՛ս **Թերլենեզյան Փ.**, Երգահանդես // Յայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1928, մարտի 3, ԻԸ տարի, էջ 283:

² Տե՛ս **Թերլենեզյան Փ.**, Փանոս Թերլենեզյանի հայտարարությունը // ՀԱՊ հուլ-շաճեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-3231, N 15:

Բուն արվեստը կարող է զարգանալ աշխատավոր ժողովրդի ծոցում»¹:

Նկարչի տպավորությունը Հայաստանից ավելի քան դրական էր. մեծ էին փոփոխությունները, արվեստագետին ոգևորում էր աշխատանքի հանդեպ եռանդը և ձգտումը դեպի ուսումը և գիտությունը: Թերլենեզյանն իր խոսքում կարևորում է տարբեր մշակութային հաստատությունների բացման փաստը, նկատելով, որ Երևանում շատ են շնորհալի նկարիչները, հետևաբար Հայաստանում արվեստը զարգացնելու բոլոր հնարավորությունները կան:

Արդեն խորհրդային ժամանակաշրջանում, երբ նկարիչը տեղափոխվում և մշտական բնակություն է հաստատում Երևանում, նա պարբերաբար հոդվածներ է տպագրում տարբեր ամսագրերում, թերթերում, որոնցից կարելի է մշել ԽՍՀՄ սահմանադրության նախագծի համաժողովրդական քննարկմանը վերաբերող հոդվածը, որտեղ նկարիչը հանդես է գալիս ի պաշտպանություն խորհրդային իշխանության, խոսելով իրավունքների հավասարության, Ստալինյան Սահմանադրության նախագծի հաստատման անհրաժեշտության մասին, գտնելով, որ վերջինս պիտի լինի այն հուժկու, «լուսավառ փարոսը», որը պետք է լուսավորի այսօրվա և վաղվա երջանիկ կյանքի ճանապարհը²: Սահմանադրության ծրագրի դրվատանքի մեկ այլ դրսևորում է «Նոր սահմանադրության արևի տակ» խորագիրը կրող նկարչի հոդվածը³: Կարելի է ասել, որ այն համաբնույթ և նույնական է նախորդ գրվածքին: Այդ մասին են խոսում խորհրդային իշխանություններին ապավինող Թերլենեզյանի հայացքները:

Նույն ժամանակներին անդրադարձող քաղաքական բնույթի, հրապարակախոսային չհրատարակված հոդվածներից է Հայաստանում «Հոկտեմբերյան հաղթանակին» նվիրված նյութը. «Երբ Հոկտեմբերյան մեծագույն հեղափոխության շնորհիվ Սովե-

¹ Նույն տեղում:

² Տե՛ս Թերլենեզյան Փ., Լուսավառ փարոս // Սովետական արվեստ, Երևան, 1936, օգոստոսի 1, էջ 183:

³ Տե՛ս Թերլենեզյան Փ., Նոր սահմանադրության արևի տակ // խորհրդային արվեստ, Երևան, 1937, N 7, էջ 7:

տական իրավակարգ հաստատվեց Ռուսաստանում, թրքահայության մեծամասնությունը ստիպված էր գոյություն պահպանել, կովկասահայությունն էլ ծայրաստիճան ճնշված թավալվում էր մոխրակույտի մեջ...Ահա հայի տխուր օրերին, թավամազ ու թխաչյա մի պատանի, որի անունն էր Կարմիր Նոյեմբեր, համարձակորեն ասպարեզ իջավ և սկսեց ոգևորել և գործի մղել հուսահատներին...»¹: Նկարիչը խոսում է այդ ժամանակահատվածում սկիզբ առած հայրենադարձության մասին, երբ բազմաթիվ արվեստագետներ և մշակույթի գործիչներ վերադարձան Հայաստան: Վստահ է, որ գեղարվեստը ծաղկում է այն միջավայրում, որտեղ ժողովուրդն ապահով կյանք է վարում, կրթված ժողովուրդն առաջադիմելու մեծ հնարավորություններ ունի:

Արվեստագետը հաստատորեն պնդում է, որ անկախ ու բարեկեցիկ ազգերն ավելի հնարավորություն ունեն կրթություն ձեռք բերելու, իսկ ծիրքը, աշխատասիրությունն անհրաժեշտ նախապայմաններ են լավ արվեստագետ դառնալու համար: Նախկինում, երբ թրքահայերը տրոհվում էին սուլթանների տիրապետության տակ, քաղաքական մթնոլորտը սառույցի պես պաղ էր:

Խորհրդային շրջանում է գրվել կերպարվեստի վերաբերյալ մեկ այլ հոդված, որը Փուշմանի արվեստին անդրադարձող նյութից ավելի փոքրածավալ է, դեռևս ձեռագիր (անտիպ)՝ նկարիչ Եղիշե Թադևոսյանին նվիրված շարագրությունը: Այն գրվել է 1937-ին Թադևոսյանի մահվան և նրա հետմահու անհատական ցուցահանդեսի կապակցությամբ²: Թերլենեզյանը հայտնում է իր մեծ ցավը տաղանդավոր արվեստագետի մահվան առթիվ՝ բերելով նկարչի կենսագրության և գործունեության կարևոր տարեթվեր: Առանձնակի սիրով և հարգանքով է խոսում վարպետի մասին, գտնելով, որ նրա ստեղծագործություններում մեծ անկեղծություն և քնարական շունչ կա, որը ինքնաբուխ էր, ինչպես զուլալ և կարկաչող աղբյուրը:

Թերլենեզյանն իրավացիորեն մատնանշում է Թադևոսյան

¹ Թերլենեզյան Փ., Հայաստանում Հոկտեմբերյան հաղթանակի մասին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3293, N 198:

² Տե՛ս Թերլենեզյան Փ., Եղիշե Թադևոսյանի մասին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3295, N 220:

նկարչին բնորոշ չորս հիմնական հատկությունները՝ նրբագեղ ճաշակ, նկարելու կարողություն, ներդաշնակ, լուսավոր գույներ և որոնող միտք:

Եղիշե Թադևոսյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսում Թերլեմեզյանը հանդես է եկել բացման խոսքով, որտեղ մեծանուն նկարչին իրավամբ համարել է պարզ, անարատ հոգով, լավատես, զվարթ բնավորությամբ անձնավորություն. «Նա օժտված էր խոշոր տաղանդով, նրա լավատեսությունը այնքան շատ էր, որ հավատում էր, թե կյանքը մի գեղեցիկ տոնախմբություն է: Թադևոսյանը արվեստի մեջ փնտրում էր էականը, մանրամասնությունների մեջ բծախնդիր էր այն չափով, որքան այդ նպաստում էր անսամբլին: Մեծ հավատք ունեմ, որ այս մեծ ոգևորության դարաշրջանում մեր երիտասարդությունը շատ բան պիտի սովորի Եղիշեից...»¹:

Շարադրանքում զգացվում է Թերլեմեզյանի անկեղծ-հիացական, ջերմ վերաբերմունքը Թադևոսյանի և նրա արվեստի հանդեպ: Եթե Փուլշմանի մասին հողվածում, ներկայացնելով վերջինիս ստեղծագործությունները, հողվածագիրը մատնանշում է Փուլշմանի արվեստը բնորոշող առանձնահատկությունները, ապա Թադևոսյանին նվիրված հողվածում նա զերծ է մնում արվեստագետի ստեղծագործությունների վերլուծությունից, սահմանափակվելով նրա արվեստի ընդհանուր բնութագրությամբ:

Ձուգահեռ անցկացնելու պարագայում կարելի է նկատել, որ խորհրդային տարիներին լույս տեսած՝ քանդակագործ Սուրեն Ստեփանյանի և գեղանկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանի հողվածները կրում էին ինչպես արվեստաբանական, այնպես էլ լուսաբանող, կերպարվեստի ներկա վիճակը, անելիքները և խնդիրները արծարծող բնույթ, մինչդեռ Թերլեմեզյանի իրապարակումները հենվում են հեղինակի անձնական տպավորությունների, ապրումների, մտքերի և հուշերի վրա:

Արվեստի վերաբերյալ ևս մեկ հողված, կրկին ձեռագիր, վերնագրված է «Նկարչական դպրոցի ցուցահանդեսի մասին»²:

¹ Նույն տեղում:

² Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Նկարչական դպրոցի ցուցահանդեսի մասին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆ-30, Ի-3292, N 197:

Այն փոքրածավալ է, խոսվում է Նկարիչների տանը կազմակերպված նկարչական դպրոցի հաշվետու ցուցահանդեսի մասին: Թերլենեզյանը նշում է, որ ցուցադրությունը մեծ հաճույք պատճառեց իրեն՝ հաստատելով, որ մեր աշխատավորության զավակները տաղանդավոր են: Նկարիչն այստեղ կարևոր է համարում, որ երիտասարդները խորապես զգան արվեստի գործը, միևնույն ժամանակ պնդելով, որ առանց երկարատև աշխատանքի արվեստի գործ չի ստեղծվի: Նկարիչը գերազանց է գնահատում դպրոցի ուսուցչական կազմի աշխատանքը, որի արդյունքն է աշակերտների առաջադիմությունը:

Հոդվածագիրը կրկին ձեռնպահ է մնում ցուցադրված աշխատանքների մանրամասն ներկայացումից և արվեստաբանական վերլուծությունից:

Թերլենեզյանի քաղաքական բնույթի վերջին հոդվածը նվիրված է խորհրդային Հայաստանի 19-ամյակին¹: Կրկին նկատում ենք, որ նկարչի խորհրդային ժամանակաշրջանում գրված, քաղաքական երանգ ունեցող հոդվածներն աչքի են ընկնում լավատեսությամբ, իշխանության հանդեպ վստահությամբ և ապագայի նկատմամբ մեծ հավատով:

Եթե մինչխորհրդային շրջանի քաղաքական որոշ հոդվածներում Թերլենեզյանը հանդես է գալիս քննադատական սուր խոսքով, ապա խորհրդային ժամանակահատվածի գրվածքներում այն առավել քան հանդուրժողական է:

Ընդհանուր թվով Թերլենեզյանի հոդվածները 15-ն են, որոնցից 8-ում առաջադրված են արվեստագետին հուզող քաղաքական հարցեր, այդ նյութերի մի մասը թողնում է հուշագրության տպավորություն, մաս ակնհայտ է, որ Թերլենեզյանը քաղաքական, պատմական ենթատեքստ կրող իր հոդվածներում բարձրացվող որոշ հարցերին քննադատաբար է մոտենում, մինչդեռ արվեստի մասին գրվածքներում բանադատությունն իսպառ բացակայում է:

Այսպիսով, Փ.Թերլենեզյանի գրական հրապարակումները, հոդվածները փոքրաթիվ են, մեծամասնությունն են կազմում

¹ Տե՛ս Թերլենեզյան Փ., Հայաստանի 19-ամյակի առթիվ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-3279, N 182:

պատմական, քաղաքական հրատապ տարբեր խնդիրների քննարկումները: Ավելի սակավաթիվ են արվեստին վերաբերող նյութերը, որոնց շնորհիվ ծանոթանում ենք նկարչի գեղագիտական հայացքներին, նրա մտքերին, այս կամ այն արվեստագետի ստեղծագործության վերաբերյալ նրա գնահատականներին:

Կերպարվեստի պատմության մեջ Փ.Թերլեմեզյանն իր ուրույն տեղն է զբաղեցնում. լինելով հայ գեղանկարչության ռեալիստական ուղղության կարկառուն ներկայացուցիչներից մեկը, արվեստի բազմաբնույթ հարցերի վերաբերյալ նա ուներ իր կարծիքը, նախընտրությունները: Նկարիչը համոզված էր, որ արվեստագետների երկու «տեսակ» կա: Մի մասը արվեստի խնդիրներին լուրջ է մոտենում, օժտված է դիտողական և զգացողական կարողությամբ, խորն է ըմբռնում մարդկանց և բնական երևույթների բազմակողմանի ձևերն ու դրսևորումները, ձգտում է առանց ավելորդ հավակնությունների բացահայտել և ընդգծել, շեշտել դրանց առանձնահատուկ կողմերը¹: Մի մասն էլ դժվարանում է արվեստի բարդ խնդիրների մեջ խորանալ, ինքնուրույն մտածել ու խորհել, ուստի և առաջնորդվում է ուսուցիչներից փոխառած գաղափարներով ու պատրաստի բանաձևերով: Այս վերջինները թյուրիմացության մեջ են ընկած, քանի որ արվեստի գործը նախ և առաջ անձնական մտքերի, հույզերի և ապրումների արտահայտումն է:

Ամենից առաջ անհրաժեշտ է, որ նկարիչն ուժգնորեն սիրի բնությունը, որի գեղեցկություններն իր հոգու քուրայի մեջ ծուլելով ու բյուրեղացնելով՝ պիտի նոր գեղեցկություններ արարի: Թեև նկարչությունը և քանդակագործությունը նմանողական արվեստներ են, սակայն դա չի նշանակում, որ նրանց նպատակը լոկ արտաքին նմանություն տալն է, այլ՝ բնությունը բանաստեղծորեն բացատրելը: Ստեղծագործ արվեստագետը մշակման է ենթարկում իր տեսածը, մի տեղ ավելորդությունները ստվերում

¹ Տե՛ս Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանն իր ուսուցիչների և արվեստի մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 178-182: Տե՛ս Хачукян Я. Армянские художники об искусстве, Ереван, Гам гунавор мна-ран, 2004, сmp. 44-47.

կամ դրանցից հրաժարվում, մի ուրիշ տեղ առանձնահատկությունները շեշտում և դրանք առավել ցայտուն դարձնում: Եթե նրա մտածողությունը, չափի և ներդաշնակության զգացումը պակաս է, նա դիտմանն է առաջացնում իր ստեղծագործության մեջ այնպես, ինչպես նվագախմբի մեջ՝ ֆալշ նվագողը, որովհետև միայն լավ կատարող լինելը քիչ է:

«Իրերի և էակաների ոգին», նրանց շարժումները, կենսունակությունը, գեղեցկությունը որսալու համար, շատ ու շատ տանջալից ու հարատև աշխատանքից բացի, պետք է նաև, որ արվեստագետն օր ու գիշեր, նույնիսկ երազում հետամուտ լինի իր ստեղծագործ մտքերին, մինչև որ հաջողացնի հարկադրել նրանց հպատակվելու իրեն:

Նախ նկարիչը պետք է զգա, որ մարմնի յուրաքանչյուր մասի ստվերը, կիսաստվերը և լուսավոր մասերը բազմաթիվ թեթև և ուժեղ ռեֆլեքսների են ենթակա և պետք է զգա, թե որտեղ է անհրաժեշտ շեշտել մթությունը և գծային անցումները: Հետևաբար, արվեստագետի որոնող և տանջվող ոգին պիտի գտնի և հստակորեն բացահայտի այդ նուրբ տարբերությունները, որպեսզի կատարված գործը լինի ոչ միայն տպավորիչ, այլ նաև գրավի դիտողի ուշադրությունը:

Միևնույն ժամանակ նկարիչը նկատում է, որ նշված պայմաններից բացի, կա ևս մի հանգամանք, դա այն է, որ օժտված մարդկանց մոտ երբեմն պատահում են ենթագիտակցական հղացումներ, երբ հավաքված մտքերը դուրս են պոռթկում՝ ստեղծագործելու ձգտումով: Բայց, երբ արվեստագետը գործի է անցնում և սկսում է իր մտքերը մշակել, իր աշխարհայացքից բխող վերաբերմունքը ցույց տալ, հետզհետե նախնական տարտամ մտքերը կոնկրետանում են ու երբեմն անսպասելի կերպով լավագույն գործեր կերտում:

Այս կարծիքն ավելի պարզ, հասկանալի դարձնելու համար Թերլենեզյանն ուսանողական տարիների հետ կապված մի դիպված է հիշում. Ժյուլիենի ակադեմիայում իր կողքին աշխատում էր մի զնդապետ, որը բարձրագույն կրթություն ուներ և բավականին կրթված անձնավորություն էր, բայց ստեղծագործելիս առաջնորդվում էր տեսական հաշվարկներով: Նա նախապես

ներկապնակի վրա պատրաստում էր մարմնի ստվերների, կիսաստվերների համար նախատեսված գույները և գինվորական զգաստությամբ՝ կազմ ու պատրաստ սպասում մոդելի երևալուն: Նախորոք ուրվագիծը գծած լինելով՝ նրան մնում էր ներկապնակի վրա նախապես պատրաստած ներկերով ծածկել մարմինը: Մի անգամ սրամիտ պրոֆեսոր Բ. Կոնստանը մոտենալով գնդապետին, նախ՝ նկարը համեմատում է մոդելի հետ, ապա դառնում գնդապետին ու մի վայրկյան լուռ նայելուց հետո, պերճախոս հռետորի առողջամտությամբ մոդելի ուսերը ցույց տալով ասում. «Այն գիրգ ռուբենյան ուսերը, որոնց վրա ցուանում է երկնքի կապտագույն լույսը, դուք ինչի՞ եք վերածել: Բոլորովին օտար և կեղտոտ ներկերով եք ծածկել այն նուրբ ու վարդագույն մարմինը, որի ստվերները թափանցիկ և գունագեղ են: Սոդելի փոքր և երկարավուն ոտքերն էլ փղի ոտքեր եք սարքել»¹:

Գնդապետը չէր ստեղծագործում, այլ արհեստագործում էր: Այս օրինակը մեզ ստիպում է նկատի ունենալ, որ արվեստի ասպարեզում գիտությունը, հաշիվը և սովորությունները բավական չեն գեղարվեստական երկ ստեղծելու համար, դրա համար անհրաժեշտ են նաև հուզականությունը, խանդավառությունը և կիրքը:

Պետք է, որ արվեստագետը չտարվի ուրիշներին նմանվելու կամ ինքն իրեն կրկնելու հիվանդությամբ, այլ իր հայացքը մշտապես ուղղի դեպի բնությունն ու իրական կյանքը, որոնց մեջ առկա գեղեցկության, հերոսականության, ուրախության ու տխրության պահերը պետք է ներկայացնի հնարավորինս պարզ, մեծ ու ժգնությամբ և հուզականությամբ:

Այդ ամենը նա պետք է կատարի բարեխղճորեն, իր բոլոր հնարավոր կարողություններն ի սպաս դնելով և իրականությունը մեկնաբանելով: Ստեղծագործողը պետք է համոզված լինի, որ արվեստի գործի մեջ մի կաթիլ հուզականությունն անհամեմատ ավելին արժե, քան մի շարք «սիստեմները» միասին վերցրած:

¹ Թերլենդյան Փ., Կյանքիս հուշերը....:

3.2. Փանոս Թերլենեզյանի հասարակական գործունեությունը

Փանոս Թերլենեզյանը լինելով 19-20-րդ դարերի հայ կերպարվեստի իրապաշտական դպրոցի ականավոր ներկայացուցիչ, հայրենասիրական նվիրումով տոգորված շնորհալի արվեստագետ, նաև հասարակական գործիչ էր: Ե. Մարտիրոսյանի մենագրության մեջ ներկայացված են նկարչի հանրային գործունեությանը վերաբերվող ոչ բոլոր տվյալները:

Հարկ ենք համարում անդրադառնալ վերջիններիս:

Նկարչի հասարակական բնույթի աշխատանքները, թերևս, կարելի է բաժանել երկու ենթախմբի: Առաջինը՝ քաղաքական-հեղափոխական ենթատեքստ կրող և երկրորդը՝ արվեստի հետ առնչվող հասարակական գործունեություն:

Ապրելով և ստեղծագործելով շատ դժվար ժամանակաշրջանում, Թերլենեզյանը չէր կարող անտարբեր և անմասնակից մնալ երկրում տիրող քաղաքական իրադրությանը:

1889-ին Թերլենեզյանը հարում է սուլթանական կառավարության դեմ պայքարող երիտասարդական խմբավորմանը: Անհրաժեշտ է մատնանշել, որ նկարիչը մեծ ներդրում է ունեցել Վանի ազատագրական պայքարի գործում, ակտիվ հասարակական-հեղափոխական գործունեություն ծավալելով ոչ միայն հայրենի Վանում, այլ նաև Արևմտյան Հայաստանի որոշ նահանգներում, որի արդյունքում ստեղծվում են ազատագրական կազմակերպություններ:

Աշխատելով գյուղական միջավայրում, ծանոթանալով գյուղացու կյանքին, տեսնելով այն ճնշումները, որոնք կիրառվում էին ժողովրդի նկատմամբ թուրքական իշխանությունների կողմից, Թերլենեզյանը ստեղծում է հայդուկային խումբ և շրջում Արևմտյան Հայաստանի գյուղերով, ոտքի հանելով ժողովրդին հանուն ազատագրական պայքարի: Նա գլխավորում էր երիտասարդական մի գաղտնի կազմակերպություն, որն անակնկալ հայտնվելով Վանի, Մուշի, Բիթլիսի և այլ շրջաններում, արդար դատաստան էր տեսնում թուրք իշխանավորների հետ:

Նրա այս գործունեությունն անհետևանք չի մնում՝ կասկա-

ծի տակ է առնվում և որպես «անհուսալի տարր» ուսուցչի պաշտոնից հեռացվում¹։ Նկարչի խոսքերով, հրաժարվելով ուսուցչությունից՝ աշխատում է լինել պրոֆեսիոնալ հեղափոխական՝ կազմակերպիչ, պրոպագանդիստ, վերջինիս նպատակն էր իմանալ, թե ինչպե՞ս կայունացնել տատանվող տարրերին, ինչպե՞ս խուսափել ոստիկանությունից և շեղել նրա հետապնդումները։

Նա մի խումբ վանեցի հեղափոխական երիտասարդների հետ՝ ազատության գաղափարով ներշնչված, պատրաստ զոհողությունների և ամենահանդուգն արարքների, իրենց բոլոր ուժերը ծառայեցնում են ժողովրդի գիտակցությունն արթնացնելուն և նրա ինքնապաշտպանությունը կազմակերպելու գործին։

Յ. Երեմյանի վկայությամբ՝ նույն ծրագրին էր ծառայում նաև 1878-ին, Մ. Փորթուգալյանի ջանքերով Վանում հրապարակ եկած՝ «Սև խաչ» ամունը կրող կազմակերպությունը, որի հիմնական նպատակն էր ժողովրդի մեջ արթնացնել ինքնապաշտպանական ոգին. միավորման անդամները երդվում էին հավատարիմ ծառայել ժողովրդին։ Այս միության մասին շատ քիչ տեղեկություններ են պահպանվել։ Հայտնի է, որ «Սև խաչ»-ը ունեցել է իր ակումբը, որտեղ կազմակերպվել են հավաքներ, դասախոսություններ և երգվել են ազգային, ժողովրդական երգեր²։

Նկարիչը համոզված էր, որ 1880-1890-ին հայրենասիրական ոգով համակված մի խումբ հեղափոխականներ գործնական խնդիրների լուծման ժամանակ փորձում էին ղեկավարվել հասարակության զարգացման օրենքները ճանաչելու և դրանցից օգտվելու տեսությամբ։ Սակայն այդ տարիներին Վասպուրականի միջավայրում տվյալ տեսությունը գոյություն չուներ, չկային հեղափոխական ավանդույթներ, ուստի կենտրոնից բխող ղեկավարություն չէր կարող լինել։ Նաև չկար կապ հեղափոխականորեն տրամադրված խմբերի միջև։ Այդ տարիներին մամուլի և հրապարակային խոսքի մասին մտածելը հանցանք էր համարվում։ Խմբերի և անհատների թե՛ պրոպագանդան և թե՛

¹ Տե՛ս Մարտիկյան Ե., Հայրենասեր նկարիչը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1965, N 11, էջ 18։

² Տե՛ս Պողոսյան Հ., Վասպուրականի պատմությունից (1850-1900), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱԱ հրատարակչություն, 1988, էջ 204։

գործունեությունն անկոտրում էին: Թերլենեզյանը նշվածի վերաբերյալ իր հուշերում գրում է. «Մեր ոգևորությունները և թռիչքները կույր էին՝ զուրկ լուսավոր գիտակցությունից: Մենք՝ ռոմանտիկ երագողներս, առանց որևէ ծրագրի տարերայնորեն խարխափում էինք մշուշի մեջ: Դա մի գաղափարական ու կազմակերպչական խառնաշփոթության ժամանակաշրջան էր, որովհետև մեր տարերային շարժումները ղեկավարող գիտակից ուժ չկար և մենք փորձ ու հնարավորություն չունեինք սխալներից խուսափելու համար: Հետևաբար բռնապետությունից սարսափահար հայությունը նոր պետք է գիտակցեր, պատրաստվեր և ընտելանար գործին և զոհողություններին: Մենք ցանկանում էինք մեր լեզուն և գործունեությունը խեղդող կապանքները փշրել, որը հնարավոր էր սուլթանական ռեժիմի տապալման դեպքում»¹:

Իսկ արդեն 1890-ականներին Թերլենեզյանը վանում ստեղծում է հասարակական խմբեր, որոնց մոտ խոսվում էր քաղաքական պայքարի, հեղափոխական և հայրենասիրական ոգին արթնացնելու մասին:

Նույն ժամանակահատվածում թուրքական կառավարությունը, Թերլենեզյանին համարելով «կասկածելի անձ», նրա վրա հսկողություն է սահմանում: Այդ դեպքերը ստիպում են նրան որոշ ժամանակով հեռանալ Վանի միջավայրից: Ուստի հեղափոխական նկատառումներից ելնելով վճռում է գնալ Բաղեշի հայաշատ նահանգը՝ կազմակերպություններ ստեղծելու և կապ հաստատելու համար: 1889-ին ճանապարհվում է դեպի Մուշ, ծանոթանում տեղի բնակչության հետ, դնում հեղափոխական կազմակերպության հիմքերը:

Մուշում հանդիպումներ է ունենում տեղի հայդուկների հետ: Այս փաստը խոսում է այն մասին, որ Թերլենեզյանն իր գաղափարակից ընկերների հետ միասին ցանկանում էին իրենց ազդեցության ոլորտը տարածել նաև Վասպուրականից դուրս²:

¹ Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

² Տե՛ս Պողոսյան Հ., Վասպուրականի պատմությունից..., էջ 245:

Շաքիրի և Գորեի դեմ դիմադրություն կազմակերպելու նպատակով մեկնում է Շատախ¹: Թերլենեզյանը վստահ էր, որ միայն ուժով է հնարավոր հավասարության իրավունք ձեռք բերել, ուստի վճռական որոշում է ընդունում ցույց տալ հաստատականություն և արիություն: Այդ կապակցությամբ նա գրում է. «Պայքարը սկսված է...Պետք է, որ հեղափոխական գործունեությունը զարգանա: Աշխատավոր ժողովրդի բարօրության և ազատության հաղթանակի համար չպետք է ափսոսանք մեր արյունը, թեկուզ այդ գաղափարների և ձգտումների իրականացումը մեր մահից հետո կատարվի»²:

Հեղափոխական աշխատանքը Շատախում համարելով ավարտված՝ նա վերադառնում է Վան: Իսկ մեկ ու կես ամիս անց՝ 1890-ի վաղ գարնանը, Թերլենեզյանն ուղևորվում է Պարսկաստան՝ ռուսահայ և պարսկահայ հասարակության գաղափարներին, ձգտումներին ծանոթանալու և Վասպուրական արգելված գրականության բերելու համար:

Գալով Սալմաստ, հանդիպում է իր նախկին ուսուցիչ Սկրտիչ Թերլենեզյանի հետ, որից տեղեկանում է Մարսելում կազմակերպված «Հայոց հայրենասիրաց միության» և երկրում տիրող քաղաքական ընդհանուր դրության մասին: Թերլենեզյանը մասնակցում է Թավրիզում կայացած դաշնակցության բաց ժողովին՝ հանդես գալով ելույթով, որում հատկապես նշում է սուլթանական ռեժիմի տապալման առաջնային խնդիրը:

Այսպիսով, վերը շարադրվածը թույլ է տալիս փաստելու, որ Փ. Թերլենեզյանն անմիջական և կարևոր մասնակցություն է ունեցել և՛ 1890-ականներին Արևմտյան Հայաստանում ծավալված ազատագրական պայքարին, և՛ ավելի ուշ՝ 1915-ի Վանի ինքնապաշտպանական մարտերին:

Նկարիչը, լինելով 1915-ին արևմտահայության դեմ իրագործված ողբերգական իրադարձությունների ականատեսը, Վա-

¹ Շաքիր և Գորե՝ Շատախում բնակվող քուրդ բռնակալներ: Գորեն, թեև թուրքական կառավարությունը նրան դատապարտել էր մահվան, ազատորեն շրջում էր: Շատախի ժողովրդին հարստահարողներից էր նաև Շաքիրը, որը անգուսպ կերպով կեղեքում և բռնություններ էր գործում, տե՛ս Պողոսյան Հ., Վասպուրականի պատմությունից (1850-1900)..., էջ 245:

² Թերլենեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

նի ինքնապաշտպանական մարտերի մասնակիցը, հետագայում ևս աչքի է ընկնում իր ազգանվեր գործունեությամբ՝ մասնակցելով հանրային որոշ միջոցառումների, որոնցից հատկապես անհրաժեշտ ենք համարում հիշատակել 1915-ի մայիսի 12-ին ձևավորված՝ վիրավորների ընտանիքները վերականգնող հանձնաժողով մասին, որի նախագահն էր Փ. Թերլենեզյանը¹:

Արդեն հաջորդ տարի՝ 1916-ին, Փ. Թերլենեզյանը գործակցում է Եղբայրական օգնության Պետրոգրադում կայացած առաջին հայկական համագումարին: Այս միջոցառումը տեղի է ունենում մայիսի 10-13-ը: Կազմվում է 9 հոգուց բաղկացած հանձնաժողով, հայկական համագումարների կենտրոնական կոմիտե: Թերլենեզյանը, որը ներկայացնում էր Թիֆլիսի հայ փախստականների ընկերությունը, համալրում է այդ հանձնախմբի շարքերը: Այն լիազորված էր պատերազմի վիրավորներին օգնող Պետրոգրադի հայկական ընկերության կողմից, որը կառավարությունից ստանում էր փախստականների համար տրվող նպաստներ, վերջինիս բաշխումը կատարվում էր համագումարից ընտրված հանձնաժողովի մասնակիցների շնորհիվ:

Մասնաժողովի նպատակն էր համերաշխության կոչ անել, որ համայն հայությունը թե՛ Ռուսաստանում, թե՛ Եվրոպայում, թե՛ ԱՄՆ-ում՝ գիտակցելով պահի լրջությունը, միանար ընդհանուր գործին²:

Թերլենեզյանի մասնակցությամբ հաջորդ հասարակական ձեռնարկը վերաբերում է նկարչի ԱՄՆ-ում ապրած ժամանակաշրջանին: 1926-ի ապրիլի 25-ին, հայաշատ Կալիֆորնիա նահանգում, ամերիկահայ հասարակական գործիչ Սահակ Զթեղանի աջակցությամբ տեղի է ունենում ընդհանուր ժողով, որի ժամանակ շեշտվում է ԶՕԿ-ի մասնաճյուղ հիմնադրելու անհրաժեշտությունը³: Այս համաժողովին իր մասնակցությունն է ունենում

¹ Տե՛ս Գրություն՝ ուղղված Թերլենեզյանին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-3176, N 59:

² Տե՛ս Եղբայրական օգնություն Պետրոգրադի հայկական համագումարի մասնակիցների վերաբերյալ // Հայաստանի ազգային արխիվ, ֆոնդ-50, ցուցակ-1, գործ- N 140:

³ ԶՕԿ (Հայաստանի օգնության կոմիտե)՝ հասարակական կազմակերպություն է, որը հիմնադրվել է 1921-ի սեպտեմբերի 13-ին Երևանում: ԶՕԿ-ի խնդիրն

նաև Թերլեմեզյանը, որն իր ելույթում շեշտում է մեր կործանված հայրենիքի վերաշինության գործում ՀՕԿ-ի ստեղծման կարևորության հանգամանքը¹:

Հիշատակենք Թերլեմեզյանի հասարակական այլ բնույթի ձեռքբերումները:

1905-ին Թիֆլիսում հիմնադրված «Գեղարվեստը խրախուսող կովկասյան ընկերության» (Кавказское общество поощрения изящных искусств) առաջարկով համալրում է այդ միության շարքերը՝ վերջինիս նվիրելով իր «Բրետոն: Բանվորուհի» (1900) աշխատանքը:

1910-ին, Օսմանյան Սահմանադրության հռչակումից հետո, նկարիչը մեծ խանդավառությամբ մեկնում է Պոլիս, որտեղ ստեղծագործական բուռն աշխատանք ծավալելուց բացի պոլսահայ անվանի նկարիչ Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանի հետ համատեղ բացում է նկարչական ստուդիա՝ տաղանդավոր հայ երիտասարդներին գեղարվեստական կրթություն տալու նպատակով: Ցավոք, այդ նախաձեռնությունը երկար կյանք չի ունենում թե՛ նյութական միջոցների անբավարարության, թե՛ քաղաքական պայմանների վատթարացման հետևանքով և թե՛ այն հանգամանքի պատճառով, որ պոլսահայ միջավայրը դեռ պատրաստ չէր նմանօրինակ կրթօջախի գոյությանն ընդառաջելու²:

Երկու տարի անց՝ 1912-ին արվեստագետը մասնակից է դառնում ևս մեկ հետաքրքիր ձեռնարկի, այն է՝ Վարուժանի և Հակոբ Սիրունու նախաձեռնությամբ «Աստեղատան» հիմնադրմանը: Վերջինս 12 անձից բաղկացած մտավորականների խմբակ էր, որի լիիրավ անդամներն էին Կոմիտասը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Վարուժանը, Սիամանթոն, Ջապել Եսայանը, Կոստան

Էր օժանդակել երկրի շինարարությանը, սերտ կապ հաստատել գաղութահայ աշխատավորների և խորհրդային Հայաստանի միջև: 1922-ին ՀՕԿ-ի հիմնադիր ժողովից հետո ստեղծվեցին տեղական մասնաճյուղեր ՍՍՀՄ հայաշատ քաղաքներում, Հունաստանում, Բուլղարիայում, Ֆրանսիայում, Ամերիկայում, Գերմանիայում և այլուր, տե՛ս Հայկական սովետական հանրազիտարան, հ. 6, Երևան, Հայկական սովետական հանրազիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1980, էջ 152-153:

¹ ՀՕԿ-ը Կալիֆորնիայում // Երևան, Փարիզ, 1926, մայիսի 16:

² Տե՛ս **Շիշմանյան Ռ.**, Բնանկարը ու հայ նկարիչները..., էջ 278: **Kürkman G.**, Armenian painters in the Ottoman Empire (1600-1923)...p. 804-810.:

Ջարյանը, Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանը, Հրանտ Նազարյանցը, Գեղամ Բարսեղյանը և Հակոբ Սիրունին¹: «Աստեղատան» ծրագրերի շարքում նախատեսվում էր տարեգիրք հրատարակել²:

Քիչ ավելի ուշ՝ 1913-ին, Թերլեմեզյանին և մշակույթի մի խումբ գործիչներին միավորում է Հայ արվեստագետների միության հիմնադրման գաղափարը:

1913-ին Թիֆլիսում բնակվող հայ արվեստագետների մի խումբ նպատակադրվում է հիմնել հայ նկարիչների ընկերություն, որի հիմնադրումը իրականություն է դառնում միայն 1916-ի գարնանը: Միության անմիջական նախաձեռնողներն էին Փ. Թերլեմեզյանը, Վ. Սուրենյանցը, Մ. Սարյանը, Ե. Թադևոսյանը, Ս. Խաչատրյանը, Գ. Լևոնյանը, Գ. Շարբաբչյանը և այլք: Այս կազմակերպության աշխատանքներին մասնակցում էին նաև թիֆլիսահայ առաջավոր մտավորականության ներկայացուցիչները, այդ թվում այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք էին Հ. Թումանյանը և Ա. Շիրվանզադեն³: Ընկերության նպատակն էր հայերի մեջ տարածել գեղարվեստական կրթությունը, գեղարվեստական օջախներում վերստեղծել հայկական ոճը, ստեղծագործություններում մոտենալ ազգային ոգուն և կենցաղին: Այս նպատակներին հասնելու համար Անդրկովկասի մի շարք քաղաքներում ստեղծվում են մշտական պատկերասրահներ, թանգարաններ, գրադարաններ, լույս են ընծայվում պարբերականներ, կազմակերպվում են ցուցահանդեսներ, անցկացվում են դասախոսություններ⁴: Միավորման գործունեության ոլորտն

¹ Տե՛ս Սիրունի **Յ.**, Ինքնակենսագրական նոթեր, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2006, էջ 194:

² «Աստեղատան» ծախողումից հետո Սիրունու և Վարուժանի նախաձեռնությամբ 1914-ին հրատարակվեց «Նավասարդ» տարեգիրքը:

³ Տե՛ս **Հարությունյան Վ.**, Հայ կերպարվեստագետների անդրանիկ միավորումը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1956, N 7-8, էջ 26, **Սարյան Մ.**, Արվեստի մասին, Երևան, «Սովետական գրող», 1986, էջ 211, **Երկանյան Վ.**, Հայկական մշակույթը 1800-1917 թթ., Երևան, ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1982, էջ 244: **Ստրչիկովսկի Ժ.**, Ստրչիկովսկին և հայ գեղանկարչությունը // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Զ պրակ, էջ 183:

⁴ Միության բացումը և առաջին հանդիսավոր ընդհանուր ժողովը տեղի է ունեցել 1916 թվականի մայիսի 1-ին, Արտիստական ընկերության դահլիճում՝ Ա. Շիրվանզադեի նախագահությամբ, տե՛ս Հայ արվեստագետների միու-

ընդգրկում էր ամբողջ ռուս կայսրությունը, իսկ կոմիտեն և վերստուգիչ հանձնաժողովը գտնվում էին Թիֆլիսում: Հայ արվեստագետների միությունը բաղկացած էր պատվավոր, իսկական և օժանդակիչ անդամներից: Առաջին պատվավոր անդամ է ընտրվել ռուս նկարիչ Վասիլի Պոլենովը: Ընկերության գործերը կառավարում էին ընդհանուր ժողովը և կոմիտեն¹: Հայ արվեստագետների միությունը սերտ հարաբերություններ է ունեցել վրացական գեղարվեստական և պատմա-ազգագրական ընկերությունների և անդրկովկասյան այլ մշակութային հաստատությունների հետ:

Հայ արվեստագետների միության առաջին նիստում նախագահ է ընտրվում Ե. Թադևոսյանը, փոխնախագահ՝ Դ. Զիսլյանը, քարտուղար՝ Գ. Լևոնյանը: Վարչության անդամներ էին Փ. Թերլեմեզյանը, Ե. Թադևոսյանը, Գ. Շարբաբջյանը, Դ. Զիսլյանը, Գ. Լևոնյանը, փոխանդամներ՝ Մ. Խունուցը և Մ. Սարյանը:

1917-ին Թերլեմեզյանը նույն կազմակերպության գործունեության հետ կապված կարևոր առաքելությամբ մեկնում է Ռոստով, որտեղ հիմնում է Հայ արվեստագետների միության մասնաճյուղը²:

Թերլեմեզյանն աչքի էր ընկնում իր ակտիվ հասարակական գործունեությամբ ինչպես արվեստի տարբեր բնագավառներում, այնպես էլ մշակույթի այլ ասպարեզներում: Ասվածի վկայությունը կարող է լինել 1913-ին Կ. Պոլսի Բերայի թաղամասի Եսայան վարժարանի սրահում առաջին անգամ կազմակերպված Գրական դատը, որի քննարկման նյութն էր Լևոն Շանթի «Հին Աստվածներ» ստեղծագործությունը³: Դատավարությունը նախագահում էր Գարեգին Խաժակը, դատախազ էր Հակոբ Սիրունին, իսկ

թյուն. 1916-17 տարեշրջանի գործունեության տեղեկագիր, Թիֆլիս, 1917, էջ 3:

¹ Տե՛ս Հայ արվեստագետների միություն. Կանոնադրություն, Թիֆլիս, 1916, էջ 10-15: Սարյան Մ., Նամակներ (1908-1928թթ.), Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2002, էջ 193-194: Պլաստիկ արուեստներ // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1917, N 6, էջ 263-264:

² Տե՛ս Թերլեմեզյան Փ., Ինքնակենսագրություն // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Զ-30, Ի-170, N 384:

³ Տե՛ս Վաչէ [Հակոբ Սիրունի, ճուլյան], Փարիզի մեր եղբայրակիցները ոմանք // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Ը պրակ, էջ 254:

ժյուրիի անդամների շարքերը, Փանոս Թերլեմեզյանից բացի, համալրում էին Կոմիտաս Վարդապետը, Գրիգոր Ջոհրապը, Ռուբեն Ջարդարյանը, Դանիել Վարուժանը, Սիամանթոն, Սարգիս Սինասյանը և Թեոդիկը:

Ժյուրիի անդամների խորհրդակցությունից հետո ներկաներից ոչ ոք չի համարձակվում դատել նշված գրական աշխատանքը: Բոլոր ներկաները համակարծիք էին Գ.Ջոհրապի այն մտքին, որ «նժարով չի կարելի դատել գրական երկը», ուստի մասնակիցները տեղի ունեցածը վերանվանեցին գրական վիճաբանություն: Արդյունքում համձնախումբը մերժեց Շանթի «Հին Աստվածներ» ստեղծագործության վերաբերյալ դատական վճիռ կայացնելու որոշումը:

Թերլեմեզյանն իր անմիջական և կարևոր մասնակցությունն է ունեցել նաև մեկ ուրիշ միության, այս անգամ՝ Կ.Պոլսի Հայ արվեստի տան ստեղծմանը:

1921-ին Կ.Պոլսում ծնվում է հայ արվեստի տուն հիմնելու գաղափարը, որի նպատակն էր համախմբել հայ գրողներին և արվեստագետներին, ստեղծագործելու ձգտում արթնացնել և ստեղծել մշակութային մթնոլորտ, հետամուտ լինել հայ արվեստի զարգացմանը: Համձնախմբի անդամներն էին Արշավիր Շահխաթունին, Երվանդ Օտյանը, Կոստան Ջարյանը, Հակոբ Սիրունին, Վահան Թեքեյանը և այլոք:

Առաջին ժողովը տեղի է ունեցել 1921-ի դեկտեմբերի 11-ին Կ.Պոլսի Ազգային Մատենադարանի շենքում, որի ժամանակ մշակվել է կանոնագիրը: Միությունը ուներ 34 գործող և 40 թղթակից անդամներ, ընդ որում կազմակերպիչ համձնախումբը ձևավորվում էր սփյուռքահայ արվեստագետներից:

Հայ արվեստի տան կանոնադրության համաձայն՝ ստեղծվում են գրական, նկարչական-քանդակագործական, երաժշտական-պարային, թատերական, ճարտարապետական բաժիններ: Կազմակերպվում էին ասուլիսներ, գրական և գեղարվեստական երեկոներ, խրախուսվում էին արվեստի լավագույն գործերը:

Մշակութային այս հաստատությունում կարևորվում էր հայ նկարիչների, քանդակագործների, ճարտարապետների աշխա-

տանքների ցուցադրության կազմակերպումը և պարբերականների հրատակումը:

Հայ արվեստի տան Կենտրոնական խորհուրդը կազմված էր 6 դիվանից և ատենապետերից¹:

Ընկերության ստեղծմանը և հետագա գործունեությանն ակտիվորեն մասնակցում էր նաև Փանոս Թերլեմեզյանը, նա գեղարվեստական աշխատարանի և հրատարակության խմբագրության համձնախմբերի անդամ էր, նաև «նկարչական» բաժնի ատենապետը²:

Ինչ խոսք, Կ.Պոլսում մմանօրինակ հաստատություն հիմնելու փաստն առաջնային նշանակություն ուներ, այն ստեղծում էր արարելու, ստեղծագործելու առողջ մթնոլորտ՝ միաժամանակ միավորելով հայ մշակույթի ականավոր գործիչներին:

Կարևորում ենք նկարչի գործունեությանն անդրադարձող, ամերիկյան շրջանին վերաբերող ևս մեկ նորահայտ իրողություն՝ 1923-ին Թերլեմեզյանին, դերասան Յովհաննես Աբելյանին և երաժիշտ Ալեքսանդր Ասլանյանին միավորում է մեկ ընդհանուր գաղափար, ծրագիր՝ Նյու Յորքի ամերիկահայ արվեստագետների միության ստեղծումը³: Քանի որ այս նախաձեռնության մասին այլ տեղեկություններ չգտանք, ուստի ստիպված ենք բավարարվել ասվածով:

Խորհրդային շրջանում ևս Թերլեմեզյանն ակտիվորեն անդամակցել է արվեստի տարբեր միությունների: Նկարչին հարազատ էին հեղափոխության ավանդները, և նա մեծ ցանկություն է հայտնում ներգրավվել AXPP գեղարվեստական խմբավորման մեջ⁴:

¹ Տե՛ս Հայ արվեստի տուն, 1921, Կ.Պոլիս, էջ 14: **Авакян А.** Из истории художественной жизни Армении: 1920-1932, Ереван, «Арминус», 2002, стр. 165:

² Հայ արվեստի տան նկարչական բաժնի անդամներն էին Փանոս Թերլեմեզյանը (ատենապետ), Արամ Պաքաթյանը (ատենադպիր), Լևոն (Սերովբե) Քյուրքչյանը:

³ Տե՛ս Նիւօրք գտնուող քանի մը եղբայրակիցներ // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1923, Ա հատոր, Դ պրակ էջ 127:

⁴ Փանոս Թերլեմեզյանի նամակը՝ ուղղված AXPP խմբավորմանը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ծ-30, Ի-366, N 115:

1922-ին Ռուսաստանում կազմակերպված պերեդվիժնիկների 47-րդ ցուցահանդեսի շուրջ ծավալված բանավեճի ընթացքում ծնվում է AXPP (Հեղափոխական Ռուսաստանի նկարիչների ասոցիացիա) միավորման ստեղծման գաղափարը: Սկզբնական շրջանում միության անդամներն իրենց կոչում էին ժամանակակից հեղափոխական կենցաղն ուսումնասիրող նկարիչների ասոցիացիա և միայն հետո այն վերանվանվեց AXPP: Առաջին համագումարի հայտարարության համաձայն հեղափոխական նկարիչները պարտավոր էին ստեղծագործել ռեալիստական ձևերով՝ աշխատավոր հասարակությանը հասկանալի լեզվով, արտացոլել հեղափոխական իրականությունը և ակտիվորեն մասնակցել սոցիալիստական շինարարությանը¹: Այս շարժման ներկայացուցիչները ձգտում էին իրենց արվեստում արտացոլել սովետական ժողովրդի սխրանքները, մշակվեց միության հայտմի բանաձևը՝ «բովանդակությունը ձև է ստեղծում» և կարգախոսը՝ «հերոսական ռեալիզմ»: Ընկերության բեղուն գործունեության արդյունքում ամբողջ Սովետական Միությունով մեկ բացվում են նոր մասնաճյուղեր²: 1926-ին Հայաստանի կերպարվեստագետների միության ներսում առաջացած տարաձայնությունների հետևանքով այնտեղից հեռանում են Ս.Արուտչյանը, Ա.Սարգսյանը, Վ.Գայֆեջյանը և Գ.Գյուրջյանը, որոնք կազմակերպում են AXPP-ի Հայաստանի մասնաճյուղը³:

Նույն՝ 1928-ին, Թերլենեգյանն ընտրվում է Հայաստանի Կերպարվեստագետների ընկերության պատվավոր անդամ⁴:

1930-ին AXPP-ի հայկական մասնաճյուղը վերափոխվում է Հայաստանի հեղափոխական նկարիչների ասոցիացիայի՝ Արա

¹ Ст'я Ассоциация художников революционной России (AXPP), (Сборник воспоминаний, статей, документов), Москва, "Изобразительное искусство", 1973, стр. 101.

² Սկզբնական շրջանում ստեղծվեցին փոքր քանակով մասնաճյուղեր, սակայն գնալով դրանք շատացան՝ 1926-ին հասնելով 40-ի, տե՛ս Ассоциация художников революционной России (AXPP), (Сборник воспоминаний, статей, документов)..., стр. 312.

³ Ст'я Գյուրջյան Գ., Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստի անցած ուղին // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 10, էջ11:

⁴ Գրություն՝ ուղղված Փ.Թերլենեգյանին Հայաստանի Կերպարվեստագետների ընկերությունից // ՀԱՊ հուշածեղազրային բաժին, Ծ-30, Ի-3212, N 45:

Սարգսյանի նախագահությամբ, Փ.Թերլեմեզյանի հետ միասին անդամագրված էին Գոհար Ֆերմանյանը, Վահրամ Գալֆեջյանը և այլք¹:

ՀԿ(բ)Կ ԿԿ-ի 1932-ի բյուրոյի որոշման համաձայն ձևավորվում է Խորհրդային կերպարվեստագետների միության կազմկոմիտեն, որի նախագահը կրկին Արա Սարգսյանն էր, անդամների շարքում էր նաև Փ.Թերլեմեզյանը²:

1932-ին Լուսժողկոմի որոշմամբ Թերլեմեզյանը նշանակվում է Պետական Կուլտուր-Պատմական թանգարանի «Աշխատանքի հերոսների և հարվածայինների գիլդիայի» ժյուրիի անդամ³:

1937-ի մայիսի 16-ին Թբիլիսի է այցելում Հայաստանի կերպարվեստագետների 32 հոգուց բաղկացած պատվիրակությունը, որի մեջ էր նաև Փ.Թերլեմեզյանը: Այցի նպատակն էր ավելի հանգամանորեն ծանոթանալ Վրաստանի նկարիչներին և նրանց ստեղծագործություններին, դիտել «Անդրկովկասի բուլշևիկյան կազմակերպությունների պատմության շուրջ» խորագիրը կրող ցուցահանդեսը: Այս միջոցառման շրջանակում կայանում է Վրաստանի և Հայաստանի կերպարվեստագետների մտերմիկ հանդիպումը: Իսկ մայիսի 19-ին տեղի է ունենում Վրաստանի նկարիչների միության վարչության ընդլայնված նիստը Հայաստանի կերպարվեստագետների մասնակցությամբ, որի ժամանակ ընդունվում է քանդակագործ Ռ. Թավաձեի առաջարկը, համաձայն որի Հայաստանի ժողովրդական նկարիչներ Փ. Թերլեմեզյանը, Մ. Սարյանը, Հ. Կոջոյանը դառնում են Վրաստանի Խորհրդային նկարիչների միության պատվավոր անդամներ⁴:

¹ Տե՛ս **Авакян А.** Из истории художественной жизни Армении: 1920-1932..., сmp. 198.

² Տե՛ս ՀԿ (բ)Կ ԿԿ-ի բյուրոյի որոշումը Խ.Կերպարվեստագետների միության մասին // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1935, 16 մայիսի: **Ղազարյան Մ.**, Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվեր..., էջ 15:

³ Գրություն՝ ուղղված Փ.Թերլեմեզյանին Կուլտուր-Պատմական թանգարանի կողմից // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-411, N 269:

⁴ Տե՛ս Հայաստանի կերպարվեստագետները Թբիլիսիում // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1937, N 9-10, էջ 21:

Այսպիսով, մեր ուսումնասիրության այս ենթաբաժնում ներկայացված նյութը վկայում է այն մասին, որ Փ. Թերլենեզյանը շոշափելի ներդրում է ունեցել թե՛ հայրենիքի և թե՛ սփյուռքի հասարակական կյանքում:

3.3. Փանոս Թերլենեզյանի մասնակցությունը Վանի հերոսամարտին

*«Դու եկ ինձ հետ այնտեղ, ընթերցող, տե՛ս
ինչպես են կռվում այդ արի մարդիկ:
Կռվում են աշխատավոր խմբերը,
կռվում են ծերերը, կանայք ու երեխաները:
Ակն ընդ ական, ատամ ընդ ատամ,
այդ է պահանջում փրկության գործը:
Թող վառ մնա նրանց անմահ հիշատակը ...»¹:*
Կալիփսե Սոլախյան

Փանոս Թերլենեզյանն այն եզակի արվեստագետներից է, ով լինելով մեծ հայրենասեր նկարիչ, հայ ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական, դրամատիկ իրադարձությունների ժամանակ մի կողմ դնելով նկարչական պարագաները՝ իր անմիջական մասնակցությունն ունեցավ Վանի ինքնապաշտպանական մարտերին:

1915-ի ապրիլի 18-ին Այգեստանում գումարվում է ազգային կազմակերպությունների միացյալ ժողովը, որտեղ կազմավորվում է «Վանի հայ ինքնապաշտպանության զինվորական բարձրագույն մարմինը»: Շտաբի կազմում ընդգրկվում են Բուլղարացի Գրիգորը, Կայծակ Առաքելը, Արմենակ Եկարյանը², վերջինս հանդիսանում էր տվյալ զինվորական շտաբի ղեկավար, խորհրդականներ են ընտրվում Զրանտ Գալիկյանը, Գաբրիել

¹ **Սոլախյան Կ.**, Թեժ մարտերը Վանի Քաղաքամիջում (Մասնակցի հուշերից), Երևան, «Զանգակ-97», 2000, էջ 54:

² Արմենակ Եկարյանը հայդուկային հին սերնդի ներկայացուցիչ էր, Վանի արմենական շարժման նշանավոր գործիչ, Վասպուրականի հայության արժանավոր զավակ:

Սեմիրջյանը, Արամ Մանուկյանը և Փանոս Թերլեմեզյանը¹: Այս գինվորական մարմինը կազմակերպում էր թշնամու շարժումների հետախուզություն և ժամանակին ամրացնում այն դիրքերը, որտեղից սպասվում էր վտանգը: Սահմանված էր փամփուշտի խնայողության խստագույն ռեժիմ՝ մարտնչել մինչև վերջին հնարավորությունը, արգելված էր նահանջը և վախկոտությունը, հուսալքությունը դիտվում էր իբրև դավաճանություն, որի համար նախատեսված էր խստագույն պատիժ:

Ապրիլի 4-ին ընդհատվում են Քաղաքամեջի և Այգեստանի հարաբերությունները², խզվում են երթևեկությունը և կապը գավառների հետ: Այգեստանն անտեղյակ էր Քաղաքամեջում և գավառներում տիրող անցուղարձին:

Վանի ինքնապաշտպանական հերոսամարտը սկսվում է 1915-ի ապրիլի 7-ին: Մարտերը մղվում էին երկու առանձին մասերում՝ Այգեստանում և բուն Քաղաքամեջում, որոնք իրարից բաժանվում էին թուրքաբնակ ընդարձակ թաղամասով:

Այգեստանի գինվորական մարմինը տեղական բնույթ ուներ և նրա գործունեությունը սահմանափակվում էր միայն Այգեստանով, որի առաջին գործը եղավ խմբերի, խմբապետերի, շրջանների և շրջանապետերի վերջնական դասավորություն կատարելը, զենքերի, փամփուշտների և ուժերի լրացումը:

Ինքնապաշտպանական ճակատը բաժանված էր հինգ շրջանի. յուրաքանչյուր շրջանն ըստ իր տարածքի և թշնամու հակընդդեմ ուժին ուներ իր դիրքերը, դիրքապահ խմբերը, խմբապետերն ու շրջանապետերը:

¹ Տե՛ս Մուրադյան Ռ., Վանի հայության 1915-ի ապրիլ–մայիսյան հերոսամարտերը // Բանբեր Հայաստանի արխիվների, Երևան, 1968, 1 (19), էջ 145-174: Կեռիկյան Ա., Վասպուրականի հերոսամարտը, Բեյրութ, 1965, էջ 92: Եկարյան Ա., Հուշեր, Կահիրե, 1947, էջ 190-196: Համբարձումյան Ա., Վանի 1915 թվականի հերոսամարտը // Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 1985, 2 (109), էջ 33-46: Թերլեմեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը...:

² Քաղաքամեջը հին քաղաքն է՝ պատմական Վան-Շամիրամակերտը, իսկ Այգեստանը գտնվում էր բուն քաղաքի արևելյան կողմում՝ շրջապատված ծառազարդ փողոցներով և այգեշատ տներով, տե՛ս Կոստյան Ռ., Քաղաքամեջի ապրիլեան կռիւները, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1992, էջ 23-31:

Մարտերը ճիշտ կազմակերպելու համար չափազանց կարևոր դարձան թիկունքում ծավալվող աշխատանքները: Ժողովրդի գործունյա մասը մարտիկների սննդի և այլ կարիքները հոգալու համար կազմեց «Հայթաթիչ» անունով հանձնախումբ, որը փրկարար գործեր կատարելուց բացի պատսպարում և կերակրում էր գավառներից Այգեստան թափանցած տասնյակ հազարավոր սովալլուկ մարդկանց: «Հայթաթիչ»-ի կողքին հիմնվում է «Նպաստիչ» անվամբ մի օժանդակ խումբ ևս, որի գործն էր նպաստընկալները դասավորել, տեղավորել և հավասարապես բաշխել: Նշված հանձնախմբերից բացի ստեղծվեց «Հայկական Կարմիր խաչ»-ը իր դեղորայքով, վիրաբուժական անհրաժեշտ գործիքներով, նյութերով, փոխադրական միջոցներով, հիվանդանոցով, որը պետք է անհապաղ օգնություն ցույց տար դիրքերում ընկած վիրավորներին: Իսկ թիկունքային աշխատանքում կենսական, կարևոր դեր կատարեց «Ամրաշեն» խումբը: Այս խիստ օգտակար կազմակերպության գործը դարձավ քանդված դիրքերը վերակառուցելը:

Նկարչի խոսքերի համաձայն՝ Վանի ոսկերիչները գործարաններում սկսեցին հրացանների պարկուճներ և սև վառոդ արտադրել:

Ինչպես համոզվեցինք՝ ինքնավարության կորիզը հիմնվեց պաշտպանական մարտերի սկզբում:

Պատկերը լիովին ամբողջացնելու համար նշենք, որ ստեղծվեց նաև Վարժապետանոցի աշակերտներից բաղկացած մի խումբ՝ «Ֆանֆառ» անունը կրող, Հովհաննես Բուճիկանյանի հիմնադրած նվագախումբը, որը հասնում էր ամենավտանգավոր դիրքերը և աշխույժ երաժշտությամբ ոգևորում և եռանդ ներշնչում մարտիկներին:

«Ֆանֆառ»-ը դարձավ Այգեստանի հերոսամարտի խանդավառ ոգին¹:

Ձինվորական մարմնի առաջնահերթ նպատակը դարձավ ամեն գնով այրել թշնամու հենակետ հանդիսացող՝ հայկական թաղամասերում գտնվող ամուր դիրքերը: Դրանք էին Կենտրո-

¹ Տե՛ս Փափազյան Հ. Պ., Վան-Վասպուրականի հերոսամարտը-75, Երևան, «Հայաստան», 1990, էջ 31-34:

նական դատարանի շենքը, Քաղաքամասի ոստիկանությունը, Թեքալիֆի հարպիյեն ամբարը, Փոստ-հեռագրատունը, Բանկ Օտտոմանը, Առողջապահական վարչությունը: Մեծ հաջողությամբ այրվում են Վանի կարևոր պետական հաստատությունները, և փլուզվում է թշնամու հզորագույն դիրքը¹:

Այգեստանում մարտերի առաջին տասնօրյակին թշնամին իր կրակային կարողության գլխավոր հարվածներն ուղղում էր հայկական Սահակ բեյ, Թովմադյանի և Շահբենդերյանի դիրքերի վրա, նպատակ հետապնդելով այդ դիրքերի գրավումով Այգեստանի ինքնապաշտպանական ուժերը կազմալուծել: Առաջին օրվա ընթացքում թշնամու հրետանու կրակով ավերվեց Սահակ բեյի դիրքը: Դեպքի վայր ժամանած Փանոս Թերլեմեզյանը երկու դիպուկ կրակոցով սպանում է թշնամու հրետամավորներին²:

Ահա թե ինչ է գրում Այգեստանի հերոսամարտի մասնակից Օնիկ Մխիթարյանը. «Փանոս Թերլեմեզեան ջղայնոտ կը մոտենայ դիրքին մօտիկէն կը զննէ, կը ստուգէ թնդանօթի ծուխն ու վայրը, հետօ մէկ, երկու կարծակէ հրացանը և ետ կուղուի յուսալով թէ սպանած է թուրք թնդանոթածիգը: Դիրքը պարապ չի մնար: Զերթապահ զինուորը կանցնի Փանոսի տեղը և ակնդէտ կը հսկէ...»³:

Մեկ այլ աղբյուրում կարդում ենք հետևյալ տողերը. «Ջևդեթի ոճրածին ուղեղը վրիժած էր բնաջնջելու Վասպուրականի ողջ հայությանը: Բայց թշնամին տեսավ այն, որ երբեք չէր տեսել: Նա կարծում էր, թե 1-2 ժամվա հարձակումով կգրավեր Քաղաքամեջը: Թշնամին առաջին օրը ուներ 60-ից ավել զոհեր, իսկ մենք ունեինք 4 վիրավոր...»⁴:

Ասվածը ավելի քան տպավորիչ է:

Ապրիլի 17-ից մինչև 21-ը կռիվն աստիճանաբար սկսում է սաստկանալ, թշնամին հարձակում է գործում բոլոր դիրքերի վրա:

¹ Տե՛ս Կոստյան Յ., Քաղաքամեջի ապրիլեան կռիւները..., էջ 65-68:

² Տե՛ս Մուրադյան Յ., Վանի հայության 1915-ի ապրիլ-մայիսյան հերոսամարտերը // Բանբեր Հայաստանի արխիվների, Երևան, 1968, թիվ 1, էջ 145-174:

³ Մխիթարյան Օ., Վանի հերոսամարտը, Սոֆիա, 1930, էջ 74:

⁴ Փափազյան Յ. Դ., Վան-Վասպուրականի հերոսամարտը-75..., էջ 53:

«1915-ին Վանեցիք երգելով կը կռուէին թիւրք բանակին դէմ, բացարձակօրէն անհաւասար ուժերով: Կը կռուէին եղունգներով, ատրճանակներով, որսի հրացաններով, և կը դիմադրէին Կրուպի թնդանօթներուն, որովհետև հաւատքը իրենց կուրծքերէն պրօնգէ պատնէշներ կերտեց, և համերաշխ ու անձնուէր գործունէութիւնը յոյսի առաջնորդող ջահն եղաւ ...», - գրում է Փ.Թերլեմեզյանը¹:

Ապրիլի 29-ին թուրքերի մեջ խուճապ է սկսվում: Մայիսի 3-ի կռիվը խիստ մեղմ էր, ախոյանի դիրքերում հրաձգությունը թույլ էր: Նույն օրը բռնկվում է Հանկույսների զորանոցը, որին հաջորդում է Թոփրաք Կալէի պահականոցի այրումը: Առաջին խումբը մտնում է Վանի քաղաքապետարան, այնուհետև՝ վիլայեթի կառավարչատուն և հրկիզում այն, երկրորդ խումբը ներխուժում է Ազիզէի զորանոց²:

Հաղթանակի արբեցումը զգլխիչ էր...

Հերոսամարտի վկա Օ. Մխիթարյանն այսպէս է նկարագրում իր տեսածը. «Պէտք է համճարեղ նկարիչ մը՝ գծելու համար թրքական բռնութեան տասնեակ մը որջերու և թրքական բովանդակ շէնքերու բոցերը: Անհրաժեշտ է համճարեղ երաժշտագէտ մը, եղանակաւորելու համար 60 հազար սրտերէ միաժամանակ ու անընդհատ պոռթկացող բերկրանքի տարօրինակ աղաղակները...»³:

Արդեն առաջնորդարանում Փանոս Թերլեմեզյանը դիմում է հավաքվածներին հետևյալ խոսքերով. «Ողջուն՝ քաղաքացի հերոս ժողովրդին, պարծանք բոլոր կռվողներին, որոնք խիզախորեն կուրծք տվին թշնամուն և հաղթանակեցին: Մենք բերել ենք Ձեզ այգեստանցոց՝ ձեր զինակից ընկերներու, համբույրն ու հիացմունքը: Երկու տեղն էլ փառքով հաղթանակեցինք. թշնամին անզոր և խայտառակված փախավ: Ռուսական բանակը կամավորների առաջնորդությամբ մտել է Բերկրի: Մենք առանց սպասելու, դեռ ծանր պատասխանատվության և պարտականության առաջ ենք կանգնած. չմտածեք թե զենքը վայր պետք է դնեք, ո՛չ,

¹ Թերլեմեզյան Փ., Ժողովրդին ենք պարտական..., էջ 11:

² Տե՛ս Կոստյան Հ., Քաղաքամեջի ապրիլեան կռիւները..., էջ 109-119:

³ Մխիթարյան Օ., Վանի հերոսամարտը..., էջ 204:

այժմ ավելի քան առաջ պատրաստ պետք է լինենք հավանական բոլոր անակնկալների համար. փախչող թշնամին հեռու չէ, կարող է վերադառնալ և հարձակման փորձեր անել...»¹:

Մայիսի 5-ին հայ կամավորական խումբը մտնում է Վան: Ռուսական բանակը հասնում է Վան միայն 3 օր հետո, երբ ընդդիմակիցը հալածված էր, երբ վանեցին տարել էր հերոսական, փայլուն հաղթանակ: Այգեստանի և Քաղաքամեջի կիսաքանդ դիրքերը, ռումբերից ծեծված պատնեշները դրա պերճախոս վկաներն էին: Ռուս հրամանատարը, գնահատելով ժողովրդի ռազմական արժանիքները, հրամանագիր է արձակում, որի համաձայն Արամը նշանակվում է Վանի և շրջակա գավառների կառավարիչ: Նա մի քանի օրվա ընթացքում կազմակերպում է հայկական կառավարությունը, որի կազմի մեջ էին մտնում նահանգային խորհուրդը, տնտեսական մարմինը, կրթական տեսչությունը, երկրագործական մարմինը, առողջապահական մարմինը, ոստիկանական տեսչությունը, գավառային տեսչությունը և այլն:

Ցավո՛ք, Վասպուրականի մանուկ կառավարությունը 70-օրյա կարճ կյանք է ունենում: Ռուսական բանակի հանկարծակի նահանջի հրամանը հայրենասեր, անձնագոհ ժողովրդին ստիպում է ընդհատել իր վերաշինության ստեղծագործ աշխատանքները և բռնել արտագաղթի ծանր և դաժան ուղի²:

Այսպիսով, հուլիսի 18-ին, անկախ ժողովրդի կամքից՝ մերժելով կառավարության և կամավորական զնդերի հրամանատարության դիմումը, Վանում մնալու և ինքնապաշտպանական մարտեր մղելու արտագաղթ է հայտարարվում³: Վասպուրականի 200 հազարանոց հայության հետ նաև Փ.Թերլեմեզյանն է բռնում գաղթի մաշող ճանապարհը, որի ժամանակ ոչնչանում են

¹ Տե՛ս **Փափագյան Յ. Դ.**, Վան-Վասպուրականի հերոսամարտը-75..., էջ 58: **Կոստյան Յ.**, Քաղաքամեջի ապրիլեան կռիւները..., էջ 129:

² Տե՛ս **Փափագյան Յ.Դ.**, Վան – Վասպուրականի հերոսամարտը – 75..., էջ 96-102:

³ Էջմիածնի գաղթականությունն ընդամենը 10 օրում տվեց 2613 զոհ, տե՛ս **Ա.Ղո.**, Մեծ դեպքերը Վասպուրականում, (1914-1915թթ.), Երևան, «Լույս», 1917, էջ 483 - 486:

նկարչի 76 աշխատանք: Գաղթականների հետ թերլեմեզյանը հասնում է էջմիածին:

33 օր տևած Վանի ինքնապաշտպանական մարտերում մեծ և նշանակալից է Փանոս Թերլեմեզյանի մասնակցությունը: Նա հայ կերպարվեստի պատմության մեջ առաջին և միակ արվեստագետն է, ով իր անձնվեր և հայրենամիլեր գործունեությամբ՝ տոգորված հայրենասիրական զգացումներով, պայքարեց այդ դաժան գոյամարտում:

Այգեստանում ծավալված մարտերի և դրանցում նկարչի մասնակցության մասին է գրում նաև Գուրգեն Մահարին իր «Այրվող այգեստաններ» վեպում, մասնավորաբար ստեղծագործության վերամշակված տարբերակի «Ճանապարհորդություն դեպի անցյալ. Փանոս Թերլեմեզյանի հետքերով» վերնագրված հատվածում, որն առաջին անգամ հրատարակվել է «Սովետական արվեստ» ամսագրում¹: Այստեղ խոսվում է նաև Թերլեմեզյանի անցած ուղու մասին՝ շոշափվում է նկարչի բանտարկության պատմությունը: Նկարագրվում են Թերլեմեզյանի և Խրիմյան Հայրիկի ջերմ փոխհարաբերությունները, ակնարկվում է արվեստագետի փարիզյան շրջանը, մեծ ակնածանքով է շարադրված նրա և Կոմիտասի բարեկամությանը նվիրված հատվածը:

Թեպետ ինչպես մեր ուսումնասիրության նախորդ բաժնում ներկայացված նույն հեղինակի «Երգ մահու և անմահության» գրական ստեղծագործությունը, այնպես էլ այս գեղարվեստական երկը, գրական աշխատանքներ են, բայց դրանց կառուցվածքի հիմքում ընկած են իրական փաստեր: Նշված հանգամանքը թույլ է տալիս փաստելու, որ գրվածքը դուրս է գալիս սոսկ գեղարվեստական գործի հասկացության սահմաններից:

Մի շարք պատմական աշխատություններում² նշված է Փ.Թերլեմեզյանի արմենական կուսակցությանը պատկանելու

¹ Տե՛ս **Մահարի Գ.**, Ճանապարհորդություն դեպի անցյալ. Փանոս Թերլեմեզյանի հետքերով // Սովետական արվեստ, Երևան, 1974, N 7, էջ 40-52: **Մահարի Գ.**, Այրվող այգեստաններ, Երևան, «Ապոլոն», 2004, էջ 717-740:

² Տե՛ս **Դարբինյան Ա.**, Հայ ազատագրական շարժման օրերին (իուլեր 1890-1940), Փարիզ, 1947, էջ 279: **Կեորկիզյան Ա.**, Վասպուրականի հերոսամարտը..., էջ 92: **Փափազյան Հ.Դ.**, Վան - Վասպուրականի հերոսամարտը-75..., էջ 23:

մասին: Բայց պետք է նկատել, որ ինքը՝ արվեստագետը, այս փաստը հերքում է՝ իր հուշագրության մեջ անընդմեջ պնդելով, որ նա երբևէ չի հարել որևէ կուսակցության և որ իր ժամանակակիցներից շատերը նկարչին մեղադրում էին անկուսակցական լինելու մեջ:

Ծանոթանալով արմենական կուսակցության ծրագրին՝ տեսանելի է դառնում նկարչի և նշված քաղաքական կազմակերպության գաղափարների նույնությունը: Գուցե ժամանակին նկարիչը եղել է կուսակցական, հնարավոր է, որ խորհրդային շրջանում հուշերը գրառելու հանգամանքը ստիպել է թերլեմեզյանին քողարկել այս փաստը:

* * *

Փանոս Թերլեմեզյանը 19-20-րդ դարերի հայ ռեալիստական գեղանկարչության լավագույն ներկայացուցիչներից է: Մեծ է նրա ավանդը հայ կերպարվեստի, մասնավորապես ռեալիստական բնանկարի զարգացման մեջ: Մեր օրերում նա համարվում է դասական նկարիչ:

Գնահատելով և արժեքավորելով նրա արվեստի նշանակությունը՝ 1921-ին Երևանում հիմնադրված ուսումնարանն անվանակոչվեց Փ. Թերլեմեզյանի անունով (30 ապրիլի, 1941):

Որոշ աղբյուրներում նշվում են Փ. Թերլեմեզյանի մասնակցությունը Գեղարդ տեխնիկումի հիմնադրման գործում և այդ դպրոցում նրա դասավանդման հանգամանքը¹, ինչը ճշտելու նպատակով ուսումնասիրություն կատարեցինք՝ քննության առնելով Գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկումի ստեղծման պատմությունը, ձեռք բերեցինք մի շարք կարևոր արխիվային վավերագրեր²:

¹ Տե՛ս **Степанян Н.** Искусство Армении ..., стр. 180. **Степанян Н.** Очерки изобразительного искусства Армении..., стр. 70. **Հակոբյան Հ., Հասարակ-յան Մ.,** Համաշխարհային և հայ արվեստի պատմության ուղեցույց ..., էջ 97:

² Ուսումնարանի մասին տե՛ս մեր հետևյալ հոդվածը՝ **Կիրակոսյան Մ.,** Էջեր Փա-նոս Թերլեմեզյանի անվան ուսումնարանի պատմությունից // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2009, էջ 84-91: Տեխնիկումների կանոնադրություն // Հայաստանի ազգային արխիվ, ֆոնդ 122, ցուցակ 1, գործ 205: Լուսժողկոմատի Գեղարվեստական-Տեխնիկական դպրոցի ար-

Արդյունքում պարզեցինք, որ նկարիչը նշված ուսումնական հաստատության կայացման գործում ներդրում չի ունեցել, ավելին՝ նա երբևէ չի դասավանդել այդ դպրոցում:

Բավական է ծանոթանալ նկարչի կենսագրական որոշ տվյալներին. ուսումնարանը հիմնադրվել է 1921-ին, իսկ մեզ հայտնի է, որ նշված տարում թերլենեզյանը դեռևս բնակվում էր Փարիզում:

Նկարիչը Սովետական Հայաստան է տեղափոխվում միայն 1928-ին, երբ գեղարվեստի դպրոցը լիովին կազմավորված էր: Խորհրդային ժամանակաշրջանում թերլենեզյանը մանկավարժական գործունեություն չի ծավալել, որի պատճառներից էին, հավանաբար, արվեստագետի տարիքը և առողջական վիճակը: Միևնույն ժամանակ նկատում ենք, որ վարպետն ապրում էր բուռն ստեղծագործական կյանքով, լինում էր Հայաստանի տարբեր մարզերում, կերտում հայրենասիրական ոգով լի կտավներ:

Գեղարվեստի ուսումնարանի հետ նկարչի կապի մասին կարող ենք փաստել, որ 1929-ին Արիլուսգլխվարչության կողմից Փանոս Թերլենեզյանը նշանակվում է Գեղարդ տեխնիկումի 1928-29 ուսումնական տարվա ընթացավարտների աշխատանքը ստուգող, որակավորող հանձնաժողովի անդամ¹: Դպրոցի տնօրինության նախաձեռնությամբ կազմակերպվում է հանդիպում (թվականը մեզ հայտնի չէ) Փ. Թերլենեզյանի և ուսանողների միջև, որի ժամանակ նկարիչը պատմում է Փարիզի ժյուլիենի ակադեմիայում ուսանած տարիների, 1915-ին Վանի ինքնա-

հետաանցի ծրագիր // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 122, ցուցակ 1, գործ 650: **Գայֆեճյան Վ.**, Խորհրդային նկարիչների արվեստների Պոլի-տեխնիկում (Հայաստանի նկարիչների այմանախը) // Արագած, Փարիզ, 1926, էջ 8-10: Գեղարվեստա-Տեխնիկական դպրոց // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 122, ցուցակ 1, գործ 471: Լուսժողովմատ Գեղարվեստական-Տեխնիկական դպրոց. Արիլուսգլխվարչություն // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 122, ցուցակ 1, գործ 653: Գեղարվեստա-տեխնիկական դպրոց // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Թ պրակ, էջ 288: Ա., [Արամ Երենյան] Երևանի Գեղարվեստական-Արդյունաբերական տեխնիկումի ցուցահանդեսը // Արվեստ, Երևան, 1927, N 5-6, էջ 16, **Գ.**, Գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկում Երևանում, Հրավիրակ, Վաղարշապատ, 1926, N 3, էջ 22-23:

¹ Տե՛ս Գրություն՝ Գեղարդ տեխնիկումի վարիչ Ասատուհուց Փ. Թերլենեզյանին // ՀԱՊ հուշածնագրային բաժին, Ֆ-30, Ի-407, N 234:

պաշտպանական մարտերի մասին, նաև արտահայտում արվեստի վերաբերյալ իր տեսակետները¹:

1941-ի մայիսի 4-ին Փանոս Թերլեմեզյանը վախճանվում է:

Բայց մինչ այդ՝ նույն թվականի ապրիլի 30-ին ՀՍՍՀ Ժողովրդական Կոմիսարների սովետը որոշում էր ընդունել Երևանի Գեղարդ տեխնիկումը նրա անունով անվանակոչելու մասին²:

Ճիշտ է, ինքը՝ Փանոս Թերլեմեզյանը, գեղարվեստի այդ ուսումնարանում չի դասավանդել, բայց Հայաստանի կառավարությունն արժանապես գնահատելով նկարչի խոշոր ներդրումը հայ կերպարվեստի զարգացման գործում, ընդունեց վերոհիշյալ որոշումը:

¹ Նկարիչ Գրիգոր Աղասյանի հետ մեր ունեցած զրույցից:

² Որոշում՝ Հայկական Սովետական Սոցիալիստական Հանրապետության Ժողովրդական կոմիսարների միություն, 1941թ. 30 ապրիլի // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 113, ցուցակ 15, գործ 93:

ՎԵՐՋԱԲԱՆ

Հայ կերպարվեստի դասական Փ. Թերլեմեզյանն իր արվեստի ձևավորման սկզբում ընտրեց գեղանկարչության ռեալիստական, իրապաշտական ուղղությունը, որին անդավաճան մնաց իր ողջ ստեղծագործական ուղու ընթացքում: Թեև Փ. Թերլեմեզյանի արվեստը կազմավորվել է օտար երկրներում, մասնավորապես Ֆրանսիայում, երկիր, որտեղ XX դարասկզբում ծնունդ էին առել գեղանկարչական մի շարք ուղղություններ, այդուհանդերձ մինչև 1910-ականները Թերլեմեզյանի աշխատանքներում միայն տեսանելի էր ակադեմիզմի դրոշմը, որն արտահայտվում էր գունաշարի միապաղաղ, գորշ շագանակագույն, դարչնադեղնավուն երանգների մեջ: Նկարչի արվեստում սակավ են եվրոպական արվեստի ազդեցությունները, որոնք հիմնականում հանդես են գալիս նրա արվեստի ձևավորման շրջանում՝ արտահայտվելով ոչ այնքան գեղարվեստական մեթոդի, պատկերառճիկամ գունային համակարգի, որքան կոնկրետ կերպարանքի մանության մեջ: Փ. Թերլեմեզյանի բնանկարներն օժտված չեն նուրբ կոլորիտով և պատկերվող բնության պոետիկությամբ: Նրա վաղ շրջանի կտավներում հանդիպում ենք փարիզյան թաղամասերի պատկերների, որոնք արտահայտում են տխրության և մեկության զգացումներ: Արվեստի միջին փուլում՝ սկսած 1915-ից, իմպրեսիոնիզմի չափավոր ազդեցությամբ նկարչի ներկայանակն ազատվում է ակադեմիական մռայլ գույներից: Գեղարվեստական այլ որակներով են օժտված և այլ գաղափարներով են ներշնչված Փ. Թերլեմեզյանի 1920-ականներին ստեղծված գործերը. ծովային տեսարաններն արտահայտում են նկարչի ռոմանտիկ հույզերը, իսկ ամերիկյան շրջանի բնանկարները Թերլեմեզյանի անհանգիստ, փոթորկոտ հոգեվիճակի անխոս վկաներն են: Խորհրդային տարիներին Փ. Թերլեմեզյանը դառնում է արդյունաբերական բնանկարի հիմնադիրներից մեկը: Նրա բնանկարները դառնում են առավել մոնումենտալ, դրանցում շեշտվում է տեսարանների էպիկական բնույթը: Թեև Փ. Թերլեմեզյանի դիմանկարները զուրկ են հոգեբանական, խոր և հուզալից վառ նկարագրից, այնուամենայնիվ, դրանք XIX-XX դարերի հայ

դիմանկարչության մեջ իրենց ուրույն տեղը զբաղեցնող աշխատանքներ են:

Փ. Թերլենեզյանը նաև հասարակական գործիչ էր, 1890-ականներին Արևմտյան Հայաստանի ազատագրական պայքարի ակտիվիստներից: Արվեստագետը ժամանակին իր կարևոր մասնակցությունն է ունեցել մշակութային տարբեր միությունների ստեղծմանը:

Փ. Թերլենեզյանը մասնակցել է ընդհանուր թվով 47 ցուցահանդեսների /Փարիզ, Թիֆլիս, Կ. Պոլիս, Մյունխեն, Երևան, Վենետիկ, Նյու Յորք, Մոսկվա/, որոնցից վեցն անհատական պատկերահանդեսներ էին / Նյու Յորք, Ֆրեզնո, Երևան, Թիֆլիս, Մոսկվա /:

Փ. Թերլենեզյանի գրական ժառանգությունն առնչվում է և՛ հասարակական-քաղաքական խնդիրներին, և՛ արվեստի տարաբնույթ հարցերին: Նկարիչը գրական 15 հրապարակումներ ունի, որոնցից շատերում առաջադրված են արվեստագետին հուզող ինչպես ստեղծագործական, գեղարվեստական ու գեղագիտական, այնպես էլ ազգային՝ հասարակական ու քաղաքական խնդիրներ:

Մ.Մաշտոցի անվան մատենադարանում են գտնվում 1914 թվականին Փ. Թերլենեզյանի ստեղծած՝ Աղթամարի Սբ. Խաչ եկեղեցում կատարված արտանկարները, որոնք կորած էին համարվում: Ածխանկարներն ալբոմային յոթ թերթերում ամփոփված տաճարի տարբեր մասերում գտնվող հարթաքանդակների արտանկարներն են:

Ավետիք Իսահակյանի տուն-թանգարանում է գտնվում Փ. Թերլենեզյանի վրձինն պատկանող՝ մեզ անհայտ «Աղջկա դիմանկարը» (անթվակիր): Աշխատանքի դեղնադարչնագույն երանգավորումից ելնելով՝ այն մոտավոր թվագրում ենք 1905 թվականով:

Հովհաննես Թումանյանի տուն-թանգարանում են գտնվում Թերլենեզյանի անհայտ երկու կտավները՝ «Հովհաննես Թումանյանը որսի ժամանակ» (1905) և «Մուշեղ Թումանյանը Սբ. Գրիգոր աղբյուրի մոտ» (1905):

Էջմիածնի թանգարանում են գտնվում Փ. Թերլենեզյանի

ստեղծագործության վաղ շրջանին պատկանող երեք գործերը, որոնցից երկուսը բնանկարներ են՝ «Սևան» (1907), «Վանա բերդը» (1913), իսկ մեկը, 1904 թվականին ստեղծված, 17-րդ դարի իսպանացի գեղանկարիչ Էստեբան Մուրիլիոյի «Անադարտ հղիություն» կտավի կրկնօրինակն է:

Փ. Թերլեմեզյանի «Հայուհի» դիմանկարն ստեղծվել է 1913-ին, իսկ «Գաղթական» (1901) կտավը գտնվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում:

Երևանի Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստի ուսումնարանի հիմնադրման և հետագա գործունեության պատմության ուսումնասիրության արդյունքում պարզեցինք, որ Փ. Թերլեմեզյանը ոչ մի առնչություն չի ունեցել ուսումնարանի հիմնադրման հետ և երբևէ չի դասավանդել ուսումնական այդ հաստատությունում:

КИРАКОСЯН МЕРИ АРАЕВНА

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО ФАНОСА ТЕРЛЕМЕЗЯНА

Резюме

Фанос Терлемезян (1865-1941) - один из выдающихся представителей реалистического направления в армянском изобразительном искусстве XIX-XX вв. Хотя многожанровый художник в своем творческом наследии оставил пейзажи, портреты, тематические работы, натюрморты, но преобладающим жанром в творчестве Ф. Терлемезяна остается пейзаж. Он внес свой вклад в развитие армянского реалистического пейзажа. Трудная и наполненная испытанием жизнь художника прошла за рубежом, и только в 1928 году он вернулся в Армению.

Цель исследования заключается в комплексном изучении жизни и творчества Фаноса Терлемезяна. В свое время о жизни и творческой деятельности художника были написаны разделы в монографиях и очерках по истории армянского изобразительного искусства, альбомы, мемуары. Искусствовед Егише Мартикян сыграл большую роль в изучении жизни и творчества Фаноса Терлемезяна. Он автор первой и до сих пор единственной монографии о нем, которая была опубликована полвека назад, в 1964 году.

➤ В нашем исследовании мы впервые собрали и представили летопись общественной деятельности Ф. Терлемезяна.

➤ Составили полную хронологию тех выставок, в которых участвовал Ф. Терлемезян.

➤ Впервые представили литературное наследие художника.

➤ В Матенадаране имени Месропа Маштоца обнаружили считавшиеся пропавшими рисунки Ф. Терлемезяна, которые были скопированы с рельефов храма Сурб Хач (Святой Крест) в Ахтамаре.

➤ В Доме-музее Аветика Исаакяна нами было найдено недатированное и до сих пор неизвестное изображение девушки.

➤ В Доме-музее Ованнеса Туманяна мы обнаружили два неизвестных пейзажа художника: “Ованнес Туманян во время охоты” (1905) и “Мушег Туманян у родника св. Григора” (1905).

➤ Ввели в научный оборот три полотна художника: “Севан” (1907), “Крепость Вана” (1913) и копию картины испанского художника 17 века Э. Мурильо “Непорочное зачатие”, которые хранятся в музее Эчмиадзина.

➤ Изучив письма, статьи и летопись жизни Ф. Терлемезяна, мы уточнили дату создания и историю портрета “Армянка” (1913), выяснили местонахождение полотна “Беженец” (1901, Национальная галерея Армении).

➤ Отвергли распространенную в искусствознании точку зрения, согласно которой Ф. Терлемезян участвовал в учреждении Художественного училища имени Фаноса Терлемезяна и преподавал там.

➤ Использовали новые архивные материалы, рукописные страницы, свидетельства и воспоминания современников.

Данная монография состоит из предисловия, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

Первая глава монографии, которая состоит из трех параграфов, называется “Путь жизни Фаноса Терлемезяна”. В первом параграфе мы представили главные страницы биографии художника: годы обучения в Петербурге и Париже, период ареста и странствий, а также период репатриации. Второй параграф представляет полную хронологию выставок, в которых участвовал Ф. Терлемезян. Третий параграф работы посвящен двум выдающимся представителям армянского искусства - Фаносу Терлемезяну и Комитасу, где представлены свидетельства их тесной дружбы и духовного родства.

Вторая глава исследования (“Творчество Фаноса Терлемезяна”) состоит из четырех параграфов. Первый относится к раннему творчеству Ф. Терлемезяна (1900-1915), которое мы оцениваем как период формирования художника, когда в его искусстве еще преобладает влияние академической школы. Рассматривая ранние работы Ф. Терлемезяна, мы проводим параллели между ними и работами французских художников 19 века Ораса Верне и Теодора Шассерио, а также сравниваем одноименные произведения Ф. Тер-

лемезяна и Аршака Фетваджяна. Второй параграф представляет средний период творчества мастера (1916-1927), где, особенно в морских пейзажах, уже заметно умеренное влияние импрессионизма. В работе дается сравнительный анализ созданных в разные годы картин художника, что позволяет нам увидеть и понять характер и направление его творческой эволюции. В третьем параграфе мы изучили пейзажи и тематические картины Ф. Терлемезяна, которые были созданы в советский период, отметили роль художника в создании индустриального пейзажа. Четвертый параграф посвящен проблеме формирования и развития двух жанров - портрета и натюрморта в творчестве Ф. Терлемезяна.

Третья глава названа “Литературная, общественная и патриотическая деятельность Фаноса Терлемезяна”. Первый параграф посвящен литературному наследию художника, во втором представлена летопись общественной деятельности Ф. Терлемезяна. В третьем говорится об участии художника в Ванском героическом сражении.

В заключении изложены общие выводы исследования. Классик армянского изобразительного искусства Ф. Терлемезян, выбрав в начале своего творческого пути реалистическое направление живописи, оставался верен ему на протяжении всей жизни. Искусство Ф. Терлемезяна формировалось за рубежом, в частности, во Франции - стране, где в конце XIX - начале XX вв. зарождались многие современные течения искусства, но до 1910 года в работах Ф. Терлемезяна видны отпечатки академизма. Начиная с 1915 года, благодаря умеренному влиянию импрессионизма, палитра художника освобождается от академических мрачных тонов. В советские годы Ф. Терлемезян становится одним из основоположников национального индустриального пейзажа. Портреты художника лишены психологической глубины и эмоционального напряжения, однако они занимают заметное место в армянском изобразительном искусстве XIX-XX вв.

KIRAKOSYAN MERI

THE LIFE AND OEUVRE OF PANOS TERLEMEZYAN

Summary

Panos Terlemezyan (1865-1941) is one of the most prominent representatives of the realistic direction in Armenian art of the XIX-XXth centuries. Although the multi-genre painter has left landscapes, portraits, thematic works and still lifes, but the dominant in his oeuvre remains the landscape genre. He has a unique contribution in the development of Armenian realistic landscape painting. The artist spent most part of his life, full of difficulties, in foreign countries, and only in 1928 he returned to Armenia.

The main objective of the research is a comprehensive study of Panos Terlemezyan's life and oeuvre. Artist's life and art has been presented within the sections of monographs and overviews on Armenian art, as well as albums and memoirs. Eghishe Martikyan has played an important role in the study of P. Terlemezyan's life and oeuvre. He is the author of the first and the only monograph about the painter, which was published a half-century ago, in 1964.

➤ In our research for the first time a complete chronicle of artist's public activity, social and cultural life has been collected and presented.

➤ We have also developed a complete chronology of the exhibitions in which P. Terlemezyan participated.

➤ For the first time is presented P. Terlemezyan's literary heritage.

➤ In Matenadaran after Mesrop Mashtots we have found P. Terlemezyan's lost drawings, that are copied from the reliefs of "Holy Cross" ("Surb Khach"), the church on Achtamar island.

➤ In the museum after Avetik Isahakyan we have found an undated and unknown portrait of a young lady.

➤ In the museum after H. Tumanyan we have found two unknown landscape paintings, entitled "Hovhannes Tumanyan at hunting" (1905) and "Mushegh Tumanyan at St. Gregory rill" (1905).

➤ Artist's three canvases, kept at Etchmiadzin museum, have been presented to the Scientific Society: "Sevan" (1907), "Fort of Van" (1913), and the copy of the 17th century Spanish painter E. Murilyo's "Pure pregnancy" painting.

➤ While studying P. Terlemezyan's correspondence, articles and life chronicle, we have clarified the date of creation and the history of the portrait called "An Armenian woman" (1913) and found out the location of the painting called "A Refugee" (1901).

➤ We have rejected the standpoint that the painter participated in the establishment of art college after Panos Terlemezyan and taught there.

➤ New archival materials, manuscripts, as well as the reminiscences and testimonies of Terlemezyan's contemporaries have been put into scientific circulation.

The monograph consists of a preface, three chapters, conclusions, a list of references. The first chapter, that includes three paragraphs, is entitled "The life of Panos Terlemezyan". In the first paragraph the main pages of painter's biography are presented: the years of study in Petersburg and Paris, the periods of imprisonment, journeys and repatriation. The second paragraph presents a complete chronology of the exhibitions, in which the artist participated. The third paragraph dwells on two outstanding representatives of Armenian art: Panos Terlemezyan and Komitas, and the evidences of their mutual friendship and spiritual affinity.

The second chapter of the monograph ("Panos Terlemezyan's oeuvre") consists of four paragraphs. The first one covers the early period oeuvre of Terlemezyan (1900-1915), which we consider as the painter's formation period, when the academic school impact was still dominant in his art. While studying the works of his early period, we draw comparisons between P. Terlemezyan's and the 19th century French painters Horace Vernet's and Theodor Shasserio's works, we also compare the similar canvases of Panos Terlemezyan and Arshak Fetvatchyan. The second paragraph focuses on Terlemezyan's work of the middle period (1916-1927), where, especially in the marine painting, the reasonable influence of impressionism is already noticed. In the thesis we compare artist's several works of the same name, but created in different periods of time. This allows us to follow the direction of the

painter's creative evolution. In the third paragraph we have studied Terlemezyan's landscapes and thematic paintings, that were created during Soviet time. We have also pinpointed the role of Terlemezyan in the establishment of industrial landscape genre in Armenia. The forth paragraph covers the establishment and development of two genres in P.Terlemezyan's art, that of portrait and still life.

The third chapter of this research is entitled "The literary, public and patriotic activities of P.Terlemezyan". The first paragraph dwells on the literary heritage of the artist, the second one presents the complete chronicle of P. Terlemezyan's public activities, the third paragraph is about the participation of P. Terlemezyan in the heroic battle of Van in 1915.

Basic points are summarized in the conclusions. Panos Terlemezyan, the classic of Armenian art, having selected the realistic direction of art from the very beginning of his career, stayed true to it during his whole life. Terlemezyan's art has been formed abroad, particularly in France, a country, where at the beginning of the 20th century numerous art movements were being created. However, until 1910 artist's works still wore the stamp of academicism. Starting from 1915, due to the reasonable influence of impressionism, the artist's palette gets free from gloomy academic colors. In the Soviet times Terlemezyan becomes one of the founders of industrial landscape genre.

Although the portraits of P. Terlemezyan lack some psychological profoundness and emotional tension, however they have a notable place in the Armenian art of the XIX-XXth centuries.

ՕԳՏԱԳՈՐԾՎԱԾ ԱՂԲՅՈՒՐՆԵՐ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

1. ԱՐԽԻՎԱՅԻՆ ՆՅՈՒԹԵՐ

1. Ալազան Վ., Ժողովրդական նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանը և պրոֆեսոր Հրաչյա Աճառյանը // ԳԱԹ, Վ.Ալազանի ֆոնդ, N72:
2. Բյուրատ Վ., Իմ կյանքի հուշերը (ձեռագիր, անթվակիր) // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 314, ցուցակ-1, գործ-3:
3. Գեղարվեստա-Տեխնիկական դպրոց // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 122, ցուցակ 1, գործ 471:
4. Գրություն՝ Գեղարդ տեխնիկումի վարիչ Ասատուհուն Փ. Թերլեմեզյանին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-407, N 234:
5. Գրություն՝ Մշակույթի նախարար Ա. Շահինյանից Երևանի պետական պատկերասրահի տնօրենին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-1529, N 376:
6. Գրություն՝ ուղղված Փանոս Թերլեմեզյանին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3176, N 59:
7. Գրություն՝ ուղղված Փանոս Թերլեմեզյանին Կովկասյան արվեստագետների ընկերությունից // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3215, N 45:
8. Գրություն՝ ուղղված Փանոս Թերլեմեզյանին Կոլտուր-Պատմական թանգարանի կողմից // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-411, N 269:
9. Գրություն՝ ուղղված Փանոս Թերլեմեզյանին Պոլսի պետական թանգարանից // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3193, N 25:
10. Գրություն՝ ուղղված Փանոս Թերլեմեզյանին ցուցահանդեսի տնօրինությունից // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3197, N 29:
11. Եղբայրական օգնություն Պետրոգրադի հայկական համագումարի մասնակիցների վերաբերյալ // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 50, ցուցակ-1, գործ-140:
12. Էդիպան Գ., Փանոս Թերլեմեզյան // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-2358, N 156:

13. Թեյասեղանի պատիվ նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանի, Ապագա, Փարիզ (անթվակիր) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3258:
14. Թերլեմեզյան Փ., «Աղասու հագուստը: Ըստ իմ հիշողության 1878թ.» Թատրոնի ելույթ-Թիֆլիս (ծեռագիր) // ՀԱՊ, հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3275, N 175:
15. Թերլեմեզյան Փ., Եղիշե Թադևոսյանի մասին (ծեռագիր) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3295, N 220:
16. Թերլեմեզյան Փ., Ինքնակենսագրություն // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-170, N 384:
17. Թերլեմեզյան Փ., Կյանքիս հուշերը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 60, թպ. 3:
18. Թերլեմեզյան Փ., Հայաստանում Հոկտեմբերյան հաղթանակի մասին (ծեռագիր) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3293, N 198:
19. Թերլեմեզյան Փ., Հետաքրքրական քննություն բալկանյան դաշնակցության մասին // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3232, N 66:
20. Թերլեմեզյան Փ., Նկարչական դպրոցի ցուցահանդեսի մասին (ծեռագիր) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3292, N 197:
21. Թերլեմեզյան Փ., Փանոս Թերլեմեզյանի հայտարարությունը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3231, N 15:
22. Թերլեմեզյան-Քիլոքճեան. նկարներու ցուցահանդեսին առթիւ (անթվակիր) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի - 3259, N 98:
23. Ժողովրդական նկարիչ Փ.Թերլեմեզյանի ստեղծագործական գործունեության 40-ամյակի շուրջ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-1244, N 145:
24. Լուսժողկոմատի Գեղարվեստական-Տեխնիկական դպրոցի արհեստանոցի ծրագիր // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 122, ցուցակ 1, գործ 650:
25. Լուսժողկոմատ՝ Գեղարվեստական-Տեխնիկական դպրոց. Արիւլուսգլխավարչություն // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 122, ցուցակ 1, գործ 653:
26. Հայկ Վ., Փանոս Թերլեմեզյան // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3241, N 80:

27. Հայ կրթական հիմնարկություն // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 122, ցուցակ-2ա, գործ-4:
28. Հրավիրատուն – Detroit Armenian club 307 Ferry Ave. East Detroit Michigan, // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3190, N 20:
29. Մարտիկյան Ե., Թերլենեզյանը-պեյզաժի վարպետ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի - 3267, N 107:
30. **Յովհաննես Ասպետ**, Թերլենեզյանի նկարահանդեսը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3246, N 85:
31. Նամակ՝ Սիտալից Փանոս Թերլենեզյանին, 1928, հունվարի 15 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-318, N 16:
32. Նամակ՝ Սիտալից Փանոս Թերլենեզյանին, 1932, սեպտեմբերի 1 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-318, N 15:
33. **Շարբաբջյան Գ.**, Փանոս Թերլենեզյան // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3264, N 104:
34. Որոշում՝ Հայկական Սովետական Սոցիալիստական Հանրապետության ժողովրդական կոմիսարների սովետ, 1941 թ. 30 ապրիլի // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 113, ցուցակ-15, գործ-93:
35. **Զուպանյան Ա.**, Փանոս Թերլենեզյան, 1928 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3244, N 83:
36. Տեխնիկումների կանոնադրություն // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 122, ցուցակ 1, գործ 205:
37. Փանոս Թերլենեզյան // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-2370, N 159:
38. Փանոս Թերլենեզյանի անհատական ցուցահանդեսի կատալոգ (նկարչական գործունեության 40-ամյա հոբելյանը), Երևան, 1941 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3272, N 163:
39. Փանոս Թերլենեզյան, անհատական ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1965, 36 էջ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-17316, N 554:
40. Փանոս Թերլենեզյանի ծննդյան 100-ամյակին նվիրված հոբելյանական երեկույթ // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, N 1713:
41. Փանոս Թերլենեզյանի նամակը՝ ուղղված AXPP խմբավորմանը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-366, N 115:

42. Փանոս Թերլեմեզյանի նամակը՝ ուղղված Սիտալին, 1925, 22 նոյեմբերի // ԳԱԹ Սիտալի (Կարապետ Շահինյանի) ֆոնդ, N 137:
43. Փանոս Թերլեմեզյանի պատկերահանդեսը (թարգմանություն վրացերեն հոդվածից) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-382, N 171:
44. Փանոս Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-1806, N 559:
45. Փանոս Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը (ֆրանսիական արտիստների ընկերություն) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3309, N 221:
46. Ֆրանսիայի արտիստների ընկերություն // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3308, N 220:
47. Фанос Терлемезян, каталог выставки, Москва, 1949, 17 стр. // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-197, N 112:
48. Фанос Терлемезян, каталог, выставки, Туфлус, 1930 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-370, N 775:
49. Шлеов В. Творчество Ф.Терлемезяна и проблема наследия в искусстве Армении // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆ-60, Ի-28038:
50. Constantinople and near East, painting by Panos Terlemezian, 1924, The Anderson Galleries (անհատական ցուցահանդեսի կատալոգ) // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3253, N 92:
51. Panos Terlemezian // Հայաստանի ազգային արխիվ, Ֆոնդ 424, ցուցակ-1, գործ-153:
52. Sein-Et-Oise Exposition de 1900 // ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, Ֆոնդ 30, Ի-3310, N 222:

II. ԳՐԹԵՐ, ՄԵՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ, ԿԱՏԱԼՈԳՆԵՐ, ԱՏԵՆԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

53. Ա-Դօ., Մեծ դեպքերը Վասպուրականում (1914-1915թթ.), Երևան, «Լույս», 1917, 487 էջ:
54. Ալազան Վ., Հուշեր, Երևան, «Հայաստան», 1967, 374 էջ:
55. Աղայան Ա., Հայ կերպարվեստի զարգացման ուղիները XIX-XX դարերում, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2009, 292 էջ:
56. Աղայան Ա., Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Ղազարյան Վ., Հայ արվեստի պատմություն, Երևան, «Զանգակ», 2009, 574 էջ:

57. Աճառյան Հ., Կյանքիս հուշերից, Երևան, «Միտք», 1967, 457 էջ:
58. Բաբա Թահեր Օրիան, Քառյակներ և ղազալներ, Թեհրան, 1930, 41 էջ:
59. Բանբեր հայ գրականության և արվեստի, գիրք 2, Պետերբուրգ, 1904, 220 էջ:
60. Բուրուշյան Ռ., Պոստիմարեսիոնիզմի դրսևորումները հայ գեղանկարչության մեջ 20-րդ դարի սկզբին (արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն), Երևան, 2009, 107 էջ:
61. Գասպարյան Գ., Ժամանակակիցները Կոմիտասի մասին, Երևան, Հայպետհրատ, 1960, 337 էջ:
62. Գասպարյան Գ., Կոմիտասը ժամանակակիցների հուշերում և վկայություններում, Երևան, «Փրինթինֆո», 2009, 446 էջ:
63. Գասպարյան Գ., Կոմիտաս Վարդապետ, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2009, 246 էջ:
64. Գեղաշխի կերպարվեստի սեկցիա (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1930, 35 էջ:
65. Դարբինյան Ա., Հայ ազատագրական շարժման օրերին (հուշեր 1890-1940), Փարիզ, 1947, 635 էջ:
66. Դզնունի Դ., Հայ կերպարվեստագետներ (համառոտ բառարան), Երևան, «Լույս», 1977, 519 էջ:
67. Դիմանկարը հայկական գրաֆիկայում (ցուցահանդեսի կատալոգ), Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հավաքածու, Երևան, 2004, 62 էջ:
68. Եկարյան Ա., Հուշեր, Կահիրե, 1947, 307 էջ:
69. Երկանյան Վ., Հայկական մշակույթը 1800-1917 թթ., Երևան, ՍՍՀ ԳԱԱ հրատարակչություն, 1982, 270 էջ:
70. Զարյան Կ., Նավատոմար, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 1999, 667 էջ:
71. Թերլենեզյան տոհմ (Մի տոհմի պատմություն), Երևան, 2010, 44 էջ:
72. Թերլենեզյան Փանոս, անհատական ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1929, 8 էջ:
73. Թերլենեզյան Փանոս, անհատական ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1941, 44 էջ:
74. Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, «Էդիթ Պրինտ», 2009, 1004 էջ:

75. Թումանյանը ժամանակակիցների հուշերում, Երևան, ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1969, 899 էջ:
76. Թումանյան Ն., Հուշեր և գրույցներ, Երևան, «Լույս», 1969, 334 էջ:
77. Խաչատրյան Շ., Ցավի գույնը (Եղեռնի անդրադարձը հայ գեղանկարչության մեջ), Երևան, «Փրինթինֆո», 2010, 207 էջ:
78. Խորհրդային կերպարվեստագետների միության աշխատանքների ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1940, 37 էջ:
79. Խորհրդային կերպարվեստագետների միության էտյուդային աշխատանքների հաշվետու և շրջիկ նկարչական արվեստանոցի 1939 թվականի աշխատանքների 8-րդ ցուցահանդեսի կատալոգ, Երևան, 1940, 37 էջ:
80. Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստ (1922-1934թթ.), Երևան, Պետական հրատարակչություն, 1934, 116 էջ:
81. Կեղրիզյան Ա., Վասպուրականի հերոսամարտը, Բեյրութ, 1965, 271 էջ:
82. Կոմիտաս (Ժողովածու), Երևան, Հայպետհրատ, 1930, 109 էջ:
83. Կոմիտասը հայկական կերպարվեստում (ալբոմ), Երևան, 1970, 141 էջ:
84. Կոստյան Հ., Վան-Քաղաքամեջի ապրիլյան կռիվները, Երևան, Երևանի համալսարանի հրատարակչություն, 1992, 135 էջ:
85. Հակոբյան Հ., Հասրաթյան Մ., Համաշխարհային և հայ արվեստի պատմության ուղեցույց, Երևան, «Ձանգակ-97», 2005, 116 էջ:
86. Հայ արվեստագետների միություն. Կանոնադրություն, Թիֆլիս, 1916, 34 էջ:
87. Հայ արվեստագետների միություն 1916-17թ. տեղեկագիր, Թիֆլիս, 1917, 24 էջ:
88. Հայ Արուեստի Տուն, Կ.Պոլիս, 1921, 14 էջ:
89. Հայ արվեստի հարցեր - 1, (գիտական հոդվածների ժողովածու), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, 465 էջ:
90. Հայաստանի ազգային պատկերասրահ (գեղանկար, գրաֆիկա, քանդակ, կիրառական արվեստ), Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2008, 313 էջ:
91. Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, Մարսել, Հրատարակված «Հայաստանի Թանգարանների Բարեկամներ»-ի կողմից (ուղեցույց-կատալոգ), 1992, 263 էջ:

92. Հայաստանի արվեստագետների միության 6-րդ պատկերահանդես, Կ.Պոլիս, 1921, 29 էջ:
93. Հայաստանի կերպարվեստագետների ստեղծագործությունների ցուցահանդես, Երևան, 1930:
94. Հայաստանի պետական պատկերասրահ: Գեղարվեստի բաժին, Երևան, 1930, 51 էջ:
95. Հայաստանի պետական պատկերասրահ, Երևան, «Հայաստան», 1965, 608 էջ:
96. Հայաստանի պետական պատկերասրահի ֆոնդերի շրջիկ ցուցահանդես, Երևան, 1952, 58 էջ:
97. Հայաստանի ՍԽՅ կերպարվեստագետներն ու ճարտարապետները տասներեք տարում (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1933, 20 էջ:
98. Հայերը Սանկտ-Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթօջախներում 19-20-րդ., Երևան, «Անտարես», 2004, 112 էջ:
99. Հայկական գեղանկարչություն (ալբոմ), Երևան, «Հայաստան», 1967, 12 էջ:
100. Հայկական կերպարվեստի հորեյանական ցուցահանդես. 20 տարի, Երևան, 1940, 41 էջ:
101. Հայկական հարց: Հանրագիտարան, Երևան, Հայկական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1996, 470 էջ:
102. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 1, Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1974, 720 էջ:
103. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 4, Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1974, 716 էջ:
104. Հայկական սովետական հանրագիտարան, հ. 6, Երևան, Հայկական սովետական հանրագիտարանի գլխավոր խմբագրություն, 1980, 719 էջ:
105. Հայկական ՍՍՀ կերպարվեստը, Լենինգրադ, «Ավոորա», 1972, 72 էջ:
106. **Հերկեյան Մ.**, Ամերիկահայ կերպարվեստը (արվեստագիտության թեկնածուի գիտական աստիճանի հայցման ատենախոսություն), Երևան, 2001, 190 էջ:
107. Հովհաննես Թումանյանը կերպարվեստում (ցուցահանդեսի կատալոգ), Երևան, 1958, 124 էջ:

108. Ղազարյան Մ., Սովետահայ կերպարվեստի հիշարժան տարեթվերը, Երևան, Հայաստանի նկարիչների միություն, 1982, 100 էջ:
109. Մազմանյան Ռ., Հայ երաժշտության կյանքի տարեգրություն. 1901-1910, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, 208 էջ:
110. Մահարի Գ., Այրուող այգեստաններ, Երևան, «Ապոլոն», 2004, 784 էջ:
111. Մահարի Գ., Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, «Խորհրդային գրող», 1989, 671 էջ:
112. Մարտիկյան Ե., Հայկական կերպարվեստի պատմություն, գիրք Գ, Երևան, «Սովետական գրող», 1983, 217 էջ:
113. Մարտիկյան Ե., Փանոս Թերլեմեզյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1964, 101 էջ:
114. Մխիթարյան Օ., Վանի հերոսամարտը, 1930, 226 էջ:
115. Մնացականյան Ս., Աղթամար, Երևան, ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1983, 173 էջ:
116. Շիշմանյան Ռ., Բնանկարը ու հայ նկարիչները, Երևան, Հայպետհրատ, 1958, 362 էջ:
117. Շիրվանզադե Ա., Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 9, Երևան, Հայպետհրատ, 1955, 537 էջ:
118. Ով ով է: Հայեր (Կենսագրական հանրագիտարան), հ. 2, Երևան, Հայկական հանրագիտարան հրատարակչություն, 2007, 740 էջ:
119. Չուգասզյան Լ., Արշակ Ֆեթվաճեան, Երևան, «Փրինթինֆո», 2011, 188 էջ:
120. Պողոսյան Հ., Վասպուրականի պատմությունից (1850-1900), Երևան, Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1988, 352 էջ:
121. Սարգսյան Ա., Խարազյան Մ., Լուվրի կամարների տակ, Երևան, «Հայաստան», 1974, 176 էջ:
122. Սարյան Մ., Արվեստի մասին, Երևան, «Սովետական գրող», 1986, 304 էջ:
123. Սարյան Մ., Գրառումներ իմ կյանքից, Երևան, «Սովետական գրող», 1980, 299 էջ:
124. Սարյան Մ., Նամակներ (1908-1928թթ.), հ. 1, Երևան, «Տիգրան Մեծ», 2002, 596 էջ:
125. Սիտալ Կ., Կեանքն ու ստեղծագործութիւնները, Ֆիլադելֆիա, «Ամերիկահայ Յառաջադիմական միութեան», 1957:

126. **Սիրունի Յ.**, Ինքնակենսագրական նոթեր, Երևան, «Սարգիս Խաչենց», 2006, 356 էջ:
127. **Սողախյան Կ.**, Թեժ մարտերը Վանի Քաղաքամիջում (մասնակցի հուշերից), Երևան, «Ջանգալ-97», 2000, 94 էջ:
128. **Ստեփանյան Գ.**, Կենսագրական բառարան (հայ մշակույթի գործիչներ), հ.1, Երևան, «Հայաստան», 1973, 382 էջ:
129. **Ստեփանյան Հ.**, Հայերի ներդրումն Օսմանյան կայսրությունում, Երևան, «Գասպրինտ», 2011, 744 էջ:
130. **Վարդանյան Ս.**, Հայաստանի մայրաքաղաքները, Երևան, «Ապոլոն», 1995, 264 էջ:
131. **Փափազյան Հ.**, Վան-Վասպուրականի հերոսամարտը-75, Երևան, «Հայաստան», 1990, 127 էջ:
132. Քրիստոնեա Հայաստան – 1700, Հայաստանն իր բարերարների, 2001:
133. **Авакян А.** Из истории художественной жизни Армении 1920-1932 гг., Ереван, “Арминиус”, 2002, 212 стр.
134. **Աւազյան Մ.** Габриел Гюрджян, Москва, “Советский художник”, 1957, 26 стр.
135. **Աւազյան Մ.** Пейзаж в армянской советской живописи, изд-во АН Арм ССР, 1978, 112 стр.
136. Ассоциация художников революции “Искусство в массы” (каталог выставки), Москва, 1929, 11 с.
137. Ассоциация художников революционной России (АХРР), сборник воспоминаний, статей, документов, Москва, “Изобразительное искусство”, 1973, 504 стр.
138. **Ваганова Е.** Мурильо и его время, Москва, “Изобразительное искусство”, 1988, 224 стр.
139. Выставка изобразительного искусства Армянской ССР, Москва, “Искусство”, 1939, 78 стр.
140. Выставка советского изобразительного искусства (справочник), Москва, 1967, 544 стр.
141. **Дрампян Р.** Государственная картинная галерея, Москва, “Искусство”, 1982, 248 стр.
142. **Дрампян Р.** Егише Татевосян, Москва, “Искусство”, 1957, 108 стр.
143. **Էրзнկյան Մ.** Натюрморт в творчестве художников Армении. Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, Ереван, 1999, 142 стр.

144. Живопись Азербайджана, Армении, Грузии XIX-XX (альбом), Москва, 1959, 3 стр.
145. **Зурабов Б.** Государственная картинная галерея Армении (каталог). Москва, "Советский художник", 1986, 16 стр.
146. **Измайлова Т., Айвазян М.** Искусство Армении, Москва, "Искусство", 1969, 260 стр.
147. История искусства народов СССР, т. 6 (Искусство второй половины 19 – начала 20 века), Москва, "Изобразительное искусство", 1981, 411 стр.
148. **Казарян М.** Изобразительное искусство Армянской ССР, Москва, "Советский художник", 1978, 222 стр.
149. **Мартикян Е., Парсамян Р.** Изобразительное искусство Армянской ССР, Москва, "Советский художник", 1957, 32 стр.
150. **Орбели И.** Избранные труды (из истории культуры и искусства Армении X – XII вв.) т.1, Москва, "Наука", 1968, 587 стр.
151. Очерки по истории армянского изобразительного искусства, Ереван, изд-во АН Арм ССР, 1979, 216 стр.
152. Очерки по истории искусства Армении (сборник статей), Москва-Ленинград, "Искусство", 1939, 106 стр.
153. **Парсамян Р.** Государственная картинная галерея Армении, Москва, "Изобразительное искусство", 1960, 30 стр.
154. **Ремпель Л.** Живопись советского Закавказья, Москва-Ленинград, "Огиз-Изогиз", 1932, 164 стр.
155. **Степанян Н.** Искусство Армении, Москва, "Галарт", 2007, 304 стр.
156. **Степанян Н.** Искусство Армении, Москва, "Советский художник", 1989, 312 стр.
157. **Степанян Н.** Искусство Армянской ССР, Москва, "Советский художник", 1967, 62 стр.
158. **Степанян Н.** Очерки изобразительного искусства Армении, Москва, "Советский художник", 1985, 102 стр.
159. Фанос Терлемезян, каталог выставки, Москва, 1949, 17 стр.
160. **Хачикян Я.** Армянские художники об искусстве, Ереван, Гам гунавортпаран, 2004, 346 стр.

161. **Avèdissian O.** Peintres et sculpteurs Arméniens: du 19- ème siecle a nos jours (précédé d'un aperçu sur l'art ancien). Le Caire, 1959, publiée par les "Amis de la Culture Arménienne", 491 p.
162. XIV Esposizione Internazionale D'Arte Della Citta Di Venezia-1924, Venezia, 1924, 27 p.
163. **Kürkman G.** Armenian painters in the Ottoman Empire (1600-1923). In two volumes, Istanbul, Matusalem publications, 2004, volume 2, 913 p.
164. **Mazmanian M.** Art Gallery of Armenia, Leningrad, Avrora, 1975, 180 p.

III. ՀՈԴԱԾՆԵՐ

165. Ա., [Արամ Երեմյան], Երևանի Գեղարվեստական-Արդյունաբերական տեխնիկումի ցուցահանդեսը // Արվեստ, Երևան, 1927, N 5-6, էջ 16:
166. **Աթայան Ռ.**, Նամակները պատմում են // Սովետական արվեստ, Երևան, 1967, N 2, էջ 41-45:
167. **Ալազան Վ.**, Փանոս Թերլեմեզյան (իմ հիշողությունից) // Սովետական արվեստ, Երևան, 1956, N 3, էջ 42-46:
168. **Աղասյան Ա.**, Հայերը Պետերբուրգի գեղարվեստական կրթաբաններում // Պատմա-բանասիրական հանդես, Երևան, 2003, N 2, էջ 26-39:
169. Ամերիկացի քննադատ մը Թերլեմեզեանի մասին // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ տարի, Ա պրակ, էջ 62:
170. **Ավետիսյան Կ.**, Փանոս Թերլեմեզյան // Գեղարվեստ, Երևան, 1991, 15-28 փետրվարի:
171. Արվեստի աշխատողների պարգևատրվածները // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1935, 16 դեկտեմբերի:
172. Արվեստի օլիմպիադայի մասնակիցների պարգևատրումը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 8 , էջ 39:
173. **Արուշյան Մ.**, Կերպարվեստը Խորհրդային Հայաստանում // Հոկտեմբեր-նոյեմբեր, Երևան, 1932, 186-220:
174. **Բաբեյան Ա.**, Նկարահանդես // Թեոդիկ Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1921, էջ 245-246:
175. **Բաբենչիկով Մ.**, Սովետական արվեստագետների լավագույն գործերի ցուցահանդեսը Մոսկվայում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 1, էջ 24-39:

176. **Բալունեան Հ.**, Սերովբե Քիւրքճան // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ժ տարի, Բ պրակ, էջ 350 (62)-351 (63):
177. **Գ.**, Գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկում Երևանում // Հրավիրակ, Վաղարշապատ, 1926, N 3, էջ 22-23:
178. **Գալֆեճյան Վ.**, Խորհրդային նկարիչների արվեստների Պոլի-տեխնիկում (Հայաստանի նկարիչների ակճանախը) // Արագած, Փարիզ, 1926, էջ 8-10:
179. Գեղարվեստա-տեխնիկական դպրոց // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Թ պրակ, էջ 288:
180. **Գյուրջյան Գ.**, Գեղանկարչությունը կերպարվեստի ցուցահանդեսում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1938, N 2, էջ 14-18:
181. **Գյուրջյան Գ.**, Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստի անցած ուղին // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 10, էջ 9 -15:
182. Գրական նշխարք Կոմիտաս վարդապետի բեղում գրչէն // Սոնթրեալ, 1994, էջ 25:
183. **Գրիգորյան Ռ.**, Սովետահայ կերպարվեստի առաջին քայլերը // Երեկոյան Երևան, Երևան, 1984, 10 ապրիլի:
184. **Դրամբյան Ռ.**, Արվեստի ցուցահանդես // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1937, N 2, էջ 12:
185. **Դրամբյան Ռ.**, Կերպարվեստի հոբելյանական ցուցահանդեսներ // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 1, էջ 33:
186. **Զարյան Կ.**, Վեներտիկի միջազգային կերպարվեստի ցուցահանդեսը // Նոր ակոս, Երևան, 1924, N 15-16, էջ 290-297:
187. **Էդիլյան Գ.**, Հայ նկարիչները Թիֆլիսի պատկերահանդեսում // Համբավաբեր, Թիֆլիս, 1915, N 3, էջ 92-93:
188. **Էդիլյան Գ.**, Փանոս Թերլեմեզյան // Համբավաբեր, Թիֆլիս, 1917, N 7, էջ 118:
189. **Թերլեմեզյան Փ.**, Արուեստի մասին: Ստքեր և տեղեկութիւններ // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1923, ԻԳ տարի, թիվ 20, էջ 619-620:
190. **Թերլեմեզյան Փ.**, Բաբա Թահեր Օրիանի քառյակները // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1908, N 2, էջ 71-73:
191. **Թերլեմեզյան Փ.**, Բաբա Թահեր Օրիանի քառյակները // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1909, N 3, էջ 101-103:
192. **Թերլեմեզյան Փ.**, Երգահանդէս // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1928, մարտի 3, ԻԸ տարի, էջ 283:
193. **Թերլեմեզյան Փ.**, Երկու հայ ճարտարապետներ // Շանթ, Կ.Պոլիս, 1913, N 34-35, էջ 164:

194. **Թերլեմեզյան Փ.**, Ժողովրդին ենք պարտական // Վան-Տոսպ, Թիֆլիս, 1916, N 22-23, էջ 11:
195. **Թերլեմեզյան Փ.**, Ինքնակենսագրություն // Հոկտեմբեր-նոյեմբեր, Երևան, 1932, էջ 224-225:
196. **Թերլեմեզյան Փ.**, Լուսավառ փարոս // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1936, օգոստոսի 1, էջ 183:
197. **Թերլեմեզյան Փ.**, Կացութիւնը Կովկասի մէջ. Հայ Հանրապետութիւնը եւ իր հարաբերութիւնը դրացիների հետ // Ժողովուրդ, Կ.Պոլիս, 1919, 30 հուլիսի, թիւ 147:
198. **Թերլեմեզյան Փ.**, Հովհաննէս Թումանյանի հետ // Սովետական արվեստ, Երևան, 1965, N 11, էջ 29-30:
199. **Թերլեմեզյան Փ.**, Հովսէփ Փուշման // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1924, N 16, էջ 499:
200. **Թերլեմեզյան Փ.**, Հովսէփ Փուշմանի նկարահանդեսի առիթով // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա. հատոր, Է պրակ, էջ 222:
201. **Թերլեմեզյան Փ.**, Հուշեր իմ կյանքից // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 2-3, էջ 84-102:
202. **Թերլեմեզյան Փ.**, Նոր սահմանադրության արևի տակ // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1937, N 7, էջ 7:
203. Ժողովրդական նկարիչ, շքանշանակիր Փ. Թերլեմեզյանի հորելյանի առթիվ // Խորհրդային Հայաստան, Երևան, 1940, 30 մարտի:
204. Ժողովրդական նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդես // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1941, 8 ապրիլի:
205. Ի պատիվ նկարչի // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1985, 5 մարտի:
206. Լրատու՝ Փանոս Թերլեմեզյան // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1927, 18 հոկտեմբերի, թիվ 41, էջ 1305:
207. **Լևոնյան Գ.**, Նկարիչ Թերլեմեզյանի պատկերահանդեսը // Խորհրդային Հայաստան, Երևան, 1929, 12 մայիսի:
208. **Խաչատրյան Շ.**, Մարդ, քաղաքացին, արվեստագետ // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1982, N 8, էջ 16-18:
209. **Կարապետյան Ս.**, Հայ ժողովրդի կուլտուրան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1940, N 6-7, էջ 17-29:
210. Կերպարվեստը // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1932, 31 հունվարի:

211. Կերպարվեստագետների միության ցուցահանդես // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1935, 31 դեկտեմբերի:
212. Կերպարվեստագետների ցուցահանդեսը Հայաստանի խորհրդայնացման 16-րդ տարեդարձի առթիվ // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1937, N 2, էջ 20:
213. Կիրակոսյան Մ., Դիմանկարը Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստում // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական յոթերորդ նստաշրջան, նվիրված Տ. Չուխաճյանի ծննդյան 175-ամյակին, նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 174-181:
214. Կիրակոսյան Մ., Էջեր Փանոս Թերլեմեզյանի անվան ուսումնարանի պատմությունից // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2009, էջ 84-91:
215. Կիրակոսյան Մ., Հ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի տուն-թանգարաններում պահվող Փանոս Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունների մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական վեցերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2012, էջ 26-33:
216. Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանի Աղթամարյան արտանկարների մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական չորրորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2010, էջ 74-82:
217. Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանի գրական ժառանգությունը // Երիտասարդ արվեստաբան-1, գիտական հոդվածների ժողովածու, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2013, էջ 71-83:
218. Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանի Էջմիածնում գտնվող աշխատանքների մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական հինգերորդ նստաշրջանի նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատ., 2011, էջ 46-52:
219. Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանն իր ուսուցիչների և արվեստի մասին // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջանի նյութեր, Երևան, «Ոսկան Երևանցի», 2005, էջ 178-182:
220. Կիրակոսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյան և Կոմիտաս // Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական երկրորդ նստաշրջանի

- նյութեր, Երևան, ՀՀ ԳԱԱ արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2007, էջ 64-70:
221. **Կոչոյան Հ.**, Փանոս Թերլեմեզյան՝ մեծ վարպետը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 1-5, էջ 67:
 222. **Հակոբջանյան Վ.**, Փանոս Թերլեմեզյան // Հայրենիքի ձայն, Երևան, 1965, 19 դեկտեմբերի:
 223. Հայ արվեստագետի մի հաջողություն // Սուրհանդակ, Թիֆլիս, 1901, 17 հունվարի:
 224. Հայ երաժշտութեան յաղթանակը (տեսակցութիւն մը Կոմիտաս Վարդապետի հետ) // Ազատամարտ, Կ.Պոլիս, 1914, թիւ 1557:
 225. Հայ հորիզոնէն // Շանթ, Կ.Պոլիս, 1919, Դ տարի, թիվ 20, 22 մարտի:
 226. Հայ նկարիչներն ի Փարիզ // Անահիտ, Փարիզ, 1900, N 4-5, էջ 128:
 227. Հայ նկարչությունը // Նավասարդ, Կ.Պոլիս, 1914, էջ 271:
 228. Հայաստանի կերպարվեստն Անդրկովկասի Օլմպիադայում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 5-6, էջ 33-34:
 229. Հայաստանի կերպարվեստագետները Թբիլիսիում // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1937, N 9-10, էջ 21:
 230. Հայաստանի նկարիչներուն // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա տարի, Ը պրակ, էջ 256:
 231. Հայաստանի նկարները Վենետիկի միջազգային պատկերահանդեսում // Հայրենիք, Բոստոն, 1924, 5 օգոստոսի:
 232. **Հայրապետյան Ռ.**, Կենսահաստատ արվեստ. Փանոս Թերլեմեզյան-140 // Հոգևոր հայրենիք, Երևան, 2005, օգոստոս:
 233. **Համբարձումյան Ա.**, Վանի 1915 թվականի հերոսամարտը // Պատմաբանասիրական հանդես, Երևան, 1985, 2 (109), էջ 33-45:
 234. **Հարությունյան Վ.**, Հայ կերպարվեստագետների անդրանիկ միավորումը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1956, N 7-8 , էջ 25-31:
 235. **Հարությունյան Վ.**, Սովետահայ կերպարվեստի անցած ուղին // Սովետական գրականություն և արվեստ, Երևան, 1945, N 10-11, էջ 140-151:
 236. Հուշեր իմ կյանքից: Փանոս Թերլեմեզյան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 2-3, էջ 84-102:
 237. ՀԿ(Բ) ԿԿ-ի բյուրոյի որոշումը Կերպարվեստագետների միության մասին // Խորհրդային արվեստ, 1935, 16 մայիսի:

238. ՅՕԿ-ը Կալիֆորնիայում // Երևան, Փարիզ, 1926, 16 մայիսի:
239. **Ղազարյան Մ.**, Մեր կերպարվեստի արժանիքները // Հայրենիքի ձայն, Երևան, 1973, 12 սեպտեմբերի:
240. **Մահարի Գ.**, ճանապարհորդություն դեպի անցյալ. Փանոս Թերլեմեզյան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1974, N 7, էջ 40-52:
241. **Մահարի Գ.**, Վաստակավոր նկարիչ Փանոս Թերլեմեզյանը // Խորհրդային Հայաստան, Երևան, 1934, 30 հոկտեմբերի:
242. **Մարտիկյան Ե.**, Հայրենասեր նկարիչը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1965, N 11, էջ 17-28:
243. **Մարտիկյան Ե.**, Վաղեմի մտերիմներ // Հայրենիքի ձայն, Երևան, 1969, 12 նոյեմբերի:
244. **Մարտիկյան Ե.**, Փանոս Թերլեմեզյան // Սովետական արվեստ, Երևան, 1941, N 5, էջ 52-57:
245. **Մնացականյան Ա.**, Ու՞ր են Աղթամարի բարձրաքանդակներից Փանոս Թերլեմեզյանի կատարած արտանկարները // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1985, N 7, էջ 28-29:
246. **Մ.Պ.** [Մերուժան Պարսամյան], Ակնարկներ հայ ճարտարապետության վրա // Գեղունի, Վենետիկ, 1927, էջ 27-28:
247. **Մուրադյան Հ.**, Վանի հայության 1915 ապրիլ-մայիսյան հերոսամարտերը // Բանբեր Հայաստանի արխիվների, Երևան, 1968, 1 (19), էջ 145-174:
248. **Նազարյանց Հ.**, Հայ նկարիչներ. Փանոս Թերլեմեզյան // Շանթ, Կ.Պոլիս, 1911, Ա հատոր, թիվ 2, էջ 20-21:
249. Նիւեօրքի անկախ արուեստագէտներու ընկերութիւն // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Է պրակ, էջ 221:
250. Նիւօրք գտնուող քանի մը եղբայրակիցներ // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1923, Ա հատոր, Դ պրակ, էջ 127:
251. Նկարչական ցուցահանդես // Մշակ, Թիֆլիս, 1907, 1 ապրիլի:
252. **Շանթարզել** [Մերուժան Պարսամյան], Թերլեմեզյան պիտի մնայ // Շանթ, Կ.Պոլիս, 1912, N 27, էջ 52:
253. **Զեռկուրյան Տ., Թերլեմեզյան Փ.**, Կրոնական ժողովի որոշումը // Բյուզանդիոն, Կ.Պոլիս, 1914 N 5370:
254. **Զոլսեքյան Ա.**, Փ. Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը // Պրոլետար, Նյու Յորք, 1924, 1 նոյեմբերի:
255. Պատկերահանդես Զուբալովի անունով կառուցված ժողովրդական տան մեջ // Մշակ, Թիֆլիս, 1907, 14 մարտի:
256. Պլաստիկ արուեստներ // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1917, N 6, էջ 263-267:

257. Պրն. Փանոս Թերլեմեզյանը և հայ գաղութը // Նոր օր, Ֆրեզ-նո, 1927, 17 հունիսի:
258. Սարգսյան Ա., Կերպարվեստի վերելքի 12 տարին խորհրդային Հայաստանում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1932, N 2, էջ 15-17:
259. Սարգսյան Ա., Կտակ // Սովետական արվեստ, Երևան, 1965, N 11, էջ 31-35:
260. Սարգսյան Ա., Փանոս Թերլեմեզյան (ծննդյան 100-ամյակի առթիվ) // Պատմաքանասիրական հանդես, Երևան, 1965, N 4, էջ 17-30:
261. Սարգսյան Է., Կերպարվեստագետների միության ցուցահանդեսը // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1935, N 24, էջ 6-8:
262. Սարգսյան Խ., Պետական կուլտ-պատմական թանգարանի գեղարվեստական և գրական սեկտորները // Սովետական արվեստ, Երևան, 1932, N 2, էջ 11-15:
263. Սարգսյան Խ., Ռազմա-գեղարվեստական ցուցահանդեսը // Սովետական արվեստ, Երևան, 1933, N 5, էջ 11-12:
264. Սարյան Հ., Բերայի նկարահանդեսի առթիվ // Ազատամարտ, Կ.Պոլիս, 1920, 21 մայիսի:
265. Սարգսյան Մ., Փանոս Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը // Երեկոյան Երևան, Երևան, 1965, դեկտեմբերի 23:
266. Սիմոնյան Դ., Հայաստանի կերպարվեստագետները և ճարտարապետները 13 տարում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1933, N 6, էջ 5-8:
267. Ստեփանյան Ա., Կերպարվեստը Խորհրդային Հայաստանում // Սովետական արվեստ, Երևան, 1934, N 8, էջ 19-21:
268. Ստեփանյան Ա., Կերպարվեստը սոցիալիստական շինարարության պայքարում // Խորհրդային արվեստ, Երևան, 1935, N 21-22, էջ 7-11:
269. Ստեփանյան Ա., Սովետական Հայաստանի կերպարվեստի ուղին // Սովետական գրականություն և արվեստ, Երևան, 1948, N 7, էջ 116-126:
270. Ստրջիկովսկի Ժ., Ստրջիկովսկին և հայ գեղանկարչությունը // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Զ պրակ, էջ 183:
271. Վաչե [Հակոբ Սիրունի, ճուլոյան], Թերլեմեզյանի նկարահանդեսը // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ տարի, Ա պրակ, էջ 30:

272. Վաչէ [Յակոբ Սիրունի, ճուղկան], Նուէրներ Հայաստանի թանգարանին // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1925, Բ տարի, Ա պրակ, էջ 96:
273. Վաչէ [Յակոբ Սիրունի, ճուղկան], Վրձնի երկու վարպետներ // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1923, Ա. տարի, Ա պրակ, էջ 32:
274. Վաչէ [Յակոբ Սիրունի, ճուղկան], Փարիզի մեր եղբայրակիցներէ ոճանք // Նավասարդ, Բուխարեստ, 1924, Ա հատոր, Ը պրակ, էջ 254:
275. Վենետիկի նկարահանդեսը // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1925, մաս ք, էջ 205:
276. Տիքիճեան Տ., Փանոս Թերլեմեզյան՝ նկարիչը, Հայաստանի կոչնակ // Նյու Յորք, 1923, ԻԳ տարի, թիվ 20, էջ 621-627:
277. Փանոս Թերլեմեզյան // Անահիտ, Փարիզ, 1900, 3 նոյեմբերի, էջ 77:
278. Փանոս Թերլեմեզյան // Գեղարվեստ, Թիֆլիս, 1917, N 6, էջ 265:
279. Փանոս Թերլեմեզյան // Ընդարձակ տարեցոյց Սուրբ Փրկիչ Ազգային հիվանդանոցի, Ստամբուլ, 1942, էջ 276:
280. Փանոս Թերլեմեզյան // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1912, մաս դ, էջ 244-246:
281. Փանոս Թերլեմեզյան // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1915, էջ 261-263:
282. Փանոս Թերլեմեզյանի Արարատը // Թեոդիկ, Ամենուն տարեցոյց, Կ.Պոլիս, 1928, էջ 526:
283. Փանոս Թերլեմեզյանի նկարահանդեսը // Ջվարթնոց, Փարիզ, 1929, N 5-6, էջ 240:
284. Փանոս Թերլեմեզյան՝ վրձնի մեծ վարպետը // Սովետական Հայաստան, Երևան, 1941, 4 մայիսի:
285. Փանոս Թերլեմեզյանի ցուցահանդեսը // Անահիտ, Փարիզ, 1930, N 6, էջ 126:
286. Փանոս Թերլեմեզյան ցուցահանդեսը // Հայրենիք, Բոստոն, 1924, 11 նոյեմբերի:
287. Քոթանջյան Գ., Պլենների խնդիրները Փանոս Թերլեմեզյանի գեղանկարչության մեջ // Հայ արվեստի հարցեր -1 (գիտական հոդվածների ժողովածու), Երևան, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն, 2006, էջ 321-330:
288. Օտար մամուլի կարծիքը Փանոս Թերլեմեզյանի մասին // Հայաստանի կոչնակ, Նյու Յորք, 1923, ԻԳ տարի, թիվ 20, էջ 626-627:

289. Выставка работ народного художника Армении Терлемезяна // Правда, Москва, 1941, 7 апреля.
290. **Грабарь И.** Живопись Армении // Советское искусство, Москва, 1939, 30 октября.
291. **Гюрджян Г.**, Поворот в работе художников Армении // Коммунист, Ереван, 1938, 30 июня.
292. Изображать героические этапы нашей жизни (выставка, посвященная Сталинской Конституции) // Коммунист, Ереван, 1937, 2 ноября.
293. **Казанджян В.** Выставка изобразительного искусства Армении // Известия, Москва, 1939, 24 октября.
294. Фанос Терлемезян // Коммунист, Ереван, 1941, 4 мая.
295. Юбилейная выставка // Коммунист, Ереван, 1940, 28 ноября.

Բ Ո Վ Ա Ն Դ Ա Կ ՈՒԹ Յ ՈՒՆ

Առաջաբան	5
Գլուխ Ա	
Փանոս Թերլեմեզյանի կյանքի ուղին	
1.1. Կենսագրություն	12
1.2. Փանոս Թերլեմեզյանի մասնակցությամբ ցուցահան- դեսները	37
1.3. Փանոս Թերլեմեզյանը և Կոմիտասը	58
Գլուխ Բ	
Փանոս Թերլեմեզյանի ստեղծագործությունը	
2.1. Վաղ շրջան (1900-1915թթ.)	68
2.2. Միջին շրջան (1916-1927թթ.)	94
2.3. Խորհրդային շրջան (1928-1940թթ.)	103
2.4. Դիմանկարը և նատյուրմորտը Փանոս Թերլեմեզյանի արվեստում	111
Գլուխ Գ	
Փանոս Թերլեմեզյանի գրական, հասարակական և հայրե- նասիրական գործունեությունը	
3.1. Փանոս Թերլեմեզյանի գրական ժառանգությունը	124
3.2. Փանոս Թերլեմեզյանի հասարակական գործունեու- թյունը	140
3.3. Փանոս Թերլեմեզյանի մասնակցությունը Վանի հերո- սամարտին	152
Վերջաբան	162
Ամփոփումներ	165
Օգտագործված գրականության ցանկ.....	171
Պատկերներ	

ՄԵՐԻ ԿԻՐԱԿՈՍՅԱՆ
ՓԱՆՈՍ ԹԵՐԼԵՄԵՉՅԱՆԻ
ԿՅԱՆՔԸ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆԸ

Համակարգչային էջադրումը՝ Վ. Պապյանի

Հրատ. պատվեր N
Ստորագրված է տպագրության՝ 2014թ.
Չափսը՝ 60 x 84 1/16, թուղթ N 1, օֆսեթ տպագրություն,
տպագրական 12 մամուլ:
Տպաքանակը՝ 200 օրինակ:
Գինը պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24գ:



Նկ. 1. Սանահին վանքի գավիթը, 1904, 99 x 81, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 2. Լոռեցի հովիվ, 1905, 93 x 70, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 3. Ուխտավորների ժամանումը Սևան, 1907, 71 x 100, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ.4.Զարդարանք, 1910, 51 x 65, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 5. Մեհմեդ I Չելեբիի դամբարանը Բրուսայում,
1913, 65 x 100, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 6. Ռումելի Յիսարի ամրոցը
Կոստանդնուպոլսում,
1913, 65 x 46, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 7. Հայրուհի, 1913, 44,5 x 37, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 8. Գոյ մզկիթը, 1917, 48 x 81, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 9. Բրետան, 1921, 67 x 102, կտ. յուղ., ՅԱՊ



Նկ. 10. Ափ: Իշխանաց կղզիներ, 1922, 31,5 x 50, կտ. յուղ., ՅԱՊ



Նկ. 11. Ծաղիկներ, 1923, 39 x 46, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 12. Նիագարա ջրվեժը, 1923, 49 x 32, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 13. Գրող Ա. Չոպանյանի դիմանկարը, 1928, 36 x 26,7, ստվ. կավճամատիտ, ՀԱՊ



Նկ. 14. Տաթևի վանքը, 1929, 61 x 80, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ. 15. Ղափանի պղնձաձուլարանը, 1929, 100 x 73, կտ. յուղ., ՀԱՊ



Նկ.16. Արարատն աշնանը, 1930, 33 x 57,5, կտ. յուղ., ՀԱՊ