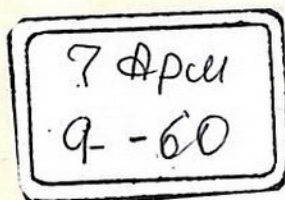


ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԱԱ ԱՐՎԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

h. Դանդաղագ
ԱՎ - Դ
ԱՎ - Դ



ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ

(1891–1991)

ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ ՆՎԻՐՎԱԾ ԳԻՏԱԺՈՂՈՎԻ

ԶԵԿՈՒՑՈՒՄՆԵՐԻ ԹԵԶԵՐ

7 Apr	2413
7-60	713451214
64. 11. 714083461 714083461 (1891-1991) 1996:	

Ի. ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

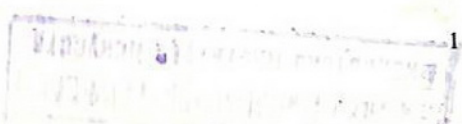
Վիլիելմ Մաթեվոսյան
(ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ)

ՀԱՅ ՄՇԱԿՈՒՅԹԻ ԱԿԱՆԱՎՈՐ ԳՈՐԾԻՉԸ

Լրացավ Ռուբեն Գրիգորի Դրամբյանի ծննդյան 105-ամյակը՝ մի հիանալի մարդու և բարձրագույն կարգի մտավորականի, որն անգնահատելի ավանդ ունի հայրենի մշակույթի զարգացման ասպարեզում:

Ս. Ըստ էության, Ռուբեն Դրամբյանը հայկական առաջին ազգային պատկերասրահի և, այս առումով, հայ թանգարանագիտության հիմնադիրն ու երկար տարիների թանգարանային գործի հմուտ ղեկավարն էր: Ունենալով իր կոնկրետ նախասիրությունները և համակրանքը, գլխավորապես XIX դարի վերջի և XX դարի սկզբի գեղանկարչական առաջադեմ շարժումների հանդեպ՝ նա ցուցաբերեց ճաշակի վիթխարի դիպպազոն, անմահ տակտ, օբյեկտիվություն և անկողմնակալ վերաբերմունք՝ պատմության տարբեր դարաշրջանների, տարբեր դպրոցների ու տարբեր անհատականությունների տեղ արվեստագետների ստեղծագործությունները ձեռք բերելու, ըստ պատշաճի արժեքավորելու, դրանով իսկ թանգարանի սթանդեյի հավաքածուն ստեղծելու, հարստացնելու համար: Ռուբեն Դրամբյանը հանդես է բերել թանգարանային գործչի մեծ համարձակություն և, կարելի է ասել, հերոսական վարքագիծ՝ հավաքելով, նույնիսկ, ՍՍՌՄ-ում պետականորեն մերժվող, ֆորմալիստական ու բուրժուական-հետադիմական համարվող գործեր: Եվ եթե այսօր հայոց պատկերասրահում ցուցադրվում են Վասիլի Կանդինսկու, Մարկ Շագալի և նման այլ արվեստագետների ստեղծագործությունները՝ շնորհիվ նրա հենց այդ սխրագործության:

Բ. Փաստորեն, իր բազմաթիվ հողվածներով ու գրքերով, Ռուբեն Դրամբյանը ճշմարիտ Թադևոսյանագիտության, ճշմարիտ Մարյանագիտության և ճշմարիտ Կոջոյանագիտության ամուր հիմքերը դրեց: Այսբանն արդեն լիովին բավական էր հայագիտության, մասնավորապես կերպարվեստագիտության պատմության



մեջ պատվավոր տեղ գրավելու համար: Բայց, ըստ էության և նորագույն շրջանի ըմբռնումով, նա հայ պրոֆեսիոնալ կերպարվեստագիտության հիմնադիրն է ու առաջին խոշոր ներկայացուցիչը՝ օժտված արվեստի գործը թե՛ որպես պատմաբան, թե՛ որպես քննադատ դիտարկելու-գնահատելու կարողությամբ: Իր-րև այդպիսին, իր անմիջական թե անուղղակի ազդեցությամբ, Ռուբեն Դրամբյանը հանդիսացավ սերնդակից ու ո՛չ սերնդակից բոլոր հայ արվեստաբանների ուսուցիչը, նաև նրանց, ովքեր իր հակառակորդներն էին, ովքեր ակադեմիական ռեալիզմի տեսա-կետից ելնելով չէին կիսում նրա «մոդեռն», հետևաբար և «վը-տանգավոր» հայացքները:

Ընդհանրապես, զգալիորեն Ռուբեն Դրամբյանի գործունեու-թյան հետ է կապվում Հայաստանում արվեստի նկատմամբ ա-զատ, առաջադիմական վերաբերմունքի ձևավորումն ու ընթաց-քը:

Փա՛նք ու պատի՛վ նրա հիշատակին:

Генрих Игитян

(Музей современного искусства)

СОЗДАТЕЛЬ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ

Перенесемся мысленно в 20-ые гг. ... Разруха, нищета, бо-лезни, голод, холод, беспризорные дети, о крыше над головой и мечтать нечего. В эти дни руководство небольшой Эриван-ской губернии, превращенной в самостоятельную республику – Советскую Армению, принимает решение о создании в столице государственного Музея Армении.

Фантастика и только!

Людам есть нечего, людям жить негде, а они (это “утопи-ческое” правительство) думают о музее, университете, театре, художественном училище... Самое интересное то, что эти меч-ты не только реализовались, но и превзошли в дальнейшем все ожидания.

Деятельность Рубена Григорьевича Драмбяна приобретает ис-ключительное значение, когда рассматриваешь ее на фоне край-не бедственного состояния страны, народа, культуры. Уже тогда

Москва, Петербург, Киев, Одесса, Тифлис, Баку, Ташкент и другие большие города являлись средоточием экономических, культурных, художественных ценностей. Естественно, что и возможностей для дальнейшего развития у них было значительно больше. Сегодня мы с гордостью и совершенно справедливо утверждаем, что на одной шестой земного шара (бывшем СССР) наша Национальная галерея после музеев Москвы и Петербурга занимает почетное место во многом благодаря именно усилиям Рубена Григорьевича Дрампяна, отдавшего великому делу лучшие годы своей жизни, создавшего в провинциальном пыльном городишке Музей с большой буквы.

По существу, Рубен Григорьевич был первым и длительное время единственным диагностиком в национальном искусствоведении, насколько мне известно, остальные коллеги этим качеством не обладают и поныне.

Профессия искусствоведа, критика, музейного деятеля необыкновенно интересна, но неблагодарна и часто незаслуженно предается забвению. Многие ли наши современники, даже представители интеллигенции, способные назвать знаменитых поп- и рок- музыкантов, футболистов, посредственных артистов и художников, знают о той колоссальной роли, которую сыграл в становлении национальной культуры Рубен Григорьевич Дрампян. Спросите ереванцев, кто является создателем Национальной галереи Армении, вряд ли получите правильный ответ. А ведь в мире очень мало личностей, имевших счастье создать музей, да и то такой значительный, как Национальная галерея Армении. Нередко возвеличивая ту или иную фигуру, мы оставляем в тени того, кто действительно заслуживает внимание. Практически до переезда Рубена Григорьевича в Армению, музея как такового не было. Да, первая выставка из двадцати работ состоялась в августе 1921 г., правительством молодой республики было принято решение об основании в Ереване Государственного музея Армении, с четырьмя отделами: историко-археологическим, историко-революционным, этнографическим и художественным, но идея материализовалась человеком, обладающим широтой культуры, эрудицией, вкусом, точным чутьем собирателя и огромной любовью к искусству...

То были счастливые годы. Представляю, с каким трепетом и благоговением Рубен Григорьевич собирал, закупал, выпрашивал очередные экспонаты для пополнения экспозиции, как бережно перевозил каждый шедевр, как делился этой радостью с друзьями и коллегами. Но менялось время. Революционная

эйфория испарилась. Гидра революции меняла кожу, бесконечную кожу неомошеизма, поглощая лучших представителей своего народа. Далеко не всегда судьба Рубена Григорьевича складывалась удачно. Уцелел он, наверное, потому, что первый секретарь ЦК Армении любил посещать галерею. Тем не менее невежественные интриганы, неучи и завистники – постоянные спутники любой созидательной личности, – регулярно “украшали” его и без того нелегкую жизнь. Как правило, “оппоненты” видят лишь ту часть айсберга, которая находится над поверхностью воды, и завидуют именно ей. Страшно не столько то, что невежественные карьеристы делали существование Рубена Григорьевича невыносимым, а то, что никто не защитил, никого не оказалось рядом, – то ли от эгоистической трусости, то ли от сволочного безразличия. В 1951 г. его освободили от должности директора (его место занял циничный, бездарный карьерист), понизив его до должности зав.отделом, а в 1954 г. он навсегда покинул стены родного детища.

Надо ли говорить, что от всего этого пострадала прежде всего Государственная картинная галерея Армении, в фонды которой хлынуло огромное количество псевдоклассической, псевдонациональной халтуры соцреалистического происхождения, от которой просто не было избавления. Опусы с трудом продиравшихся на республиканские выставки безликих членов Союза художников заполнили залы главного Музея страны; с избытком сбывались предсказания булгаковского профессора Преображенского. Критерии высокого искусства, с таким трудом и стараниями установившиеся в Храме искусства, разрушались усилиями безграмотных директоров и членов ученого совета, командиремых бездарным руководством Союза художников.

Иностранцы недоумевали: “Не имея государственности, вы имели прекрасное искусство. Вы же падаете в пропасть...” Да, мы, тогда молодые музейщики, все это видели, понимали, чувствовали, даже пытались протестовать и бороться, борьба была бесполезна, многие из нас добровольно покинули стены дорогого для нас музея.

Невзирая на всевозможные сложности, идеологическое давление, тем не менее искусство в Армении продолжало развиваться, хотя вход в главный музей страны для него категорически был закрыт. Так возникла совершенно естественная необходимость создания Музея современного искусства Армении. Я совершенно уверен, что без учета огромного опыта, оставленного нам в наследие Рубеном Григорьевичем Дрампяном и луч-

шими мастерами старшего поколения, не родился бы в Армении Музей современного искусства.

Думаю, стоит в Национальной галерее Армении открыть мемориальный зал, посвященный ее создателю и эпохе, в которую была создана Сокровищница национальной культуры.

Николай Котанджян
(Институт искусств НАН)

НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ АРМЕНИИ И ЕЕ РОЛЬ В ФОРМИРОВАНИИ АРМЯНСКОЙ ШКОЛЫ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

Жизнеспособность любой художественной школы во многом обусловлена преемственностью ее национальной традиции. Для армянского искусства эта преемственность периодически становилась предметом специальной заботы, т.к., в силу исторических обстоятельств, последовательный ход его многовекового развития неоднократно насильственно прерывался.

Проблема восстановления прерванного процесса естественного течения национальной культуры и, в частности, искусства особенно остро встала в Армении в конце 20-х гг. нашего столетия. И была успешно разрешена.

Этот процесс возрождения национальной традиции, начавшийся в 20-х гг. и предопределивший характер более чем полувекового развития армянского искусства, привел, — несмотря на целый ряд негативных обстоятельств, значительно тормозивших свободное и естественное его развитие, — к созданию национальной школы армянского искусства, признанной как одна из самых передовых в бывшем Советском Союзе.

Три основных обстоятельства способствовали, на наш взгляд, этому успеху. 1. Переезд в Армению большой группы талантливых и высокообразованных художников-армян, развернувших в стране активную творческую деятельность, и, следовательно, создавших благоприятную художественную среду. 2. Открытие в Ереване художественного техникума (а затем и Института) с

высоким уровнем преподавательского состава. И наконец, — 3. Рождение в Ереване замечательного художественного музея, признанного одним из лучших в стране, после ведущих музеев Ленинграда и Москвы, музея, созданного благодаря энергии, энтузиазму, таланту, знаниям и вкусу его собирателя, Рубена Григорьевича Дрампяна.

И, несомненно, именно музей сыграл наиболее важную роль в сложении армянской национальной школы искусства. Прежде всего, он создал особое эстетическое поле, ценность которого была не только чисто-просветительского характера: собрание НГА с тремя прекрасными по художественному качеству экспонатов отделами — армянского, русского и западно-европейского искусств — пробуждало интерес к изобразительному искусству и вызывало у молодых людей желание стать художниками. Собрание музея, благодаря высокому художественному уровню работ, стало подлинной школой высокого профессионального мастерства, ибо, в отличие от литературы, музыки или кино, изобразительное искусство, лишённое возможности адекватного тиражирования, полноценно воспринимается лишь в оригиналах. И эти оригиналы в течение вот уже 70 лет служат для молодых (да и не только молодых) художников высокой планкой мастерства. При этом особую роль играла экспозиция армянского отдела, ставшая главным фактором формирования новой национальной школы изобразительного искусства. Впервые за всю историю отечественной культуры в хронологической последовательности перед зрителем была развернута широкая панорама армянского искусства, начиная с IV в. и до наших дней. Копии с древних фресок и миниатюр, поздние иконы, уцелевшие картины на религиозные сюжеты, портретная и пейзажная живопись XIX в., работы выдающихся современных мастеров, собранные воедино, со всей очевидностью демонстрировали неизвестные до того особенности художественной традиции народа, позволяли почувствовать проходящее через всю многовековую историю армянского искусства своеобразное национальное качество и осознать особенности неповторимого художественного чувствования, некий генетический код, — что способствовало возрождению национального художественного самосознания, формированию традиционных черт изобразительного языка. Таким образом, в очередной раз была восстановлена связь разорванных звеньев в многовековой цепи развития армянского искусства.

Сегодня, когда новые социально-политические потрясения нарушили привычные условия существования и развития армян-

ской художественной школы, появилась скрытая угроза утраты ею национального лица. И хотя возникшая ситуация несет в себе ряд положительных моментов: полную свободу творчества, возможность интеграции армянского искусства в общемировой художественный процесс и др., в то же время жесткие правила международного художественного рынка, законы спроса и продажи, а также утрата привычных критериев, могут привести к нивелированию национальной самобытности армянского искусства. И чтобы этого не случилось, молодые художники не должны забывать, что они являются наследниками великого искусства, они должны помнить, что жизнеспособность любой художественной школы – в преемственности ее национальной традиции.

И замечательное собрание армянского отдела Национальной галереи Армении более, чем что-либо другое, способно помочь им сохранить национальное художественное самосознание.

Վիգեն Ղազարյան
(ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ)

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ԳԻՏԱԿԱՆ ՎԱՍՏԱԿԸ

1. Ազգային պատկերասրահի հիմնադիր Ռուբեն Դրամբյանը թողել է զուտ արվեստագիտական մեծ ծառանգություն, որը կըշքովում է ոչ թե մամուլների քանակով, այլ բովանդակությամբ: Այն ընդգրկում է հայ կերպարվեստի կարևորագույն երևույթները միջնադարում, XVII–XVIII, XIX–XX դարերում:

2. Ռ.Դրամբյանն արվեստի պատմությունը Վյուֆլինի օրինակով դիտում էր ըստ գեղարվեստական արժեքների և այդ իմաստով նա առաջ էր ընկնում պատմության դատաստանից: Իսկ հայտնի է, որ հայկական գեղարվեստական արժեքների նկատմամբ պատմությունը միշտ հապաղում է:

3. Հայաստանի պետական պատկերասրահի ստեղծման և կազմավորման առաջին տասնամյակներում Ռ.Դրամբյանը գեղարվեստական արժեքումանը միջամտում էր և՛ որպես կուրատոր, և՛ որպես արվեստագետ, որին չէր կաշկանդում ոչ ոմերի, ոչ էլ պատկերաբանության բազմազանությունը:

4. Գ.Հովսեփյանի և Ս.Տեր-Ներսեսյանի հետ նա դրեց միջ-

նադարյան մանրանկարչության գիտական հետազոտման հիմքերը՝ առաջադրելով հետևյալ խնդիրները. ա) հայ միջնադարյան գրքարվեստի ինքնուրույն գեղարվեստական արժեքը և տեղը Արևելքի և Արևմուտքի գրքարվեստում, բ) դպրոցների առաջին դասակարգումը և ոճական բևեռայնության որոշումը՝ Կիլիկիայից Վասպուրական, գ) գեղարվեստական առանձնահատկությունների բնութագրում՝ լինի անվանի վարպետ թե հուշարձան, դ) գեղարվեստական գործի պատվիրատուի և գեղարվեստական արտահայտության առնչությունները, ե) իրենից առաջ եղած հայ միջնադարյան արվեստի ուսումնասիրության պատմության գիտական քննադատություն, զ) նյութի ծավալի մեծության պատճառով այն ներկայացնելու և իմաստավորելու համար փորձված գիտնականների հրավիրում. նրան ենք պարտական Լ.Դուռնովոյի գործունեության և Ա.Սվիրինի գրքի համար, որոնց արժեքներն անվերապահ են, է) առանձին ձեռագրի նրկատմամբ գիտական ուսումնասիրության առաջին փորձը՝ գեղարվեստական տարբեր նկարելաոճերի գնահատման տեսանկյունից:

5. Գեղարվեստական արժեքավորման և ոճական աղերսների նկատմամբ ունենալով գրեթե անսխալական աչք՝ նա կարողացել է XVII-XVIII դդ. հայ արվեստի անցման էկլեկտիկ փուլում ստեղծել ընդունելի պատմություն: Այս դեպքում պատմական խիստ անբավարար, անորոշ և խառը փաստերն սկսել են խոսել մեզ հասած նկարների գեղարվեստական գնահատման լույսի տակ, մի մեթոդ, որ տարբեր է նույն հարցում Գ.Լևոնյանի պատմամշակութային մեթոդից:

6. Ռ.Դրամբյանի գիտական գործունեության մեջ նկատելի են նաև արվեստի նկատմամբ սոցիոլոգիական և կուլտուր-պատմական մոտեցումները: Դրանք միջավայրի, գեղարվեստական կրթության ու ազդեցությունների և գեղարվեստական գործունեության ու պատվերի ոլորտներն են: Այդ տեսանկյունից է դիտված XIX-XX դդ. հայ խոշոր գեղարվեստագետների ժառանգությունը: Գեղարվեստական լայն էրոտիցիան, սուր աչքը, 1910-20-ական թթ. ռուսական գեղարվեստական միջավայրի կուլտուրան, որով սնվել էր, Ռ.Դրամբյանին թույլ են տալիս նկատելու նոր գեղարվեստական մեթոդների ազդեցությունները հայ արվեստագետների վրա և դրանց օգտագործումը յուրովի, այսինքն՝ դրանց հայկականացումը:

Լևոն Կոչոյան

(Խ.Աբովյանի անվ. Մանկավարժական ինստիտուտ)

ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԸ ՈՐՊԵՍ ՄԱՆԿԱՎԱՐԺ

1. Կերպարվեստի մեծ գիտակ ու գործիչ Ռ.Դրամբյանը նաև որպես հմուտ մանկավարժ:

2. Ռ.Դրամբյանը ռուսական կերպարվեստի պատմության դասախոս:

3. Նրա դասավանդման առանձնահատկությունները, մեթոդներն ու հնարները:

4. Ռ.Դրամբյանի դասավանդման կրթադաստիարակչական կողմը և նշանակությունը:

5. Ռ.Դրամբյանի մոտեցումն ուսանողների գիտելիքների ըստուգմանը և գնահատմանը:

6. Ռ.Դրամբյանի գիտամանկավարժական գործունեությունն ու նշանակությունն ապագա հայ նկարիչ-ստեղծագործողների ձևավորման գործում:

Владимир Айвазян

(СХ Армении)

ЖИЗНЬ-ПОДВИГ. ВОСПОМИНАНИЯ О РУБЕНЕ ГРИГОРЬЕВИЧЕ ДРАМПЯНЕ

Трудно переоценить ту роль, которую играл Р.Г.Драмбян в жизни армянских художников 20-60-х гг. Прежде всего, он “подарил” нам первоклассный художественный музей, этот Храм искусства и одновременно школу большого мастерства. Но он был не только музейным работником, замкнувшимся в тиши музейных залов. Он одинаково любил и искусство прошедших времен, и современное искусство. Он живо интересовался текущим художественным процессом, заинтересованным взглядом следил за творчеством своих современников, особенно, — армянских, как маститых, так и совсем молодых художников (многие из которых были его учениками) и с безошибочным художественным чутьем определял их творческие возможности.

И в моей художественной жизни он сыграл значительную роль. Познакомился я с ним в 1936 г. на устроенной им выставке офортов Эдгара Шайна. Тогда я еще только мечтал стать художником и увидев впервые офорты, буквально “заболел” этим видом искусства и твердо решил стать офортистом. Вскоре, однако, я был призван в армию и вернулся в Ереван лишь в январе 1946 г., вернулся с твердым намерением заниматься офортом. На весеннюю выставку того же года я представил гравированный “Городской пейзаж”. Каково же было мое удивление и радость, когда, зайдя вскоре после этого в Картинную галерею, я увидел в экспозиции эту свою работу, прекрасно оформленную.

В дальнейшем мои встречи с Рубеном Григорьевичем периодически продолжались, как в Ереване, так и в Москве: и я смог убедиться не только в его широких познаниях, безупречном художественном вкусе, но и в его редких человеческих качествах. Я был свидетелем того, с каким глубоким уважением и с какой теплотой относились к нему его московские коллеги.

Одним из особо запомнившихся мне общений с ним была работа над технической атрибуцией произведений Э.Шайна в КГА. Будучи человеком очень скромным и лишенным всякой амбициозности, он однажды попросил меня уточнить технику исполнения офортов Шайна.

Все эти встречи с Р.Г. имели все же эпизодический характер, но в 1962 и в 1970 гг. судьба подарила мне большую радость: жить рядом с ним в Домах творчества художников, в Грузефе и на озере Сенеж, под Москвой. Р.Г. был великим тружеником. У него был строго заведенный распорядок дня. Утром, после завтрака он садился за работу и работал весь день, с небольшим перерывом на обед. После ужина мы прогуливались вдвоем и весь вечер вели с ним беседы об искусстве. Он рассказывал мне о многом – о том, как создавалась Картинная галерея, истории отдельных приобретений, о своих встречах с художниками. Рассказов было много, я их, к сожалению, не фиксировал, т.к. был убежден, что Р.Г. пишет книгу своих воспоминаний. Теперь, спустя несколько десятилетий, кое-что из рассказанного забылось, – о чем я глубоко сожалею, но многое помнится очень четко.

Многих удивляет, как это в Ереване, где раньше не было даже частных художественных коллекций, возник такой замечательный музей. Я думаю, тут сыграли роль несколько обстоятельств: общая атмосфера созидания, которая, несмотря ни на

что царила в Армении 20–30-х гг., и патриотический подъем, который был реакцией на события 1915 г., осознание руководителями Армении того времени значения культуры для жизнедеятельности народа, и, наконец – большое везение: была личность, одаренная подлинным художественным чувством и чутьем, человек, для которого создание музея стало делом всей жизни.

Я глубоко убежден, что настоящий музейный работник, – это редко встречающееся дарование, он должен в равной мере обладать тремя качествами: верным глазом, безупречным вкусом и неукратимой страстью к коллекционированию. Таким был Рубен Григорьевич. За годы своей работы в музее он приобрел все ценное, что было создано армянскими художниками в Ереване. Пройдитесь по залам армянского искусства Национальной галереи Армении, и Вы убедитесь в этом.

Когда миллиардер в течение десятилетий приобретает с художественных аукционов за десятки или сотни тысяч долларов произведения искусства, строит для них музей и затем дарит городу коллекцию, он совершает благородный поступок, акт меценатства. Но когда в маленькой бедной стране, разоренной войной и революцией, один человек с крохотными денежными средствами, благодаря своему исключительному дарованию музейного работника, а также личным знакомствам и уважению к себе со стороны сотрудников крупнейших музеев и художников, создает великолепный музей, это уже нечто качественно иное. Это не просто меценатство. Это – подвиг. И можно сказать: вся жизнь Рубена Григорьевича Драмбяна – подвиг.

ԱԼԵՔՍԱՆԴՐ ԳՐԻԳՈՐՅԱՆ

(Հայաստանի Նկարիչների միության)

ԽՈՍՔ ՈՒՍՈՒՅՉԻՍ ՄԱՍԻՆ

Ռուբեն Գրիգորևիչի հետ առաջինն ինձ ծանոթացրեց նկարչական ուսումնարանի իմ ուսուցչուհի Մարիամ Ասլամազյանը: Եվ, ըստ երևույթին, նրա՝ պատշաճորեն ինձ ներկայացնելու շնորհիվ էր, որ հետագա բոլոր տարիներին Ռ. Դրամբյանը մշտապես լավ էր տրամադրված իմ նկատմամբ:

Ամեն անգամ Դրամբյանի հետ շփվելիս համոզվում էի, և

կարծում են՝ շատերը նույնպես, որ նա հազվադեպ հայ մտավորական էր, որը՝ ոչ միայն իր ասպարեզի գիտակ էր, այլև զգայուն ու ուշադիր անձ՝ իր շրջապատի արվեստագետների և նույնիսկ նորավարտ ու նորաթուխ նկարիչներին հանդեպ:

Ինստիտուտում ուսանելու տարիներին նա մեզ կարդում էր ռուս արվեստի պատմություն: Եվ ի տարբերություն մեր այլ դասախոսների, Ռուբեն Գրիգորևիչը նյութը գիտեր բնագրից, այսինքն՝ նա ոչ միայն քրծվել էր դարասկզբի ռուսական արվեստի մթնոլորտում, այլև անմիջական ժամանակակիցն էր «Бубновыи балет», «Голубая роза» և այլ միավորումների, դրանց մասնակիցներից շատերին անձամբ ծանոթ էր ու լավագույն բարեկամն էր:

Հիշում են, շատ դեպքեր էր պատմում Ռեպինի, Սերովի, Վրուբելի մասին, որոնք լսել էր Իգոր Գրաբարից: Սուրենյանցի, Սարյանի, Թադևոսյանի, Բաժբենուկ-Մելիքյանի հետ մտերիմ բարեկամությունը նրա համար անգնահատելի ժառանգության պես մի բան էր: Լինելով չափազանց կիրթ անձնավորություն՝ նա ամենաջերմ հուզականությամբ էր խոսում արվեստի երախտավորների մասին: Երկար տարիների ծանոթությունն ու իմ անկեղծ համակրանքը նրա հանդեպ, բնականաբար, իմ մեջ մեծ ցանկություն առաջացրեցին նկարել նրան: Նկարեցի իր տանը: Երբ ավարտեցի նկարը, կանչեց կնոջը՝ լսելու համար կողքից դիտողի խոսքը: «Ռուբեն, լավ է, բայց մի քիչ ծեր ես այստեղ», - ասաց Սուսաննա Կոստանտինովնան: Ռուբեն Գրիգորևիչը եզրափակեց այսպես. «Сашик, Ваша живопись мне нравится»: Իսկ որ նա իմ նկարը հավանել էր, ես դրանում համոզվեցի մի քանի օր անց, երբ նա եկավ Մարտիրոս Սարյանի մոտ և տեսնելով այնտեղ ինձ՝ անմիջապես՝ շրջվելով դեպի վարպետը՝ մանկան պես հրճվալից աչքերով ասաց. «Знаете, Мартирос Сергеевич, Сашик написал мой портрет, очень удачный»: «Հա, Ռուբեն ջան, լավ է, հիմա երկու նկար կունենաս: Ինչպե՞ս է, մե՞ծ է՝ ոտքից գլո՞ւխ...»: Մենք ծիծաղեցինք: Ես հրաժեշտ տվեցի նրանց, որ չխանգարեմ, ու դուրս եկա:

Այդ նկարն ինձ համար քանկ է ոչ միայն իբրև հուշ Դրամբյանի պես մաքուր մի անձնավորության մասին, այլ իբրև վկայություն իմ դասախոսի, բազմավաստակ մարդու և մեծ երախտավորի հանդեպ ունեցած հարգանքի, երախտավոր, որին ենք պարտական Հայաստանի Ազգային պատկերասրահի հավաքման և ստեղծման համար:

Ո՞Վ ԷՐ ՄԵՉ ՀԱՄԱՐ ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԸ

«Մենք» ասելով ես առաջին հերթին նկատի ունեմ իմ համակուրսեցիներին և Գեղարվեստական ինստիտուտի այն տարիների շրջանավարտներին, երբ «Քատերականը» կցված չէր մեզ: Որովհետև առավել մոտիկից եմ ճանաչում նրանց և համարձակորեն կարող եմ խոսել նաև նրանց անունից: Մենք քիչ ենք մնացել այս երկրային կյանքում. թերևս այդ պատճառով լավի ու վատի, բարու ու չարի մեր զգացողությունը ավելի սրված է:

Կա պայծառ անհատականությունների մի պլեադա, որ նախադեպը չունեցող մարդկային ու տարածքային ահավոր կոորուստներից հետո հեռավոր ավերից հավաքվեցին որբերի ու սովի այս փոքրիկ Հայաստանում, իրենց ուսերին վերցնելու համար մեր ժողովրդի հոգևոր ու մշակութային հազարամյա կապը պահպանելու ու վերածնելու գործը: Այդ մարդկանցից յուրաքանչյուրի անունը հոմանիշ է մի լայն ասպարեզի: Ալեքսանդր Թամանյանը մեր բազմադարյան անկրկների ճարտարապետությունն է, Մարտիրոս Սարյանը՝ կերպարվեստը, Ալեքսանդր Սպենդիարյանը՝ երաժշտությունը, Ռուբեն Դրամբյանը մեր համահավաք մշակույթի համալսարանը, մեր կերպարվեստի հոյակապ քանդակարանը:

Իմ սերնդակիցներին բախտ է վիճակվել որպես դասախոս ունենալ Ռուբեն Դրամբյանի, Արշակ Ադամյանի, Ալեքսանդր Մահինյանի նման նշանավոր մարդկանց: Եթե մեկ բառով բնորոշելու լինե՞նք նրանցից յուրաքանչյուրին, պետք է ասենք՝ ինտելիգենտ, բառիս ամենաբարձր իմաստով: Նրանց հատուկ էր ոչ միայն գիտելիքների իմացության խորությունը, քաղաքացիական պարտքի զգացողությունը, այլև բարոյականության ու ազնվության, ներողամտության ու սիրո այն շաղախը, ինչը ամեն քայլափոխում չես հանդիպի: Բնականաբար մեզ առավել մոտ էր Ռուբեն Դրամբյանը, որովհետև նա ոչ միայն մեր դասախոսն էր, այլև կերպարվեստի մի տեսակ մարմնացում: Ասում էինք՝ Դրամբյան, հասկանում էինք նաև՝ մեր պատկերասրահը: Մեկը մյուսից անջատելը գրեթե սրբապղծություն էր:

Չխոսելով Ռ.Դրամբյանի արվեստագիտական աշխատությունների մասին, Հովնաթանյանից մինչև Բաժբեուկ, պարտք եմ համարում երկու խոսք ասել նրա մասին որպես մարդ-անհատի: Շահագիսն ասել է՝ նախ քաղաքացի, հետո նոր պոետ: Հա-

մարձակվում են պսել՝ նախ մարդ, հետո նոր մնացածը, որքան էլ մարդ և քաղաքացի հասկացությունները աղերսվեն: Ռ.Դրամբյանի մեղմ բնավորությունը, հմայիչ ժպիտը, ջերմությունը կարծես մոռանալ էին տալիս դասախոսի հանդեպ սահմանված հարգանքի կանոնները, տեղի տալով առավել բարձր սիրո զգացմունքին: Մենք սիրում էինք նրան, որովհետև պարզապես անհնար էր նրան չսիրել: Սիրում էինք, որովհետև նա ինքն էլ սիրում էր մեզ բոլորիս մի տեսակ քրիստոնեական ներդաշնակ սիրով, որից մենք, կամա թե ակամա, դառնում էինք ավելի լավը:

Ռ.Դրամբյանը սիրում էր նաև պատկերասրահի կտավներն ու ցուցամուշները, ինչպես սիրում են կենդանի մարդկանց: Մենք թանգարանում ընդօրինակման դասաժամեր ունեինք և հաճախ էինք Դրամբյանին հանդիպում դահլիճներում: Հաստատապես կարող ենք ասել, որ նա բարևում էր, հարցնում էր որպիսությունը պատերից կախված կտավներից: Նրա հայացքում այնպիսի ջերմություն կար, ինչը կարելի է համեմատել միայն նորածին զավակին զգվող ծնողի բնքանքի հետ: Միայն զարմանալ կարելի է, թե այդքան նուրբ ու մեղմ մարդը ինչպես էր կարողանում տարիներ շարունակ դիմադրել բազմաթիվ արգելքների, պահպանելով ու հարստացնելով թանգարանը: Անկասկած, իր զավակ-թանգարանի հանդեպ ունեցած ծնողական անձնագոհության ուժով: Բայց այդ ուժը, դժբախտաբար, անսպառ չէր:

Այսօր, երբ նոստալգիա կոչված կիսասենտիմենտալ հիվանդությունը համակել է շատերին, մոռանում ենք, թե ինչ ծանր տարիներ են եղել: Մոռանում ենք, որ սուտն ու կեղծիքը պետական մակարդակ ունեին: Ռուբեն Դրամբյանից խլեցին նրա զավակ-թանգարանը: Ժամանակներն այնպիսին էին, որ նրան կարող էին մեղադրել և՛ մացիոնալիզմի մեջ, և՛ կոսմոպոլիտիզմի: Նա մացիոնալիստ էր, որովհետև պաշտում էր մեր ոսկեդենիկ մագաղաթները և թույլ չէր տալիս, որ դրանք տանեն հայրենիքից: Կոսմոպոլիտ էր, որովհետև աթարային կենցաղագրությունից բարձր կանգնած լինելով՝ տեսնում էր կերպարվեստի համաշխարհային անսահմանափակությունը: Որովհետև ոչ թե իջնում էր պոչից գնալու համար, այլ բարձրանում էր ու՝ բարձրանում:

Ինչպես շատ հաճախ պատահում է ազնիվ ու անշահախնդիր մարդկանց հետ, Ռ.Դրամբյանը անպաշտպան մնաց, որովհետև վախի ու մորթապաշտության մանրեներով սրսկված էինք տարիներ շարունակ: Համազգային մեծարանքի ու շնորհակալության փոխարեն՝ մոռացումի դատարպարտում: Դժբախտաբար, այն ժամանակ չկային Հենրիկ Իգիթյաններ, որոնք Պարույր Հայրիկյանի խոսքերով ասած՝ վախը իսպառ հաղթահարած լինեին:

Բացեք Հայկական Հանրագիտարանը և Դ տառի տակ մի

համեմատություն արեք: Դրամբյան ազգանվան տակ կգտնեք մի քանի տող-տեղեկություն միայն: Նույնիսկ լուսանկարը չկա: Նույն Դ տառի տակ ձեզ կնայի Ստալինի դերակատար Դիկին ծովակալ Նախիմովի դերում: Բայց չէ՞ որ Հանրագիտարանը կոչվում է Հայկական:

Սի անգամ Հովհաննես Չարդարյանը ասաց. «Եթե սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչումը տրվում է որպես ամենաբարձր գնահատական, Հայաստանում մշակույթի ասպարեզում այդ կոչումը Սարյանից հետո պետք է ստանառ Ռուբեն Գրիգորիչը...»:

Կարծում եմ, Չարդարյանը ճիշտ էր:

Ես շատ ու շատ ուրախ եմ, որ այսօր լավ ու ազնիվ մարդկանց ջանքերով արժանին է մատուցվում մեր մշակույթի հոգևոր հայրերից մեկին:

Իմ գործընկերների, բարեկամների հետ միասին գլուխս խոնարհում եմ մեր մեծ հայրենակիցներից մեկի, իմ սիրելի ուսուցչի պայծառ հիշատակի առաջ:

II. ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏ

Պարույր Մուրադյան

(ԳԱԱ Արևելագիտության ինստիտուտ)

ՀԱՅՈՑ ԷԹՆԻԿ ԻՆՔՆՈՒԹՅԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ ԱԶԴԱԿՆԵՐԸ ՄԻՋՆԱԴԱՐՈՒՄ

1. «Ծննդոց գրքում» Քաղդեացիների երկրից ելած և իր ցեղի ճակատագրով մտահոգ «փ թմբրութին» և «ահ խաւարի» մատնըված Աբրահամը ձայն է լսում. *«Գիտելով գիտասցիր, զի պանդուխտ եղիցի զաւակ քո յերկրի, որ ոչ իւր իցէ»*: Այլալեզու խըմբագրությունների համեմատությամբ սուրբգրական այս հորդորի հայերեն թարգմանություն-մեկնաբանությունն ունի տեղայնացված շեշտադրություններ:

2. «Ոչ իւր յերկրի» ապրելու և միաժամանակ էքնիկ ինքնության պահպանությանը հետամուտ հայկական համայնքները առաձնակի խանդ էին տածում մշակութային իրողությունների հանդեպ, որոնք այլևս միայն ստեղծանք չէին և իրենցով կոչված էին փոխարինելու ժառանգական հայրենիքը: Այս հիմքի վրա է ձևավորվում հայոց դավանական առանձնացումի խորացումը, «ազգային քրիստոսաբանական» վարդապետությունը, իսկ մատենագրությունն ու արվեստը վեր են ածվում ինքնության նեցուկների:

3. Վարչական և աշխարհագրական ամփոփության բացակայության պարագայում հայերի հոգևոր ամբողջականության գիտակցության պահպանումը նշանակալի չափով մշակութային ավանդների ներգործության արդյունք է, որը, սակայն, չհանգեցրեց միջնադարյան պարտիկուլյարիզմի տիրապետման:

4. Կացության այս ինքնօրինակությունը արտահայտության բազում եղանակներ ունեցավ: Մատենագրության բնագավառում «Հայոց պատմությունները» շարունակականություն էին ապահովում, հիշատակարանային ժանրի երկերն ընդգծում էին «ավանդապահ անհատի» դերն ու կոչումը, իսկ արվեստները այդ նույն գաղափարները կրելուց ու կերտելուց զատ, երևակայականի և իրականի խառնուրդով ստեղծում էին այն միջավայրը, որ ապաստան էր գտնում «հոգևոր հայրենիքի» գիտակցությունը:

5. Դպրությունն ու արվեստը սովորաբար առօրյան իմաս-

տավորող դրսևորումներ են, սակայն միջնադարյան հայոց եր-
նիկ ինքնության պահպանման ազդակների շարքում նրանք մե-
զանում առանձնահատուկ նշանակություն ունեցան: Հայոց եր-
նիկ ամբողջականության փաստը մեծապես պարտավորված է
սեփական մշակույթին:

Сейрануш Манукян
(Институт искусств НАН)

ПРИНЦИПЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОФОРМЛЕНИЯ АРМЯНСКИХ РУКОПИСНЫХ ЕВАНГЕЛИЙ

Армянские рукописные Евангелия, вне зависимости от нали-
чия сюжетных миниатюр, представляли собой художественное
явление. Их художественный облик создавался благодаря прин-
ципам оформления, непосредственно связанным с функциональ-
ным предназначением. Цель данного сообщения – рассмотреть
основные из них.

1. Одним из основных принципов оформления было разделе-
ние евангельского текста на стихи, абзацы, главы и книги, кото-
рые зрительно выделялись: заглавными буквами, отступом от
кромки столбца или выходом за нее первой строки, различным
оформлением начал и концовок. Для этой рубрикации писцы и
художники разрабатывали виды заглавных букв, шрифтовое, цве-
товое и орнаментальное разнообразие первых строк, начал глав
и книг, заглавий, геометрические формы концовок. Благодаря
такой компоновке текста и композиции листа рукопись сама
приобретала художественность.

2. Особое значение для рукописных Четвероевангелий имели
титulyные листы каждой из четырех книг: Евангелий по Мф.,
Мк., Лк. и Ин. Декор их складывался постепенно и окончательно
сформировался в XII в. В их композиции – заставка, худо-
жественно акцентированный инициал с символом евангелиста
или без него, художественно оформленный текст и фланкиру-
ющая его справа декоративная маргиналия, венчающаяся крес-
том. Последняя характерна только для титулов армянских ко-
дексов. Ее присутствие в какой-либо средневековой рукописи
может служить для атрибуции и свидетельствует о том, что над

рукописью работал армянский мастер или она создана по армянскому образцу.

3. Отличительной, нигде более не встречающейся чертой декора армянских рукописей являются декоративные – растительные или геометрические – маргиналии текстовых листов. Они отмечали в Евангелиях начала “главных евангелий” – евангельских чтений в литургии, которые совпадали с началами “седмиц” – чтений по дням недели. Облик маргиналий также формировался постепенно и окончательно сложился в XII в. Их основная композиционная схема – отходящие вверх и вниз от основной сердцевины (в виде круга, овала, “червы”, или “лепестковой” или геометрической формы, в которую часто вписывались нумерации “седмиц”) самые разнообразные декоративные завитки, отростки, ответвления: растительные, листовые, игольчатые, плетеные, геометрические. Со временем в них вплетаются сюжетные, образные и зооморфные мотивы. Тип подобных маргиналий перешел из Евангелий в другие виды армянских рукописных книг, отмечая в них другие рубрики.

Эти три основных типа оформления составляли единый художественный декор. Здесь перекликались друг с другом: виды декоративных шрифтов (растительных, орнаментальных, птицевидных, зооморфных, антропоморфных, рыбообразных или мозаичных) и заглавные буквы, их общее цветовое решение, орнаменты маргиналий. Указанные элементы декора собирались воедино в титульных листах. А когда в рукопись включались портреты евангелистов и сюжетные (листовые, текстовые или маргинальные) миниатюры, они становились частью их обрамлений, создавая единство художественной системы рукописи.

Ирина Дрампян

(Институт искусств НАН)

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ СИСТЕМА ОФОРМЛЕНИЯ КАНОНОВ СОГЛАСИЯ В РУКОПИСЯХ ТОРОСА РОСЛИНА

1. Хораны, - художественно оформленные таблицы канонов согласия, - один из богатейших и интереснейших разделов армянского книжного искусства. По богатству и разнообразию

форм и мотивов, по совершенству исполнения хораны армянских Евангелий не знают себе равных среди всех остальных восточно-христианских рукописей, включая и византийские. В художественном плане они прошли ту же стилистическую эволюцию, что и лицевые миниатюры, в равной мере отразив наличие различных территориальных школ и социальных направлений.

2. Во всем этом большом разнообразии интереснейших памятников хораны киликийских рукописей середины – второй половины XIII в., и в частности хораны рукописей Тороса Рослина, занимают совершенно особое место: это, пожалуй, самые совершенные образы книжного искусства средневековой Армении. Совершенство это обусловлено рядом обстоятельств: наличием стойкой многовековой традиции (что всегда обеспечивало высокое качество), окончательным сложением к середине столетия развитой системы оформления уже чисто-средневекового кодекса, и, – конечно, – исключительным талантом живописца, благодаря которому высокопрофессиональное художественное оформление превратилось в нечто куда более значительное – в произведение великого искусства.

3. Общая декоративная система хоранов воспринята Рослином от национальной традиции. Конструктивные типы хоранов, значительная часть декоративного убранства (основной подбор орнаментальных узоров, зоо-, фито- и антропоморфные мотивы) в целом следуют типам, орнаментам и мотивам, принятым в ромклайской школе, с которой Рослин был связан и ученичеством, и, по-видимому, всей своей творческой деятельностью. В то же время он поднял эту уже хорошо разработанную систему на высочайший художественный уровень, доведя ее до предельной гармонии.

4. Пропорции его хоранов отличаются особой цельностью и компактностью конструкции (в целом характерной для армянского художественного мышления и отчетливо проявившейся в памятниках как изобразительного искусства, так и зодчества). Эта общая компактная структура включает в себе большое разнообразие и богатство форм. При этом художник органично сочетает различные элементы: поражающие жизненностью фигурки птиц и животных (аналогию которым можно найти, пожалуй, лишь в рисунках школы Гохуа), а также изображения людей гармонично соседствуют с чисто геометрическими и растительными мотивами.

Той же цельностью отличается и исключительно разнообраз-

ный и богатый колорит. Яркие, блестящие, подобно драгоценным эмалям, краски, сочетаются с виртуозно использованной тончайшей тональной градацией – то красных, то синих, то фиолетовых красок, создавая каждый раз новый оттенок чувства, настроения.

5. Хораны Рослина не только наиболее совершенная часть его художественного наследия и одна из самых блистательных страниц средневекового искусства, но и величайший образец искусства живописи вообще.

Խաչիկ Մեծույան

(ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ)

ՎԵՑԻԿ ՎԱՐԴԱԵՏԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ ԿԱՆԳՆԵՅՎԱԾ ԿՈԹՈՂԸ ԿԵԶԱՌԻՍՈՒՄ

Միջնադարյան Հայաստանի նշանավոր ճարտարապետական համալիրներից է Կեչառիսի վանքը՝ ժամանակի խոշոր կրոնական և մշակութային կենտրոնը: Այստեղ ապրել և գործել են մեծանուն գիտնականներ, քաղաքական գործիչներ, ինչպիսիք են Գրիգոր Մագիստրոսը, Վասակ Խաղբակյանը, Խաչատուր Կեչառեցին և այլն:

Վանքային համալիրի տարածքում պահպանված բազմաթիվ գեղատեսիլ խաչքարերի մեջ իր նշանակությամբ կարևորվում է Վեցիկ Վարդաբետի հիշատակին կանգնեցված խաչքարը՝ տեղադրված Սր. Գրիգոր Լուսավորիչ եկեղեցու արևելյան պատի մոտ: Հայաստանի տարածքով մեկ սփռված խաչքարերի մեջ սակավաթիվ են այնպիսիները, որոնք կանգնեցվել են գրիչների, ճարտարապետների կամ մշակույթի այլ գործիչների հիշատակին և արձանագրությամբ վավերագրվել:

Վեցիկ Վարդաբետի հիշատակը հավերժացնող խաչքարը կանգնեցվել է նրա ճարտարապետ եղբայրներ Պետրոսի, Հովհաննեսի և Ագաթիայի կողմից (վերջիններս Նոր Վարազ վանքի Ամապատ եկեղեցու հեղինակներն են):

Խաչքարը 89x189x30 սմ չափի մի սալ է՝ պսակված սլաքաձև, երկրաչափական պրոֆիլի խորանով, որը հանդիսանում է նաև խաչքարի քիվը: Խաչքարի տակ ավանդական ուղղանկյուն պատվանդանն է՝ 60x119x78 սմ չափերի, որի արևմտյան ճա-

կատի արձանագրությունից տեղեկանում ենք, որ հուշարձանը կառուցված է Վեցիկ Վարդպետի հիշատակին: Առանձին ուշադրություն են գրավում գիրը, տառերի ձևն ու համաչափությունը: Տողերի մեջ որոշ տառերի համաչափությունների փոփոխումը հարթությանը հաղորդում է նուրբ երաժշտականություն:

Խաչքարն իր պատվանդանով տեղադրված է ճարտարապետական կառուցվածք հիշեցնող (ստիլբատ, կամարաշար, քիվ) մեկ այլ պատվանդանի վրա: Ամբողջ կոթողը խաչքարի հետ հարդարված է չափազանց զուսպ: Հուշարձանի վեհաշուք, հըպարտ կերպարն ամբողջանում է առանձին ծավալների բացարձակ չափերի և միմյանց նկատմամբ հարաբերությունների միջոցով՝ արդյունքում կոթողին հաղորդելով լակոնիկ, հստակ արտահայտություն, որը մեկ անգամ տեսնելուց հետո մնում է հիշողության մեջ: Հետաքրքիր է, որ մնան արտահայտչականություն ունի մաս Կաթողիկե եկեղեցին, որի ճարտարապետը Վեցիկ Վարդպետն է: Կոթողի գրեթե բոլոր ճարտարապետական հարդարանքի մանրամասները տեսնում ենք եկեղեցու հարդարանքում (քիվի տրամատ, կամարաշար իր դետալներով, հյուսածո զարդանախշ, կիսաշրջան ոսպնյակներից կազմված գծային զարդանախշ և այլն): Ակամա մտածում ես, որ այս երկու կառույցները մույն հեղինակի գործն են, որը կարող է և այդպես լինել:

Օրվա որոշակի ժամի կոթողը ստանում է հետաքրքիր լուսաստվերային խաղ: Ներքևի պատվանդանի և խաչքարի բավական առաջ ցցված քիվից տարածվող քանձր ստվերները հարաբերվելով կամարաշարի, խաչաքանդակի առավել թույլ և տառերի թափանցիկ ստվերների հետ, որոշ կենդանություն են հաղորդում հուշարձանին, այնուամենայնիվ ավելի երկրորդական մնալով կոթողի կուռ կառուցվածքի նկատմամբ:

Կոթողի չափագրության ժամանակ նկատվեց, որ որոշ ծավալների բացարձակ չափերը հարաբերում են միմյանց, ինչպես 1-ը 2-ին: Օրինակ՝ կոթողի արևմտյան կողմի տապանաքարի չափերն են 82,5x165 սմ, խաչքարի ներքևի պատվանդանինը՝ 60x119 սմ, որմնասյան խարսխինը՝ 7x14 և այլն: Նպատակ չունենալով ցույց տալ, որ մնան համամասնությունները ելակետ են եղել հուշարձանի ստեղծման ժամանակ, այնուհանդերձ հետաքրքիր է այդ հարաբերություններն ուսումնասիրել որպես ըզգացումի արդյունք:

Հետաքրքիր և կիրառելի է իմանալ, քե այս կամ այն կերպարն ինչպիսի քվային հարաբերություններով է շոշափվում, և եթե հնարավոր է՝ գտնել որոշ օրինաչափություններ ընդհանրապես, ապա այս տեսակետից ևս կարելի է գաղափար կազմել անհատ ստեղծագործողի կամ ժամանակի ոճի, ճաշակի, ընդունելի կերպարի մասին և այլն:

ԴԱՎԱՆԱԲԱՆԱԿԱՆ ԲՆՈՒՅԹԻ ՊԱՐԱԿԱՆՈՂ ՄԱՆՐԱՆԿԱՐՆԵՐ

1. Աստվածաշնչյան պարականոն նկարների շարքում առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում դավանաբանական հորինվածքները: Այդպիսի մի եզակի օրինակ է 1273 թ. Պազարում (Պարսկաստանում) գրիչ Ատոմի ընդօրինակած Ավետարանի Հովհաննես ավետարանչի պատկերը: Ավետարանի կանոնական նկարաշարում մեծ մասամբ Հովհաննեսին նկարում են իր աշակերտ Պրոխորոնի հետ, իսկ այստեղ՝ Գաբրիել հրեշտակը կանգնած է ավերտարանչի կողքին և ձեռքը մոտեցրել նրա բերանին: Գաբրիելը պատկերագրություններում հանդես է գալիս որպես ավետող, փառաբանող, իշխանություն տվող: Այս դեպքում խորհրդանշում է նրա կողմից Հովհաննեսին տրվելիք խոսելու իրավունքը: Դեռևս XIII դարի վերջին արևելքում իշխում էր կաթոլիկ եկեղեցու ազդեցությունը և, XIV դարի Հայաստանում տարածվել էր ունիթորական խմբի գործունեությունը: Այդ կրոնադավանաբանական հարցերի շուրջ առաջացած տարաձայնություններին իբրև պատասխան վկայակոչվում էր նաև Հովհաննես ավետարանիչը՝ որպես Քրիստոսի աստվածային վարպետությունը ներկայացնող. «զհոգին ճշմարտութեան, որ ի Հօրե ելեալ»:

2. Դարեր շարունակ քրիստոնեական հավատքը ավանդապահ մեր ժողովրդին է փոխանցվել այն դեմքերի շնորհիվ, որոնք առ Աստված ունեցած իրենց նվիրումով մարտիրոսվել ու դասվել են սրբերի շարքը: Սյունիքի XVI դարի նկարիչ Իսրայելի ընդօրինակած Ավետարանում բացառիկ մի օրինակ է Ս. Քրիստափորի պատկերը, որին նկարիչն անվանել է «Վարդ պապն», խորհրդանշելով նրա առասպելական նահատակությունը. «և եղև արժուն իբրև զմոս, և սուրբն կայր զուարթ իբրև ՎԱՐԴ պապժառ»:

3. Դավանաբանական մեկնաբանում ունեցող մեկ այլ օրինակ է դարձյալ նկարիչ Իսրայելի «Նոյան տապանի» հետ կապված հորինվածքը:

«Ծննդոց գրքում» ասվում է, որ Տեղ Աստված, տեսնելով՝ երկրի վրա մարդկության չարագործությունները զնալով բազմանում են, զղջաց, որ մարդ է ստեղծել: Միակ մարդը, որին Աստված համարեց կատարյալ, դա Նոյն էր, և նրան հարձմարարեց պատ-

րաստել տապան: Պատկերված տապանի մոտ կանգնել է Նոյը
և ավանակին ձգում է դեպի տապան, իսկ սատանան ավա-
նակին քաշում է ներքև՝ արգելում նրա տապան մտնելը: Ավա-
նակը Քրիստոսի սիրած կենդանին էր, և նա Երուսաղեմ մուտք
գործեց նրանով: Նոյը ցանկացավ փրկել կենդանուն, իսկ սա-
տանան՝ աշխարհից վերացնել:

Կան դավանաբանական նման խորհուրդներ պարունակող այլ
պատկերներ, որոնք արժանի են ուշադրության:

Зепюр Тараян

(Институт искусств НАН)

НОВОЕ ВРЕМЯ И МАТЕРИАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА АРМЕНИИ

Новое время в Армении исчисляется с момента присоединения Восточной Армении к России, с 1828 г. до установления здесь Советской власти. Основным замыслом российского правительства в этот период был план сдерживания развития экономики и материальной культуры национальных окраин, а также заселение окраинных земель в целях их колонизации русскими переселенцами. Документы определяли эту миссию как “крайне необходимую ассимиляцию окраин с господствующим русским народом...”¹.

Строительство отдельных промышленных предприятий и дорог было направлено на то, чтобы Закавказье служило с одной стороны сырьевой базой для русской промышленности, с другой – рынком сбыта российских товаров. Последнему способствовало также размещение в Армении большого контингента российских войск². По исследованиям 1894 г. в районе Тифлиско-Карсско-Эриванской железной дороги на армянском крестьянине, в его быту и хозяйстве все, “начиная с папахи на голове и кончая чухами на ногах”, было покупное³.

Результатом большинства реформ было закрепощение армянского населения, его крайнее обнищание, вынужденные миграции армян на заработки, что в свою очередь разоряло Армению, но экспортировало творческий и производственный потенциал за ее пределы. Эта ситуация требует определенных выводов и в наши дни.

¹ ЦГИА Грузии, ф. 12, оп. 7, д. 2987, л. 26, а также см. А.С. Амбарян, Развитие капиталистических отношений в армянской деревне, Ереван, 1959, с. 141.

² ЦГА Армении, ф. 42, д. 8, оп. 1, л. 16.

³ А.М.Аргутинский-Долгорукий, В.П.Бочкарев и Р.И.Данилович, Район Тифлиско-Карсско-Эриванской дороги в экономическом и коммерческом отношениях, Тифлис, 1897, с. 728–729.

Марина Степанян
(Институт искусств НАН)

МЕСТО И ЗНАЧЕНИЕ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА В АРМЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

На рубеже XIX и XX вв. окрепла тенденция выхода армянского искусства за пределы устоявшихся традиций и связей и вовлечение его в общемировой процесс. Армения исторически и культурно в этот период была связана с Россией.

Застывшие формы национальной культуры пришли в движение. Многие армянские художники этого времени были выходцами из коренной Армении, но затем осели в крупных, густонаселенных российских городах, где, как правило, были и армянские колонии. Почти все художники этого периода сумели проявить свой мощный творческий потенциал. В их деятельности разрабатывались основные аспекты армянской художественной культуры этого времени. Говоря о художественной жизни конца XIX – начала XX века, скажем, что это явление не было ни цельным, ни монолитным при всей целостности художественного сознания всей нации и ее представителей культуры.

В армянском изобразительном искусстве этого периода при всей пестроте тенденций и при всей их разрозненности наблюдается особое отношение к жанру портрета, как к отдельному аспекту творчества. Несмотря на ограниченное количество работ в этой области, каждый из портретов заслуживает особого внимания. Это связано с неповторимостью этой переломной в судьбе армянского народа эпохи. Меняется природа этического идеала, исчезает спокойно-созерцательное отношение к человеку. Все чаще внимание концентрируется на героических чертах человека, подчеркивается его живой дух сопротивления.

Связь творчества армянских художников с господствующими

идеалами эпохи имела свои особенности, исходившие из конкретной исторической среды и условий общественного бытования.

В армянском портрете этого периода наблюдается спаянность эмоционального и рационального начал. Этот принцип присутствует и в остальных жанрах, но в ином аспекте.

В ходе изложения рассматриваются портретные работы Агаджаняна, Суренянца, Арцатпаняна, Татевосяна, Сарьяна.

Գարեգին Քոքանջյան
(ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտ)

ԻՄՊՐԵՍԻՈՆԻԶՄԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՍԿԶԲՈՒՆՔՆԵՐԸ ԵՂԻՇԵ ԹԱԳԵՎՈՍՅԱՆԻ ԱՐՎԵՍՏՈՒՄ

Հայ կերպարվեստի դասականներից քչերի մասին է գրված այնպիսի լուրջ մենագրական աշխատություն, ինչպիսին է հայականավոր արվեստաբան Ռ.Գ.Դրամբյանի գիրքը՝ նվիրված Ե.Թադևոսյանի ստեղծագործությանը: Այն արժեքավոր է նաև նրանով, որ գրքի հեղինակը և նկարիչը մտերիմ բարեկամներ էին: Սակայն որքան էլ արժեքավոր է Ռ.Գ.Դրամբյանի աշխատությունը, նրա հրատարակումից անցել է 40 տարի: Բացի այդ, կան հարցեր, որոնք անհրաժեշտ չափով չէին կարող շոշափվել հիսունական թվականների կեսերին գրող հեղինակի կողմից, այն է՝ զուգահեռներ անցկացնել արևմտաեվրոպական արվեստի հետ:

Հայ արվեստը մինչև մոտավորապես XV դարը գտնվում է եվրոպական արվեստի զարգացման ընդհանուր ընթացքում, որն ընդհատվում է XV-XIX դարերում: XIX դարի վերջը և XX դարի սկիզբը կարելի է համարել հայ արվեստի՝ համաեվրոպական գեղարվեստական ընթացքին հաղորդակից դառնալու ժամանակաշրջան: XIX դարի վերջից ֆրանսիական արվեստը, մասնավորապես իմպրեսիոնիստների և պոստիմպրեսիոնիստների արվեստի նվաճումները, որոշիչ ազդեցություն ունեցան հայ գեղանկարչության զարգացման հիմնական ընթացքի վրա:

Եվ առաջիններից մեկը հայ նկարիչներից, որը ստեղծագործաբար յուրացրեց ֆրանսիական գեղանկարչության նվաճումները, Եղիշե Թադևոսյանն էր: Իմպրեսիոնիզմն օգնեց նրան հաղթահարել XIX դարի վերջի ռուսական ռեալիստական գեղա-

նկարչության պայմանականությունը՝ իր մուգ և ծանր կոլորիտով, այն գեղանկարչության, որի ավանդույթներով մա դաստիարակվել էր: Իմպրեսիոնիզմը նպաստեց նրա՝ գույնի ընկալման բնատուր արտակարգ շնորհքի դրսևորմանը, օգնեց նրան հասկանալ լուսաօդային միջավայրի օրինաչափությունները և գեղանկարչության մեջ այն արտահայտելու միջոցները:

Մինևույն ժամանակ Թադևոսյանը չդարձավ իմպրեսիոնիզմի սովորական հետևորդ: Ուժեղ ստեղծագործական անհատականությունը, աշխարհայացքային պատկերացումների ազգային խորը բնույթը, բնության նրբին ընկալումը դարձան այն հիմքը, որոնք հնարավորություն ստեղծեցին վերամշակելու իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական սկզբունքները և ձևավորելու սեփական անկրկնելի քաղեսյանական գեղարվեստական ոճը:

Ստեղծագործաբար յուրացնելով իմպրեսիոնիզմի լավագույն դասերը՝ Թադևոսյանը ստեղծեց աշխատանքներ, որոնք դարձան ֆրանսիական գեղանկարչության նվաճումների յուրատեսակ «թարգմանիչներ» և որոնք շատ առումներով նպաստեցին 30-ից 60-ական թվերին ստեղծելու հայ գեղարվեստի ազգային դեմքը:

Эллен Гайфеджян
(СХ Армении)

РУССКОЕ И АРМЯНСКОЕ ИСКУССТВО 1900–1920-х ГГ. ИЗ СОБРАНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ГАЛЕРЕИ АРМЕНИИ. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ АВАНГАРДА.

Русское искусство начало XX века давно пользуется всемирной известностью. Творчество же новаторов инонациональных художественных культур, созидающих в ту же пору в пределах такой обширной державы, как Россия, но в ее окраинных владениях (губерниях), все еще остается как бы на обочине общего процесса. В силу многих обстоятельств, за единичными исключениями, его недостаточно широко знают в СНГ, и почти совсем не знают за его пределами. Настоящая выставка подобрана таким образом, чтобы показать взаимосвязанный на историко-культурном уровне единый поток русского и армянского искусства первой трети XX в. в свете решительных, новаторских пе-

ремен. Хотя выставке (отражая как коллекционные возможности музея, так и, в определенной мере, его пристрастия) удалось охватить не все аспекты художественного процесса, тем не менее, и в своих прямых сопоставлениях, и в решительных контрастах она дает яркое представление как об общих закономерностях художественной ситуации в России и Армении первой трети XX в., так и о специфическом своеобразии обеих художественных школ и каждого мастера в отдельности. В составе выставки, организованной в рамках "Дрампяновских чтений" именно потому, что львиной долей представленных на ней произведений мы обязаны усилиям и таланту Р.Г.Дрампяна-собираателя, — 138 работ 75 художников, имена которых являют славу и гордость художественной культуры России и Армении первой половины XX в. Многие произведения достаточно известны, очень существенная часть извлечена из хранилищ впервые. В основном это живопись, а экспонируемые графические произведения привлечены за неимением возможности показать ту или иную грань интересующего нас художественного процесса.

Арапат Агасян

(Институт искусств НАН)

О БИБЛЕЙСКИХ МОТИВАХ В КАРТИНЕ А.КОДЖОЯНА “РАССТРЕЛ КОММУНИСТОВ В ТАТЕВЕ”

Картина А.Коджояна “Расстрел коммунистов в Татеве” (1928–1930) неоднократно привлекала внимание исследователей (Л.Ремпель, Р.Дрампян, Е.Мартикян, В.Матевосян, Г.Игитян, Н.Степанян, Б.Зурабов и др). Много справедливых замечаний и наблюдений было высказано о ее формальных достоинствах и недостатках, проводились иконографические и стилистические параллели с привлечением широкого круга имен и произведений, начиная с “Расстрела” Гойи и кончая работами Ходлера и Дейнеки.

Что касается содержательного анализа этой картины, то он либо игнорировался исследователями (В.Матевосян), либо сводился к пересказу сюжета и жанровой дефиниции произведения,

как первой в армянской живописи “историко-революционной картины” (Л.Ремпель, Е.Мартикян и др.). Более пронизательная содержательная характеристика работы содержится в книге Н.Степаняна “Искусство Армении” (М., 1989), но и здесь она ограничивается общими словами о “драме противопоставления добрых и темных сил”, о “драматизации символического порядка”.

“Расстрел коммунистов в Татеве” посвящен реальному историческому событию и является его непосредственным художественным отображением. Это первый, “событийный” план изображения. Однако нетрудно заметить, что А.Коджоян отходит от внешнего правдоподобия образов, отказывается от точности и определенности в передаче места и времени действия, прибегая к использованию обобщенного, условно-схематического, имеющего аллегорическое или символическое значение изобразительного языка. Такой метод интерпретации образов ведет к углублению содержательного поля картины: сквозь первый, “событийный” план изображения проступает его второй, более емкий “семантический” план. Он уже лишен прямой, непосредственной связи с конкретным сюжетом истории и соотносится с ним по ассоциации, как метафора. Если первый план картины является, по существу, исторической иллюстрацией, то второй ее план выражает отвлеченные от конкретных реалий истории “вечные истины”. В данном случае они навеяны библейскими реминисценциями.

Мотив восхождения, крестного пути и распятия настойчиво (от эскиза к эскизу) подчеркивается и заостряется художником, достигая своей кульминации в силуэте увенченного тремя крестами (как на Голгофе!) храма. Столь же последовательно А.Коджоян повторяет и образ агнца (символ праведной и невинной жертвы), размещенного прямо под храмом, как бы в его основании. Возникают иллюзии с еще одним “пастырем овец”, ветхозаветным Авелем – прообразом Христа и предвестником его распятия. Разыгрывается еще одна “вечная тема” – тема братоубийства, как неизбежного итога всякого гражданского противостояния.

Как видим, содержание работы А.Коджояна не исчерпывается ее сюжетом. Перерастая узкие жанровые границы историко-тематической картины, “Расстрел коммунистов в Татеве” воспринимается как глубокая по своему идейно-образному звучанию, многозначительная по смыслу символично-аллегорическая композиция.

ЦЕЛОСТНОСТЬ ВОСПРИЯТИЯ ЧЕЛОВЕКА И ПРИРОДЫ В ИСКУССТВЕ САРЬЯНА И РАЗВИТИЕ ЭТОЙ ТРАДИЦИИ В АРМЯНСКОЙ ЖИВОПИСИ 60–80-х ГГ.

В настоящем сообщении мы бы хотели обратиться к одной из частных проблем армянской живописи советского периода, в изучение которой Р.Г.Драмбян внес столь существенный вклад. Это – целостность восприятия мира, восприятие человека не как героя и личности, а как частицы природного мира, в единстве со средой его обитания, с его жизненным пространством. Впервые эта идея нашла полное и многообразное проявление в искусстве Сарьяна. Идея пантеистического единства мира, человека и природы лежит в основе и ранних работ Сарьяна из цикла “Сказок и Снов”, и произведений “восточной” серии 10-х гг., и синтетических пейзажей Армении 20-х гг., и более поздних пейзажей и жанровых композиций 40–60-х гг.

В 60–80-е гг. эта особенность сарьяновского мировосприятия нашла претворение в искусстве многих и весьма отличных друг от друга художников. На мировоззренческом уровне она сближает во многом на первый взгляд несопоставимые художественные явления. В творчестве М.Аветисяна человек есть безликое существо, подчиненное законам природного мира. Подобное восприятие человека свойственно и Эд.Арцруняну, и Аш. Оганесяну. О.Зардарян, М.Абегян, Н.Гюликехьян, отчасти С.Мурадян, О.Минасян, стремясь к созданию обобщенного, типического образа человека из народа, изображают своих героев на фоне пейзажа, воспринимая образ человека наравне и в единстве с пейзажным образом. В искусстве А.Бекаряна и Р.Атояна образ природы и образ человека слиты воедино, нерасторжимы. Для А.Каленца человек и природа – равнозначные явления, трактуемые художником с точки зрения их пластической ценности. В поисках пластической, линейной, живописной гармонии Эд. Харазян, Р.Элибекян, реже – Г.Элибекян соединяют в одном произведении портрет и натюрморт. Существа, изображенные в “интерьерных” композициях М.Аветисяна, Р.Элибекяна, В.Шах-

мурадяна внеличностны, не конкретны, являются частью и признаком условной среды своего обитания. С концепцией “человека среды” мы встречаемся и в творчестве И.Караляна, А.Ананикяна.

Инга Курцес

(Национальная галерея Армении)

АВТОПОРТРЕТЫ МИНАСА АВЕТИСЯНА. (ПРИТЧА О ХУДОЖНИКЕ).

В 1960–1970-е годы в Армении, как и в других республиках резко возрастает количество создаваемых художниками автопортретов. Сознание не связанных с официозом советских художников обращается не к коллективному “мы”, а к индивидуальному “я”, что повышает меру ответственности, и создаваемое произведение рассматривается как поступок.

Минас Аветисян (1928–1975) – художник, наделенный редким колористическим даром, в котором накал чувств восточного человека обуздан страстным умом правдоискателя, который думая о себе – думает обо всех, в духовном подвижничестве которого есть что-то от апостола. “Самостоятельность страдания и глубина самосознания”, которые по выражению Ф.М.Достоевского “в подражаниях никогда не появляются”, озарены в творчестве Аветисяна светом человеческого достоинства, и цель его искусства “обогащать людей духовно”.

Сегодня трудно установить точное количество созданных Минасом автопортретов, их около тридцати, если иметь в виду кроме “чистых” автопортретов и композиции, в которых изображен либо сам художник, либо персонаж с его чертами. Если собрать вместе с автопортретами и те работы, которые посвящены теме Художника, рассматривать их и примыкающие так или иначе к ним живописные холсты и рисунки не в хронологической последовательности, а как движение от начала жизненного пути к его концу, то мы получим своего рода философское “жизнеописание” художника.

Небывалая в истории армянского искусства, но характерная в целом для советского искусства рассматриваемого периода

исповедальность автопортрета, появление автопортретов-картин со сложным подтекстом смысловых взаимосвязей, идеей “крестного пути” художника, притчевыми формами изображения – все это составляет феномен Минаса Аветисяна.

В докладе дается комплексный анализ “чистых” автопортретов Аветисяна. Затем рассматривается тема Художника, охватывающая разные аспекты “жизнеописания”: от картины “Рождение Тороса Рослина” до “Посвящения матери” (с изображением автопортретного Распятия).

Ван Хачатур

(Институт искусств НАН)

АБСТРАКЦИОНИЗМ В АРМЕНИИ

При коммунистах все направления в искусстве, кроме соцреализма, были запрещены. До смерти Сталина таких художников как Сезанн, Матисс, Гоген, Ван Гог обзывали буржуазными мракобесами, а Тициана – космополитом.

При хрущевской оттепели границы дозволенного немного расширились; тех, кто писал реалистические пейзажи или натюрморты, а не “высокоидейные” картины с вождями, рабочими и колхозниками, не клеймили как безыдейных. Коммунисты, чтобы направлять и контролировать художников, создавали “гения-лидера”, которому подражали бы другие, соперничая с ним, как это делают пастухи, пуская во главе овечьего стада козла, за которым тащатся бараны. Тогда таким “гением” был объявлен художник Григор Ханджян – посредственный представитель русской школы живописи прошлого века, на основе которой и создавался соцреализм.

Но в конце пятидесятых годов в Армении начало тайно зарождаться “левое” искусство в противовес соцреализму, а в шестидесятых годах оно стало массовым, поэтому уничтожить такой поток было невозможно.

Коммунисты решили вытащить это нелегальное искусство на поверхность, увидеть, что оно собой представляет и какого масштаба, а затем взять его под контроль и использовать в угоду тоталитарному коммунистическому государству. Для этого

решили создать музей современного искусства. Художники сами принесли свои работы и раскрыли это тайное направление. Но в музей не попали или же незаметно исчезли из экспозиции все направления, в том числе и абстракционизм. Остались только реалистические, фигуративные и экспрессионистские работы.

Дорога для абстракционизма и других направлений снова была закрыта, а реалистическое, но красочное искусство Минаса Аветисяна объявили вершиной в искусстве (как до этого – оптимистическое искусство М.Сарьяна: пессимизм коммунисты не признавали), а его убрали, чтобы не мешал.

Таким образом коммунисты, немного расширив границы дозволенного, снова взяли наше искусство под свой контроль, вплоть до перестройки через четверть века.

Тех, кто не попал в музей продолжали травить, а экспозицию музея использовали в пропагандистских целях перед Западом, иностранцев даже такой уровень устраивал, лишь бы не сёрый, затхлый и официозный, с вождями и рабочими, соц-реализм. Все это преподносилось как “оппозиционное” искусство, т.е. создавался миф и ажиотаж о свободе творчества в СССР.

Только через сорок лет (в 1994 году) после зарождения абстрактного искусства в Армении, на официальном государственном уровне открылась в Ереване выставка “Абстракционизм в Армении”. Но поезд уже ушел. Если бы в шестидесятых годах коммунисты не уничтожили свободное развитие нашего искусства, то мы прошли бы процесс подражания Западу и осознали, что эпигонство – не путь для развития искусства.

Нам необходимо создать современную национальную армянскую школу изобразительного искусства, как сделали многие, в их числе мексиканцы, японцы и другие. Но, к сожалению, до сих пор нет не только школы, но и представления о ней и даже о таком понятии.

IV. ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ. ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆԵՐ. ԱՏՐԻՔՈՒՑԻԱՅԻ ՀԱՐՅԵՐ

Эмма Корхмазян

(Матенадаран)

РАБОТА ЛИДИИ АЛЕКСАНДРОВНЫ ДУРНОВО В КАРТИННОЙ ГАЛЕРЕЕ АРМЕНИИ

Деятельность в Армении Лидии Александровны Дурново – крупного искусствоведа и большого мастера-копииста, неразрывно связана с именем Рубена Григорьевича Дрампяна. В 1936 году Рубен Григорьевич, будучи тогда директором Картинной галереи Армении, пригласил в Ереван специалиста, которому тогда было отказано в возможности жить и работать в Москве и Ленинграде. Не каждый ответственный работник тех лет смог бы отважиться на такой мужественный шаг.

Лидия Александровна приехала в Армению уже будучи признанным специалистом – ею уже была основана в Москве школа научного документального копирования памятников средневекового изобразительного искусства. Подобную школу она организовала и в Ереване. В данном докладе мы коснемся лишь этой стороны ее деятельности.

Лидия Александровна Дурново проработала в Армении немногим менее 30-ти лет, и за это время ее стараниями была проделана колоссальная работа: помимо плодотворной научной деятельности, она планомерно осуществляла не менее важное дело копирования наиболее ценных памятников миниатюрной и настенной живописи. Что касается последних, то некоторые из них известны нам сегодня или полностью (как например фрески Татевского храма), или частично (фрески монастыря Киранц) лишь благодаря выполненным под ее руководством копиям, а также сделанным ею зарисовкам.

Осуществление этих работ было сопряжено с большими трудностями: необходимо было обеспечить деятельность очередной экспедиции нужными материалами, транспортными средствами и пр., а самое главное соответствующим разрешением и финансированием со стороны вышестоящих органов. И в этом трудном деле неоценимую помощь ей всегда оказывал Рубен Григорьевич Драмлян.

Лидия Александровна была человеком исключительно трудолюбивым, требовательным и принципиальным. Именно эти качества способствовали тому, что выполненные под ее руководством копии, как миниатюр, так и фресок, отличаются предельной приближенностью к оригиналам. И в те годы, когда еще не существовало техники изготовления цветных слайдов, эти копии использовались для публикаций и пропаганды памятников армянского изобразительного искусства, что осуществлялось Л.А.Дурново с удивительной энергией, и именно благодаря ее публикациям памятники эти стали достоянием широкого круга читателей не только в Армении, но и далеко за ее пределами.

Лилит Давтян

(Национальная галерея Армении)

О ГРУППЕ АРМЯНСКИХ ОКЛАДОВ XVIII–XIX ВВ. ИЗ ФОНДОВ НГА

В рассматриваемых окладах, как и в большинстве произведений армянского чеканного искусства данного типологического вида, использованы традиционные евангельские, зачастую самые распространенные сюжеты со сценами Распятия, Воскресения, Рождества, Вознесения, а также отдельные изображения Христа или Богоматери с дополняющими атрибутами, с применением в каждом отдельном случае своеобразных, не повторяющихся иконографических схем.

Во всех окладах без исключения отсутствуют пояснительные надписи, что требует идентификации персонажей сцен.

Проведен иконографический анализ группы окладов, объединенных одинаковыми сюжетами и сценами, в результате которого стало возможным определение иконографических источ-

ников. Мы предполагаем, что армянские мастера, создавшие данные оклады, использовали не только канонические Евангелия, но было знакомы и с апокрифической литературой (Евангелия Иакова, Петра).

Часть окладов имеют посвятителные и дарственные надписи, что дает основание предположить хронологический период (XVIII–XIX вв.) и место их изготовления (Арагатская равнина, Александрополь, Муш, Ерзнка, Васпуракан). Датировка и локализация окладов, не имеющих посвятителных или дарственных надписей достаточно затруднена и требует тщательного изучения, предполагающего сопоставления и сравнения, выявления сходных стилистических, иконографических, орнаментальных признаков с аналогичными памятниками из других коллекций.

Стилистический анализ данной группы окладов, технические особенности и манера исполнения – предельная простота композиции, низкий плоский рельеф, линейная стилизация, слабая моделировка пластической формы, деформированность пропорций, своеобразная интерпретация образов, подчеркнутый национальный типаж персонажей, декоративное убранство, позволяют соотнести эти произведения к той стилистической группе в армянском серебрodelии, которая была связана с народным искусством. Выводы и заключения, приведенные в сообщении, предварительны и подлежат корректировке в процессе дальнейшего изучения материала.

Асмик Арутюнян

(Национальная галерея Армении)

КРЕДЕНС ИЗ СОБРАНИЯ НГА

В 1930 году в Государственный Музей Армении были переданы из Государственного Эрмитажа предметы западноевропейской мебели, один из которых занесен в инвентарную книгу как “шкаф-креденца немецкой работы со сценой Преображения”. В графе “время исполнения” прочитывается полустертая запись – XVII в. С определением “Германия, XVII в.” креденца выставлена в постоянной экспозиции галереи и опубликована в Путеводителе 1992 г.

В акте передачи памятника, подписанном сотрудниками Эрмитажа и директором Музея Р.Г.Дрампяном, он числится как "креденца резная с изображением Преображения (из коллекции Базилевского)". Время и происхождение не указаны.

Коллекция А.П.Базилевского была приобретена в Париже правительством России для Эрмитажа в 1885 г. В каталоге собрания, изданном в Париже в 1874 г., описан и иллюстрирован данный памятник как креденс французской работы начала XVI в. В Указателе "Отделения Средних веков и эпохи Возрождения" Императорского Эрмитажа (1891) это определение сохранено. Упоминание о памятнике, как об "уникальном резном креденсе начала XVI в." имеется в примечаниях каталога выставки "Западноевропейское прикладное искусство средних веков и эпохи Возрождения из коллекции А.П.Базилевского" (Ленинград, Гос.Эрмитаж, 1986 г.).

Креденс (ит.-креденца) как мебельная форма происходит от основного вида средневековой мебели – сундука, приподнятого на высокие ножки, снабженного дверками и выдвижными ящиками, а также карнизом, увенчивающим среднюю часть. Первоначально креденсы использовались в качестве церковной алтарной мебели, на которой расставлялась металлическая посуда для службы.

Стилический анализ памятника выявляет: 1. архитекtonика креденса перекликается с принципиальными схемами композиций западных фасадов готических соборов, 2. пластическая декорировка креденса характеризуется архитектурными мотивами переходного периода от поздней "пламенеющей" готики к раннему французскому Возрождению.

Результаты анализа позволяют подтвердить ранние определения и ввести представленный памятник из собрания Национальной галереи Армении в научный оборот, как "креденс, Франция, начало XVI века".

НАУЧНОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ ЖИВОПИСИ СОБРАНИЯ НГА

Собрание западноевропейской живописи НГА формировалось в основном в конце 20-ых – начале 30-ых гг., ядро которого составили произведения, полученные из Эрмитажа. В дальнейшем собрание пополнялось картинами, переданными из музейных фондов Москвы и Ленинграда, а также дарами от частных лиц и закупками. В результате была собрана богатая и уникальная коллекция, представляющая почти все художественные школы западноевропейской живописи. В этом благородном деле неоценимую роль сыграл своей собирательской деятельностью первый директор галереи Р.Г.Драмбян.

В настоящее время в коллекции имеются произведения многих известных авторов. Вместе с тем, есть и такие высокохудожественные произведения, авторство которых пока спорно или неточно. Требуют исследования и уточнения их происхождение, датировка, название картин и даже имена изображенных персонажей. Именно такому исследованию мы посвятили все последние годы, работая на основе документов и материалов, сосредоточенных в фондах и архивах Эрмитажа. В результате выявились несколько определений и гипотез, которые мы представляем.

1. Карл Ван Лоо – “Подношение амуру”.

Работа над научным каталогом “Французская живопись в собрании галереи” привела к необходимости изучения всех материалов о творчестве художника Ван Лоо. В числе других был просмотрен и каталог выставки Ван Лоо, изданный в Париже в 1978 г., составленный главным хранителем Лувра Пьером Розенбергом (Charles Van Loo. Premier peintre du roi. Pierre Rosenberg. Catalogue, M.C.Sahut, Paris, 1978).

В каталог Розенбер включил все творческое наследие мастера, в том числе и пропавшие, бесследно исчезнувшие работы. В числе последних оказалось картина ереванского собрания, названная “Жертвоприношение амуру”. Здесь же (стр. 99, илл. 247) воспроизведены гравюра с нашей картины, исполненная Де

Лорреном в 1772 г., с точностью повторяющая ереванскую картину, и рядом – близкий к ней рисунок Сент-Обена (блестящего рисовальщика), исполненный на полях каталога Салона 1771 г. (стр.7). Автор каталога приводит и данные об этой картине: в 1760 г. картина “Жертвоприношение амуру” принадлежала коллекции Де Жульена в Париже, распродажа которой состоялась в 1767 г.; тогда же с аукциона ее приобрел для Екатерины II Д.А.Голицын за 2400 ливров. На этом исчерпываются сведения о картине в каталоге П.Розенбера. Но о дальнейшей судьбе ее мы узнали уже по изученным документам в архивных записях Эрмитажа.

2. Гюстав Курбе – “Голова девушки”.

Изучение материалов творчества художника привели к предположению о том, что работа исполнена автором на основе собственных автопортретов раннего периода – произведений, целиком проникнутых духом романтики. Среди них – “Автопортрет с кожаным поясом”, “Раненый”, “Автопортрет с собакой” и др.

3. Гарофало – “Мадонна с младенцем”.

Авторство Гарофало, провинциального мастера, маньериста, сомнительно. Основанием для нашей гипотезы послужили аналогии из ГМИИ и из Эрмитажа.

4. Иорданс Ханс III – “Переход евреев через Чермное море”.

Поступила как произведение Франкена Франса II. В процессе исследования и с помощью И.В.Линник работа была приписана Иордансу Хансу III. Картина является одним из вариантов композиции на ту же тему, имеющих в собраниях Эрмитажа и Кабинета искусств в Вене.

Виктория Бадалян

(Национальная галерея Армении)

К ВОПРОСУ АТРИБУЦИИ РИСУНКОВ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКИХ ХУДОЖНИКОВ ИЗ СОБРАНИЯ НГА

В Национальной галерее Армении хранится небольшое собрание западноевропейского рисунка (более 180 единиц), которое охватывает почти все известные художественные школы

Западной Европы XVI–XX веков.

До последних лет западноевропейский рисунок по объективным причинам был изучен недостаточно глубоко и всесторонне. Многие рисунки старой традицией числятся в инвентаре музея и в каталоге 1965 года под именем того или иного автора, зачастую необоснованно. Систематизация всего собрания рисунка, начавшаяся в 1980-х годах и продолжающаяся по сей день, позволила сделать ряд новых атрибуций, внести изменения в определение сюжетов рисунков и датировать некоторые из них. Удалось также проследить историю происхождения ряда графических работ.

В докладе подчеркивается сложность изучения произведений зарубежных художников в пределах республики. Затрагивается вопрос формирования собрания, дается его характеристика; – приводится пример атрибуции рисунка “Проект стенной росписи”, исследование которого дает основание приписать его Лудовико Поццосеррато (ок.1550–1603/5). Атрибуция предложена И.Григорьевой;

– обосновывается атрибуция рисунка Паоло Фаринати (1524–1606) “Битва Александра Макендонского с Дарием”, дается его датировка;

– рассматривается вопрос авторства рисунка “Этюд головы мужчины”, с вопросом приписываемый Якобу Иордансу (1593–1678); – приводятся примеры исследований нескольких рисунков голландских художников.

Тема доклада раскрывается на примерах собственных исследований автора рисунков итальянских, фламандских, голландских и немецких художников XVI–XVIII веков.

Լիլիա Նալյան

(Հայաստանի Ազգային պատկերասրահ)

ԱՐԱՐԱԿԱՆ ԳԵՂԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆԸ ՍԵՖՅԱՆ ՇՐՋԱՆԻ ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ՄԻ ԳՈՐԾՎԱԾՔՈՒՄ

ՀԱՊ-ի ֆոնդերում պահպանվող իրանական գեղարվեստական գործվածքների հավաքածուն, բացառությամբ մի քանի ցուցա-

նմուշների, գնվել է 1935 թվականին Թբիլիսիում Անդրկովկասյան պետ.առ-ի «Հնաոճ իրերի» խանութից: Ըստ մեր ուսումնասիրությունների՝ հավաքածուն պատկանում է սեֆյան և հետսեֆյան շրջանի գեղարվեստական գործվածքների խմբին և ներկայացնում է գեղարվեստական մեծ արժեք: Դրանցից քննարկման է առաջարկվում դիպակե մի պատառիկ (Ինվ. № Արևելք 317/97)՝ մուտքագրված որպես XIX դարի իրանական գործվածք:

Իսլամական զարդարվեստը չէր կարող զարգանալ առանց իրեն նախորդող հելլենական, քրիստոնեական, սասանյան արվեստների հարուստ փորձի: Սակայն մյուս կողմից, իսլամական զարդարվեստի ձևավորման գործընթացում արաբական գեղագրությունը (каллиграфия) դարձավ մահմեդական արվեստի այն մոդելավորող համակարգը, որն աջակցեց նրան հակադրվելու իրեն նախորդող վերոհիշյալ մշակույթների նորմերին: Արաբական գիրը որպես իսլամի սուրբ խորհրդանիշ հզոր միջոց էր՝ արտահայտելու կրոնական զգացմունքները իսլամական զարդարվեստում: Դրա օրինակն է մեր դիպակե պատառիկի գործվածքի եզրում ներիյուսված կարտուշներում գետեղված գրությունը՝ «id-rakani yā 'Alī» (հասիր օգնության, օ Ալի): Գրությանը հաջորդող թվագրությունը՝ 1201 հիջրա (1786-87), մեզ հազվագյուտ հնարավորություն է ընձեռում ճշտել իրանական գեղարվեստական գործվածքների մասնագետ Ֆ.Աբերմանի կողմից թվագրված բացարձակ մույնատիպ կտորի (SPA, VI, Աբերմանի հավաքածուից, pl. 1089 .c, կարտուշներում ներիյուսված «sari-ն գեղեցիկ գործվածք է» գրությունով) ժամանակաշրջանը և նկարչի ստորագրությունը:

ՔՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

I. ՌՈՒԲԵՆ ԴՐԱՄԲՅԱՆԻ ՀԻՇԱՏԱԿԻՆ

<i>Վիլիելմ Սաքեվոյան.</i> Հայ մշակույթի ականավոր գործիչը	1
<i>Հենրիկ Իգիթյան.</i> Ազգային պատկերասրահի հիմնադիրը	2
<i>Նիկողայ Զորանջյան.</i> Ազգային պատկերասրահը և կերպարվեստի ձևավորումը Հայաստանում	5
<i>Վիգեն Ղազարյան.</i> Ռ.Դրամբյանի գիտական վաստակը	7
<i>Լևոն Կոջոյան.</i> Ռուբեն Դրամբյանը որպես մանկավարժ	9
<i>Վլադիմիր Այվազյան.</i> Սխրալի կյանք. Հուշեր Ռ.Դրամբյանի մասին	9
<i>Ալեքսանդր Գրիգորյան.</i> Խոսք ուսուցչիս մասին	11
<i>Կառլեն Հացագործյան.</i> Ռ՝վ էր մեզ համար Ռուբեն Դրամբյանը	13

II. ՀԱՅ ՄԻՋՆԱԴԱՐՅԱՆ ԱՐՎԵՍ

<i>Պարույր Մուրադյան.</i> Հայոց էթնիկ ինքնության մշակութային ազդակները միջնադարում	16
<i>Մեյրամուշ Մանուկյան.</i> Գեղարվեստական ձևավորման սկզբունքները հայ ձեռագիր Ավետարաններում	17
<i>Իրինա Դրամբյան.</i> Խորանների ձևավորման գեղարվեստական համակարգը Թորոս Ռոսլինի ձեռագրերում	18
<i>Խաչիկ Մեծկումյան.</i> Վեցիկ Վարդպետի հիշատակին կանգնեցված կոթողը Կեչառիսում	20
<i>Աստղիկ Գևորգյան.</i> Դավանաբանական բնույթի պարականոն մանրանկարներ	22

III. XIX-XX ԴԴ. ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՐՎԵՍԸ

<i>Ջեփյուռ Թառայան.</i> Նոր ժամանակները և Հայաստանի նյութական մշակույթը	24
<i>Մարինա Ստեփանյան.</i> Դիմանկարի ժանրի տեղն ու նշանակությունը XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հայ գեղանկարչության մեջ	25
<i>Գարեգին Զորանջյան.</i> Իմպրեսիոնիզմի գեղարվեստական սկզբունքները Եղիշե Թադևոսյանի արվեստում	26
<i>Էլլեն Գայֆեճյան.</i> 1900-1920-ական թթ. ռուսական և հայկական արվեստը Ազգային պատկերասրահում. Ավանգարդի որոշ ասպեկտներ	27
<i>Արարատ Աղասյան.</i> Աստվածաշնչյան մոտիվները Հ.Կոջոյանի «Կոմունիստների գնդակահարությունը Տաթևում» նկարում	28
<i>Ալիս Ներսիսյան.</i> Մարդու և բնության ըմբռնման ամբողջականությունը Սարյանի արվեստում և այդ ավանդույթի զարգացումը	

1960-80-ական թթ. հայ գեղանկարչության մեջ	30
Ինզա Կորցենս. Մյնաս Ավետիսյանի ինքնադիմանկարները. (Նկարչի առակը).	31
Վան Խաչատուր. Արստրակցիոնիզմը Հայաստանում	32

IV. ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ. ՀԱՎԱՔԱԾՈՒՆԵՐ. ԱՏՐԻՔՈՒՑԻԱՅԻ ՀԱՐՑԵՐ

Էմմա Կորիսմազյան. Լ.Ա.Դուրնովոյի գործունեությունը Ազգային պատկերասրահում	34
Լիլիթ Դավթյան. Ազգային պատկերասրահի XVIII-XIX դդ. մի խումբ ձեռագրակազմերի մասին	35
Հասմիկ Հարությունյան. Ազգային պատկերասրահի հավաքածուի կրեդենսի մասին	36
Վիլենա Մկրտչյան. Ազգային պատկերասրահի արևմտաեվրոպական գեղանկարչական ստեղծագործությունների գիտական ուսումնասիրությունը	38
Վիկտորիա Բադալյան. Ազգային պատկերասրահի արևմտաեվրոպական նկարիչների գծանկարների ատրիբուցիայի հարցի շուրջ	39
Լիլիա Եսայան. Արաբական գեղագրությունը սեֆյան շրջանի գեղարվեստական մի գործվածքում	40

СОДЕРЖАНИЕ

I. ПАМЯТИ РУБЕНА ГРИГОРЬЕВИЧА ДРАМПЯНА

<i>Вильгельм Матевосян.</i> Выдающийся деятель армянской культуры	1
<i>Генрих Игитян.</i> Создатель Национальной галереи Армении.	2
<i>Николай Котанджян.</i> Национальная галерея Армении и ее роль в формировании армянской школы изобразительного искусства	5
<i>Виген Казарян.</i> Научная деятельность Р.Г.Дрампяна	7
<i>Левон Коджоян.</i> Р.Г.Дрампян-педагог	9
<i>Владимир Айвазян.</i> Жизнь-подвиг. Воспоминания о Р.Г.Дрампяне	9
<i>Александр Григорян.</i> Слово об учителе	11
<i>Карлен Ацагорцян.</i> Кем был для нас Рубен Дрампян	13

II. СРЕДНЕВЕКОВОЕ АРМЯНСКОЕ ИСКУССТВО

<i>Паруйр Мурадян.</i> Культурные компоненты этнической самобытности армян в средние века	16
<i>Сейрануш Манукян.</i> Принципы художественного оформления армянских рукописных Евангелий	17
<i>Ирина Дрампян.</i> Художественная система оформления канонов согласия (хоранов) в рукописях Тороса Рослина	18
<i>Хачик Межлумян.</i> Надгробие зодчего Вецика в Кечарисе	20
<i>Астхик Геворкян.</i> Апокрифические миниатюры догматического характера	22

III. АРМЯНСКОЕ ИСКУССТВО XIX-XX ВЕКОВ

<i>Зенюр Тараян.</i> Новое время и материальная культура Армении	24
<i>Марина Степанян.</i> Место и значение портретного жанра в армянской живописи конца XIX — начала XX веков	25
<i>Гарегин Котанджян.</i> Художественные принципы импрессионизма в искусстве Егише Татевосяна	26
<i>Эллен Гайфеджян.</i> Русское и армянское искусство 1900-1920-х гг. из собрания НГА. Некоторые аспекты авангарда	27
<i>Арапат Агасян.</i> О библейских мотивах в картине А.Коджояна "Расстрел коммунистов в Татеве"	28
<i>Алис Нерсисян.</i> Целостность восприятия человека и природы в	

искусстве Сарьяна и развитие этой традиции в армянской живописи 60–80-х годов.	30
<i>Инга Курцено.</i> Автопортреты Минаса Аветисяна. (Притча о художнике).	31
<i>Ван Хачатур.</i> Абстракционизм в Армении	32

IV. НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ АРМЕНИИ. СОБРАНИЯ. ВОПРОСЫ АТРИБУЦИИ

<i>Эмма Корхмазян.</i> Работа Л.А.Дурново в Национальной галерее Армении	34
<i>Лилит Давтян.</i> О группе армянских окладов XVIII–XIX вв. из фондов НГА	35
<i>Асмик Арутюнян.</i> Креденс из собрания НГА	36
<i>Вилена Мкртчян.</i> Научное исследование произведений западно-европейской живописи собрания НГА	38
<i>Виктория Бадалян.</i> К вопросу атрибуции рисунков западно-европейских художников из собрания НГА	39
<i>Лилия Есаян.</i> Арабская каллиграфия на художественной ткани сефевидского периода	40

100 pp.