

Մ. ՍԱՐԳՍՅԱՆ

ԱՆԴՐԵԱՍ
ՏԵՐ-ՄԱՐԴՈՒԷՅԱՆ







Ա. Տեր-Մարտիկյան

ՄԻՆԱՍ ՍԱՐԳՍՅԱՆ

73 (47.925)(092 Տեր-Մարտիրոս)

Ա Ն Դ- Ի Ե Ա Ս
ՏԵՐ-ՄԱՐՈՒԼՅԱՆ

A $\frac{II}{3679}$

ՀԱՅԳԵՏՀՐԱՏ 1960 ԵՐԵՎԱՆ



МИНАС САРГСЯН
СКУЛЬПТОР АНДРЕАС ТЕР-МАРУКЯН

(На армянском языке)

Армянское государственное издательство
(Айпетрат), Ереван, 1960

ՀԵՂԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանը հայ կերպարվեստի ականավոր գործիչներից մեկն է: Նա համարվում է հայկական նոր, ռեալիստական ֆանդակագործության հիմնադիրը: Նրա լավագույն ստեղծագործությունները, այդ թվում կուլտուրայի նշանավոր գործիչների դիմաֆանդակները, կարևոր տեղ են գրավում կերպարվեստի պատմության մեջ:

Անդրեաս Տեր-Մարությանի, ինչպես և անցյալի մյուս հայ ֆանդակագործների գեղարվեստական ժառանգության բազմակողմանի և խորագնին ուսումնասիրությունը կարևոր նշանակություն ունի ոչ միայն մեր անցյալի կերպարվեստի այդ բնագավառի մասին հստակ գաղափար կազմելու, այլև սովետահայ արվեստի ստեղծագործական պրակտիկային անցյալի արվեստի մեծ փորձը և լավագույն տրադիցաները ծառայեցնելու համար: Այդ պատճառով սովետական արվեստագիտությունը կարևոր նշանակություն է տալիս անցյալի կլասիկ նկարիչների ու ֆանդակագործների գեղարվեստական ժառանգության ուսումնասիրությանը:

Մեր այս աշխատությունը, որ գրվել է 1948 թվականին, ներկայացնում է ֆանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանի կյանքի ու գործունեության համառոտ պատմությունը: Միաժամանակ փորձել ենք որոշել նրա տեղն ու նշանակությունը

նախասովետական շրջանի հայ ֆանդակագործության պատմության մեջ: Այդ նպատակով մենք նկատի ենք ունեցել ոչ միայն մեզ հասած նրա ֆանդակագործական ստեղծագործությունները, այլև օգտագործել ենք Հայաստանի պետական պատկերասրահի, Հայկական ՍՍՌ Պետական Կենտրոնական Արխիվի և Կիտությունների ակադեմիայի Գրականության ու արվեստի քանգարանի ֆոնդերում ֆանդակագործի մասին եղած նյութերը, պրպտել ու գտել ենք նրա մի շարք, առայժմ անհայտ վայրերում գտնվող ֆանդակների լուսանկարները, քերքերում և ամսագրերում տպագրված մի քանի հաղորդագրություններ և ժամանակակիցների բանավոր հուշերը:

Ներկայացնելով սույն մենագրությունը ընթերցող հասարակությանը, հույս ունենալով, որ այն օգտակար նյութ կհանդիսանա հայ ֆանդակագործության կյանիկ ժառանգության հետագա լայն ուսումնասիրության համար:

ԱՌԱՋԻՆ ԲԱՅԼԵՐ

Անդրեաս Տեր-Մարությանը ծնվել է 1871 թ. մարտին, Երևան քաղաքում: Նրա հայրը՝ գրասենյակային ծառայող Մարութ Տեր-Մարությանը, մեռել է Անդրեասի ծնվելուց մի քանի տարի հետո, թողնելով մի բազմամյա ընտանիք՝ հինգ տղա և երկու աղջիկ, իրենց մոր՝ Նատալիայի հետ: Անդրեասը գտնվում էր մոր և երկու մեծ եղբայրների խնամքի տակ, որոնցից առաջինը նոտար էր, իսկ մյուսը՝ բժիշկ:

Պատանի Անդրեասն սկզբնական կրթությունն ստանում է Երևանի արական գիմնազիայում, ուր առաջին անգամ հանդես է բերում իր նկարչական հակումները: Անդրեասը սիրում էր գրքերի լուսանցքների և տետրերի վրա կամ պատերին զանազան պատկերներ նկարել, որի պատճառով հաճախ հանդիմանություններ էր ստանում ուսուցիչներից: Ուսման ընթացքում Անդրեասը միաժամանակ հաճախում էր գիմնազիային կից փայտամշակման արհեստանոցը, ուր ատաղձագործ-վարպետի գլխավորությամբ սլստանի գիմնագիստները փայտե զանազան իրեր էին պատրաստում: Այս աշխատանքներում Անդրեասի հանդես բերած հետաքրքրությունը գրավում է արհեստանոցի վարպետի ուշադրությունը: Վերջինս նրան տալիս է փայտի վրա գեղարվեստական զարդանկարներ փորագրելու աշխատանքներ, որոնք պատանին կատարում է մեծ սիրով ու հաջողությամբ:

Այս ասպարեկում Ա. Տեր-Մարությանը բավական առաջ էլ գնում և մաստակելով վարպետի վստահությունը՝ ձեռնամուխ է լինում ավելի բարդ աշխատանքների: Նա սկսում է փայտի վրա փորագրել ղանազան կենդանիների, ծաղիկների ու մարդկանց ֆիգուրներ, իսկ երբեմն փայտից, նույնիսկ, մարդկանց արձանիկներ է շինում:

Շատ սիրելով այդ ղեաղմունքը՝ պատանի Անդրեասը դասերից հետո համարյա ամեն օր մնում է ատաղձագործի արհեստանոցում, օգնում վարպետին, հետևում նրա աշխատանքին և ինքն էլ վարպետի ցուցումով փայտե իրերի վրա գեղեցիկ դարձաբանդակներ փորագրելու ինքնուրույն փորձեր է անում: Երևանի բնակիչները այդ արհեստանոցին փայտյա իրեղեններ պատվիրելիս, խնդրում էին պատանուն զարգարել դրանք: Շատերն էլ այդ արհեստանոցն էին գալիս պատանի փորագրիչի աշխատանքները տեսնելու համար: Անդրեասը կարճ ժամանակամիջոցում այնքան է հմտանում այդ գործում, որ, ինչպես պատմում են ժամանակակիցները, քաղաքի տպարանատեղերը նրան են պատվիրում աֆիշների համար փայտից տպագրական տառեր պատրաստել: Նման աշխատանքներ կատարելիս պատանի Անդրեասի մեջ սկսում է ամրանալ ներքին այն համոզումը, որ իր կոչումը ոչ թե ամենօրյա օգտագործման տնային առարկաներ դարձաբանդակելն է, այլ ավելի վսեմ, մնացուն, ստեղծագործական աշխատանքը:

Սակայն պատանու ցուցաբերած ընդունակությունները ու նախասիրությունը անհասկանալի էին մնում նրա մոր և ազգականների համար: Մայրը ցանկանում էր որդուն առևտրական դարձնել: Նա այլ ձգտում չէր էլ կարող ունենալ, քանի որ մանր արհեստագործությունն ու առևտուրը այն ժամանակվա Երևանի բնակիչների հիմնական զբաղմունքն էին:

Դեռևս անցյալ դարի 70—80-ական թվականներին Երևանը մի գավառական փոքրիկ քաղաք էր՝ համարյա կտրված հեռավոր երկրների հետ շփում ունենալուց: 1890-ական թվականներին սկսված երկաթուղային շինարարությունը, այնուհետև նրա գործելը զգալի փոփոխու-

թյուն առաջացրին քաղաքի բնակչության կենցաղում: Քաղաքային կյանքն սկսեց աշխուժանալ: Նախկին մանր արհեստավորները ընդարձակեցին իրենց արհեստանոցները, ստեղծվեցին առաջին արդյունաբերական ձեռնարկությունները՝ կաշվի փոքրիկ ֆաբրիկան, Թահիրյանների, իսկ հետագայում Շուստովի գինու-կոնյակի գործարանը: Դրա հետ մեկտեղ սկսեց ուժեղանալ առևտրական դասը, որը սկսեց առևտրական լայն կապեր հաստատել Ռուսաստանի հեռավոր քաղաքների հետ: Քաղաքի աշխատավորական բնակչության կուլտուր-կենցաղային կյանքում նույնպես տեղի ունեցավ որոշ աշխուժացում: Շատերը դպրոցների պակասից և հատկապես բարձրագույն ուսումնական հիմնարկների բացակայությունից զրկված իրենց որդիներին սկսեցին Ռուսաստան կամ այլ երկրներ ուղարկել արհեստ ձեռք բերելու համար:

Անդրեասի հասակակիցները ձգտում էին զանազան արհեստներում մասնագիտանալու նպատակով Ռուսաստան մեկնել: Այդպիսի ցանկություն ուներ նաև Անդրեասը: Սակայն հետաքրքրասեր պատանու ձգտումը և նրա մեջ առկա ծող տաղանդը կարող էր մարել, եթե նրա արտակարգ ընդունակությունները չգրավեին ատաղձագործ վարպետի և գիմնազիայի մի քանի ուսուցիչների ուշադրությունը: Թերևս նրանց խորհրդով ու միջնորդությամբ է հաջողվում համոզել մորը և մեծ եղբայրներին՝ ուղարկել նրան Մոսկվա, գեղարվեստական կրթություն ստանալու:

Ավարտելով Երևանի գիմնազիան՝ Անդրեաս Տեր-Մարտիանը 1890-ական թվականների սկզբներին իր մեծ եղբոր նյութական օժանդակությամբ մեկնում է Մոսկվա և ընդունվում «Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանը»: Այդ ուսումնարանն իր բընյութով և ուղղությամբ եղել է ժամանակի առաջավոր, բնդհանուրին մատչելի և ժողովրդական մի դպրոց, ուր հավաքվում էին Ռուսաստանի բոլոր կողմերից եկած տարբեր խավերից սերած շնորհալի պատանիներ և ստանում միևնույն կրթությունը: Գեղարվեստական ուսումնարանի դեմոկրատական բնույթը մեծ ազդեցություն է ունենում այնտեղ

աճած արվեստագետների հետագա ստեղծագործությունների վրա:

1880—90-ական թվականներին և 1900-ական թվականների սկզբներին Մոսկվայի «Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում» սովորել են շատ հայ երիտասարդներ: Նրանցից հայ արվեստի մեջ նշանակալից դեր են կատարել նկարիչներ Վարդգես Աուրենյանը, Նդիշե Թադևոսյանը, Սարգիս Արծաթյանյանը, Մարտիրոս Սարյանը, Սեդրակ Առաքելյանը, Վահրամ Գալֆեջյանը, Սերգեյ Ալաշալյանը, Գևորգ Յակուլյանը, հետագայում քանդակագործներ Գևորգ Կեպինյանը, Վաղարշակ Մելիք-Հակոբյանը և ուրիշներ:

Մոսկվայի «Նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում» Ա. Տեր-Մարությանը սովորում է երկու տարի: Առաջին տարում նա սովորում է նկարչության բաժնում: Նրա ռուսացիները պատանու մեջ սերմանում են խիստ լուրջ վերաբերմունք արվեստի, գեղարվեստական-ստեղծագործական աշխատանքի և ընդհանրապես արվեստագետի կոչման նկատմամբ:

Դասերից դուրս, ազատ ժամերին և մանավանդ կիրակի օրերը, պատանի Անդրեասը սովորություն ուներ շրջել քաղաքում, դիտել քաղաքի քանդակագործական հուշարձանները, շենքերը, հրապարակները: Նա Մոսկվայում կազմակերպվող գեղարվեստական ցուցահանդեսների հաճախակի այցելուն էր, լինում էր նաև Տրետյակովյան պատկերասրահում, ուր ժամերով ուսումնասիրում էր իրեն հետաքրքրող նկարներն ու քանդակները: Սակայն Ա. Տեր-Մարությանի կողմնորոշման խնդրում տրոշիչ նշանակություն ունեցավ նույն ուսումնարանի քանդակագործական-կադապարման արհեստանոցը: Այստեղ ուսումնարանի քանդակագործական բաժնի ուսանողները վարպետ ռուսացիների ղեկավարությամբ կադապարման-քանդակագործական ղանազան փորձեր էին կատարում, գլխավորապես անտիկ և ռուս նշանավոր քանդակագործների պատճեններից ռուսացողական նպատակով նոր պատճեններ էին հանում:

Թեև այդ աշխատանքը պարտադիր չէր ուսումնարանի

բոլոր բաժինների ուսանողների համար, սակայն նկարչության բաժնի աշակերտ Ա. Տեր-Մարությանը սիրով և անձնական ցանկությամբ լինում էր այդ արհեստանոցում և երբեմն ինքն էլ կավից, գիպսից և նույնիսկ փայտի վրա պատրաստում էր մոդելներ կամ քանդակագործական պատճեններ: Այդ աշխատանքներում արդեն որոշակիորեն դրսևորվեցին նրա քանդակագործական ընդունակությունները և Անդրեաս Տեր-Մարությանը հաջորդ ուսումնական տարվանից տեղափոխվում է քանդակագործական բաժինը:

Երկու տարի Մոսկվայի Գեղարվեստական ուսումնարանում սովորելը շատ բան տվեց Ա. Տեր-Մարությանին նրա ստեղծագործական դեմքի ձևավորման իմաստով: Այստեղ նա ծանոթացավ ռուսական և համաշխարհային արվեստի, մասնավորապես քանդակագործության լավագույն ստեղծագործություններին, ուսումնասիրեց ռուս քանդակագործության հարուստ ժառանգությունը: Այստեղ Ա. Տեր-Մարությանը ոչ միայն սովորեց քանդակագործության տեխնիկան, այլև, որ խիստ կարևոր էր, կարողացավ մշակել իր հետագա ստեղծագործությունների հիմնական սկզբունքները:

Սակայն Տեր-Մարությանի քանդակագործ դառնալու որոշումը գծկամությամբ ընդունեցին նրա մայրն ու երկու եղբայրները: Գավառական քաղաքի այդ բնակիչները Անդրեասի ուսմանը մոտենում Բին եկամտաբերության նկատառումով, նրանք կարծում էին, թե նկարչությունն ավելի շահավետ կարող է լինել, քան քանդակագործությունը, որից, ի դեպ, ոչինչ չէին հասկանում: Շուտով նրա մեծ եղբայր Բժիշկ Կարապետը նամակով հայտնում է Անդրեասին, որ ինքն այլևս հնարավորություն չունի նրան ամսական 25 ռուբլի ուղարկել: Այդ նշանակում էր թողնել Մոսկվայի Գեղարվեստական ուսումնարանի քանդակագործության բաժինը և վերադառնալ տուն, որի հետ Անդրեասն ոչ մի կերպ չէր կարող հաշտվել:

Իմանալով այդ, Մոսկվայում ապրող հայ նշանավոր բանաստեղծ Սմբատ Շահազիզը, որը Անդրեասի մոր կողմից բարեկամ էր Տեր-Մարությանների ընտանիքին, հանձն է

առնում հոգալ Անդրեասի ուսման հետագա ծախքը: Շահազի-
զը նրան խորհուրդ է տալիս տեղափոխվել Պետերբուրգի
Գեղարվեստական ակադեմիան կամ գնալ Փարիզ՝ բարձ-
րագույն կրթություն ստանալու:

1894 թվականին Մոսկվայի «Նկարչության, քանդակա-
գործության և ճարտարապետության ուսումնարանի» մի
խումբ դասատուներ և աշակերտներ տեղափոխվում են Պե-
տերբուրգ և ընդունվում նոր ռեֆորմով բարենորոգված Գե-
ղարվեստների ակադեմիան: Սակայն ռեֆորմը քիչ էր շո-
շափել քանդակագործական բաժինը, այնտեղ դեռ պահպան-
վում էր նախկին խիստ, ակադեմիական ռեժիմը: Ա. Տեր-
Մարուքյանը նույնպես մեկնում է Պետերբուրգ՝ ուսումը շա-
րունակելու մտադրությամբ:

Սակայն նա այստեղ ևս երկար չի մնում: Շուտով նա
թողնում է Պետերբուրգը և Սմբատ Շահազիզի խորհրդ-
քով ու նրա միջոցներով մեկնում է Փարիզ: Բայց նա
ոչ ֆրանսերեն գիտեր և ոչ էլ այնտեղ որևէ ծանոթ ուներ
նրա աշակցությանը դիմելու համար: Նա գիտեր միայն Փա-
րիզի Գեղարվեստների ակադեմիայի հասցեն և լսել էր
միայն քանդակագործներ Ֆալգիերի և Ռոդենի անունները:

Փարիզի երկաթուղու կայարանից Ա. Տեր-Մարուքյանն
անմիջապես գնում է Գեղարվեստների ակադեմիա, ներ-
կայանում է՝ բարտուղարին և մի կերպ, ինչպես ասում են՝
ձեռքով-ոտքով հասկացնում է, որ ինքը եկել է Ռուսաստա-
նից, հայ է և ուզում է իմանալ, չկա՞ն այստեղ ուսերեն
իմացող որևէ մի մարդ կամ մի հայ ուսանող, նրա օգնու-
թյամբ իր նպատակը բացատրելու համար: Քարտուղարու-
հին քաղաքավարությամբ առաջարկում է երիտասարդ
օտարերկրացուն նստել մոտիկ դրված աթոռին և հանգրս-
տանալ. իսկ ինքը գրասենյակից դուրս է գնում ինչ-որ մե-
կին կանչելու: Շուտով նրան է ներկայանում մի անծանոթ
երիտասարդ Երկանյան ազգանունով (ապագա նկարիչ Սար-
գիս Երկանյանը), որն այն ժամանակ Փարիզի Գեղարվեստ-
ների ակադեմիայի բարձր կուրսի ուսանող էր: Նրանք մի
քանի խոսք են փոխանակում հայերեն, ապա գրկախառնվում
արպես հայրենակիցներ, թեև մինչ այդ ծանոթ չէին իրար և

սկսում են մտերմաբար զրուցել: Անդրեաս Տեր-Մարությանը հայտնում է իր ցանկությունը Փարիզի Գեղարվեստների ակադեմիայում սովորելու մասին:

Հաջորդ օրը երիտասարդ նկարիչ Ս. Երկանյանը Անդրեաս Տեր-Մարությանին ներկայացնում է Փարիզի Գեղարվեստի ակադեմիայի պրոֆեսոր, քանդակագործ Ալեքսանդր Ֆալգիերին, որը նրան ընդունում է իր արվեստանոցում և երկար ու սիրալիր զրույց է ունենում հետը: Նկատելով երիտասարդի ձգտումը և ընդունակությունները քանդակագործության մեջ, ինչպես նաև տեսնելով Մոսկվայում և Պետերբուրգում կատարած նրա ձեռքի աշխատանքները՝ մատիտանկարները, գիպսե մի քանի փոքրիկ քանդակներ և էսքիզներ, որ իր հետ բերել էր, Ֆալգիերը համոզվում է, որ «Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության և ճարտարապետության ուսումնարանում» երկու տարվա ուսումնառությունը տվել է նրան պրոֆեսիոնալ վարպետության այնպիսի նախնական գիտելիքներ ու փորձառություն, որոնք կարող են հիմք ծառայել տաղանդավոր երիտասարդի հետագա հաջող ուսման ու կատարելագործման համար և համակրելով երիտասարդ հայ քանդակագործին՝ համաձայնում է ստանձնել Անդրեաս Տեր-Մարությանի ուսուցչի պարտականությունը:

Որոշ ժամանակ քանդակագործ Ֆալգիերի ստուդիայում աշխատելուց ու պատրաստվելուց հետո Ա. Տեր-Մարությանը ընդունվում է Գեղարվեստների ակադեմիա՝ պրոֆեսոր Ֆալգիերի դասարանը:

Պրոֆեսոր Ալեքսանդր Ֆալգիերը (1831-1900)՝ այն ժամանակի Յրանսիայի ճշմարտվոր քանդակագործներից մեկը, համարվում է ռեալիստական քանդակագործության ակադեմիկոս ներկայացուցիչը: Նրա առաջին հետ է կապված XIX դարի ֆրանսիական նոր քանդակագործության մեջ ռեալիստական ուղղության սկզբնավորումը: Ֆալգիերը նաև տաղանդավոր նկարիչ էր, ռեալիստ: Հանգես գալով անցյալ դարի 50-ական թվականներին՝ Ֆալգիերը իր քանդակագործական բարձրարվեստ ստեղծագործություններով աշխատեց և աչքի է ընկնում և լայն ճանաչում գտնում ոչ միայն

Զրանսիայում, այլև նրա սահմաններից դուրս: Կլասիկ արվեստների սիրահար և դրանց տրագիցիաներով ստեղծագործող արվեստագետը, չնայած այդ ժամանակ արդեն գոյություն ունեցող ֆորմալիստական հոսանքների աննպաստ մթնոլորտին, բոլոր այն ցուցահանդեսներին, որոնց նա մասնակցել է, շահել է առաջնության մրցանակներ և մեդալներ, իսկ 1870 թ. նա քանդակագործական բարձրարվեստ ստեղծագործությունների համար արժանացել է պետական ամենաբարձր պատվին՝ «Պատվո լեգեոնի» շքանշանին: Պաշտոնական պարգևատրումներն ու պատվերները, ինչպես նաև ֆորմալիստական լագերից նրա վրա տեղացող քննադատությունները նրան շեղեցին իր ուղուց: Ֆալգիերը իր համոզումներով կլասիկ արվեստների տրագիցիաներին հարազատ և ռեալիստ արվեստագետ մնաց ոչ միայն իր ստեղծագործություններում, այլև մտնկավարժական պրակտիկայում:

Անդրեաս Տեր-Մարությանը Ֆալգիերի մոտ սովորում է 4 տարի: Նրա ղեկավարությամբ Ա. Տեր-Մարությանը սկսում է ուսումնասիրել կլասիկ քանդակագործության սկզբունքները: Սակայն հակումը կլասիկ արվեստի նկատմամբ Ա. Տեր-Մարությանի մոտ, իհարկե, ինքնանպատակ չի եղել և ոչ էլ հին հունական և հռոմեական քանդակներից սոսկ ընդօրինակություն անելու ձգտում: Նրա ուսուցիչ Ֆալգիերն աշխատում էր իր ընդունակ աշակերտի մեջ զարգացնել մարդկային մարմնի կենդանի ձևերի, հազուստի բնական ծալքերի և ֆիզուրի բոլոր մանրամասնությունների ճշգրիտ վերարտադրման ունակությունը: Ֆալգիերն իր աշակերտից պահանջելով կլասիկ գործերի և անտիկ արվեստի ուսումնասիրություն, նրան միշտ զգուշացնում էր իրականությունից չհեռանալ, քանդակել այնպես, ինչպես որ ինքը տեսնում է և զգում: Նա առանձնապես պահանջկոտ էր կատարման ավարտվածության նկատմամբ:

Ա. Տեր-Մարությանը մեծ ջանք թափելով՝ աշխատում էր բարեխղճորեն կատարել պրոֆեսորի բոլոր առաջադրանքները: Ուսումնասիրելով անտիկ արվեստը՝ երիտասարդ քանդակագործն աշխատում էր ոչ միայն բարձրացնել իր պրո-

Ֆեսիոնալ մակարդակը, այլև իր քանդակածի մեջ հանդես էր բերում պլաստիկ ձևերի ավարտվածություն և կոմպոզիցիայի լակոնիկման հասնելու մեծ ձգտում: Իր սիրելի ուսուցչից նա սովորում է նաև քանդակագործության տեխնիկան: Ա. Տեր-Մարությանի մոտ ուժեղ էր ձգտումը դեպի ռեալիստական արձանաչին ստեղծագործությունը: Նախ Մոսկվայի Գեղարվեստական ուսումնարանում սովորած ռեալիստական սկզբունքները, այնուհետև Ֆալգիրիի ուսուցման մեթոդները խոր հետք են թողնում Անդրեասի գեղարվեստական դեմքի ձևավորման վրա:

Այստեղ ոչ պակաս նշանակություն է ունենում նաև նրա նոր միջավայրը՝ Փարիզը իր քաղաքային ճարտարապետական ու քանդակագործական բազմաթիվ հուշարձաններով, քանդակազարդ և գեղատեսիլ պարկերով, Փարիզի թանգարանները՝ Լուվրը, Լյուքսեմբուրգը, ցուցահանդեսները, որ նա այցելում է ուսուցչի հանձնարարությամբ և ազատ ժամերին: «Փարիզը մի թանգարան է, սկսած միջնադարյան պալատներից և այլ շենքերից մինչև նորագույն վայրերը, — գրում է Ա. Շիրվանդադեն այն ժամանակվա Ֆրանսիական մալաքադարի մասին: — Չկա գրեթե մի պարտեզ կամ հրապարակ, ուր չլինեն գեղարվեստասերի ուշադրության ու հիացման արժանի գործեր: Բավական է միայն Լյուքսեմբուրգ այգին անցնել մի ծայրից մինչև մյուսը, տեսնելու համար, թե Փարիզը արձանագործության ինչ հրաշալիքներ ունի: Դա մի ամբողջ դարոց է գեղարվեստական ճաշակի նրբացման համար: Այդտեղ են, ի միջի այլոց, Շոպենի, Գուստավ Ֆլորերի, Ժորժ Զանդի և ուրիշ շատ նշանավոր մարդկանց արձանները»:

Փարիզում Ա. Տեր-Մարությանը տեսնում է նաև ժամանակակից նկարիչների ու քանդակագործների շատ ցուցահանդեսներ, որոնք ներկայացնում են արվեստի տարբեր ուղղությունների ու հոսանքների ստեղծագործություններ, ինչպես նաև բուրժուական քաղաքակրթության անկումը ցուցադրող այլանդակություններ, որոնցից ջանում է խույս տալ երիտասարդ քանդակագործը:

Աշխատելով իր պրոֆեսորի արվեստանոցում, նրա ան-

միջական հսկողութեամբ՝ Ա. Տեր-Մարութեանը կարճ ժամանակամիջոցում արագորեն առաջադիմում է։ Ուսման վերջին տարիներին նա արդեն սկսում է ինքնուրույն ստեղծագործութեան փորձեր անել։ 1899 թվականին Ա. Տեր-Մարութեանը քանդակում է «Հայ գրողներին դափնիններ նվիրաբերող Մուսան» քանդակագործական կոմպոզիցիան և իր պրոֆեսորի համաձայնությամբ հանձնում է Փարիզի գեղարվեստական աշխատանքների մեկի առարկան ցուցահանդեսին, որին հայ նկարիչներից մասնակցում էին նաև էդ. Շահինը, Զ. Զաքարյանը, Ա. Շաբանյանը։ Ա. Տեր-Մարութեանը միակ արվեստագետն էր, որ իր ստեղծագործությամբ ներկայացնում էր այդտեղ հայ ազգային քանդակագործությունը։

Քանդակագործական այդ կոմպոզիցիան, որի միայն լուսանկարն է հասել մեզ, ներկայացնում է մի գեղանի մերկ աղջիկ՝ Մուսային, կանգնած դիրքով, ձեռքին մի դափնե ճյուղ բռնած, որը նվիրաբերում է պատվանդանի վրա քանդակված հայ գրողներին։ Այստեղ կերտվել են և՛ Աբովյանի, Ռ. Պատկանյանի, Մ. Նալբանդյանի, Բաֆու, Մ. Պեշկևի, Ստ. Նադարյանի և Գր. Արծրունու բարձրաքանդակները պրոֆիլ կամ երեք-քառորդ թեքությամբ։ Դժբախտաբար մեր ձեռքի տակ եղած միակ լուսանկարում պատվանդանի վրա քանդակված վերոհիշյալ հայ գրողների և կուլտուրայի ականավոր գործիչների դիմաքանդակները շատ աղոտ են երևում։

«Հայ գրողներին դափնիններ նվիրաբերող Մուսան» քանդակագործական կոմպոզիցիան եղել է, ինչպես վկայում են ժամանակակից թերթերը, բավական մեծ՝ «բնական մեծությամբ»։ Այդ կոմպոզիցիայի կենտրոնական ֆիգուրան, ինչպես ցույց է տալիս լուսանկարը, Մուսա-աղջկա մերկ մարմինն է։ Նրա վրա էլ կենտրոնացված է ուշադրությունը։ Մուսա-աղջկա ֆիգուրը այստեղ քանդակված է կանգնած դիրքով՝ հենված մեկ ոտքի վրա, մյուսը թեթև դրած գետնին։ Այդ մարմնի և իդեալականացումից զերծ գեղեցկագեմ աղջկա թեթև շարժումը դեպի իր ձեռքին բռնած դափնե ճյուղը, հեղահամբույր նուրբ ժպիտով կենդանացած նրա մեղմ հայացքը և խոնարհած ձախ ձեռքի պլաստիկ շարժումը ար-

տահայտում են մեծ սեր և հիացմունք հանդեպ այն ան-
ձինք, որոնց նվիրաբերում է դափնին: Ուսումնասիրելով
մարդկային մերկ, մասնավորապես կանացի մարմնի
պլաստիկան՝ երիտասարդ քանդակագործը ստեղծել է մի
կոմպոզիցիա, որն աչքի է ընկնում իր պարզությամբ,
հստակ ձևերով, համաշափությամբ և մասերի ներդաշնակու-
թյամբ: Թեև Մուսա-աղջկա ֆիգուրն այստեղ անմիջականո-
րեն չի կապվում պատվանդանին քանդակված հայ գրողների
և կոլտուրայի մյուս գործիչների դիմաքանդակների հետ և
այդ կոմպոզիցիան դեռևս լրիվ չի բացահայտում հեղինակի
գեղեցիկ մտահղացումը, այնուամենայնիվ Ա. Տեր-Մարութ-
յանի այդ առաջին ինքնուրույն ստեղծագործությունը ընդ-
հանրապես ուշագրավ է թե՛ նրա և թե՛ հայ արվեստի հա-
մար: Սեղմ միջոցներով պարզության և մարդկային մարմնի
ձևերի գեղեցիկության հասնելու անտիկ քանդակագործության
տրադիցիաները որոշ չափով արտահայտվել են այս ստեղ-
ծագործության մեջ:

«Հայ գրողներին դափնիներ նվիրաբերող Մուսան» քան-
դակագործական կոմպոզիցիան Ա. Տեր-Մարությանի ստեղ-
ծագործության երախայրիքն էր: Երիտասարդ քանդակագործի
այդ առաջին քայլն իր վրա է հրավիրում փառիդահայ և
հայրենի երկրի արվեստասեր հասարակության ուշադրու-
թյունը: Ժամանակի հայկական թերթերն ու ամսագրերը,
ինչպես և ֆրանսիական մի քանի թերթ, նշում են հայ քան-
դակագործի այդ առաջին ստեղծագործությունը՝ նրա հեղի-
նակի մեջ տեսնելով մեծ հույսեր ներշնչող իսկական ար-
վեստագետ:

Եվ իրոք վերոհիշյալ քանդակագործական կոմպոզի-
ցիան կարծես ճանապարհ է բացում երիտասարդ արվես-
տագետի հետագա գործունեության համար և նույնիսկ նշում
է քանդակագործի հետաքրքրությունների ուղին: Իր առաջին
իսկ ստեղծագործության մեջ անդրադառնալով հայ կոլտու-
րայի ականավոր գործիչների կերպարներին՝ քանդակագոր-
ծը այնուհետև դարձնում է դրանք իր ստեղծագործությու-
նների հիմնական թեման, հետաքրքրությունների գլխավոր
բնագավառը և, որ կարևոր է, այդ բոլորի մեջ դնում է իր

ջերմ սերն ու աղգային հպարտությունը: Այդ էն հաստատում
1901—1902 թվականներին ստեղծած Ռափայել Պատկանյա-
նի, Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանները և 1900-ական
թվականներին կերտած Ղևոնդ Ալիշանի, Պետրոս Աղամյանի
դիմաքանդակները և վերջապես Խաչատուր Աբովյանի գե-
ղեցիկ արձանը, տրոնց մասին մենք կիտսենք առանձին
գլուխներում:

ՌԱՓԱՅԵԼ ՊԱՏԿԱՆՅԱՆԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԸ

«Հայ գրողներին դափնիներ նվիրաբերող Մուսան»
կոմպոզիցիայից հետո Ա. Տեր-Մարությանը, քաջալերված
գեղարվեստասեր հասարակայնության խրախուսանքից,
մտածում է մի նոր, ավելի նշանակալից քանդակ ստեղծել:
«Մշակ» թերթը 1899 թ. հուլիսի 14-ին գրում է, որ «այժմ
նա պատրաստում է քանդակագործական մի մեծ աշխատանք
Փարիզի եկող տարվա ցուցահանդեսի համար»: Բայց թե
ինչ ստեղծագործություն էր այդ, որի վրա 1899 թ. աշխա-
տում էր ևրիտասարդ քանդակագործը և ինչ եղա՞վ այն հետո,
հայտնի չէ: Հայտնի է միայն, որ նա հաստատ մտադրված
էր կերտել հայ գրականության և կուլտուրայի նշանա-
վոր գործիչների կերպարները, ստեղծել հայ գրողների դի-
մաքանդակների շարք և աշխատել հատկապես այդ բնա-
դավառում:

Հենց այդ ժամանակ էլ հայրենի երկրից և առաջին
հերթին նոր Նախիջևանի հասարակությանը, դեմտկրատա-
կան խավերի ու գրական հասարակայնության կողմից Ա.
Տեր-Մարությանն ստանում է բանաստեղծ Ռափայել Պատ-
կանյանի կիսանդրին պատրաստելու պատվեր: Ցանկությու-
ն կար կիսանդրին պատրաստել բրոնզից և դնել Պատկանյանի
գերեզմանի վրա, որը գտնվում էր նոր Նախիջևանի Սուրբ
խաչ վանքի բակում:

Ռափայել Պատկանյանի հուշարձանը պատրաստելու հարցը ծագել էր միադուր: Դեռևս 1890-ական թվականների սկզբներին, նրա մահից հետո, հայ հասարակութունը, առանձնապես նոր Նախիջևանի ինտելիգենցիան, սկսել էր Պատկանյանի հուշարձանի կառուցման համար հանգանակության միջոցով ծախսի փող հավաքել: Մինչև 1894 թ. հոմեվարը արդեն հավաքվել էր 435 ուրլի 50 կոպեկ: Տեղյակ պահելով այդ մասին իր ընթերցողներին՝ «Մշակ» թերթը նույն ժամանակ գրում է. «Օգուտ ենք քաղում առիթից՝ նորից հրավեր կարդալու հայոց հասարակությանը մասնակցել տալանդավոր բանաստեղծի գերեզմանի վրա արձան կանգնեցնելու գործին»¹: Դրանից հետո ևս շարունակվում է հանգանակութունը և մինչև 1901 թ. սեպտեմբերի 14-ը հավաքվում է, ինչպես տեղեկանում ենք ժամանակի թերթերից, ընդամենը 2747 ուրլի: Ահա այդ գումարով էլ հայ հասարակութունը և նրա տաղանդավոր քանդակագործը 1900 թվականների սկզբներին ձեռնամուխ են լինում ականավոր բանաստեղծի հուշարձանի ստեղծմանը, հույս ունենալով, որ մինչև հուշարձանի կերտվելը որոշ գումար ևս կհավաքվի:

Երիտասարդ քանդակագործ Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը ստանալով Ռափայել Պատկանյանի կիսանդրին պատրաստելու պատվերը, չնայած նրա համեստ հոնորարին (պայմանագրով՝ 1800 ուրլի) սկսում է աշխատել: Նա ուսումնասիրում է բանաստեղծի կյանքը և գործունեությունը, կարդում է Պատկանյանի բոլոր բանաստեղծությունները, որոնք նրան շատ են ոգեշնչում, նույնիսկ անգիր է սովորում իրեն դուր եկածները: Այդ բոլորից հետո մի քանի լուսանկարների հիման վրա նա էսքիզներ է անում: Մեկ տարի հետո, 1901 թ. քանդակագործը Փարիզից մեկնում է նոր Նախիջևան և այստեղ, 1901 թ. դարնանը իր էսքիզներից մեկի համաձայն պատրաստում Ռափայել Պատկանյանի կիսանդրին գիպսից, որը հետո, նույն տարվա ամռանը ձուլվում է բրոնզից՝ Մոսկվայի մի մասնավոր արհեստանոցում:

Ռափայել Պատկանյանի բրոնզե կիսանդրին գրվում է

¹ «Մշակ», 1894, № 3:

բանաստեղծի գերեզմանին կառուցած ինքնատիպ պատվանդանի վրա, որը ֆերկայացնում է մի քարակույտ: Դա ընկալվում է որպես մի ժայռ, որի առանձին քարերին փակցված բրոնզե տախտակների վրա, ինչպես մտահղացել էին քանդակագործը և հուշարձանի կառուցման նախաձեռնողները, գրվում են Պատկանյանի բանաստեղծություններից առանձին հատվածներ: Այսպես, հուշարձանի պատվանդանի մի կողմում, թղթի ձևով ծալված բրոնզե մի թերթիկի վրա կարդում ենք.

«Մի՛ կարծեք, որ ևս սին փառքի համար
Ի՞մ հառաջանքով լցրի... աշխարհ,
Այս հեգ ամբոխի ծափին ու գովքին
Կարոտ չէ բնավ իմ հպարտ հոգին...
Այս իմ քնարի տխուր լարերը,
Քնցեցին հայի հոգու լարերը,
Արյունն էլ ազնիվ սրտեն բամեցին
Կտրիճի աչքի բունը փախցրին»:

Պատվանդանի մյուս կողմի վրա գրվում է մի այլ բանաստեղծությունից հատված.

Մի առանձին քարի վրա, վերևում, գրվում են Ռ. Պատկանյանի ծննդյան և մահվան տարեթվերը

89, 1830

228, 1892

Պատվանդանի հետևի կողմում, թղթածև ոլորած բրոնզե թերթիկի վրա գրվում է.

«Բանաստեղծ, ի՞նչ փույթ, որ քո սրտի մեջ կան վշտեր հազար:
Զէ՞ որ քո վշտից պիտ ծագե պատգամ քո ազգի համար»

Հետևի մասում փորագրվում է «ԳԱՄԱՌ ՔԱԹԻՊԱ»:

Պատվանդանի ստորին քարի վրա փակցված բրոնզե տառերով կարդում ենք «ՌԱՓԱՅԵԼ ՊԱՏԿԱՆՅԱՆ»:

Բանաստեղծի ստեղծագործություններից այդպիսի ընտրություն անելը խիստ ուշագրավ է այն ժամանակվա հայ հասարակության որոշ շրջանների մտայնությունը հասկանալու համար: «Մենք ցանկացել ենք,— գրում է հուշարձանի նախաձեռնողներից մեկը,— որ բանաստեղծն ինքը խոսի իր արձանից, ի՞նչ էր, ինչու էր նա երգում: Ի՞նչ էր

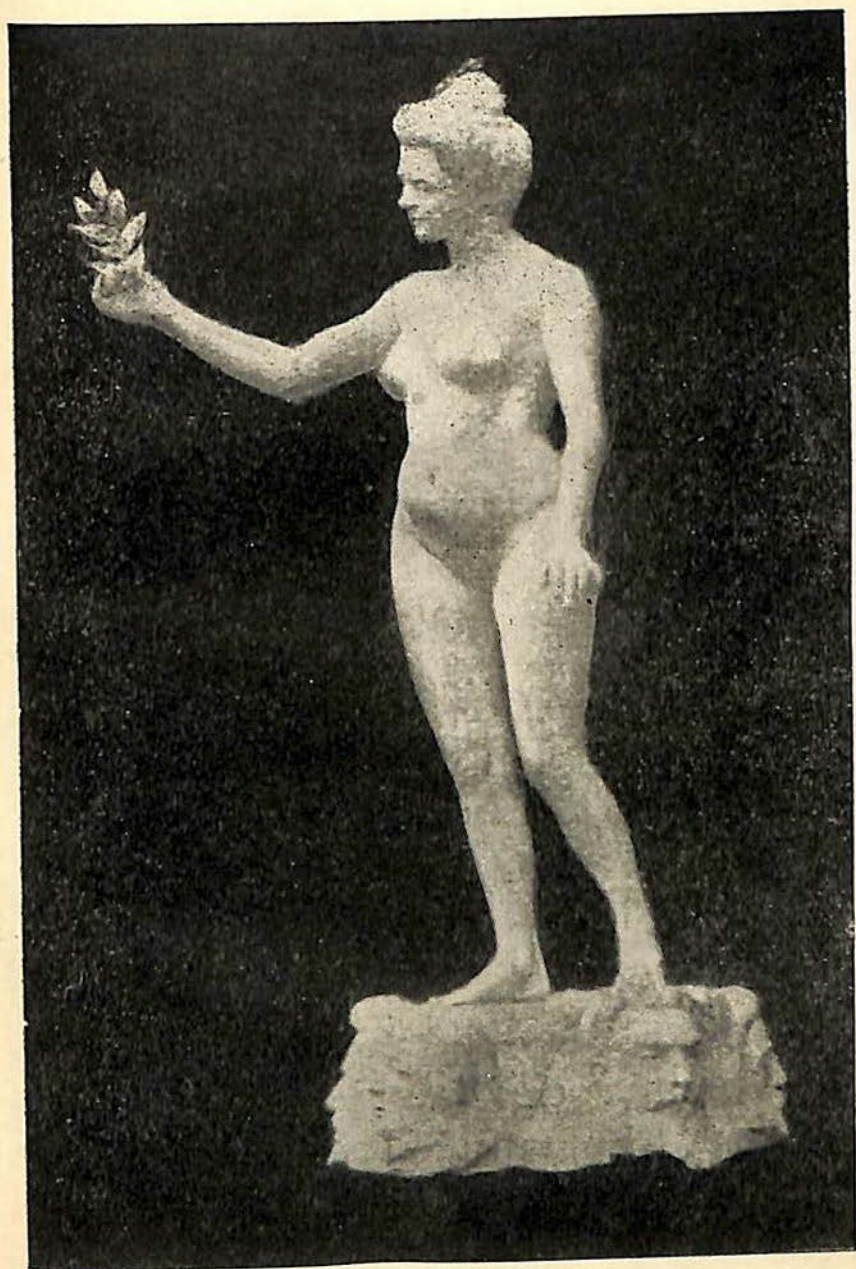
ներա միճակը և ի՞նչ էր նա սպասում մեղանից...» և որ բանաստեղծի «Հառաչանքը դառնում է պատգամ ազգի համար»:

Ռաֆայել Պատկանյանի հուշարձանի բացումը տեղի է ունենում 1901 թվականի սեպտեմբերի 23-ին, նրա մահվան իններորդ տարեդարձին և մեծ հանդիսավորությամբ: Հուշարձանի բացմանը ներկա է լինում Նոր Նախիջևանի համարյա ողջ հասարակությունը, տարբեր վայրերից և կուլտուր-կրթական հաստատությունների ու հայ համայնքների կողմից եկած բաղմաթիվ պատգամավորներ, որոնք պսակներ են դնում բանաստեղծի հուշարձանի վրա: Հուշարձանի վրա արձաթյա շքեղ պսակ են դնում Մոսկվայի հայ հասարակության անունից, մետաղից ու ծաղիկներից պսակ են դնում «Մշակ» թերթի խմբագրության անունից, ինչպես նաև պսակներ՝ Նոր Նախիջևանի քաղաքային վարչության, արհեստավորաց թեմական դպրոցի, եկեղեցական հոգաբարձության, Թատերասիրաց ընկերության, Բաբեգորձական ընկերության, Մոսկվայի հայ ուսանողների, Նոր Նախիջևանի կանանց ու օրիորդների անունից և այլ հաստատությունների կողմից:

Հուշարձանի բացման ժամանակ ջերմ ճառեր են ասում բաղմաթիվ պատգամավորներ և ընթերցում են ուղերձներ: Մոսկվայի հայերի ներկայացուցիչ բանաստեղծ Ալ. Մատուրյանը կարդում է ուղերձ-ուսանավոր, որից մի հատվածը բերում ենք ստորև.

«Ո՛ւր ես, հա՛յ բլրու, ձայնիդ է կարոտ
Մեր հոգին էրված, մեր սիրտը յարոտ...
Սև սուգ է պատել մեր կյանք ու օրին,
Սև թուխպ է պատել մեր սար ու ձորին,
Վայ սև գիշերն է մեր կյանքը մաշում,
Քո լույս երգերի կարոտն ենք քաշում.
Ո՛ւր ես, հա՛յ բլրու, ձայնիդ ենք կարոտ,
Զե՛ս երգում էլ մեզ զարնան առավոտ...»:

Այնուհետև տեղի է ունենում հոգեհանգիստ և տրվում է ճաշկերույթ 120 մարդու համար, որի ժամանակ ճառ են ասում գրականագետ Երվանդ Շահազիզը և ուրիշներ: Հասարակության խնդրանքով Ալ. Մատուրյանը երկրորդ անգամ կարդում



Հայ գրողներին դափնիներ նվիրաբերող Մուսան, արձան, գիպս, 1899



Ռափայել Պատկանյանի հուշարձանը Նոր Նախիջևանում, 1901

է ուղերձ-ստանալորը, որին, ինչպես հաղորդում է «Մշակ»
թերթը, «նեւեկա եղողները բուռն ծափահարում էին»:

Ճաշկերույթի ժամանակ ընթերցւում են ողջույնի և
շնորհակալության հեռագրերը: Բանաստեղծ Պատկանյանի
հուշարձանի բացումը հեռագրերով ողջունում են հայ կու-
տուրայի և արվեստի շատ նշանավոր գործիչներ, այդ թվում
Հովհ. Թումանյանը, Գ. Սունդուկյանը, Ղ. Ալիշանը, Ս. Շահա-
զիզը, Պ. Պռոշյանը, Գ. Դոդոխյանը, «Մշակ» թերթի և «Լուսա»
ամսագրի խմբագրութունները, Երևանի Թեմական, Թիֆլիսի
Ներսիսյան, Շուշու հայոց դպրոցների աշակերտութիւնն ու
ուսուցչական խմբերը, Պետերբուրգի, Բաքւի, Երևանի, Յալ-
թայի, Աստրախանի, Բեսարաբիայի, Ղարաբաղի և Ղարսի
հայ հասարակութունը և ուրիշներ: Ստացւում է նաև Ամե-
նայն հայոց կաթողիկոսի կոնդակը:

Այդ շնորհավորական հեռագրերում հայ կուտուրայի
ականավոր գործիչները շնորհավորում էին մեր բանաստեղծի
պատվին հուշարձան կանգնեցնելու խոշոր երեւոյթը և ողջու-
նում են քանդակագործին՝ նրա հաջող ստեղծագործության
համար: Հովհ. Թումանյանը Թիֆլիսից հեռագրած ողջույնի
խոսքի մեջ գրել է.

«Կգան կանցնեն շատ-շատ ամիս ու տարի
Զի մամոտով դերեղմանը այդ քարի,
Եվ տանջալի նրա խաչը սրբազան
Նորա անունն միշտ կմնա անսասան»:

Պերձ Պռոշյանն իր ողջույնի հեռագրի մեջ գրում է. «Թույ
այն ձեռագործ մահարձանը ապագա սերնդի սրտի խորքում
հաւերժացնի անմահ անունը մեր բանաստեղծի»: Սմբատ
Շահազիզը տեսնելով Պատկանյանի այդ կիսանդրին՝ համա-
րում է այն «հիանալի հուշարձան»:

Ժամանակակից անվանի գործիչների այդ ջերմ խոսքե-
րը խորապես ոգևորում են երիտասարդ քանդակագործին: Եվ
նա ոգևորվելու հիմք իսկապես ունի: Կիսանդրին լավ էր ու-
տացվել նաև որպես պորտրետային ստեղծագործութիւն, թեև
նախատեսված էր եղել և օգտագործվել է մահարձանի հա-
մար: Արվեստագետը Ռափայել Պատկանյանին պատկերել է

որպէս մի բանաստեղծ-քաղաքացի, որն իր մեջ մարմնավորում է հայ ժողովրդի հոգսերով ապրող և նրա ազատագրութեան համար մարտնչող անձնավորութիւն: Դրա համար ելալեալ ունեցել բանաստեղծի ստեղծագործութիւնը, մասնավորապէս նրա «Խրատ հայ հեղինակին» և «Յրկու բանաստեղծ» ոտանավորները, որոնց մեջ Պատկանյանը առաջադրում է զրոյի քաղաքացիական ակտիվութեան սկզբունքը և ամբողջ ուժով մեծարում քաղաքացի-պոետի կերպարը: Զի բացառւում է այն հանգամանքը, որ այն ժամանակ ինչպէս ուսանական, նույնպէս և հայ գրականութեան մեջ, մասնավորապէս Նեկրասովի և Ս. Շահազիզի ստեղծագործութիւններում դաւանւում էր բանաստեղծ-քաղաքացու գաղափարը, ինչպէս Շահազիզն է գրել՝ «Նախ քաղաքացի և ապա պոետ» սկզբունքը: Հայտնի է, որ Պատկանյանը ոչ միայն իր ստեղծագործութեամբ, այլև գրական-հասարակական գործունեութեամբ եղել է այդ սկզբունքի հետեողական և օրինակելի կիրառողներէից մեկը: Իսկապէս, Պատկանյանը և՛ կյանքում, և՛ իր ստեղծագործութեան մեջ եղել է բանաստեղծ-քաղաքացու իսկական տիպար: Ահա այդ պատմական պրոգրեսիվ դերը նկատի ունենալով՝ երիտասարդ բանգրագործը կերտում է Պատկանյանի դիմաքանդակը նրա ուշ շրջանի լուսանկարի հիման վրա, որեւէնչեւով կերպարը բանաստեղծի ստեղծագործութիւնների հիմնական բովանդակութեամբ:

Կիսանդրին ներկայացնում է Պատկանյանին բաց գրւխով, դեմքը քիչ առաջ թեքած, ափնոցն աչքերին, լայն ճակատով և բաւական հասուն, տարիքավոր հասակում: Նրա խոշոր դեմքը, մեծ և լայն բացված աչքերը, ծանրաբարո, խիստ և կրակոտ հայացքը անկասկած կենդանի են ու արտահայտիչ: Վերարտադրելով անձի կատարյալ նմանութիւնը, քանդակագործն ամենայն ճշգրտութեամբ նշել է նրա դեմքի գծերի բոլոր մանրամասնութիւնները՝ հասակավոր մարդու կնճիռները, սուր աչտոսկրները և ծնոտի տակ կախված ծերունական ծալքերը: Այդ ցույց է տալիս, որ քանդակագործը չի դիմում կեղծիքի և արհեստական գեղեցկացման, այլ տալիս է իրականութիւնն այնպէս, ինչպէս որ նա կա: Սակայն մանրամասնութիւնները պատկերելու սերը, որ այս դիմաքանդակի բնո-

բոլոր կողմն է, հարկավ չի թուլացնում կերպարի ամբողջական-
նությունը և պորտրեն չի զրկում մոնումենտալ հատկություն-
ներից: Այս առաջին պորտրետային ստեղծագործության մեջ
դրսևորվել են ունակագործի հատկանշական գծերը՝
ճշմարտացիություն, իրականության հարադատ լինել, արտա-
բերման մանրամասները վերարտադրելով հանդերձ՝ անձնավոր-
ության ներքին բովանդակության, նրա էության մեջ թա-
փանցելու կարողություն:

Ընտանիքի Պատկանյանի այս հուշարձանը ժամանակին,
ինչպես նշեցինք, լավ ընդունելություն գտավ: «Մշակ»
թերթը նույն օրերին գրում է. «Արձանը շքեղ է և
լավ տպավորություն է թողնում ամեն կողմից և մեծ պատիվ
է բերում մեր երիտասարդ քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մա-
րությանին, որի տաղանդը, շնորհքը և ճաշակը աչքի են ընկ-
նում իսկույն, արժանի են մեր ուշադրության և կարոտ են
գնահատության»¹: Թերթի այլ համարներից մեկում կարգում
ենք. «Գամառ-Քաթիպայի կիսարձանը, որը հաջող է, ունի
նմանություն և լավ տպավորություն է թողնում: Մանավանդ
գեղեցիկ է բանաստեղծի խորը հայացքը, որը կարծես թա-
փանցում է ձեր սրտի մեջ»²:

Նկատի ունենալով ժողովրդի լայն խավերում Ընտանիքի
Պատկանյանի բրոնզե կիսանդրու և ընդհանրապես նրա հու-
շարձանի ունեցած ազդորինակ հաջողությունը, ինչպես նաև
հաշվի առնելով բանաստեղծի ցանկություն-կտակը, այն ժա-
մանակ արդեն պահանջ է առաջանում ազգային մի հուշարձան
կառուցել նաև էջմիածնում:

Մեծ դժվարությամբ կառավարության և էջմիածնի հոգե-
վոր իշխանության թույլտվությունն ստանալուց հետո, մեկ
տարի անց՝ 1902 թվականին, գեկտեմբերի 15-ին, էջմիածնի
Գևորգյան ճեմարանի շենքի դիմալոր ճակատի առաջ, հրա-
պարակում կանգնեցվում է Պատկանյանի նոր հուշարձանը:
Բանաստեղծի բրոնզե կիսանդրին Ա. Տեր-Մարությանի կեր-
տած դիմաքանդակի կրկնությունն էր, դրված բոլորովին նոր
և գեղեցիկ պատվանդանի վրա:

¹ «Մշակ», 1901, № 124:

² Նույն տեղը, № 186:

Ռափայել Պատկանյանի հուշարձանի բացումը այստեղ
ևս տեղի է ունենում մեծ հանդիսավորությամբ: Իոմպոզիտոր
Կոմիտասի գլխավորությամբ քառաձայն երգեցիկ խմբի երգից
հետո բացվում է հուշարձանը: Բացումից հետո ճեմարանի
դահլիճում տեղի է ունենում հանդես, որտեղ ճառ է ասում
և բանաստեղծություն է կարդում ճեմարանի ուսուցիչ և բա-
նաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը:

Բանաստեղծ Պատկանյանի կիսանդրին և նրա երկու հու-
շարձանները Նոր Նախիջևանում և էջմիածնում, ինչպես տես-
նում ենք, լայն արձագանք գտան մեր ժողովրդի համարյա
բոլոր խավերում: Երիտասարդ քանդակագործ Անդրեաս
Տեր-Մարությանը ճանաչվեց հասարակության կողմից որ-
պես խոստովանալից, նրբաճաշակ և տաղանդավոր արվես-
տագետ:

Սակայն այդ երկու հուշարձանները բերեցին Ա. Տեր-Մա-
րությանին միայն քանդակագործի անուն, բայց ոչ նյութական
միջոցներ:

Իր ստեղծագործության համար պայմանավորված
աննշան հոնորարի՝ 1800 ռուբլուց, որը նա ստացել էր մաս-
մաս, այն էլ պայմանով, որ կիսանդրու երկրորդ օրինակը
հանձնել էջմիածին, ոչինչ չէր մնացել և հուշարձանի բա-
ցումից հետո նա այլևս միջոց չուներ վերադառնալու Փարիզ,
որ թողել էր մի բանի անավարտ գործեր: Նա 1901 թվականի
աշնանը հարկադրված մեկնում է Երևան՝ հույս ունենալով,
որ այստեղ դիմաքանդակի նոր պատվերներ կունենա:

Սակայն այն ժամանակվա Երևանում նա ստեղծագործա-
կան աշխատանքի հնարավորություն չի գտնում: Հարուստ
առևտրականները ոչ միայն ժլատ են գտնվում, այլև պար-
զապես չեն հասկանում քանդակագործության նշանակությու-
նը: Իզուր է սպասում երիտասարդ արվեստագետը. նրան ոչ
ոք չի հիշում: Այդ ժամանակ Ա. Տեր-Մարությանը փորձում է
դիմել հայրենի քաղաքի հարուստ և անվանի մարդկանց՝
էժան գներով նրանց քանդակագործական պորտրետները կեր-
տելու համար: Սակայն այս փորձերն էլ ապարդյուն են անց-
նում: Երևանի հարուստները այդ գործին նշանակություն չէին
տալիս և երբեմն նույնիսկ վիրավորվում էին այդ առաջար-

կուխյունից՝ կարծիքով, որ քանդակագործը գուշակում է իրենց մոտալուտ մահը և ցանկանում է նախօրոք պատրաստել տալ իրենց մահարձանը...

Քանդակագործության մասին հին երևանցիների՝ ընդհանրապես այդ շրջանի տները խավերի այգօրինակ հասկացողությունը խիստ ծաղրի ու քննադատության է Լեթարկել քանդակագործ Միքայել Միքայելյանը: Նա 1911 թվականին «Ընկեր» թերթում գրել է. «Եթե հայ վաճառականին ասեք. «Ձեր արձանը շինել տվեք» միեևույն է թե ասեք «դագաղդ պատվիրեք»: Հայ քանդակագործը ցավ է հայտնում, որ նույնիսկ արտասահմանում ապրած և եվրոպական շատ երկրներ շրջադաշած հայ բուրժուաները և հարուստ վաճառականները մնացել են միանգամայն անկիրթ՝ արվեստը, մասնավորապես քանդակագործությունը, հասկանալու մեջ:

Ահա այդպիսի հասկացողությունների պայմաններում ապրող հայ երիտասարդ քանդակագործն ընկնում է նյութական ծանր վիճակի մեջ: Զգտնելով ուրիշ ելք՝ նա դիմում է Նոր նախիջևանի հասարակությանը, ապա Երևանի և Թիֆլիսի հայ հարուստներին՝ նյութական որոշ օգնություն ստանալու համար, սակայն անօգուտ, ոչ ոք նրան չի ընդառաջում: Երիտասարդ քանդակագործի այդ ծանր, անօգնական վիճակը նյութ է դառնում նույնիսկ ժամանակակից թերթերի և ամսագրերի համար, որոնք դիմելով հայ բուրժուազիային՝ կոչ են անում նյութական օգնություն ցույց տալ երիտասարդ տաղանդին: «Սրանով դիմում ենք մեր հարուստներին, — գրում է «Մշակը» 1901 թ., — մենք ծեծում ենք նրանց դռները և խնդրում ենք լինել հյուրընկալ: Այդ հյուրը հայ տաղանդներից Ա. Տեր-Մարտիրոսյանն է: Օգնեցեք նրան գոնե մեկ տարի շարունակել ուսումը Փարիզում: Տվեք ձեր փողը փոխարինարար, դուր լավ բանի տված կլինեք: Պարոնը բնակվում է Երևանում և սպասում է օգնության: Մենք ծեծում ենք մեր հարուստների դռները և սպասում ենք, տ՞վ արդյոք կբաժնա և կլսե մեր խոսքերը»: Բայց հարուստների դռները չեն բացվում արվեստագետի առաջ: Հայ բուրժուազիայի շրջաններում մեկենասներ չեն գտնվում:

Բարերախտաբար հենց այդ ժամանակ մի հարուստ

մարդու գերեզմանի հուշարձան պատրաստելու կարիք է զգացվում: 1901 թ. Թիֆլիսում մեռնում է այն ժամանակվա անվանի հարուստներից մեկը՝ Երևանի գլխու-կոնյակի գործարանատեր Ներսես Թաիրյանը: Նրա գիակը տեղափոխվում է Երևան և թաղվում Ս. Սարգիս եկեղեցու բակում: Այդ պատճառով Թաիրյանի այրին ու նրա ազգականները ցանկություն են հայտնում պատրաստել տալ Թաիրյանի կիսանդրին գերեզմանի վրա դնելու համար: Լսելով այդ Ա. Տեր-Մարուքյանը ներկայանում է Թաիրյաններին և ստանձնում հանգուցյալի կիսանդրին պատրաստելու պարտավորությունը: Նա կրնալ է նրա ժառանգների հետ 2500 ռուբլու պայմանագիր և անմիջապես սկսում է աշխատանքը: Շուտով Ա. Տեր-Մարուքյանը իր արվեստանոցն է հրավիրում Թաիրյանի ժառանգներին՝ իր պատրաստած կավե կիսանդրին ցույց տալու համար: Բոլորն էլ ընդունում են, որ սոսկ լուսանկարի վրա քանդակված այդ կիսանդրին միանգամայն նման է հանգուցյալին և հավանելով այն պատվիրում են քանդակագործին որոշ մշակումից հետո ձուլել բրոնզից:

Այդ նույն ժամանակ, ինչպես վկայում են արխիվային փաստաթղթերը, նա ստանում է պատվեր Առաքել պատմագիր Դավթիժեցու գերեզմանի հուշարձանը պատրաստելու համար: Քանդակագործը ստանալով 30 ռուբլի կանխավճար, մտահղանում է ստեղծել հայկական ժողով մի գեղեցիկ հուշարձան «հայկական խաչքարի ձևի պատվանդանով», ինչպես գրում է նա, սակայն ծախսերի համար այնքան չնչին դումար է հատկացվում, որ այդ գործը ձգձգվում է մինչև 1905 թվականը¹:

Տեսնելով, որ քանդակագործի համար այստեղ աշխատելու լայն հնարավորություններ չկան, Ա. Տեր-Մարուքյանը շուտով մեկնում է Փարիզ: Այնտեղ շարունակվում է քանդակագործի ստեղծագործական բեղմնավոր գործունեությունը, որը նրա անունը մշտապես և անքակտելի կապում է հայ գեղարվեստական կուլտուրայի պատմության հետ:

¹ Հայկական ՍՍՌ Պետ. պատմ. Արխիվ: Այս տեղեկությունը հաղորդել է մեզ ընկ. Դ. Հարությունյանը:

ՄԻՔԱՑԵԼ ՆԱԼԻԱՆԴՅԱՆԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԸ

Բանաստեղծ Ռաֆայել Պատկանյանի հուշարձանի ունեցած հաջողությունը ակտիվացրել էր հայ հասարակության հետաքրքրությունը մոնոպոնետայ քանդակագործության և հատկապես մեր անցյալի նշանավոր գրողներին հուշարձան կանգնեցնելու նկատմամբ: 1900-ական թվականների ըսկրզքներից հալկական թերթերում և ամսագրերում հրապարակվում են հոգւածներ և ցանկություններ ժողովրդի լավագույն զավակների հիշատակը հավերժացնելու մասին: Առաջնահերթ հարց է դառնում Պ. Շանշյանի և Մ. Նալբանդյանի հուշարձանների հիմնումը:

Անցած դարի նշանավոր մանկավարժ և հայագետ Պետրոս Շանշյանի հուշարձանի համար դեռևս 90-ական թվականներին սկսվել էր հանդանակություն: Նրիտասարդ քանդակագործ Միքայել Միքայելյանը, որն այդ ժամանակ դեռևս ուսանող էր, 1899 թվականին արդեն ստեղծել էր Շանշյանի հուշարձանի փսքիզը և 1901 թվականին իր հետ բերել էր Թիֆլիս: Սակայն միջոցներ չլինելու պատճառով հնարավոր չի եղել իրականացնել քանդակագործի այդ մտահղացումը:

Թերևս նույն բախտին արժանանար Մ. Նալբանդյանի քանդակագործական հուշարձանի խնդիրը, եթե մեր զեմուկրատական հասարակության լայն շրջանները և առանձին

գործիչներ եռանդագին շարձազանքին և անմիջականորեն շմասնակցելին այդ ձեռնարկմանը: «Ցավում է մեր հոգին,— գրում է «Մշակը»,— որովհետև Գամառ Քաթիպալի շքեղ արձանի մոտ կա մի այլ նվիրական սրբություն մեր ազգի համար, դա Միքայել Նալբանդյանի շիրիմն է, անշուք է այդ շիրիմը»: Այն ժամանակվա հասարակական ազդեցիկ գործիչ Ալեքսանդր Աբելյանը «Մշակ» թերթում գրում է, որ անհրաժեշտ է Միքայել Նալբանդյանի հիշատակին կանգնեցնել «Մի փառավոր արձան, որը ոչնչով պակաս չլինի Պատկանյանի արձանից»:

Հասարակության դեմոկրատական խավերի այդ ջերմ ցանկությունը շուտով համաժողովրդական պահանջ է դառնում և ամենուր սկսվում է հանգանակություն Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանը կառուցելու համար:

Անդրեաս Տեր-Մարությանը թեև հայրենիքից հեռու էր, սակայն սերտորեն կապված լինելով հայ իրականության հետ՝ չէր կարող անմիջականորեն շմասնակցել այդ հասարակական գործին: Ստանալով Մ. Նալբանդյանի հիշարձանի պատվերը՝ նա անմիջապես ձեռնամուխ է լինում ստեղծագործական աշխատանքի: Ձեռքի տակ ունենալով Միքայել Նալբանդյանի 1856 թվականի մի լուսանկարը և նրա ստեղծագործությունները՝ Ա. Տեր-Մարությանը երկար ժամանակ ուսումնասիրում է թեման: Այդ աշխատանքի ընթացքում նա խորապես համոզվում է, որ գործ ունի ոչ սովորական մարդու և ոչ սովորական գրողի կերպարի հետ:

Միքայել Նալբանդյանը եղել է և՛ մեծ հրապարակախոս, և՛ գրող, և՛ քննադատ, և՛ փիլիսոփա-մատերիալիստ: Նրա խորապես հայրենասիրական և ազատասիրական բանաստեղծությունները հսկայական ազդեցություն են գործել ժամանակակիցների և հետագա սերնդի վրա: Մեծ դեմոկրատ-հայրենասերը, զինվորագրվելով դեմոկրատական ռևոլյուցիային, չլախնալով բանտից, աքաղից ու կախաղանից, իր ժողովրդի և աշխատավոր մշուա ժողովուրդների ազատագրության համար համարձակ մարտահրավեր է կարգացել ցարական բռնակալությանը: Մ. Նալբանդյանի բազմաբովանդակ, փոթորկալից կյանքը, նրա հասարակական-



Ռաֆայել Պատկանյան, Կիսանդրի, բրոնզ, 1901



Ռաֆայել Պատկանյանի հուշարձանը Էջմիածնում, 1902

ռևոլյուցիոն մեծ գործունեությունը ստեղծում են քանդակագործի համար դժվարություններ նրա բնորոշ կերպարի որոնման ժամանակ:

Անդրեաս Տեր-Մարությանը վեց ամիս աշխատելով 1902 թ. ամռանը վերջապես պատրաստում է Նալբանդյանի կիսանդրին գիպսից և Փարիզից բերում նոր Նախիջևան: Նրա ստեղծագործությունը հավանություն է գտնում և ուղարկվում Մոսկվա՝ բրոնզից ձուլելու համար: Միևնույն ժամանակ նոր Նախիջևանի հայկական վանքի բակում ակոում են կառուցել Նալբանդյանի հուշարձանի պատվանդանը: Այդ պատվանդանը, որ պատրաստված է ամբողջապես սպիտակ մարմարից, ներկայացնում է ներքևում լայն և կիսակլոր բացվող հիմքի վրա վեր ձգված մի կլոր սյուն, որի ծայրին՝ խոյակի տեղում, դրվում է Նալբանդյանի բրոնզե կիսանդրին: Կիսանդրու առջևի՝ հազուադիպ կրծքային մասը մի փոքր ծածկում է սյան վերին շերտը, որի տակ՝ սյան վրա, առջևում, բրոնզե տառերով դրված է «ՄԻՔԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ», իսկ հետևի կողմում՝ «М. Л. Налбандяну, 27/X 1830—31/III, 1866»: Բրոնզից պատրաստված մի մեծ փետուրն գրիչ փակցվում է այդ սյան վրա՝ վերևից ներքև, որը հստակորեն աչքի է ընկնում սպիտակ մարմարի ֆոնի վրա:

Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանի բացումը տեղի է ունենում 1902 թվականի սեպտեմբերի 22-ին, կիրակի օրը: «Հրավերները ցրված չեն, ներկա են մոտավորապես 30 մարդ: Հանդեսը համեստ է» գրում է ժամանակակիցներից մեկը: Առաջին հայացքից դա մի փոքր տարօրինակ է թվում, երբ համեմատում ենք Պատկանյանի հուշարձանի բացման հանդեսի հետ և վերհիշում ենք Նալբանդյանի թաղման մեծ հանդիսավորությունը ու նրա համաժողովրդական բնույթը: Հայտնի է, որ Միքայել Նալբանդյանի թաղումը 1866 թվի ապրիլի 14-ին, մեծ բազմության ներկայությամբ, կրել է արտասովոր բնույթ, որպիսին Նախիջևանը երբեք չէր տեսել: Դա եղել է, ինչպես պատմում են ժամանակակիցներն ու ուսումնասիրողները, մի մեծ, հզոր ժողովրդական ցույց՝ ուղղված ցարական կառավարության և Նալբանդյանի քա-

ղաքական հակառակորդների դեմ: Ռեուլուցիոն-դեմոկրատ Նալբանդյանի արտասովոր հուղարկավորութունը և մեծ հանդիսավորութունը այն ժամանակ կրել է աճապատիճանի քաղաքական ցույցի բնույթ, որ ցարական կառավարութեան պահնորդական օրգանները ստիպված են լինում «հատուկ հանձնարարութուններով» մի շինովնիկ ուղարկել Նոր Նախիջևան պարզելու «քաղաքական հանցագործ» Նալբանդյանի արտասովոր թաղումը կազմակերպողներին՝ նրանց պատժելու համար:

Այդ տեղի էր ունեցել 36 տարի առաջ: Սակայն ցարական կառավարութունը և նրա պահնորդական օրգանների ծառաները չէին հասկանում, որ սպանելով Միքայել Նալբանդյանին ֆիզիկապես՝ չէին կարող և իսկապես չկարողացան սպանել ժողովրդի սրտում և նրա գիտակցութեան մեջ ամուր նստած հարազատ զավակի պայծառ կերպարը: Եվ ահա 36 տարի հետո կանգնեցվում է Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանը: Այդ հուշարձանի բացման հանդեսի համեստութունը այն է, որ հրավիրատոմսերը չէին ուղարկվել և ներկա էին քիչ թվով մարդիկ, որը կապված էր, անկասկած, քաղաքական աննպաստ պայմանների հետ: Այդ շրջանում ուժեղացող ռեուլուցիոն շարժումներին ցարիզմը պատասխանում էր քաղաքական հետապնդումների խստացումով: Չի բացառվում, որ ցարական կառավարութեան ոստիկանական օրգանները կարող էին նախօրոք ցուցում տված լինել, որպեսզի նախկին «քաղաքական հանցագործի» հուշարձանի բացումը չվերածվի քաղաքական ցույցի, ինչպես եղել է նրա թաղման ժամանակ, որի հետաքննութունը տևել էր շուրջ մեկ տարի:

Սակայն Միքայել Նալբանդյանի կերպարը մարմնավորողը՝ քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանն արել էր այն ամենը, ինչ անհրաժեշտ էր, որ նրա գեղեցիկ հուշարձանն հասարակության մեջ լայն պրոպագանդայի հղորդեր կատարեր: Հենց այդ էլ չէին հասկացել և չէին կարող հասկանալ ցարական կառավարութեան ծառաները, համարելով այն, ինչպես գրել են ժամանակին, սոսկ «մահարձան»:

Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանի հիմնական և որո-

շիշ մասը նրա բրոնզե կիսանդրին է։ Առանձին վերցրած՝ դա մի սլորտրետային ստեղծագործություն է, որի մեջ մարմնավորվել է մեծ հրապարակախոսի և ռեալիստի խոշոր գործչի կենդանի կերպարը։ Դիմաքանդակը ներկայացնում է Նալբանդյանին կրծքից, մեծ և ժապավենած փողկապով, դուխր բաց, երիտասարդ հասակում։ Նա համարձակ և շեշտակի նայում է առաջ։ Նրա կենդանի հայացքի և ընդհանրապես դեմքի արտահայտության մեջ զգացվում է ներքին հզոր ուժ և աննկուն հաստատակամություն։

Ժամանակակիցները գրում են, որ այդ դիմաքանդակում «նմանությունը աչքի է ընկնում»։ Իսկապես, երբ համեմատում ենք դիմաքանդակը Նալբանդյանի մեղ հայտնի լուսանկարների հետ, նկատում ենք, որ քանդակագործը պատկերել է նրան երիտասարդ, մոտ 27—30 տարեկան հասակում։ Մ. Նալբանդյանի դիմագծերի մանրամասները, գլխի մազերի սանրվածքը և այտամորուքները վերարտադրվել են հարաշատորեն։ Այդ պատճառով դիմաքանդակը ստացվել է շատ նման իսկականին և գեղեցիկ էլ կատարված է։

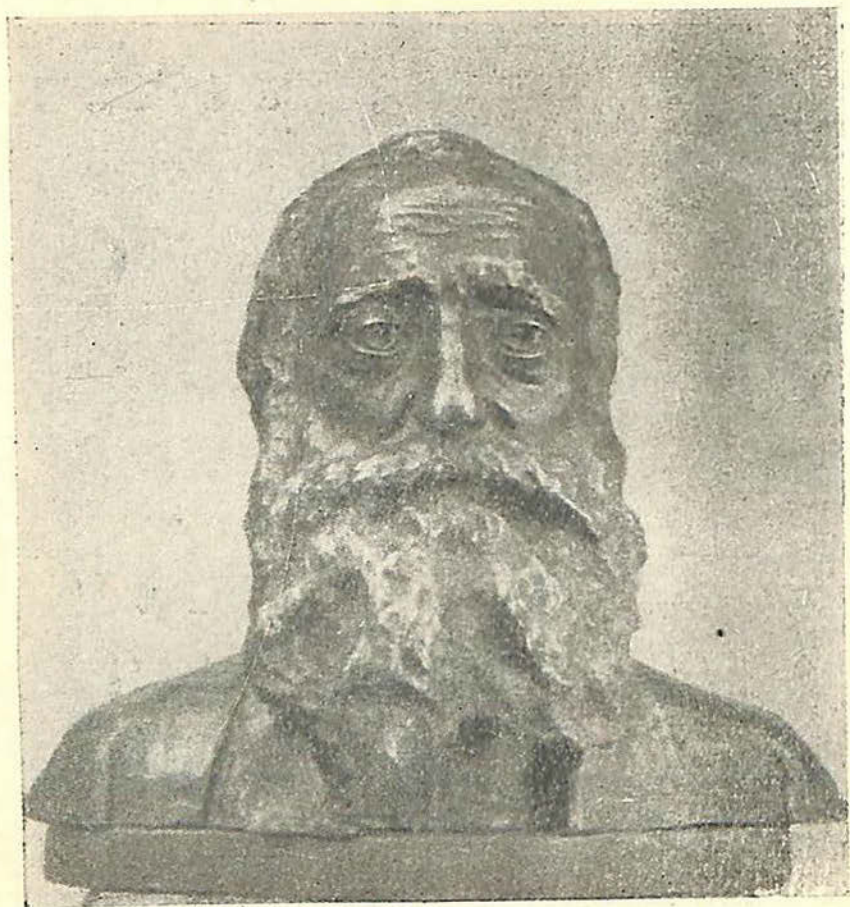
Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանը նույնպես լավ ընդունելություն գտավ ժամանակակիցների կողմից։ «36 տարուց հետո նա վերջապես ունի իր արձանը,— գրում էր «Մշակ» թերթը 1902 թ.,— որը լավ տպավորություն է թողնում, պատիվ բերում մեր երիտասարդ անդրիագործ Անդրեաս Տեր-Մարտիքյանի տաղանդին և ճաշակին»։ Ժամանակակիցների նմանօրինակ գնահատականները խոսում են երիտասարդ քանդակագործի նկատելի տաղանդի մասին։ Դրանք, միաժամանակ, նշում են նրա ստեղծագործական աշխատանքների կարևորությունը հայ իրականության մեջ։

Խոշոր է Ռափայել Պատկանյանի և Միքայել Նալբանդյանի քանդակագործական հուշարձանների գեղարվեստական ու սլաոմական նշանակությունը հայ գեղարվեստական կուլտուրայի պատմության մեջ։ Հայ գրականության այդ ականավոր գործիչների հուշարձանները մեր իրականության մեջ առաջիններն էին, որոնք օգտագործվել են որպես հասարակական զգացմունքներ և հայրենասիրական գաղափար-

ներ արտահայտելու միջոց: Ռափայել Պատկանյանի և Մի-
քայել Նալբանդյանի հուշարձաններով Անդրեաս Տեր-Մա-
րությանը փաստորեն հիմք է դնում մեր ժողովրդի մեծ տւ
արժանավոր զավակների հիշատակը հավերժացնող քանդա-
կագործական հուշարձանների ստեղծմանը:



Միֆայել Նալբանդյանի հուշարձանը Նուր Նախիջևանում, բրոնզ, 1902



Ղևոնդ Ալիշան, կիսանդրի, բրոնզ, 1903

ՆՈՐ ԴԻՄԱՔԱՆԴԱԿՆԵՐ

Ռափայել Պատկանյանի և Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանները միաժամանակ ուշագրավ են տրպես ռեալիստական պորտրետային ստեղծագործություններ։ Այդ երկու դիմաքանդակներով Ա. Տեք-Մարությանը հաստատում է ռեալիզմը որպես ազգային նոր քանդակագործության հիմնական ու առաջատար ուղղություն։ Բնականին հարազատ մնալը, դիմագծերի ճշգրտությունը, պատկերվողի արտաքին նմանության հետ նաև նրա ներքին բովանդակության բացահայտումը, պարզությունն ու մատչելիությունը այն հատկանշական դժերն են, որոնք Ա. Տեք-Մարությանի շնորհիվ դառնում են հայ նոր քանդակագործության մեջ մնայուն, հիմնական հատկանիշներ։

Քննության առնելով Ռափայել Պատկանյանի տւ Միքայել Նալբանդյանի քանդակագործական հուշարձանները զուտ որպես պորտրետային ստեղծագործություններ՝ մենք նկատում ենք, որ այդ դիմաքանդակները սոսկ գերեզմանոցային հուշարձանների պահանջների նկատառումներով չեն ստեղծված։ Այդ դիմաքանդակները դազգահային ստեղծագործություններ են իրենց ինքնուրույն նշանակությամբ։ Դրանք կարող են դիտվել և իսկապես դիտվում և ընկալվում են նաև առանձին, անկախ գերեզմանոցային հուշարձանից, որպես

հայ ականաւոր գրողների քանդակագործական ինքնուրույն դիմաքանդակներ: Այդ է հաստատում հենց Ռափայել Պատկանյանի բրոնզե կիսանդրու կրկնութունը (երկրորդ օրինակ), որը 1902 թվականին դրվել է էջմիածնում որպէս հայ բանաստեղծի նոր հուշարձան: Այստեղ արդեն Պատկանյանի կիսանդրին ոչ մի կապ չունի գերեզմանի հետ և ընկալւում է՝ անանձին, անկախ այն բանից, թե որտեղ և ինչ պատմանգան է դրւած նրա տակ:

Այդ նույնը կարելի է տեսլ նաև Թախրջանի կիսանդրում: Ինչպէս նշեցինք վերեւում, Թախրջանի դիմաքանդակը, որը այժմ գտնւում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում, քանդակագործը պատկերով պատրաստել է նրա գերեզմանի վրա գնկու համար, և այնտեղ դրւած է եղել մինչև 1930-ական թվականները, սակայն այժմ, երբ դա անջատւած է գերեզմանից ու պատմանդանից, բնավ չի կորցրել իր նշանակութունը: Ներսես Թախրջանի բրոնզե կիսանդրին կատարյալ ինքնուրույն պորտրետային ստեղծագործութուն է: Քանդակագործն այստեղ ներկայացրել է մարդուն գոտկատեղից, գլխաւոր, իր ժամանակի տարագով՝ վերնադեմատի աղատ և կախ ընկնող թևերը երկու կողմից ուսերին պսած: Նա գլուխը թևքել է քիչ գեպի աջ և նայում է մի կողմ՝ հանգիստ, փնջնագոհ հայացքով:

Քանդակագործը բարեխղճորեն վերարտադրել է դիմագծերի մանրամասները, ընդհուպ մինչև ճակատի մոտ, քունքի վրա եղած բշտիկի նշումը: Դիմքի վրա նշւած նրա խոշոր, աչքի զարնող քիթը, թաւ հոնքերի տակ լայն բացւած աչքերը, երկար ու հաստ բեղերը, նրա կոպիտ դիմագծերի հետ ներկայացնում են ծանրաբարո, հարուստ հայի կերպար, որը տիպական է իր ժամանակի համար, համոզիչ է ու ճշմարտացի և նույնքան իրական է, որքան և կենդանի: Նրա ինքնաբաւ արտահայտութեան մեջ քանդակագործը դրել է որոշ խստութուն, որը արտացոլում է նրա ներքին ուժեղ բնավորութունը: Պատվիրատուի պահանջը՝ լուսանկարի հիման վրա ստեղծել հանգուցյալի դիմաքանդակը նրա կատարյալ նմանութեամբ, բնականաբար իր հերթին, նպաստել է բնականին նման, ճշգրիտ, անկեղծ և ունալիստական

դիմաքանդակի ստեղծմանը, որը և դարձավ հայկական քանդակագործության ազգային տրադիցիան:

Սակայն քանդակագործները, անկախ տաղանդի մեծությունից, չեն սահմանափակվել հանգուցյալի սոսկ արտաքին նմանության վերարտադրմամբ, մանավանդ այն դեպքերում, երբ քանդակվող անձը հասարակական խոշոր գործիչ կամ հայ կուլտուրայի ականավոր ներկայացուցիչ է եղել: Այստեղից էլ բխել է անձի ներքին բովանդակության բացահայտման պահանջը, սրին դիմել է տաղանդավոր քանդակագործը՝ հայկական եկեղեցու բակը կամ գերեզմանոցը դիտելով որպէս այն միակ վայրը, ուր կարող էր հանգես բերել սրբորհտային քանդակագործության իր արվեստը:

1900-ական թվականներին Անդրեաս Տեր-Մարությանը կերտում է մի շարք նոր դիմաքանդակներ: Այդ ստեղծագործություններում նա ելնում է այն սկզբունքից, որ պորտրետային քանդակագործության մեջ հիմնականը ունալ ձևերն էն, ւր մարդու դիմագծերի տրտաքին նմանության մեջ արվեստագետը պետք է բացահայտի նրա ներքին բովանդակությունը և ընդգծի պատկերվողի առավել բնորոշ կողմը: Առաջնորդվելով այդ սկզբունքներով Ա. Տեր-Մարությանը 1903 թվականին ստեղծում է Ղևոնդ Ալիշանի դիմաքանդակը:

Հայ կուլտուրայի անվանի գործիչ Ղևոնդ Ալիշանի (1820—1902) կիսանդրին քանդակագործը կերտել է նրա մահից մեկ տարի հետո, լուսանկարից: Նույն տարում էլ նա ձուլել է ապրիս բրոնզից՝ Մոսկվայում, Վիշնևսկի եղբայրների ձուլարանում:

Այդ խոշոր, բազմավաստակ գործիչի կերպարը էներտիկ Անդրեաս Տեր-Մարությանը նպատակ ուներ քանդակագործության մեջ մարմնավորել հայ ժողովրդի նշանավոր դավակներից մեկին:

Ղևոնդ Ալիշանի դիմաքանդակում Անդրեաս Տեր-Մարությանը ներկայացրել է ոչ այնքան դասական ոճի բնաստեղծին, որքան հայ ժողովրդի պատմության անխոնջ ուսումնասիրող-գիտնականին: Այդ դիմաքանդակը Ալիշանին ներկայացնում է մինչև ուսագլուխները՝ դիմացից: Նրա լայն ճակատը, սուր և մի ուղղությամբ կենտրոնացված հայացքը,

վերևից ներքև իջնող բեղերի և մորուքի հետ միախառնված խռիվ մազերը, որոնք լայնորեն իջել են կրծքի վրա, Ալիշանի դեմքին տալիս են պատկառելի ու խորաթափանց ծերունի գիտնականի տեսք: Պահպանելով դեմքի նմանությունը քանդակագործը այս պորտրետային ստեղծագործության մեջ հատուկ ջանասիրությամբ պատկերել է դիմագծերի բոլոր մարմնամասերը՝ նրա լայն դեմքը, ճակատի վրա եղած երկարածիգ-դուգահեռ կնճիռները, աչքերի տակ դուրս ընկած ալտոսկրերը, ծերունական սմբած կրծքավանդակի վրա նստած բաճկոնի անկանոն ծալքերը: Քանդակագործն այստեղ ոչինչ չի կեղծում, ոչինչ չի ավելացնում և ոչինչ չի պակասեցնում: Վերարտադրելով մարդուն այնպես, ինչպես որ նա եղել է, Ա. Տեր-Մարությանը ոգեշնչել է կերպարը նրա ներքին բովանդակության արտահայտությամբ: Ալիշանի լայն բացած աչքերի և սևեռոն հայացքի, և ընդհանրապես աշխույժ դեմքի ամբողջ արտահայտության մեջ ընդգծված է անձնավորության առավել բնորոշ կողմը՝ իմաստուն, և բազմավաստակ գիտնականը: Դա մի կենդանի կերպար է, խիստ արտահայտիչ և բովանդակալից, պորտրետային քանդակագործության ուշադրալ մի ստեղծագործություն:

Այդ դիմաքանդակի մեջ նա լուծում է նաև ռեալիստական խնդիրներ: Պետք է նկատել, որ քանդակագործական պորտրետի պրոբլեմը իր ամբողջ խորությամբ հայ արվեստի մեջ դրվում է 1900-ական թվականների սկզբներին: Ա. Տեր-Մարությանը հենց այս շրջանում առավել ուշադրություն դարձնելով պորտրետային քանդակագործությանը՝ բնականաբար պետք է դնեք ու լուծեք այնպիսի խնդիրներ, որ պահանջում էր նրա ժամանակի արվեստը: Այդ պրոբլեմներից մեկը ռեալիզմի հաստատումն էր: Մենք ցույց տվեցինք, որ Անդրեաս Տեր-Մարությանը հենց սկզբից եկավ որպես ռեալիստ արվեստագետ և իր ստեղծած դիմաքանդակներով սկզբնավորեց ռեալիստական քանդակագործությունը: Սակայն նրա ժամանակ, 1900-ական թվականներին ռուսական և արևմտա-եվրոպական արվեստի մեջ ուժեղանում են ֆորմալիստական հոսանքները, որոնք քանդակագործության մեջ արտահայտվում էին իրականությունը գիտակցորեն

միտեւելով և քանդակը որպէս նրա ստեղծողի երեւակայութեան արդիւնք դիտեւելով: Այդպիսով քանդակագործութեանը, որպէս կյանքի ճանաչողութեան միջոցներից մեկը, կտրցնում էր իր նշանակութեանը և քանդակագործ-ֆորմալիստները նստատակ էին դարձնում վաչրկենական տպավորութեան ֆիքսացումը կամ էլ քանդակագործական ստեղծագործութեանը թողնում էին անավարտ՝ հաստատեւելով այն սխալ թեզը, թե անավարտ աշխատանքն ավելի արտահայտիչ ու լրիւ է վերարտադրում այն, ինչ մտահղացել է քանդակագործը: Այս և նման հայացքները քայքայում էին ռեալիստական քանդակագործութեանը և շատ երկրներում մղում դեպի անկում:

Ուրախալի է նշել, որ հայ քանդակագործը ապրելով Փարիզում, ուր այդ ժամանակ շատ ավելի ուժեղ էին ֆորմալիստական բազմազան հոսանքներն ու այլանդակութեանները արվեստի մեջ, քան որն է այլ երկրում, մնաց համոզված ռեալիստ-արվեստագետ և իր կերտած դիմաքանդակներով խորացրեց ու ընդլայնեց ռեալիզմը հայ քանդակագործութեան մեջ: Այդ տենդենցի բնորոշ օրինակ է ծառայում նաև Պետրոս Աղամյանի կիսանդրին, որը նա Փարիզի Գեղարվեստական սալոններից մեկում ցուցադրեց 1905 թվականին:

Պետք է նկատել, որ Անդրեաս Տեր-Մարութեանը մի քանի անգամ է անդրադարձել Պետրոս Աղամյանի կերպարին: Առաջին անգամ նա պատրաստել է նրա կիսանդրին գիպսից, հետո փոխադրել է մարմարի վրա, որի լուսանկարն էլ հենց դնում ենք այս աշխատութեան մեջ, իսկ հետագայում, 1910—1912 թվականներին նա ստեղծել է Աղամյանի երեք բարձրաքանդակ՝ պրոֆիլ դիրքով, որոնցից երկուսը գիպսից են, երկրորդը՝ արծաթի վրա: Այդ բարձրաքանդակներից երկուսը (գիպսից և արծաթից) այժմ գտնւում են Հայկական ՍՍՌ Գիտութեանների ակադեմիայի Գրականութեան և արվեստի թանգարանում:

Այդ ցույց է տալիս, թե քանդակագործը որքան մեծ նշանակութեւն է տալիս հանճարեղ ողբերգակ Պետրոս Աղամյանի կերպարին:

Պետրոս Աղամյանը եղել է հայ ժողովրդի պարծանքը թե՛ իր կենդանության ժամանակ և թե՛ մահից հետո: Նկարիչ Բաշինջաղյանը 1900 թվականին գրել է, որ «19-րդ դարը պարգևել է մեզ երկու հսկա, երկու հանճար՝ Հովհաննես Այվազովսկի և Պետրոս Աղամյան: Տաղանդներ եղել են ու հիմա էլ կան, բայց այդ երկու անունները տարօրինակ երևույթ են կազմում մեր փոքրիկ ազգի մեջ: Մեկն իբրև նկարիչ և մյուսն իբրև գերասան իրենց հանճարի մեծությամբ հավասար մեն, սակայն նրանց ճակատագիրը տարբեր է: Ուրքան առաջինը երջանիկ կյանք ունեցավ, նույնքան երկրորդը տարաբախտ էր և իր ճանապարհի կեսին հաղիվ հասած, մահվան գիրկը մտավ»¹: «Խնչ էր Աղամյանը,— հարցնում է Գ. Բաշինջաղյանը 1903 թվականին տպագրված իր մի հոդվածում և պատասխանում,— մի գերբնական տաղանդ... Բնությունը բացի հանճարից պարգևել է նրան այն բոլոր բարեմասնությունները, որոնք անհրաժեշտ են գերասանի համար. դեմքի չափից դուրս գեղեցիկ և կանոնավոր գծագրությունը, աննման աչքերը, քնթուշ և դուրեկան ձայնը, մարմնի կազմվածքը, վերջապես ամեն բան: Բայց չէր տվել բախտ: Երևում է բնությունն էլ ծաղրել գիտե՞ս:

Այդ ժամանակ և հետագայում հայ հասարակության մեջ արտահայտվել են ցանկություն և պահանջներ Պետրոս Աղամյանի գերեզմանի վրա մի փառավոր կոթող կանգնեցնելու մասին: Թերևս այդ նկատառումով էլ Գ. Բաշինջաղյանը «Պետրոս Աղամյանի հիշատակին» հոդվածում գրել է. «Արդյոք ազգակիցներդ կլինի՞ն այնքան երախտագետ, որ քեռնշուք գերեզմանի վրա կանգնեցնեն մի փառավոր կոթող, որ վայել է մեծ մարդուն և որը խոսի, թե նրա տակ հանգիստ են առնում պաշտելի ոսկորները»²:

Դժվար է այժմ ասել. Աղամյանի հուշարձանի՞ համար է նկատի առնված այդ դիմաքանդակը, թե՞ դա եղել է սոսկ անհատական պատվեր, որը նա կատարել է Փարիզում:

¹ Գ. և Բ. Գ. Բաշինջաղյան, «Ճանապարհորդական նոթեր, Լսրիգներ, ֆելիետոններ, հոդվածներ», 1957, Երևան, էջ 240:

² Նույն տեղը, էջ 259:

Պարզ է մի բան. Պետրոս Աղամյանը եղել է հայ քանդակագործի նվիրական կերպարներից և այն կերտել է նա մի քանի անգամ:

Հայ բեմի պարծանք, հանճարեղ Պետրոս Աղամյանին ներկայացնող Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի պորտրետային ստեղծագործություններից առանձին հետաքրքրություն ունի նրա մարմարե կիսանդրին, որի միայն լուսանկարն է հասել մեզ: Պ. Աղամյանն այստեղ պատկերված է գոտկատեղից, մուշտակի օձիքով վերարկուն տաերին գցած, արտիստական հագուստով, գլուխը բարձր պահած և դեմքը կիսով չափ թեքած դեպի աջ ու առաջ նայելիս: Այս դիմաքանդակը կարծես արձանի մաս լինի: Թերևս դրանով պետք է բացատրել, որ դիտողի ուշադրությունը կենտրոնանում է ոչ միայն Աղամյանի դեմքի, այլև նրա մարմնի ու հագուստի վրա, որոնք այստեղ պատկերված են ազատ կերպով: Քանդակագործը հանճարեղ արտիստին պատկերել է նրա կյանքի վերջին տարիների լուսանկարների հիման վրա՝ մի քիչ նիհար և միջին տարիքի մի մարդ, որի հպարտ արտիստական կեցվածքն անգամ խոսում է նրա պրոֆեսիայի մասին:

Աղամյանի դիմաքանդակը կրկին հաստատում է, որ քանդակագործը կերտելով հայ կուլտուրայի տարբեր գործիչների կերպարներ՝ յուրաքանչյուր անգամ հանդես է բերել առանձին մոտեցում: Նա ելնում է նաուորայից՝ տվյալ անձնավորության էությունից, նրա հասարակական կամ կուլտուրական գործունեության բովանդակությունից, աշխատելով վեր հանել և բացահայտել առանձնահատուկ ու բնորոշը: Պ. Աղամյանի դիմաքանդակում ընդգծված է հենց այդ արտիստականությունը, նրա պրոֆեսիան, որով և անմիջապես ճանաչելի ու համոզիչ է դառնում Աղամյան-արտիստը:

Քանդակագործը դրան հասել է որոշ ընդհանրացման միջոցով: Այստեղ ալյես չկա, ինչպես ցույց է տալիս կիսանդրու լուսանկարը, այնպիսի մանրամասնությունների ընդգծում, որ մենք տեսանք Ռափայել Պատկանյանի և Ղևոնդ Ալիշանի դիմաքանդակներում: Խորացնելով ռեալիզմի իր հասկացողությունը՝ քանդակագործն աշխատել է այս դիմաքանդակում հասնել անձնավորության տիպականու-

թյան, նրա բնորոշ կողմերի բացահայտմանը պարզ և լակոնիկ միջոցներով, մի հանգամանք, որ պետք է դիտել որպես նշանակալից առաջընթաց Ա. Տեր-Մարությանի ստեղծագործության մեջ ռեալիստական պորտրետային քանդակագործության սրբրելմի լուծման խնդրում: Այստեղ քանդակագործը որոշ ուսմանտիկա է ներդրել Օթելլոյի և Համլետի հանճարեղ բեմականացնողի կերպարի մեջ: Նրա գեղեցիկ, արտահայտիչ, մեծ արտիստի տեմպերամենտով լի դիմաքանդակը ներկայացնում է հաստատակամ և առաջադեմ աֆանալտրոսթյան ռեհշնչված կերպար: Դիմաքանդակի բոլոր մասերը խելացիորեն մտածված և մշակված լինելով՝ նպաստում են գեղարվեստական միասնական ստեղծագործության արտահայտչականությանը և նրա ներքին ներշնչածության բացահայտմանը:

Պետրոս Աղամյանի կիսանդրին քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանի նոր և նշանակալից նվաճումն է: Ժամանակին այդ դիմաքանդակը ջերմ ընդունելու է գտել ոչ միայն հայ հասարակության, այլև ֆրանսիացիների կողմից: Այդ կիսանդրու լուսանկարները տպագրվում են ժամանակակից թերթերում և ամսագրերում: Ֆրանսիական թերթերից մեկը արտահայտվելով Փարիզի սալոններից մեկի գեղարվեստական ցուցահանգեսի մասին, այնտեղ ցուցադրված Պ. Աղամյանի կիսանդրին համարում է «զոքեղ բյուստ»:

Պետրոս Աղամյանի դիմաքանդակից հետո Անդրեաս Տեր-Մարությանը Փարիզում կերտում է Ամենայն հայոց կաթողիկոս Խրիմյան Հայրիկի կիսանդրին, որը ֆրանսահայերը գնում են հեղինակից և ուղարկում էջմիածին:

Բրոնզե այդ կիսանդրին, որպես կարևոր ստեղծագործություն, 1941 թվականին տեղափոխվում է Երևան և այժմ գտնվում է Հայաստանի Պետական պատկերասրահում: Իր ծավալով մինչև այժմ ստեղծված դիմաքանդակներից մեծ, ծանրակշիռ բրոնզյա այդ պորտրետային ստեղծագործությունը Ամենայն հայոց կաթողիկոսին ներկայացնում է նրա կաթողիկոսական տարազով՝ սրածայր վեղարը գլխին, կրծքին իջած երկար ու փառահեղ մորուքով, լայնաթի-

կույնք ու հաղթանդամ: Այս դիմաքանդակում Խրիմյանի դեմ-
քը համարյա ծածկված է սրածայր վեղարի և փարթամորեն
աճած բեղերի ու մորուքի տակ: Դեմքի երեւցող փոքրիկ
հատվածում քանդակագործը վարպետորեն վերարտադրել է
նրա արծալային քիթը, սրատես աչքերը և այտերը այնպիսի
նմանութեամբ, որ կասկած չի առաջացնում անձի վերա-
բերյալ: Խորապես արտահայտիչ և պատկառանք ներշնչող
այս դիմաքանդակը ստեղծված է լուսանկարների հիման վրա,
թեև չի կարելի բացառել և այն հանգամանքը, որ քանդակա-
գործը կարող էր Հայաստանում եղած ժամանակ տեսած լինել
Խրիմյանին:

Քանդակագործը, սակայն, չի սահմանափակվել միայն
հայ կուլտուրայի և հասարակական անվանի գործիչ-
ների կերպարները կերտելով: Նա խորապես զիտեր և գը-
նահատում էր նաև հարեան ու օտար ժողովուրդների լավա-
գույն զավակներին, ուստի և իր ստեղծագործությունների
նյութ էր դարձնում նաև տրիշ աղգի մարդկանց կերպարը:
Մշտապես Փարիզում ապրելը Անդրեաս Տեր-Մարությանին,
բնականաբար ստիպում էր քանդակել նաև Ֆրանսիացիների
դիմաքանդակներ: Հետաքրքրական է նկատել, որ այստեղ
ևս քանդակագործը չի բավարարվում պատահական պատ-
վիրատուների առաջարկներով և երբեմն ինքն է ընտրում իր-
ցանկացած անձնավորությունը և քանդակում գեղարվեստա-
կան կուլտուրայի ականավոր անձանց և առավել արժեքա-
վոր մարդկանց կերպարներ: Այդ կարգի ստեղծագործու-
թյուններից է օրինակ՝ երգչուհի Վիարգոյի դիմաքանդակը:

Ֆրանսիացի ականավոր երգչուհի Վիարգոն հայտնի էր
ոչ միայն իր հայրենիքում, այլև Ռուսաստանում և հա-
յերի մեջ: Հայ մամուլը անցած դարում բազմիցս ար-
տահայտվել է նրա արտիստական արվեստի մասին և գո-
վասանքի խոսքեր ասել նրա հասցեին: Հայ կուլտուրայի
շատ գործիչներ, այդ թվում նշանավոր երգչուհի Նադեժ-
դա Պապայանը և ուրիշներ, անձամբ ծանոթ էին նրա հետ:
Վիարգոն էլ խիստ սիրալիր և բարյացակամ վերաբերմունք
ունեւր փարիզարնակ հայերի և մասնավորապես նրա ինտե-

լիգենցիայի նկատմամբ: Այդպիսով երգչուհի Պոլինա Վիարդոն մի օտար և անծանոթ անձնավորություն չէր հայերի համար և հայ քանդակագործի ընտրությունը բնավ էլ պատահական չէր: Դժբախտաբար մեզ չի հասել այդ դիմաքանդակը և հայտնի չէ նաև նրա լուսանկարը: Սակայն հայտնի է միայն, որ երգչուհի Պոլինա Վիարդոյի դիմաքանդակը 1906 թվականին ցուցադրվել է Փարիզի գեղարվեստական սալոններից մեկի տարեկան ցուցահանդեսում և արժանացել ֆրանսիական մամուլի և քննադատության հավանությանը: Ֆրանսիական «Union artistique» թերթը 1906 թվականի փետրվարի 16-ի համարում Փարիզի նկարիչների Գեղարվեստական ցուցահանդեսի մասին հրապարակած հոդվածում գրում է, որ Ա. Տեր-Մարությանի կերտած երգչուհի Պոլինա Վիարդոյի դիմաքանդակը «ունի մեծ նմանություն, շատ հաճելի արտահայտություն, ճիշտ է գծագրությամբ և գեղեցիկ է համաչափությամբ»:

Դրանից մի քանի տարի հետո, 1909 թվականին, Ա. Տեր-Մարությանը քանդակում է ֆրանսիական բանկի կառավարիչ Ժյուլ Բենարի կիսանդրին, որը նույն տարում էլ ցուցադրվում է Սալոնի ցուցահանդեսում: Մեզ է հասել այդ կիսանդրու միայն լուսանկարը, որը արտատպել ենք ֆրանսիական մի ամսագրից: Այստեղ ևս, որքան որ թույլ է տալիս դատել մեր ձեռքի տակ եղած միակ լուսանկարը, քանդակագործը շարունակելով Պ. Ադամյանի դիմաքանդակում արդեն կիրառված սկզբունքը՝ ընդգծել է մոդելի միայն հիմնական, առավել նշանակալից, հատկանշական կողմը, հասնելով ռեալիստական համոզչության և որոշակի արտահայտչության: «Նա կատարված է այնպիսի անկեղծությամբ, որ պատիվ կբերի նրա հեղինակին»,— գրել է ֆրանսիական ժամանակակից թերթերից մեկը:

Այդ հաջող ստեղծագործությունների համար Ա. Տեր-Մարությանը Փարիզի գեղարվեստական սալոնների կազմակերպված ցուցահանդեսներում արժանանում է մրցանակների: Այդպես, 1907 թվականին նա ստանում է Սալոնի առաջին մրցանակը, որը քչերին էր տրվում:

Այսպիսով, քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանը

1900-ական թվականների առաջին տասնամյակում ստեղծած դիմաքանդակներով և նրանց գեղարվեստական բարձր արվեստով լայն ճանաչում է գտնում ոչ միայն հայ ժողովրդի, այլև ֆրանսիական գեղարվեստական հասարակության կողմից:

Անդրեաս Տեր-Մարությանը ժամանակակիցների դիմաքանդակներ է ստեղծում նաև հետագայում: Մեղ հասել է իրավարան Բ. Դոլուխանյանի մարմարե կիսանդրին, որը գտնվում է այժմ Հայաստանի պետական պատկերասրահում: Բաքվի «Հայոց Մարդասիրական ընկերություն» նախկին նախագահ, իրավարան Բ. Դոլուխանյանի դիմաքանդակը Ա. Տեր-Մարությանը կերտում է 1912—1913 թվականներին, նույն այդ ընկերության պատվերով, հանգուցյալի (1910 թվականին մեռած) գերեզմանի վրա հուշարձան դնելու համար: Տեղեկանալով, որ Բաքվի «Հայոց Մարդասիրական ընկերությունը» մտադիր է իր հանգուցյալ նախագահի մահարձանը կառուցել, Ա. Տեր-Մարությանը փաբիզից 1911 թ. նամակով դիմում է այդ ընկերությանը՝ հայտնելով, որ ինքը կարող է հանձն առնել քանդակելու Դոլուխանյանի կիսանդրին:

Մարմարե այդ կիսանդրին փաբիզի գեղարվեստի ցուցահանդեսում հաջողություն է գտնում: Թերթերը իրավացիորեն դրական են արտահայտվում նրա մասին: Նա ներկայացնում է Դոլուխանյանին կրծքից, ճակատային, դիտողին ուղղված հայացքով: Նրա մեղմ, հանգիստ դեմքի արտահայտության մեջ քանդակագործը մարմնավորել է բարեհոգի անձնավորություն: Սակայն այս կիսանդրին իր գեղարվեստական արժեքով չի գերազանցում քանդակագործի նախորդ տաբլիների դիմաքանդակներին: Դա ուշագրավ է միայն մարզու դեմքի ճշգրիտ պատկերմամբ:

Անդրեաս Տեր-Մարությանի կերտած դիմաքանդակների շարքը դրանով իհարկե չի սահմանափակվում: 1900-ական թվականներին քանդակագործը ստեղծում է մի շարք դիմաքանդակներ ևս, որոնց անունները մեղ առայժմ հայտնի չեն: Հենց այդ տարիներին վերաբերող մի լուսանկա-

րում, որը ներկայացնում է քանդակագործին իր արվեստանոցում, նկատելի են մի քանի դիմաքանդակներ, որոնք անկասկած վերտել է Ա. Տեր-Մարությանը, բայց նրանց մասին որոշակի ու հաստատ տեղեկություններ չլինելու պատճառով, առայժմ ոչինչ ասել չենք կարող։

Ա. Տեր-Մարությանի այդ և վերոհիշյալ դիմաքանդակները հայկական ազգային պորտրետային քանդակագործության առաջին ստեղծագործություններն են։ Նրա ժամանակ և հետագայում հանդես եկած հայ քանդակագործները հարստացնում ու զարգացնում են արձանագործության այդ ժանրը։

ՄՐՅԱՆԱԿԱՐԱՇԽՈՒԹՅՈՒՆ ԽԱԶԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԻ ՀԱՄԱՐ.

Անդրեաս Տեր-Մարությանի գործունեությունը չի սահմանափակվում լուի պորտրետային քանդակագործությամբ: Դեռևս նրա երախայրիքը հանդիսացող «Հայ գրողներին դափնեպսակ նվիրաբերող Մուսան» ֆիգուրալ կոմպոզիցիոն քանդակի մեջ Ա. Տեր-Մարությանը դրսևորել էր իր հակումը արձանային, ֆիգուրալ-կոմպոզիցիոն քանդակագործության նկատմամբ: Սակայն հայ ժողովրդի քաղաքական կյանքի պայմանները, ինչպես նշեցինք, նպաստալուր չեղան, որ նա մոռնում չենտալ արձանային քանդակագործության բնագավառում մշտապես աշխատելու: Այդ պատճառով Ա. Տեր-Մարությանը, ինչպես և այդ ժամանակի շատ հայ քանդակագործներ, ստիպված եղան աշխատել գլխավորապես պորտրետային քանդակագործության բնագավառում:

1900-ական թվականների առաջին տասնամյակում, հատկապես 1905 թ. ռեոլյուցիայից հետո, խոշոր տեղաշարժեր կատարվեցին ժողովրդի կյանքի, նրա գեղարվեստական կուլտուրայի և հասարակական մտքի մեջ: Վաղուց արդեն ինքնագլխակցության եկած և բարձր կուլտուրա ունեցող հայ ժողովուրդը այժմ արդեն մեծ պահանջ է զգում

ունենալու ազգային գործիչների հիշատակին նվիրւած քաղաքային հուշարձաններ: Գերեզմանոցային—մեմորիալ հուշարձաններն այլևս չէին կարող բավարարել մեր հասարակութեան աճող գեղարվեստական պահանջներին: Հայ ժողովուրդը կարիք տւներ իր արժանավոր դավակների այնպիսի հուշարձանների, որոնք լինեին իր աչքի առաջ, ժողովրդի մեջ՝ քաղաքային հրապարակներում և հիշեցնեին ոչ թե նրանց մահն աւ գերեզմանը, այլ նրանց հայրենասիրական գործունեութեանը, ոգեշնչեին ու ամուր պահպանեին ժողովրդի ոգին, նրա միասնութեանը, լավագույն հատկութեաները, մարմնավորեին նրա երազանքն ու ձգտումները:

Այդպիսի հրապարակային հուշարձանների համար հայ ժողովուրդն ուներ և՛ համապատասխան գործիչներ, և՛ առիթներ: Օգտագործելով այդ առիթներէից մեկը՝ հայ նոր գրականութեան հիմնադիր, մեծ գրող և լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանի մահւան 60-ամյակը, որը նշւեց 1908 թվականին, մեր հասարակութեան ղեմավարական խաւերը, առաջին հերթին ականաւոր գրողները, այդ ժամանակ հարց են բարձրացնում կառուցել Աբովյանի հուշարձանը: Նրանք պնդում են, որ ժողովրդի մեծ դավակի հուշարձանը պետք է դրվի ոչ թե հայոց եկեղեցու բակում, ինչպէս ընդունւած է եղել մինչև այդ կամ գերեզմանոցում, ուր միայն կարելի էր հուշարձան կառուցել, այլ հենց բուն հայրենիքի սրտում՝ Արարատյան դաշտում՝ Նրևան քաղաքի հրապարակներից մեկում:

Հայրենասիրական այդ ջերմ կոչերն աւ ցանկութեանները լայն արձագանք են գտնում մեր ժողովրդի համարյա բոլոր խաւերում: Սակայն նախասովետական շրջանում, երբ հայ ժողովուրդը չունէր պետականութեան և գտնւում էր ցարական իշխանութեան տակ, այդպիսի ազգային-հայրենասիրական ձեռնարկումների իրականացումը կապւած էր մեծ խոչընդոտների հետ:

Ամենից առաջ անհրաժեշտ էր ցարական կառավարութեան՝ նրա Կովկասի փոխարքայութեան պաշտոնական համաձայնութեանը: Հայտնի է, որ XIX դարում ցարիզմը թոյլ չէր տալիս իր տիրապետութեան տակ գտնվող փոքր ազգե-

րին իրենց գործիչների հուշարձանները կանգնեցնել քաղաքային հրապարակներում: Դրանով իսկ նա ճնշում էր այդ ժողովուրդների ազգային ինքնագիտակցության զգացումը, որը տեղականալով կարող էր խախտել իր գերիշխանությունը: Ներկա դարի սկզբի նոր պայմաններում, երբ 1905 թվականի ռեուլյուցիան հիմքից ցնցել էր ցարական կարգերը և երբ դրան հաջորդող հետագա տարիների բանվորա-գյուղացիական ռեուլյուցիոն շարժումներն ու ուսական կայսրության տիրապետության տակ գտնվող ժողովուրդների ազգային խմորումները ստիպել էին ցարիզմին որոշ զիջումներ անելու, ահա այդ ժամանակ Կովկասի փոխարքայությունը մեծ դժվարությամբ համաձայնում է թուլլատրել հայերին արձան կանգնեցնել գավառական քաղաք Երևանում: Ժողովրդի ու լայն հասարակայնության ճնշման տակ տալով իրենց համաձայնությունը՝ ցարական կառավարությունը և նրա կովկասյան փոխարքայությունը հավանորեն ենթադրում էին, որ մեծ ծախսեր պահանջող այդ հուշարձանի կառուցումը վերջ ի վերջո զուտ չի գա, քանի որ ցարական կառավարությունը դրա համար բաց չի թողնում ոչ մի կոպեկ, իսկ մասնավոր միջոցներով, այն էլ հանգանակությամբ, անհրաժեշտ գումարը շուտով չի հավաքվի:

Չնայած դրան՝ հայ ղեմոկրատական խավերը 1908 թվականից մեծահանորեն ձեռնամուխ են լինում հաշատուր Աբովյանի հուշարձանի ստեղծմանը: Բոլորին հուզում էր այն հարցը, թե ի՞նչ ձևով և ի՞նչ միջոցներով պետք է ըստեղծել այդ հուշարձանը: Հայ քանդակագործներ այն ժամանակ շատ քիչ կային: Մեր իրականության մեջ՝ ուսահայերի՝ շրջանում առավել հայտնի էին Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը և Մ. Միրալիյանը: Արևմտահայերի մեջ և Եվրոպայում՝ Եր. Ոսկանը, Հ. Բատիկյանը, Հ. Փափաղյանը, Հ. Արապյանը և ուրիշներ: Ո՞ւմ պատվիրել արձանը կերտելու գործը, ո՞վ լավ կհասկանա ժողովրդի ցանկությունը և ո՞րը ավելի տաղանդավոր կերպով կվերարտադրի Աբովյանի պայծառ կերպարը: Այս և հուշարձանի կառուցման համար անհրաժեշտ միջոցները հանգանակությամբ ստեղծելու հարցերի հետ առաջանում է նաև այն հարցը, թե ո՞վ պետք է գլխավորի

հուշարձանի կառուցման կարևոր ու պատասխանատու գործը: Անցյալում՝ հայկական եկեղեցիների բախում կամ գերեզմանոցներում եղած հուշարձանները կառուցվել են կամ հանգուցյալի հարազատների ու ազգականների ցանկությամբ, ներառյց իսկ սեփական միջոցներով (ինչպես օրինակ, մեր նշած Ներսես Թախլայանի հուշարձանը Երևանի Ս. Սարգիս եկեղեցու բախում) կամ հասարակության առավել ակտիվ, գործունյա և եռանդուն գործիչների նախաձեռնությամբ ու նրանց իսկ կողմից հանգանակությամբ հավաքված գումարներով, ինչպես եղել է, օրինակ Ռ. Պատկանյանի կամ Մ. Նալբանդյանի հուշարձանները կառուցելիս¹:

Բայց այժմ, երբ արդեն խնդիր է դրված ստեղծելու մեծ ծախսեր պահանջող քաղաքային—հրապարակային հուշարձան, առանց պետական օժանդակության, առանձին անհատների եռանդուն գործունեությունը կարող էր սոսկ օգտակար լինել, բայց չէր կարող մեծ ծավալի այդպիսի գործի հաջողությունն ապահովել: Այդ պատճառով հաշատուր Աբովյանի հուշարձանի կառուցման ամբողջ գործը ստանձնում է Բաքվի «Հայոց կուլտուրական միությունը»: Բաքվի «Հայոց կուլտուրական միությունը» հաշվի առնելով լայն հասարակության և ժողովրդի ցանկությունը՝ 1908 թվականին կայացած նիստերից մեկում որոշում է Աբովյանի հիշատակին հուշարձան կառուցել և այդ գործում ներգրավել ժողովրդի բոլոր խավերին ու գործիչներին:

Հայ կուլտուրայի ականավոր գործիչները, այդ թվում Ալ. Շիրվանզադեն, Հովհ. Թումանյանը, նկարիչ Գ. Բաշինջադյանը և ուրիշներ, սրելով Աբովյանի հուշարձանի հարցը, հանդես են գալիս հոգվածներով, կոչ են անում բոլորին մասնակցել այդ համաժողովրդական ձեռնարկումին: Ալ.

¹ Ռ. Պատկանյանի և Մ. Նալբանդյանի հուշարձանների կառուցման համար հանգանակության գումարները հավաքում էին սկզբում առանձին թերթերի խմբագրությունները («Մշակը», հետագայում նաև «Հորիզոնը» և «Նոր դարը»), որոնք հետո հավաքված գումարը ուղարկում էին Նախիջևանի հայ հասարակության ներկայացուցիչ Գր. Չալխուշյանին: Նա էլ կատարված բոլոր ծախսերի մասին հասարակությանը մանրամասն հաշիվ էր տալիս նույն թերթերի միջոցով:



ՆԵՐՍԵՍ ԹԱԽԵՂԱՆ, ԿԻՍԱՆԴՐԻ, ԲՐՈՆԳ, 1903



Պետրոս Աղամյան, կիսանդրի, մարմար, 1905

Շիրվանզադեն 1908 թվականին գրում է մի հոդված «Գործ» լրագրում, ուր արտահայտում է իր հիացմունքը այդ հիանալի մտադրության առթիվ և միևնույն ժամանակ այն միտքը հայտնում, թե Աբովյանի հիշատակին հուշարձան կանգնեցնելու գործը ավելի հաջող գլուխ բերելու համար անհրաժեշտ է հայտարարել նախագծերի մրցանակաբաշխություն: Նա ելնում է այն տեսանկյունից, որ հասարակական դրամով կատարվող ձեռնարկումները պետք է ընթանան հասարակության հսկողության տակ և ոչ ոք իրավունք չունի հանրային գործը ընտանեկան դարձնելու:

«Մրցում, ասպայման մրցում», պահանջում է Շիրվանզադեն մի այլ հոդվածում՝ պնդելով, որ «ոչ մի երկրում այդպիսի խոշոր հասարակական մոնումենտներ առանց կոնկուրսի չեն կառուցվում: Այդ դեպքում նա (մոնումենտը — Մ. Ս.) իրավունք չունի և չպիտի ենթադրել, որ չի էլ կամենա բացառություն կազմել: Այլապես նա չարաչար կսխալվի: Հուշսով եմ, որ մեր արվեստագետները կծախակցեն ինձ և կպահանջեն նույնը՝ մրցում»: Խաչատուր Աբովյանի հիշատակին նվիրված հուշարձանի համար լավագույն նախագծեր ստանալու նպատակով Շիրվանզադեն, Բաշինջաղյանը և ուրիշներ առաջարկում են կոնկուրսի մասին հայտարարություններ տպագրել նաև ոտնական և այլ թերթերում, որպեսզի, բացի հայ քանդակագործներից, այդ մրցանակաբաշխությանը մասնակցեն նաև օտարազգի քանդակագործներ: Ոմանք էլ պնդում են հակառակը: Մամուլում արտահայտվում է նաև այն վարժիքը, թե հարկ չկա օտար քանդակագործներին ևս ներգրավել, քանի որ անհրաժեշտ է եղած հնարավորություններն օգտագործել հայ քանդակագործությանը և քանդակագործներին խրախուսելու և արվեստի այդ ճյուղը հայերի մեջ զարգացնելու համար:

Բաբլի «Հայոց կուլտուրական միությունը» 1908 թվականի սեպտեմբերի 14-ի նիստում որոշում է Աբովյանի արձանը կանգնեցնել Երևանի հրապարակներից մեկում՝ հայտարարելով մրցանակաբաշխություն հետևյալ պայմաններով.

Առաջին կարգի մրցանակ	500 ո.
Երկրորդ կարգի մրցանակ	300 ո.
Երրորդ կարգի մրցանակ	100 ո.

Այդ պայմանները հրապարակվում են հայկական և ռուսական թերթերում և ընդամենը 4 ամիս ժամանակ է տրվում Աբովյանի արձանի նախագծերը պատրաստելու և ներկայացնելու համար: Կազմվում է հանձնաժողով, որը պետք է զբաղվի հուշարձանի կառուցումը նախապատրաստելու գործնական աշխատանքով: Քննության առնելով Աբովյանի հուշարձանի կառուցման ծախսերի հարցը՝ որոշվում է դրա համար անհրաժեշտ 12.000 ո. գումար ձեռք բերելու նպատակով հանգանակությունից բացի նաև համերգների կազմակերպել հուշարձանի պատրաստման օգտին: Հենց նույն այդ նիստում, ինչպես հաղորդում է «Հասնգ» թերթը, որոշվում է սույն նպատակի համար Աշխաբադից հրավիրել օրիորդ Աբովյանին՝ Թիֆլիսում համերգներ տալու:

Հանգանակություն կազմակերպելու մասին թերթերում հայտարարություններ տալուց հետո մի շարք թերթեր և ամսագրեր սկսում են պարբերաբար հաղորդագրություններ տպագրել հանգանակության ընթացքի մասին, ինչպես նաև զետեղել նվիրատուների ցուցակներ:

Սակայն 1908 և 1909 թվականներին հանգանակությունը շատ դանդաղ է ընթանում: Մոտ երկու տարվա ընթացքում հավաքվում է ընդամենը 2000 ռուբլի, որով ոչ մի կերպ հնարավոր չէր ժողովրդական այդ մեծ գործը գլուխ բերել: Խախտվում է նաև մրցանակաբաշխության ժամկետը: Ժամանակին չի ներկայացվում ոչ մի նախագիծ և այդ ոչ միայն այն պատճառով, որ շատ քիչ էր ժամկետը և մեր օրերի համար աննշան էին նրա մրցանակները, այլ գլխավորապես այն պատճառով, որ մասնակցել ցանկացող հայ քանդակագործներից շատերը դեռևս հստակ ու լրիվ պատկերացում չունեին, թե ինչպիսին պետք է լինի Աբովյանի հուշարձանը: Բացի այդ, տարբեր երկրներում ապրող հայ քանդակագործներից մի քանիսը նույնիսկ չէին իմացել մրցանակաբաշխության մասին:

Այս խիստ կարևոր, համաժողովրդական պատվավոր գործում հստակութուն մտցնելու համար 1910 թվականին մամուլում կրկին հանդես են գալիս Հովհ. Թումանյանը, Ալ. Շիրվանզադեն և ուրիշներ: Հովհ. Թումանյանը հրապարակում է «Ամենքը միասին» վերնագրով իր հանրահռչակ հոդված-կոչը, ուր գրում է. «Դա մի տաղանդավոր գրողի արձան չէ, դա մի անհատի արձան չէ, դա հայ ժողովրդի վերքոտ սրտի արձանն է, որ կանգնելու է այնտեղ, Արարտի սրբազան դաշտում՝ սերունդներին և դարերին ի տես, որ տեսնեն, թե քանի սուր կա ցցված նրա մեջ, քանի դարդ և ցավ: Պետք է կանգնի հավիտյան, անլուծի պատմի աշխարհին հայի տանջանքն ու տենչանքը»: Եվ այդ, իհարկե, մի մարդու գործ չէ, ասում է Թումանյանը, հայ ժողովրդի արժանի զավակի արձանը պետք է կանգնեցնի հենց ինքը՝ հայ ժողովուրդը: Այդ պատճառով Թումանյանն իր հոգովածում կոչ է անում մեր ժողովրդի բոլոր խավերին ու բուրրին, ով ինչու էլ կարող է, թող մասնակցի այդ ժողովրդական մեծ գործին և իր միջոցներով, թեկուզ կոպեկներով, օգնի Աբովյանի հուշարձանը կերտելու և կանգնեցնելու գործին:

«Կոպեկները լինեն թող.— գրում է Հ. Թումանյանը. նույն հոգվածի վերջում,— միայն թե ամենքը, ամենքը զան ու մասնակցեն, որովհետև նա ամենքինն է, և ամենքը նրա մեջ են»¹:

Ալ. Շիրվանզադեն Աբովյանի հուշարձանի առթիվ գրում է մի քանի նոր հոգված, որտեղ պարտք է համարում հայտնել իր ցանկություններն ու կարծիքը մի շարք հարցերի շուրջը: Այն հարցին, թե ինչից պետք է լինի Աբովյանի արձանը՝ մարմարի՞ց, թե՞ բրոնզից, Շիրվանզադեն ուղղակի պատասխանում է. «Իմ կարծիքով գերադասելի է պղինձը»²:

Անդրադատնալով հուշարձանի լավագույն նախագիծը տրեկու հարցին՝ Շիրվանզադեն պահանջում է, որ դրա համար պետք է կազմել «գեղարվեստագետ անձերից մի հե-

¹ «Հորիզոն», 1910, № 266:

² Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, 1955, հ. 9, էջ 382:

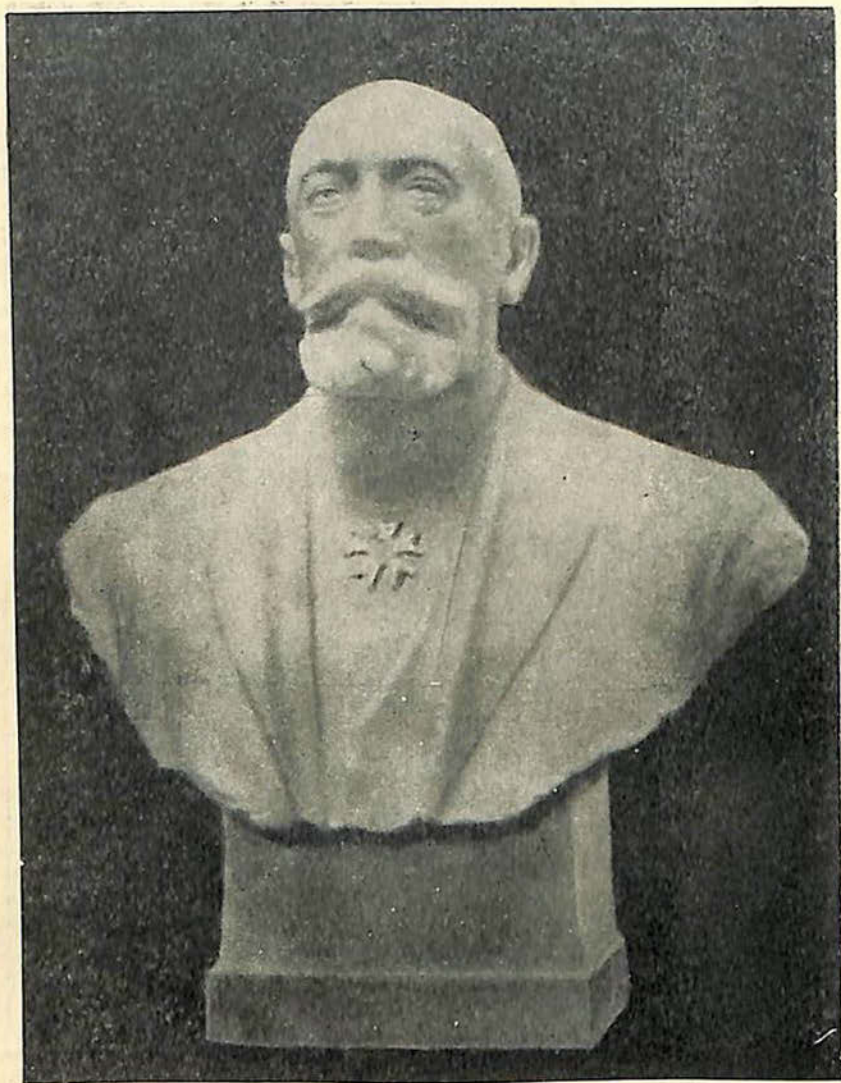
դինակավոր ժյուրի», որը ներկայացված նախագծերից ընտրի
և «որոշե, թե որի գործն է արժանի Աբովյանի հիշատակին
և, մանավանդ, որի գործն է գեղարվեստական»։ «Նս
կփափագեի,— գրում է նա 1910 թվականին «Կրկնում եմ»
հոդվածի մեջ,— որ Աբովյանի մահարձանը լինի արտիստի
և ոչ արհեստավորի գործ», քանի որ արվեստի մեջ ընդ-
հանրապես և մասնավորապես հայ իրականության մեջ «կան
հայ արհեստավորներ, կան և հայ արտիստներ»։ «Արտիստ եմ
ասում,— գրում է նա,— ոչ թե դիլետանտ գեղարվեստագետ-
ներ, որովհետև արտիստի գործը պետք է արտիստները քնն-
են»։ Հենց այդ նկատառումով էլ նա առաջարկում է այդ
հեղինակավոր ժյուրիի կազմի մեջ մտցնել քանդակագործներ
Միքայելյանին, Խոզորովիչին, Նիկոլաձեին, նկարիչներ Բա-
շինջադյանին, Թադևոսյանին, Շարբարշյանին Շմերլինգին և
ուրիշներ։

Ալ. Շիրվանդադեի այդ միանգամայն ճիշտ և արդարացի
պահանջը ավելի հասկանալի է դառնում, երբ նկատի ենք
առնում այն ժամանակ հասարակության որոշ խավերում
տիրող տհաս, երբեմն կոպիտ ու տարօրինակ պատկերացում-
ները ապագա հուշարձանի մասին։ Թե այդ ինչպես է ար-
տահայտվել, ցույց է տալիս «Ընկեր» թերթը։ 1911 թվակա-
նին նրա թղթակիցներից մեկը ծաղրում է Աբովյանի հուշ-
արձանի առթիվ արտահայտված այն կարծիքը, թե պետք է
ստեղծել այնպիսի մի արձանախումբ, որը պատկերի Աբով-
յանին՝ քարեղեն հոգևորականների կողմից հալածվելիս...

Հայ առաջավոր գրողների, մասնավորապես Հովհ. Թու-
մանյանի և Ալ. Շիրվանդադեի վերահիշյալ կոչերը, պա-
հանջները և նրանց եռանդուն միջամտությունը ուղղություն
տվող նշանակություն հունեցան Աբովյանի հիշարձանի
կառուցման գործում։ Այժմ արդեն պարզ դարձավ, որ սկըղ-
րում նախատեսված 12.000 ռուբլին շատ քիչ է մի օրինա-
կելի հուշարձան կառուցելու համար, պահանջվում է առնը-
վազն 18.000 ռուբլի։ Բայց որտեղից՞ ձեռք բերել այն ժա-
մանակվա համար մի այդպիսի վիթխարի գումար։ Միակ
միջոցը դարձյալ մնում էր հանդանակությունը, որ շատ



Պետրոս Աղամյան, բարձրաբանդակ, արծաթ, 1912



Ժյուլ Բենար, Կիսանդրի, մարմար, 1909

դանդաղ էր ընթանում, ուստի մեր գրողների, արվեստագետների ու մամուլի հրահրումով 1910-ական թվականներին արագացվում է հանդանակությունը:

1910-ական թվականներից սկսած ավելի հաճախակի են դառնում հուշարձանի կառուցման օգտին կազմակերպվող երեկույթները, համերգները, ներկայացումները և նվիրատվությունները: Այս գործին առանձնապես ջերմորեն են մասնակցում հայ աշխատավորական խավերը և առաջավոր ինտելիգենցիան: Թերթերը հաղորդում են, որ 1910 թ. դեկտեմբերին Բաքվում, «Հայոց կուլտուրական Միության» գեղարվեստական սեկցիայի նախաձեռնությամբ Նիկիտին եղբայրների կրկես-թատրոնում կայանում է գրական-գեղարվեստական երեկո, որից հոյացած գումարը հատկացվում է այդ ֆոնդին: Այդ երեկույթին մասնակցում են, բացի տեղական արտիստական ուժերից, նաև հայ բեմի վիտերան տ. Հրաչյան, Թիֆլիսից հատուկ հրավերով եկած Հովհ. Աբելյանը, դերասանուհի տ. Մելիքյանը, դերասաններ Ալիսանյանը, Հովհաննիսյանը և ուրիշներ: Աբովյանի արձանի կառուցման ֆոնդի համար այդպիսի համերգ-երեկույթներ կազմակերպվում են նաև Թիֆլիսում, Երևանում, Բաթումում, Մոսկվայի հայկական գաղութում և Պետերբուրգում:

Հետաքրքրությունը խաչատուր Աբովյանի և նրա հուշարձանի կառուցման նկատմամբ այնքան է ուժեղանում, որ այս շրջանում նրա մասին գրվում և հրապարակվում են բազմաթիվ հոգվածներ ու գրքեր, ստեղծվում են նույնիսկ երաժշտական ու նկարչական գործեր: Կոմպոզիտոր Ալ. Սպենդիարյանը 1911 թվականին գրում է «Մոռացված գերեզմանը» երգը նվագախմբի նվագակցությամբ, խաչատուր Աբովյանի խոսքերով: «Վերք Հայաստանի» վերջաբանի ազդեցությամբ Սպենդիարյանը երաժշտություն է գրում «Այնտեղ, այնտեղ, դեպի վեհ այն դաշտը» հայրենասիրական, դրամատիկ մով հազեցած խոսքերի վրա:

Նկարչության մեջ Աբովյանի կերպարը ստեղծագործության նյութ է դարձնում Բաշինջաղյանը: Լինելով պեյզաժիստ՝ նա ընտրում է բնության այնպիսի մի տեսարան, որը համապատասխաներ իր ստեղծագործական տարեր-

քին: 1911—1912 թվականներին Բաշինջաղյանը նկարում է «Խաչատուր Աբովյանի տունը Քանաքեռում» պեյզաժին երկու պատկեր, որոնցից մեկի հոնորարը նվիրում է հայ մեծ գրողի հուշարձանի կառուցման ֆոնդին: Այդ պատկերները ներկայացնում են ձմեռային տեսարան: Ձյունը եկել, նստել է Աբովյանի հնամենի տան վրա նրա շուրջը ամեն ինչ իր տակն առնելով: Պատկերներից մեկը ներկայացնում է առավոտ: Արևի առաջին ու թույլ մի ճառագայթ ընկել է այդ տան դիմացի պատի վրա և լուսավորել նրա մի անկյունը: Այդ լույսը իր ջերմությամբ կյանք ու կենդանություն է մտցրել շրջապատի սառը, ձյունապատ իրականության մեջ...

Խաչատուր Աբովյանի, որպես լուսավորչի, գաղափարը գունանկարչական յուրօրինակ լուծում է գտել դեռևս 1884 թվականին Բաշինջաղյանի նկարած երկու պատկերներում, որոնք նույնպես կոչվում են «Խաչատուր Աբովյանի տունը Քանաքեռում»: Իր այդ հին ու նոր պատկերներով Բաշինջաղյանը, որն այն ժամանակ ամենաճանաչված ու ժողովրդական նկարիչն էր Անդրկովկասում, ձգտում է հասարակության և ընդհանրապես հայ ժողովրդի գիտակցության մեջ վառ պահել հայ մեծ գրողի կերպարը: Այդ բանը նա անում է նաև այդ ժամանակ հրապարակած հոդվածներով, որոնց մեջ բարձր գնահատելով Աբովյանի նշանակությունը՝ կոչ է անում բոլորին մասնակցել նրա հուշարձանի կառուցմանը, փակ բարձրարվեստ հուշարձան ստեղծելու նպատակով միավորել բոլոր քանդակագործներին ստեղծագործական ուժերը:

Վերոհիշյալ արդարացի ու միաժամանակ խիստ պահանջները մեծ պարտավորություններ էին դնում քանդակագործների վրա: Հայ քանդակագործներն այդ ժամանակ ժողովրդի առանձին հատվածների հետ ցրված էին աշխարհի տարբեր երկրներում և այդ պատճառով էլ չէին ներկայացնում մեկ միասնական հավաքական ուժ հայ գեղարվեստի կարևորագույն խնդիրները լուծելու համար:

Բաքվի «Հայոց կուլտուրական Միությունը» պաշտոնական նամակներով դիմում է տարբեր երկրներում ցրված իրեն

հայտնի վեց հայ քանդակագործներին՝ հրավիրելով նրանց մասնակցելու Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանի նախագծերի մրցանակաբաշխությանը։ Այդ քանդակագործներն են Միքայիլ Միքայելյանը, որ մշտապես ապրում և ստեղծագործում էր Թիֆլիսում, Անդրեաս Տեր-Մարությանը, որ ինչպես ցույց տվեցինք, գլխավորապես աշխատում էր Փարիզում, Հայկ Բատիկյանը (Բոստոն), Հակոբ Արապյանը (Կոստանդնուպոլիս), օրիորդ Ե. Ռուզան-Մուրացանը (գրող Մուրացանի աղջիկը), որ ապրում էր Բեռլինում և Հակոբ Գյուրջյանը, որ նոր էր ավարտել Փարիզի Գեղարվեստների ակադեմիայի քանդակագործական բաժինը։ Այդ վեց քանդակագործներն էլ մասնակցում են Աբովյանի հուշարձանի նախագծերի մրցանակաբաշխությանը և բոլորը միասին 8 նախագիծ են ներկայացնում։

Այդ նախագծերի շուրջը իր ժամանակին տեղի են ունենում մեծ վեճ, մտքերի ու կարծիքների ազատ փոխանակում և բախումներ։ Մամուլի էջերում այդ վիճաբանությունը գլխավորապես ընթացել է քանդակագործներ Ա. Տեր-Մարությանի ու Հակոբ Գյուրջյանի ներկայացրած նախագծերի շուրջը։ Ալ. Շիրվանզադեն հրապարակորեն պաշտպանել է երիտասարդ քանդակագործ Գյուրջյանի երկու նախագծերը, մյուսները՝ Ա. Տեր-Մարությանի նախագծերը։

Դժբախտաբար մեզ չեն հասել Հ. Գյուրջյանի ներկայացրած նախագծերը կամ լուսանկարները, սակայն նրանց միանգամայն լրիվ ու գեղեցիկ նկարագրությունը, որը կատարել է Շիրվանզադեն իր մի հոգվածում, մեզ որոշ գաղափար է տալիս երիտասարդ քանդակագործի մտահղացումների մասին։ Բարձր գնահատելով երիտասարդ նորավարտ քանդակագործ Հակոբ Գյուրջյանի տաղանդը և արտակարգ ընդունակությունները, Ալ. Շիրվանզադեն 1910 թվականին այսպես է նկարագրում նրա ներկայացրած երկու նախագծերը. «Երկու պրոյեկտներն էլ մեր վիպագրության նախահորը մեզ ներկայացնում են իր ամբողջ հասակով։ Այդպես է պատվիրած եղել նրան Կուլտուրական Միության գեղարվեստական սեկցիոնը և շատ լավ է արել, վասնզի բյուստն այնքան տպավորիչ չէ, որքան արձանը»։ Այնուհետև Ալ.

Շիրվանզադեն գրում է. «մեկում Աբովյանը ոտքի վրա է: Անցյալ դարու երեսնական-քառասնական թվականների (վիսյասանի ժամանակի) հազուատով, ուսերին ձգած լայն թիկնոց, աջ ձեռքը անփուլթ դրած կրծքին, ձախը թիկնոցի տակ, Աբովյանը գլուխը թեքած է կրծքին:

Նրա սիրով և գուրգուրանքով լի հայացքը, այդ մեղմ, քնքուշ դեմքը, որ այնքան ծանոթ է մեզ նրա միակ լուսանկարից, ուղղված է դեպի վաթ: Այնտեղ, արձանի պատվանդանի վրա նստած է հայուհին, իր դավակի հետ: Մանուկը, գլուխը ձախ ձեռքին հենած, արմունկը դրած մոր ծնկանը, խորասուզված է ընթերցանության մեջ: Հասկանալի է, որ կարգում է Աբովյանի երկերը:

Մայրը գոհունակությամբ նայում է դավակին: Բանաստեղծի գեղեցիկ գլուխը պսակված է բարձր և գանգուր մազերով, որոնք նրա սիրուն ճակատին տալիս են առանձին խորհրդավորություն: Նրա դեմքի արտահայտությունը թախծալի է, միևնույն ժամանակ այնտեղ նշմարվում է ինչ-որ հոգեկան գոհունակություն: Պարզ է, որ իր արած գործի արդյունքն է տալիս նրան այդ գոհունակությունը, այդ խելացի դեմքով մանուկը իր ընթերցանությամբ:

Երկրորդ պրոյեկտում Աբովյանը նստած է: Որքա՞ն: գեղեցիկ է նրա մարմնի դիրքը, որքա՞ն բանաստեղծական: Նրա ոտների տակ ձգված է արմավենու մի մեծ ճյուղ: Ստորև ոտքի վրա կանգնած է մի մանկահասակ աղջիկ և ինչ-որ գրում է արձանի պատվանդանի վրա: Նրա քով նստած է մի մանուկ, գիրքը ծնկների վրա դրած: Ընթերցանությունն ընդհատած՝ նա նայում է վեր:

Արձանի պատվանդանը երկու պրոյեկտներով ևս պիտի լինի հայկական ոճով: Երկուսն էլ գեղարվեստական անվիճելի ստեղծագործություններ են, անկեղծ ներշնչման և ռեալիզմի արդյունքներ:

Բայց ինձ վրա առանձնապես ազդում է երկրորդը: Այստեղ Աբովյանի դեմքն ավելի խորհրդավոր է, ավելի բանաստեղծական և միանգամայն օրիգինալ:

Շաբլոնային գործերի ընտելացած աչքը հազիվ թե միանգամից կարողանա ըմբռնել Գյուրջյանի այս ստեղ-

ծագործութեան ամբողջ գեղեցկութիւնը: Արձանագործը կարողացել է տալ Աբովյանի հոգու արտահայտութիւնը, նրա ներքին աշխարհը, ընդհանուր բնույթը: Ուստի գործը ինքը կենդանի Աբովյանն է և ոչ նրա մեռյալ լուսանկարը:

2. Գյուրջյանի դպրոցը նեո-կլասիկ է, ընդհանուր առմամբ նրա վրա երևում է Ռոդենի ազդեցութիւնը: Մի հանգամանք, որ անկասկած, պատիւ է բերում հայ քանքարի ճաշակին:

Երկու պրոյեկտներում ևս արձանագործը կարողացել է խույս տալ սուր անկյուններից, որոնք այնքան խանգարում են արվեստի տպավորութեան ամբողջութեանը: Նա արհամարհել է նաև ավելորդ աքսեսուարը, որ միմիայն թույլ տաղանդների փրկութեան վահանն է: Նրա գործը բարձրանում է միևնույն կլասիկական պարզութեան, որ հազվագյուտ ստեղծագործութիւններին է մատչելի:

Նվ որքա՞ն փափկութիւն, որքա՞ն հյութ, որքա՞ն խորութիւն, որքա՞ն գեղեցկութիւն կա այդ սքանչելի պարզութեան մեջ, ինչպես մի ընտիր գեղեցկուհի՝ պարոն Գյուրջյանի գործը արհամարհում է շարքը՝ արվեստական ադամանդք, վասնզի փնքն իսկական ադամանդ է»¹:

Ա. Տեր-Մարությանը նույնպես ներկայացնում է երկու նախագիծ: Այդ նախագծերը, ինչպես նաև նրա արվեստանոցում գտնվող Աբովյանի արձանի բազմաթիւ փոքրածաւալ արձանիկ-էսքիզները, որոնք նկատելի են մեզ հասած մի լուսանկարում, ցույց են տալիս քանդակագործի ստեղծագործական որոնումները և նրա ուսումնասիրական աշխատանքները խաչատուր Աբովյանի քանդակագործական իսկական կերպարը գտնելու համար:

Տաղանդավոր քանդակագործը խորապես հասկանում էր Աբովյանի հուշարձանի պատրաստման կարևորութիւնն ու պատասխանատվութեանը: Այդ պատճառով ընդունելով հոժարձանի նախագծերի մրցանակաբաշխութեանը (մասնակցելու հրավերը, քանդակագործը նյութի մանրազնին

¹ Ա. Լ. Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, 1955, հ. 9, էջ 380—382:

ուսումնասիրություններ է կատարում և միաժամանակ ստեղծում է տարբեր էսքիզներ: Նա ձգտում է այդ տարբերակների միջոցով հասնել հիմնականի, ամենակարևորի բացահայտմանը: Նրա դրությունը, ինչպես և մյուս քանդակագործների վիճակը, բարդանում էր նաև նրանով, որ այն ժամանակ հաշատուր Աբովյանը որպես գրող և հասարակական գործիչ լավ չէր ուսումնասիրված, ուստի մնում էր, որ ինքը՝ քանդակագործը, նյութի ուսումնասիրությամբ հասներ ինքնուրույն եզրակացության ու իր մըտազդացումները մարմնավորեր քանդակներում:

Տագրված հայ ժողովրդի մեծ զավակին արժանի մի գեղեցիկ հուշարձան ստեղծելու ոգով՝ Ա. Տեր-Մարությանը ուսումնասիրում է նաև ուսանական և արևմտահայրդական երկրների քաղաքային քանդակագործական հուշարձանները: Նա որոշում է օգտագործել հուշարձանի պատվանդանը՝ նրա վրա քանդակելով Աբովյանի երկերի առավել բնորոշ հերոսներին կամ դրվագներ նրա գրական ու հասարակական գործունեությունից: Ոգեկորված աշխատելով՝ նա պատրաստում է այդպիսի հուշարձանի մի քանի էսքիզ և դրանցից երկուսը ընտրելով՝ 1910 թ. ուղարկում է Բաքու «Հայոց կուլտուրական միություն»:

Ա. Տեր-Մարությանի երկու նախագծերումն էլ ի. Աբովյանի ֆիգուրը պատկերված է համարյա միևնույն դիրքով՝ կանգնած, ձեռքերը կրծքի վրա ծալած և գիրքը ձախ թևի տակ պահած, մտախոհ: Իրենց բովանդակությամբ տարբեր են եղել նրանց պատվանդանների բարձրաքանդակները, որոնցից, սակայն, միայն լուսանկարներ են մնացել: Նրանից մեկի պատվանդանի վրա նախատեսված է եղել քանդակել «Վերք Հայաստանի» վեպի հերոս Աղասուն՝ իր առաջ չոքած Թագուհուն պաշտպանելիս: Երկրորդ նախագծի պատվանդանի վրա քանդակվել է մի փոքրիկ տղա, որ գիրք է կարդում և ձեռքին դափնեպսակ բռնած մի աղջիկ, որ կանգնած կարգում է պատվանդանի վրա գրված «հաշատուր Աբովյան» բառերը: Այս երկու նախագծերն էլ ներկայացնում են Աբովյանին որպես գրող և մանկավարժ-լուսավորիչ:

Երկու նախագծերն էլ առանձին-առանձին վերցրած՝

հետաքրքիր են քանդակագործի դեմոկրատական ձգտումները հասկանալու համար: Մեր կարծիքով՝ բոլորովին պատահական չէր, որ քանդակագործն այդ հուշարձանի պատվանդանի համար ընտրել է Աբովյանի վեպի գլխավոր հերոս Աղասու և Թագուհու կերպարները: Աղասին ժողովրդի շահերի համար մարտնչող անձնադուհ ու քաջ հայրենասերի հերոսական կերպար է, ժողովրդի իսկական, հարազատ դավաիր, իրական պատմական անձնավորություն: Այդպիսի հերոսի ընտրությունը վեպի, ինչպես և հուշարձանի պատվանդանի համար ցույց է տալիս, որ թե՛ հայ նոր գրականություն, և թե՛ հայ նոր քանդակագործություն հիմնադիրները դեկավարվել են դեմոկրատական միլենուլյն սկզբունքով: Նրանց երկուսին էլ հետաքրքրել է ժողովրդական հերոսի, մեծ մարդկայնությամբ տոգորված անձնավորության կերպարը: Այս բարձրաքանդակում Աղասին պատկերվել է հուժկու մարմնով, հաստաբազուկ ձեռքով Թագուհուն բռնած՝ նրան պաշտպանելիս: Նրա կեցվածքի ու դինամիկ շարժման մեջ կա ակնբախ կենսականություն: Զգացվում է, որ նա, իրոք, ուզում է պաշտպանել այդ դժբախտ հայուհուն, այսինքն՝ հայրենիքն ու իր ժողովրդին օտար զավթիչների կաթախականությունից: Այդ նախագծի մեջ, այսպիսով, քանդակագործը ձգտել է մարմնավորել մեր ժողովրդի կյանքը արտացոլող հայ առաջին ազգային վեպի գաղափարական բովանդակությունը՝ ժողովրդի ազատագրության գաղափարը, որի համար էլ մարտնչել ու անհետ կորել է ինքը՝ մեծ գրողը:

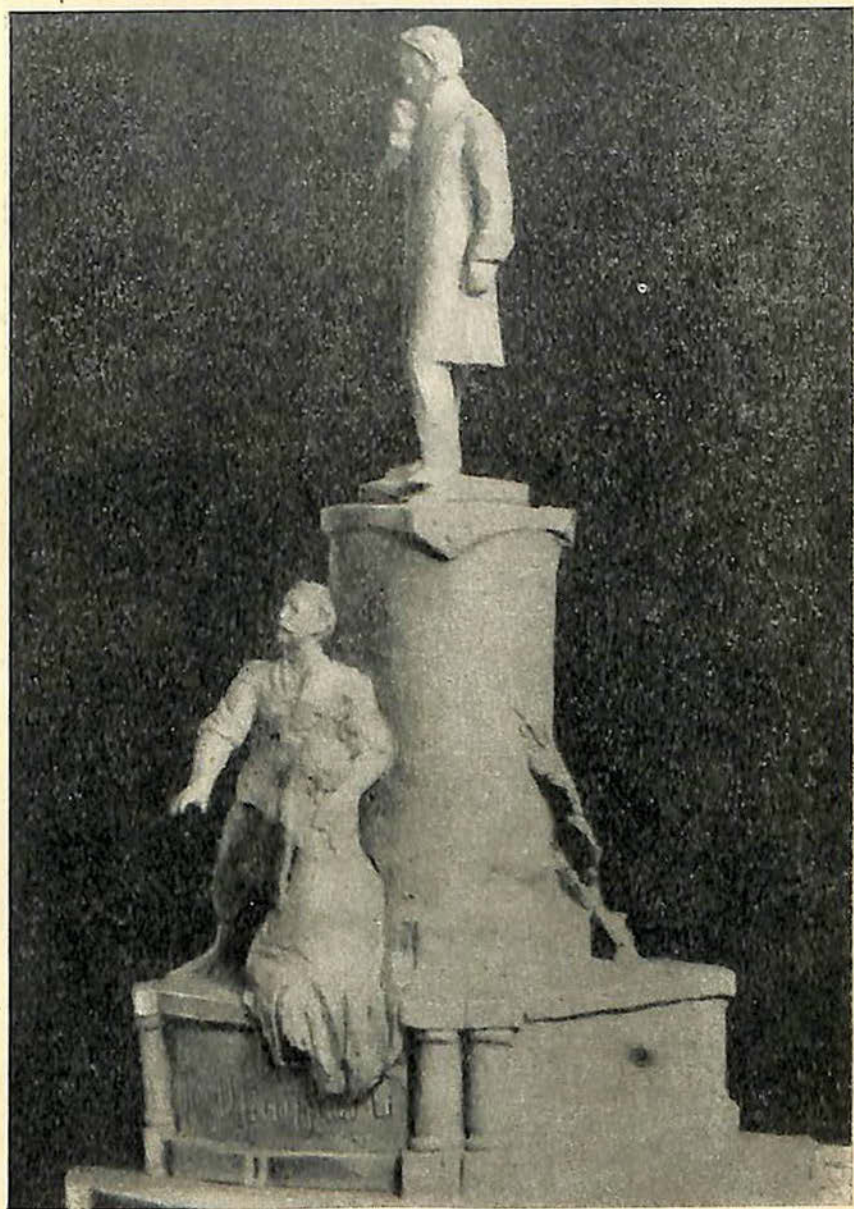
Քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանի վերոհիշյալ երկու նախագծերը ժամանակին լավ ընդունելություն են գտնում և տեղի են տալիս մտքերի լայն փոխանակության: Հաղորդելով այդ նախագծերն ստացվելու մասին՝ «Մշակ» թերթը գրում է. «Երկու նախագծերն էլ թողնում են մեզ վրա զեղեցիկ տպավորություն: Նուրբ ճաշակ, խորին զգացմունք և հայտնի գաղափար՝ ահա նրանց բնորոշ հատկությունը»: Արվեստագետ Գրեգին Լևոնյանն արտահայտվելով Աբովյանի հուշարձանի այդ նախագծերի մասին՝ իր խմբագրած «Գեղարվեստ» ամսագրում գրում է, որ հատկապես երկրորդ

նախագծում Աբովյանի «Արձանը ընդհանրապես թողնում է նպաստավոր ապավորութիւն, սակայն շատ է սառը, չունի այն թափը, որ պետք է հասնուի լինելը լավագույն իդեալների մարմնացում Աբովյանին»։ Համարելով «Աբովյանի ֆիգուրան հաջող»՝ արվեստագետը անում է և դիտողութիւններ։ «Մենք, — գրում է նա, — օրինակ, կուգենայինք, որ Աբովյանը ոչ թե գլուխը քարշ, ներքե՝ երեսաներին նայեր, այլ հպարտ բռնած նայեր դեպի հեռուն, դեպի անորոշ տարածութիւնը, դեպի Արարատի բարձունքները, հոգ չէ, թող երեսաները մնային նույն դիրքում»։ Ինչ վերաբերում է պատվանդանի գեղարվեստական ձևավորմանը, ապա նա պահանջում է, որ դա մշակվի հայկական ճարտարապետութեան ոճով, իսկ «երեսաների ֆիգուրաները, լուսանկարին նայելով, նույնպես հաջող են, նույնիսկ շատ հաջող, միայն այդ հասակի երեսաների ձեռքը պետք չէ այդպիսի հաստ գրքեր տալ»։

Այս և նման դիտողութիւնները, որոնք մասնակի բնույթ ունեին, արտահայտում էին հասարակական շահագրգռվածութիւնը, մեր կուլտուրայի առանձին գործիչների ազդեցութիւնը վերաբերմունքը նույն կարևոր ձեռնարկման նկատմամբ։

Բնութեան առնելով ներկայացված ութ նախագծերը և ունենալով հասարակական կարծիքին՝ Աբովյանի հուշարձանի նախագծերի մրցանակաբաշխութեան ժյուրին ընդունում է Ա. Տեր-Մարութեանի և Երկրորդ նախագիծը։ Ժյուրին հանձնարարում է առաջնութիւնը շահած քանդակագործին պատրաստել Աբովյանի արձանը բրոնզից՝ այդ աշխատանքի ընթացքում նկատի ունենալով արված դիտողութիւնները։ Դրանից հետո Ա. Տեր-Մարութեանի այդ նախագիծը ուղարկվում է Պետերբուրգի Գեղարվեստների ակադեմիա՝ հաստատման համար։

Եւ. Աբովյանի հուշարձանի նախագծերի մրցանակաբաշխութեան, այսպիսով, հնարավորութիւն տալից ընտրելու լավագույն նախագիծը։ Դրան ղգալիորեն նպաստեց մրցանակաբաշխութեան մասնաձևական բնույթը և այն, որ բոլոր նախագծերը ստացվելուց հետո հնարավորութիւն



Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանի մակերևույթ (№ 1), գիպս, 1910



Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանի մակերեսը (№ 2), գիպս, 1910

տրվեց նրանց մասին մտքերի ու կարծիքների ազատ և լայն փոխանակություն ունենալ: Հրապարակային հուշարձանների նախագծերի մրցանակաբաշխության այդ դեմտկրատական տրադիցիան իրեն արդարացրել է նաև Ա. Ս. Պուշկինի հուշարձանի համար հայտարարված լավագույն նախագծերի մրցանակաբաշխության ժամանակ: Հայտնի է, որ Մոսկվայում ուսման մեծ բանաստեղծի հիշատակին հուշարձան կառուցելու համար 1870-ական թվականներին 8 տարի շարունակ, ութ անգամ հայտարարվել է լավագույն նախագծերի մրցանակաբաշխություն: Այդ ամբողջ ժամանակամիջոցում և առանձնապես վերջինի ժամանակ ներկայացված նախագծերի շուրջը տեղի են ունեցել մտքերի հրապարակային՝ բանավոր և գրավոր, ազատ ու լայն փոխանակություն, վիճաբանություններ, որից հետո միացնելով կուրսի ժյուրին հավանություն է տվել քանդակագործ Ա. Մ. Օպեկուշինի վեցերորդ նախագծին: Ժողովրդից հանդանակությամբ հավաքված փողով կառուցված Պուշկինի այդ հուշարձանը այժմ էլ գեղարվեստական մեծ հաճույք է պատճառում: Ա. Ս. Պուշկինի հուշարձանի հաջողությունը պետք է բացատրել ոչ միայն նրա քանդակագործի՝ Օպեկուշինի տաղանդով, որն ակնբախ է, այլև նրանով, որ նրա նախադիժը ընտրվել է մի քանի անգամ մրցանակաբաշխություն հայտարարելուց հետո ներկայացված լավագույն, բազմաթիվ նախագծերի մանրամասն ու հրապարակային փրկչորատե քննարկումներից, վիճաբանություններից ու մտքերի ազատ փոխանակումից հետո:

ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱՐՈՎՅԱՆԻ ՀՈՒՇԱՐՁԱՆԸ

Քաբվի «Հայոց կուտուրական միութեան» խնդրանքով Երևանի քաղաքային դոման 1911 թվականի հունիսին քրն-նութեան և առնում Երևանում Արուսեանի հուշարձան կառու-ցելու հարցը և որոշում է խաչատուր Արուսեանի հուշարձանի համար տեղ հատկացնել քաղաքային բուլվարում կամ անդ-լիական այգու (այժմյան 26 կոմունարների անվան զբոսա-յգի) մոտքի մոտ:

Հուշարձանի տեղի պայմանները մանրամասնորեն ու-սումնասիրելու և ճշտելու, ինչպես նաև Արուսեանի մասին նոր նյութեր հավաքելու նպատակով քանդակագործ Անդ-րեաս Տեր-Մարութեանը 1911 թվականին կարճ ժամանակով Փարիզից գալիս է Երևան: Այստեղ նա քաղաքային դոմա-յի ներկայացուցիչ-Ջարտարապետի հետ վերջնականապես ճշտում է հուշարձանի տեղը: Որոշվում է հուշարձանը կանգնեցնել քաղաքի միակ հրապարակում՝ մոտավորա-պես այժմյան քաղաքային բուլվարի և կենինի հուշարձա-նի միջև ընկած տեղում:

Երևանում եղած ժամանակ Ա. Տեր-Մարութեանը գնում է Քանաքեռ՝ Արուսեանի ծննդավայրը, լինում նրա ապրած հնամյա տանը, զրուցում նրա շառավիղների հետ, դիտում և ուսումնասիրում Արուսեանի միակ յուզանկար պորտրեն և

վերջնում մի քանի նյութեր ու լուսանկարներ Արուսյանի ժառանգներից:

Այնուհետև նա մեկնում է Թիֆլիս, այնտեղ գտնվող հայ գրողների և հասարակական գործիչների հետ խորհրդակցելու համար: Հայ կուլտուրայի առաջավոր գործիչների հետ նրա ունեցած հանգիպումները և զրույցները խորապես նպաստավոր են դառնում քանդակագործի մտահղացումների վերջնական ձևավորման, մշակման և իրականացման համար: Քանդակագործը ոգեշնչված մեր կուլտուրայի անվանի գործիչների քաջալերանքից՝ լցվում է ստեղծագործական նոր եռանդով:

Հենց այդ ժամանակ Թիֆլիսում մեռնում է Ղազարոս Աղայանը: Անդրեաս Տեր-Մարությանը քանդակագործ Միքայել Միքայելյանի հետ անմիջապես վերջնում է Աղայանի դեմքի կաղապարը՝ հետագայում նրա դիմաքանդակը պատրաստելու համար: Մեզ հայտնի է, կերտել է նա հետո այդպիսի մի նոր դիմաքանդակ, թե ոչ, բայց նրա արվեստակիցը՝ քանդակագործ Միքայել Միքայելյանը, վերցրած կաղապարի հիման վրա հետագայում քանդակում է Ղազարոս Աղայանի կիսանդրին և ընդառաջելով հասարակության լայն խավերի պահանջներին՝ պատրաստում է այդ կիսանդրու բազմաթիվ փոքրիկ օրինակներ դպրոցների ու կուլտուր-լուսավորական հիմնարկների համար:

Հունիսի վերջերին Ա. Տեր-Մարությանը մեկնում Բաքու, ուր «Հայոց կուլտուրական միություն» հետ կնքում է պայմանագիր հաշատուր Արուսյանի արձանը պատրաստելու համար և կանխավճար ստանալով մեկնում է Փարիզ:

Խաշատուր Արուսյանի արձանի և նրա պատվանդանի քանդակագործական կոմպոզիցիայի վրա Ա. Տեր-Մարությանն աշխատում է երեք տարի՝ 1910—1913 թվականներին: Այդ ժամանակաշրջանում նա պատրաստում է նաև Արուսյանի բարձրաքանդակ պոբտրեն՝ պրոֆիլ դիրքով գիպսից և բրոնզից (1912), ինչպես նաև Խաշատուր Արուսյանի մի առանձին դիմաքանդակ գիպսից, որը 1913 թ. ցուցադրում է Փարիզի գեղարվեստական սալոններից մեկում: Համառ և երկարատև աշխատանքով Ա. Տեր-Մարությանը 1913 թ. Փարիզում ա-

վարտում է հաշատուր Աբովյանի արձանը և նույն տարում ձուլել է տալիս բրոնզին:

հաշատուր Աբովյանի բրոնզե արձանը դառնում է Անդրեաս Տեր-Մարտիրոսյանի ստեղծագործությունների գլուխգործոցը: Արձանը հայ նոր գրականության հիմնադրին ներկայացնում է կանգնած, աջ ոտքը քիչ առաջ դրած, հենված ձախ ոտքի վրա: Աբովյանը երկու ձեռքերը ծալել է կրծքին, աջ ձեռքում՝ ձախ թևի արմունկի տակ, կողքի վրա պահած ունի «Վերք Հայաստանին» — հայ նոր գրականության հիմնաքարը: Նա հագած ունի 1830—40-ական թվականների տարազ՝ դարնանային թեթև, բարձր օձիքով երկար վերարկու, երի ներքևի ծալքերն իջել են ծնկներից ցած: Գլխաբաց, մեղմ, մտածկոտ հայացքով Աբովյանը նայում է առաջ՝ դեպի հեռունները:

Այստեղ Աբովյանի կերպարը լուծված է որպես պոետ-մտածող: Նրա մեջ մարմնավորված է հայրենասիրությունն ու հավատն իր ժողովրդի ապագայի նկատմամբ:

Քանդակագործի մտահղացումը և կերպարի ներքին բովանդակությունը ամբողջապես բացահայտում են նրա գեղեցիկ ֆիգուրը իսկ խորաթափանց դեմքը: Աբովյանի ֆիգուրի հաստատուն կեցվածքը, նրա շարժումը և դեմքի վրա կենդանի անբռնադրոսիկությունը և աշխուժությունը անդակագործին հաջողվել է գտնել այն հստակությունը և բնականությունը, որ հուշարձանին տալիս է բացառիկ հմայք: Այստեղ գտնված է կարեւորը և էականը՝ մարդկային ֆիգուրի ձևերի գեղեցկությունը: Լավ են օգտագործված քանդակագործության այն հնարավորությունները, որ տալիս են վերաբրտն, նրա բարձր օձիքի ծալքերը, ձեռքին բռնած գիրքը և այլ մանրամասներ: Վերարկուն մշակված է մեծ և լայն ծալքերով: Վարպետորեն քանդակելով հագուստի ծալքերը, քանդակագործը հնարավորություն է ստեղծել ստեղծելու ամբողջ ֆիգուրի լուսաստվերների հարաբերություն, որը կարևոր նշանակություն ունի արձանը հեռվից դիտելու համար: Խ. Աբովյանի դեմքի, դիրքի և հագուստի մանրամասն վերարտադրությունը որոշակի պատմականություն են տալիս պատկերվող անձին, իսկ ծալքե-



Ա. Տեր-Մարությանը և Արովյանի արձանը կերտելիս, Փարիզ, 1912



Խաչատուր Աբովյանի արձանը, բրոնզ, 1913

բի ճիշտ դասավորութիւնը միաժամանակ ուժեղացնում է ֆիզուրի արխիտեկտոնիկան, նրա բնական, հաստատուն վիճակը: Այստեղ ֆիզուրի և նրա հագուստի մշակման մեջ, մանրամասների հետ կարեւորի, հիմնականի ընդգծման բնդունակութիւնը ցույց է տալիս քանդակագործի ռեալիզմը և նրա նուրբ զգացողութիւնը մարդկային մարմնի համամասնութեան նկատմամբ: Խ. Աբովյանի արձանում մասերի հավասարակշռութեան և ներդաշնակութեան շնորհիվ քանդակագործը հասել է գեղարվեստական կերպարի հստակութեան և կլասիկ ավարտվածութեան:

Խաչատուր Աբովյանի արձանի ամբողջ արտահայտչութիւնը կենտրոնացած է ոչ միայն ֆիզուրի, այլև, դիւստի-րապես դեմքի մեջ: Աբովյանը պատկերված է երիտասարդ, բավական խիտ ու բարձր մաղերով: Դեմքի արտահայտչութեան մեջ արվեստագետը մարմնավորել է մտածող մարդուն: Նրա ներքին լիքնշնչվածութիւնը զգացվում է ամբողջ ֆիզուրի և դեմքի պոետիկ արտահայտչութեան մեջ: Աբովյանը խորատուգլած է իր ներքնաշխարհում փոթորկվող մշտ-քերի մեջ: Աչքերի խորութիւնը, նրա անկյուններում և հոնքերի մոտ կուտակված փոքրիկ և նուրբ ծալքերը, ուղիղ ու խորաթափանց հայացքն ավելի սրում, արտահայտիչ են դարձնում նրա խոհակառութիւնը: Այդ մտախոհ հայացքը դրավում է դիտողի ուշադրութիւնը և ստիպում է նրան կանգնել ու խորհել նրա հետ: Այդ գեղեցիկ ստեղծագործութեան մեջ նրա դեմքի պլաստիկ բնութագրութիւնը կապված է հուշարձանի հիմնական գաղափարի հետ: Դիտողը զգում է, որ շատ վերքեր են տանջում այդ արձանում պատկերված մարդուն, սակայն սմեհից ավելի նրան տանջում է իր ժողովրդի ծանր վիճակը, օտարի լծի տակ տանջվող, տասնյակ դարերի մեծ կուլտուրա ոմեցող հայ ժողովրդի ծանր դրութիւնը, որ այնպես գեղեցիկ, այնքան բոցաշունչ կերպով նկարագրել է նա «Վերք Հայաստանի» վեպի մեջ: Դրան նպաստում է Աբովյանի դեմքի խորապես մարդկային արտահայտչութիւնը:

Խ. Աբովյանի արձանի կոմպոզիցիան աչքի է ընկնում հավասարակշռությամբ և ներդաշնակությամբ: Քանդակա-

գործը ուղղակի գտել է անձի հոգեբանության, նրա դիրքի ու դիմագծերի կապը: Քաջ գիտենալով, որ բարդ կոմպոզիցիաները կարող են խանգարել հրապարակներում դրվող արձանների հիմնականի վրա ուշադրությունը կենտրոնացնելուն, Ա. Տեր-Մարտիքյանը ձգտել է պարզության և հստակության: Եվ նա հասել է դրանց: Արձանի պարզությունը, նրա պլաստիկական մշակումը և մասերի հավասարակշռությունը գզալիորեն նպաստել են ամբողջ ֆիգուրի վեհ արտահայտությանը:

Չափազանց արտահայտիչ է արձանի սիրունությունը, երբ նայում ենք ոչ հեռու տարածությունից: Պարզ պլաստիկական լեզվով կերտված այս հուշարձանը դիտվում է բոլոր կողմերից: Ամենից ավելի ուժեղ տպավորություն է թողնում, երբ դիտվում է նա առջևից՝ դիտման հիմնական կետից: Աբովյանն այստեղ ներկայանում է իր ամբողջ վեհությամբ և պոետիկ բնավորությամբ: Քանդակագործն այստեղ կարողացել է հասնել արձանի պլաստիկական մեծ արտահայտչության: Ոչ պակաս տպավորիչ է նա կողքից և մեջքի կողմից դիտելիս: Նրա ֆիգուրի սիլուետը գեղեցիկ է: Քանդակագործը դրան հասել է անցյալի կլասիկ քանդակագործության մեջ եղած կերպարի հիմնական պլաստիկ բնութագրության հարուստ տրագիցիաները խորապես ուսումնասիրելու շնորհիվ: Որոշ շափով ուսն քանդակագործ Ա. Ի. Տերեբենևի «Պուշկին» արձանիկի կոմպոզիցիան հիշեցնող քանդակագործական այս խոշոր ծավալի ստեղծագործությունը մտնում են տալիս հատկություն ունի: Նա ցույց է տալիս, որ քանդակագործը տիրապետում է մոնումենտալ տալուստյան զգացողությանը:

Խաչատուր Աբովյանի արձանը նշանակալից երևույթ է ոչ միայն նրա ստեղծող քանդակագործի գեղարվեստական ժառանգության մեջ, այլև ամբողջ հայկական ռեալիստական կերպարվեստի մեջ ընդհանրապես: Նա դառնում է իր ժամանակի ամենաճանաչված քանդակագործական ստեղծագործությունը հայ իրականության մեջ: Իր գեղարվեստական բարձր արժանիքներով, մեծ գրողի իսկական կերպարի ռեալիստական խոր բացահայտումով, Աբովյանի արձանը ամենայն

իրաւամբ հայկական կերպարովեստի կլասիկ ստեղծագործութիւններին է:

Խաչատուր Աբովյանի բրոնզե արձանի հետ Ա. Տեր-Մարությանը պատրաստում է նաև նրա պատվանդանի բարձրաքանդակները, որոնք նույնպես ձուլել է տալիս բրոնզին: Խ. Աբովյանի հուշարձանի լավագոյն նախագծերի մրցանակաբաշխութեան ժամանակ առաջնութիւն շահած Նախագիծէսքիզի հիման վրա, հաշվի առնելով արված դիտողութիւնները, Ա. Տեր-Մարությանը այստեղ ստեղծում է երկու ֆիգուրից կազմված քանդակագործական մի կոմպոզիցիա, որի հիմքում դրել է լուսավորութեան տարածման գաղափարը:

Խմբաքանդակը ներկայացնում է դպրոցական հասակի մի պատանի ու մի աղջիկ, պատանին պատկերված է նստած դիրքով, բաց գիրքը ծնկներին, գլուխը թեքած դեպի գիրքը, ընթերցելիս, իսկ աղջիկը, մեջքը դեպի դիտողը, կանգնել է ոտների մատների վրա, որպեսզի կարդա պատվանդանին գրված «Խաչատուր Աբովյան» բառերը: Նա իր ձեռներին բռնել է ծաղկեփնջեր: Այս կոմպոզիցիայում շատ ավելի արտահայտիչ է ընթերցող պատանու ֆիգուրը: Դա մի գեղջուկ տղա է, աշխատավորի զավակ, մեկն այն հազարավոր ուսումնածարաւ պատանիներից, որոնց կրթութիւն տալը եղել է մեծ լուսավորչի գործունեութեան, պայքարի և ինքնազոհութեան առարկան: Պատանին պատկերված է ընթերցանութեամբ կլանված: Գրքի և ուսման սերը համակել է նրան: Ակամայից հիշում ես Աբովյանի խոսքերը. «Հայոց ազգի ջանին դուրբան՝ մեկ նրա երեսին ուսում տուր, նրա էն լուսաթաթախ հոգին կրթիր: Կրթել եմ ասում, թուղթ խաղալ, ֆրանցուզերեն խոսել, անգիր բերան անել, գրել-խից դուրս տալ չեմ ասում ու շարական փոխ, յա շիլա-փլավ ուտել սովորեցնել, որ մեզ էստեղ ա քցել, տեսնեմ՝ թե ջան կտա քեզ, թե չէ»: Թվում է, թե քանդակագործը նկատի է ունեցել հենց այս կամ թերևս նման խոսքերը՝ այդ պատանու ռեալիստական ֆիգուրի մեջ մարմնավորելով Աբովյանի երազանքը:

Այսպիսով մեծ լուսավորչի գործունեութիւնը հիմք է տվել քանդակագործին ստեղծելու այդ կոմպոզիցիան: Նրա

մեջ բացահայտված է լուսավորութեան գաղափարը: Հայտնի է, որ հայրենիքի տւ ժողովրդի լավագույն ապագան մեծ գըրողը կապում էր ժողովրդի լուսավորութեան հետ, նոր, երիտասարդ սերնդի հետ՝ առաջնորդվելով աճ սկզբունքով, որ նոր, երիտասարդ, ուսումնասեր ու զարգացած սերնդին է վիճակված ապրել հասարակութեան շահերով, լուսավորել ժողովրդին, առաջ մղել, դուրս բերել նրան ծանր, խավար վիճակից:

Պատմանդանի քանդակագործական կոմպոզիցիան իր այդ բովանդակությամբ կապվում է Աբովյանի արձանի գաղափարական նպատակասլացութեան հետ և լրացնում է նրա կերպարը, թեև առանձին վերցրած՝ նույնպես ինքնուրույն նշանակութիւն ունի: Պատանու և աղջկա ֆիգուրներն այստեղ քանդակված և դասավորված են այնպես, որ արձանի հետ կազմում են մեկ ամբողջութիւն:

Աբովյանի բրոնզե արձանը, որն ունի երկու մետր 20 սանտիմետր բարձրութիւն, և նրա քանդակազարդ պատմանդանը միաժամանակ ցույց են տալիս հայ տաղանդավոր քանդակագործի պրոֆեսիոնալ հասունութիւնը, որ նա ձեռք է բերում երկարատե, համառ ու տքնաջաշն աշխատանքով: Սակայն Աբովյանի հուշարձանը իր ժամանակի հասարակութիւնը չտեսաւ: Նրա բրոնզե արձանը մնում է Փարիզի այն գործարանում, ուր ձուլվել էր: Հանդանակությամբ հավաքվող գումարը չէր բախարարում լրիւ վճարելու նրա ծախսերը, և գործարանատերը բաց չէր թողնում արձանը, մինչև չվճարվեր բրոնզի և նրա ձուլման ամբողջ ծախսը:

Մտահոգված այս ստեղծագործութեան բախտով և Աբովյանի հուշարձանը Երևանում կանգնեցնելու երազանքով, Ա. Տեր-Մարությանը 1913 թվականին կրկին վերադառնում է Երևան և զբաղվում շինարարութեան կոնկրետ հարցերով: Նա իր ծախսերով փորել է տալիս հուշարձանի հիմքի տեղը և տախտակներով ցանկապատում՝ հույս ունենալով, որ հանդանակությամբ հավաքվող գումարով և հարուստների առատաձեռնութեամբ հնարավոր կլինի վճարել արձանի, նրա պատմանդանի բրոնզի ձուլման ծախսերը և արձանը Փարիզից տեղափոխել Երևան:

Սակայն իղուր էին նրա հույսերը: Արդեն 5 տարի շարունակ հանգանակութեամբ հավաքվող գումարը չէր բավարարում նույնիսկ հուշարձանի բրոնզի ծախսը ծածկելու համար, իսկ հանգանակությունն այն ժամանակ խիստ դանդաղ էր ընթանում: Ինչ վերաբերում է հայ հարուստներին, նրանք ոչ միայն առատաձեռն չգտնվեցին այդ համաժողովրդական գործում, այլև նշանակություն չտալով դրան պարզապես անտարբեր, երբեմն նույնիսկ արհամարհանքով էին վերաբերվում, համարելով դա սոսկ Տեր-Մարությանի մասնավոր գործը:

Ավելին: Երևանի այն ժամանակվա հարուստ ընտանիքների դատարկապորտ ու պճնասեր երիտասարդները, որոնք կազմել էին իրենց, այսպես կոչված, «Ոսկյա կոմպանիան» առիթներ էին որոնում Փարիզում ուսում առած իրենց համաքաղաքացուն՝ քանդակագործին ծաղրելու համար: Եվ նրանք, վերջապես գտնում են այդպիսի մի առիթ՝ այդ քանդակագործի նորածե հագուստն էր: Ապրած և սովորած լինելով Փարիզում Ա. Տեր-Մարությանը իր հետ Երևան էր բերել ոչ միայն տեղական դավառական բնակչին անծանոթ քաղաքավարության արտակարգ սովորություններ, այլև փարիզեցի տղամարդու հագուստաձևը, տարադի մի այնպիսի ձև, որը դեռևս մոտաք չէր գործել դավառական Երևան:

Թեթև ժամանցի սիրահար այդ դատարկապորտները, որոնք ոչ մի օգտակար աշխատանքով չէին զբաղվում բացի զվարճությունների կազմակերպելուց, առատորեն ծախսելով իրենց հայրերի կուտակած փողերը, վարձում են մի դերձակ, պատվիրում են նրան կարել քանդակագործի հագին հղածի նման հագուստ, ձեռք են բերում նույնանման գլխարկ, ակնոց և ձեռնափայտ և հագցնելով մի կիսախենթ խեղկատակի, որը Երևանում հայտնի էր «քյաչալ Աբո» անունով, ուղարկում արվեստագետի մոտ: Այդ ժամանակ քանդակագործը իր կնոջ՝ Ֆրանսուզի Նիտայի և երկու երեխաների հետ նստած է լինում քաղաքային բուլվարում, հանգստանալու: Այդ խեղկատակ «քյաչալ Աբոն» նույնանման հագուստով և ծայրահեղ քաղաքավարի շարժուձևերով, ինչպես սովորեցրել էին նրան շանտաժիստները, մոտենում է քանդակագոր-

ծին և ասում: «Ես որ կամ դու այստեղ ի՞նչ ես անում»: Նա առաջարկում է արվեստագետին վեր կենալ տեղից, որ ինքը նստի նրա գեղեցկադեմ կնոջ կողքին... Այդ պահին հեռվում կանգնած «Ոսկյա կոմպանիայի» զվարճասերները՝ երկու տասնյակ դատարկապորտ երիտասարդներ նայում են նրանց վրա ու բարձրաձայն քրքշում:

Զկարողանալով տանել այդ և նմանօրինակ վերաբերմունքը, ինչպես նաև այն ժամանակվա Երևանում ստեղծագործական աշխատանքի նպաստավոր պայմաններ չգտնելով, Ա. Տեր-Մարությանը շուտով ընտանիքի հետ մեկնում է Փարիզ, ուր և անց է կացնում իր կյանքի վերջին տարիները:

ՀԱՅ ԳԵՂՋՈՒԿՆԵՐԻ ԵՎ „ՀԱՅԱՍՏԱՆ,, ՔԱՆԴԱԿՆԵՐԸ

Հեռանալով այն ժամանակվա գավառական նրևան քաղաքի ճղճիմ միջավայրից Ա. Տեր-Մարությանը, սակայն, շարունակում է սերտորեն կապված մնալ հայ կուլտուրայի, նրա առաջավոր գործիչների հետ և ստեղծագործում է մի շարք նոր, բարձրարժեք ուղիմաքանդակներ ու բարձրաքանդակներ: Դժբախտաբար խաչատուր Աբովյանի բրոնզե արձանից հետո Ա. Տեր-Մարությանը մեծ ծավալի նոր արձաններ չի ստեղծում: Մի կողմից 1914 թվականի օգոստոսին սկսված համաշխարհային առաջին պատերազմը, մյուս կողմից ազգամիջյան կռիվները Անդրկովկասում, որոնք հրահրվում էին բուրժուական պարտիաների կողմից, քայքայում են երկիրը և կանգնեցնում կործանման վտանգի առաջ: Այդ պայմաններում, բնականաբար, հայ ժողովուրդը նյութական հնարավորություն չունի ոչ միայն նոր հուշարձանների պատվերներ տալու իր քանդակագործներին, այլև միջոցներ չէր գտնում նույնիսկ արդեն սկսված գործը՝ Աբովյանի հուշարձանի կառուցումն ավարտելու համար: Իր ժողովրդի այդ ծանր վիճակը՝ գաղթը, սովը, համաճարակային հիվանդությունները, աշխատավորության, մասնավորապես գյուղաֆիության չարքաշ կյանքը հայրենի երկրում և, վերջապես,

իր ստեղծագործությունների, առանձնապես Աբովյանի հուշարձանի բախտի հարցերը խորապես հուղում էին քանդակագործին:

Մխիթարական չէր և իր՝ քանդակագործի վիճակը: Մանր հիվանդությունը, որը սկսվել էր նրա թոքերում, և նյութական աննպաստ պայմանները քայքայել էին նրա առողջությունը: Չնայած դրան՝ նա շարունակում էր ստեղծագործել, հույս ունենալով, որ Աբովյանի հուշարձանի կառուցման համար վաղուց սկսված հանգանակությունից իրեն կտրվի որոշ նյութական օգնություն: Բայց պատերազմի ժամանակ այդ հանգանակությունն այն աստիճան դանդաղ էր ընթանում, որ շոշափելի գումար չէր հասնում քանդակագործին:

Այդ ամենը իր արտացոլումը գտավ նրա ստեղծագործության մեջ՝ տալով նոր թեմաներ և նոր մտահղացումներ: Ա. Տեր-Մարությանի այս շրջանի ստեղծագործություններից առանձնապես բնորոշ են «Հայ գեղջուկը», «Հայ գեղջիկուհին» դիմաքանդակները և «Հայաստան» բարձրաքանդակը:

«Հայ գեղջուկը» և «Հայ գեղջիկուհին» քանդակագործական ստեղծագործությունները, որոնց միայն լուսանկարներն են մեզ հասել, գեղարվեստական, ինչպես և թեմատիկայի տեսակետից խիստ ուշագրավ են: Դրանք սոսկ առանձին անհատների կերպարներ չեն, թեև քանդակված լինելով բնականից՝ կրում են բնականի առանձնահատկության կնիքը:

Իրենց պորտրետային նշանակությամբ հանդերձ «Հայ գեղջուկը» և «Հայ գեղջիկուհին» միաժամանակ հավաքական կերպարներ են, քանդակագործական առանձին մենագրություններ հայ աշխատավոր գյուղացիության և նրա սոցիալական վիճակի՝ շահագործման և անարդարության պայմաններում ապրող աշխատավոր ժողովրդի մասին: Խորապես ռեալիստական այդ ստեղծագործությունները չափազանց արտահայտիչ են:

«Հայ գեղջուկը» դիմաքանդակը ներկայացնում է աշխատավոր, բազմաշարժար ծեր գյուղացու համոզիչ կերպար: Այդ կրծքաբաց, գլուխը քիչ դեպի ցած թեքած ծերունին նայում է ուղիղ դիտողին: Նրա ճակատի խոր կնճիռները, մեծ, չռած աչքերը, չստիրած դեմքի անկարգ մազերը և կրծքի

Հյուծվածությունը, որ զգացվում է ներս ընկած կրծքավանդակի ոսկրների ընդգծվածությամբ, ցույց են տալիս ծանր աշխատանքի մեջ հալումաշ հղած աշխատավոր գլուղացու ապերջանիկ պատկերը: Նրա շարքաշ կյանքը իր կնիքն է դրել ծերունու տանջված դեմքի և սմբած մարմնի վրա: Նա մի ամբողջ ողբերգութուն է՝ պատերազմի և ազգամիջյան արյունահեղ կոխվների շրջանում անլրող սոցիալական անապահով ժողովրդի ողբերգությունը, խեղճ, թշվառ, հարստահարված աշխատավոր մարդկանց կենդանի վիճան:

Քանդակագործը այդ կիսանդրու արտահայտչականությանը հասել է չափազանց սեղմ, զուսպ միջոցներով: Այստեղ արտահայտչականության հիմնական մասերն են նրա տանջված դեմքը և բաց կուրծքը: Գլխին ամուր հագած թաղիքն ֆեսը ծածկել է նրա ամբողջ գլուխը: Դա հնարավորութուն է տվել դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնել դեմքի, մանավանդ խոշոր ու լայն բացված աչքերի վրա: Ծերունին նայում է առաջ, մի կետի՝ դիտողին, բայց կարծես նրան լավ չի տեսնում: Նրա հիվանդոտ, ծերունական աչքերը լավ չեն ընկալում տեսածը: Թերևս այդ պատճառով է նա վեր քաշել հոնքերը, լարել ուշադրությունը, քիչ դեպի աջ թեքած գլուխը մի փոքր առաջ է մղել և դռնագին նայում է մարդուն: Նա այստեղ պատկերված է որպես հասարակական անարդարացի կարգերի կենդանի դոճ: Այդ կիսանդրու բովանդակության համապատասխան քանդակագործը գտել է ու վարպետորեն մշակել է նրա ծերունական դեմքն ու մարմինը իրենց բնորոշ մանրամասներով: Թերևս պատահոտած կամ հնամաշ հագուստով ծածկված լինելը այնպես արտահայտիչ կերպով չբացահայտեր նրա սոցիալական վիճակը, որքան քանդակագործի ընտրած բաց կուրծքը: Մարդու մերկ մարմնի այդ փոքրիկ հատվածը ևս եղել է քանդակագործի մտահղացումը լրիվ բացահայտելու միջոց: Դիտողը նկատում է, որ դա հոգնատանջ, երբեմն անոթի մնացած և սևագործ աշխատանքի մեջ երկար տարիներ մաշված մշակի մարմին է, որը կորացած է ծանր աշխատանքների ու բեռի տակ, ընկճված է բազմաթիվ հոգսերից: Նա նիհար է ու կարծես նույնքան

թեթև, ինչպես միայն ուսագլուխները ծածկող նրա հնամաշ ու միակ վերնաշապիկը: Քանդակագործն այսպիսով կարողացել է ճշմարտացի ու համոզիչ կերպով տալ սլատկերվողի հոգեբանությունը, նրա դեմքի և դիմագծերի փոխհարաբերությունը, ստեղծելով մի արտահայտիչ դիմաքանդակ, որը հուզում և համոզում է դիտողին:

Նույնքան խոսուհի է նաև «Հայ գեղջկուհի» դիմաքանդակը, որը ներկայացնում է նախասովետական շրջանի մի հայ գեղջկուհու՝ դեռևս հին, նահապետական կյանքով ապրող աղքատ ու խեղճ մի պառավի ռեալիստական կերպար: Նա գլխաշորով ծածկել է դեմքի երկու կողմերը՝ ականջները, ծնոտը, բերանը, ընդհուպ մինչև քթի ծայրը, և դիտողը հնարավորություն ունի տեսնելու միայն ճակատի մի մասը, աչքերը, քիթն ու այտերի վերևի մասը: Այստեղ էլ հենց՝ կենդանի դեմքի մի փոքրիկ հատվածում քանդակագործը բացահայտել է իր մտահղացումը: Այդ խեղճ, թշվառ կինը աչքերը հառել է ցած, կարծես ամաշում է նայել դիմացիին: Նրա թշվառությունը, աղքատ և ապերջանիկ վայանքը կծկել, գետնին են սեղմել նրան: Որքա՛ն թախիժ ու տղբերգություն կա այս հասարակ, արտաքուստ ոչնչով աչքի չընկնող աշխատավոր գեղջկուհու դեմքի արտահայտություն մեջ: Սուր դիտողությամբ ընկալված այս դիմաքանդակը առանձին վերցրած մի մենագրություն է նախասովետական շրջանի աշխատավոր հասարակ մարդու՝ հայ գեղջկուհու թշվառ վիճակի մասին: Այստեղ տրված է գյուղացի պառավ կնոջ ամենօրյա կյանքի՝ նրա մանր ու մեծ հոգսերի, աղքատության պատմությունը:

«Հայ գեղջկուհին» ինչպես և «Հայ գեղջուկը» հոգեբանական պորտրետային ստեղծագործություններ են: Դրանք, միաժամանակ, հասարակ հայ մարդկանց ընդհանրացած կերպարներ են, որոնք ռեալիստորեն, գեղարվեստական խիստ արտահայտիչ միջոցներով բնութագրում են նախասովետական շրջանի հայ աշխատավորության թշվառ վիճակը:

Ժամանակակիցները, հատկապես նրանք, ովքեր տեսել են այդ ստեղծագործությունները, խորապես հասկացել են քանդակագործ-արտիստի դեմոկրատական ձգտումները և

բարձր են գնահատել այդ քանդակների գեղարվեստական ու հասարակական նշանակությունը: Ֆրանսիացի արևելագետ, հայ կուլտուրային քաջածանոթ լեզվաբան Ֆրեդերիկ Մակլերը Փարիզում, քանդակագործի արհեստանոցում տեսնելով այդ երկու կիսանդրիները, 1916 թվականին Ֆրանսիական «Foi et vie» թերթում գրում է, որ «արվեստագետի մատների տակից դուրս եկած այդ երկու կիսանդրիները տպավորիչ ռեալիստական են, մոտիկից դիտած ժամանակ զգացվում է, թե տրչափ ճարտարորեն է արտահայտել նա ժողովրդի տառապանքը, ինչ արվեստով է քանդակել գեղջուկ այն հային, նրա կնճիռները ճակատի վրա և թշվառ այդ պառավին, որի աչքերի մեջ դրված են բոլոր ցավերը, գործված ոճիրները և արյունալից արհալիրքը... Հայկական երկար ու դարավոր մարտիրոսություն»¹:

Անդրեաս Տեր-Մարությանն անշուշտ չէր կարող լրիվ բացահայտել իր մտահղացումը և հասնել քանդակների այդօրինակ տպավորիչ արտահայտչականությանը, եթե վարպետորեն չկերտեր դրանք, եթե տեխնիկայի կատարելությամբ չտիրապետեր: Հիրավի, «Հայ գեղջուկը» և «Հայ գեղջկուհին» Անդրեաս Տեր-Մարությանի դիմաքանդակային արվեստի լավագույն ստեղծագործություններն են: Նրանց գեղարվեստական կերպարները ստեղծվել են բնականի կենդանի, հոգեբանական վիճակի մանրադնին, բազմակողմանի ուսումնասիրության և վերլուծության շնորհիվ: «Հայ գեղջուկը» և «Հայ գեղջկուհին» ստեղծագործությունների գեղարվեստական ու հասարակական խոշոր նշանակությունն այն է, որ նրանց մեջ քանդակագործը ճշմարտացիորեն վերարտադրել է ոչ միայն նատուրան այնպես, ինչպես տր նա կա իրականում, ոչ միայն տվել է նրանց անհատական բնութագիրը, այլև ստեղծել է ընդհանրացված սոցիալական տիպ, միաժամանակ ուժեղ ընդգծելով հայ բազմաշարժար գեջուկների ազգային գծերը: «Հայ գեղջուկը» և «Հայ գեղջկուհի» երկու դիմաքանդակները քանդակագործի սեփական աչքերով Հայաստանում տեսած, խորապես զգացած և բնականից քանդակած

¹ «Foi et vie», 1916, էջ 14—15:

գեղարվեստական բարձրարվեստ ստեղծագործություններն են, որոնց մեջ Ա. Տեր-Մարությանը չի սահմանափակվել սոսկ պորտրետային քանդակագործության կոնկրետ պահանջներով, այլև կատարել է լայն ընդհանրացումներ, տալով անցյալի հայ աշխատավոր գյուղացիության սոցիալական վիճակի ճշմարտացի բնութագիրը:

Առանձին հետաքրքրություն է ներկայացնում «Հայաստան» բարձրաքանդակը, որի միայն լուսանկարն է մեզ հասել: «Հայաստան» բարձրաքանդակը սիմվոլիկ բովանդակություն ունի: Նա պատկերում է Հայաստանը երիտասարդ հայ կնոջ պրոֆիլ դեմքով: Ջահել, համաշափ դիմադեերով ու գեղեցիկ աչքերով այդ հայուհին նայում է առաջ: Գլխին գցած գլխաշորի ծալքերն իջել են մինչև ուսագլուխները: Այդ գլխաշորի տակից, դեմքի մի կողմի վրա երևում են կախ ընկած երկար հյուսված մազերը, որոնք նրա դեմքին տալիս են արտահայտչություն: Այս կանացի պրոֆիլ դիմաքանդակով Ա. Տեր-Մարությանը փորձել է մարմնավորել ազնիվ, անմեղ, ստեղծագործ ժողովրդի ընդհանրացրած կերպարը, թեև սիմվոլիկ քանդակագործության սկզբունքը ընդհանրապես և այդ բարձրաքանդակում, մասնավորապես, թույլ չի տալիս լրիվ բացահայտել քանդակագործի մտահղացումը: Այս բարձրաքանդակի որոշ թախծոտ տրամադրությունը համահնչուն էր ժամանակի իրականության հետ:

Սակայն Անդրեաս Տեր-Մարությանը չի բավարարվում միայն այդ ստեղծագործությամբ: Պատերազմի ահեղ ժամանակաշրջանում անօգնական մնացած իր ժողովրդի վիճակը ու նրան փրկելու հոգսը նրան խորապես մտահոգում է: Հայ կուլտուրայի մյուս առաջավոր գործիչների հետ նա նույնպես հակվում է այն մտքին, որ այդ ծանր շրջանում, ավելի քան առաջ, հայ ժողովրդի փրկությունը ուս ժողովրդի օգնության և նրա կողմից հովանավորվելու մեջ է: Նա, իհարկե, հասկանում էր, որ իսկական, անկեղծ, իրական օգնություն կարող է լինել միայն ուս մեծ և աշխատավոր ժողովրդի կողմից, ուս զինվորի կողմից: Բայց ինչպե՞ս արտահայտեր այդ գաղափարը քանդակագործական միջոցներով:

Զգտնելով այդ ժամանակ այլ ձև՝ Ա. Տեր-Մարությանը

մտահղանում է քանդակագործական մի կոմպոզիցիա, որը նույնպես սիմվոլիկ բովանդակություն ունի: Դա պատկերում է մի աղավնի, որը ներկայացնում է Հայաստանը բույն դրած հայկական ճարտարապետական մի բեկորի վրա: Այդ աղավնու («Մասիսի Աղավնու») մոտ կանգնել է թևերը հո-վանու պես լայն բացած երկգլխանի մի արծիվ («Ռուսաստա-նը»), որը կտուցում ձիթենու պտուղ է բռնել Աղավնոյն տա-լու համար: Այդ Արծիվը իր թևերի տակ է առել Աղավնուն և հովանավորում է նրան: Քանդակագործը այդպես էլ հենց անվանել է իր այդ կոմպոզիցիան՝ «Հովանավորություն», որը մեզ չի հասել: Թեև քանդակագործական այդ կոմպոզիցիան, որը ըստ երևույթին մնացել է էսքիզի վիճակում, լրիվ չի ըացահայտում քանդակագործի բուն մտահղացումը, այնուա-մենայնիվ, քանդակագործական սեղմ միջոցներով՝ սիմվոլիկ ձևով հայ և ռուս ժողովուրդների բարեկամությունն արտա-հայտելու, ռուս մեծ ժողովրդի օգնությամբ Հայաստանը փրկելու գաղափարը խոշոր պրոգրեսիվ քայլ էր այդ ժա-մանակ:

Դրանից հետո Ա. Տեր-Մարությանի կատարած ստեղծա-գործական աշխատանքների մասին մեզ շատ քիչ բան է հայտնի: Վերջին երեք-չորս տարիների ընթացքում քանդա-կագործն ընդհանրապես քիչ է աշխատել: Այդ շրջանի նրա գործերից հայտնի է միայն «Աղջկա գլուխ» բարձրաքանդա-կը, որը կերտել է նա վարդագույն տուֆից Երևանի այժմյան Կուլտուրայի տան շքամուտքի ճակատի համար որպես ճա-կատագարդ¹:

Ա. Տեր-Մարությանի ուշագրավ ստեղծագործություննե-րից է նաև «1512—հայ տպագրություն— 1912» խորագրով բարձրաքանդակը:

1912 թվականին մեր հասարակությունը տոնեց հայ տա-ռերի գյուտի 1500 և առաջին հայերեն տպագիր գրքի 400-ամյակը: Քանդակագործը արձագանքելով այդ տոնակատա-րությանը նույն ժամանակ կերտեց մի բարձրաքանդակ՝

¹ Այս ստեղծությունը մեզ հաղորդել է քանդակագործ Վաղարշակ Մելիք-Հակոբյանը (1879—1954):

«1512—Հայ տպագրութիւն—1912» խորագրով: Բարձրաքանդակը պատկերում է Արարատ լեռը իր մեծ տւ փոքր դագաթներով, որոնց միջև բարձրանում է մի կիսակլոր ծիածան՝ վրան հայերեն տառերը: Արարատի լանջին և Արարատյան դաշտի հարթութեան վրա թափված են բազմաթիւ հայերեն գրքեր, թերթեր, տպագրական մեքենա, տետրեր, փետուրի գեղեցիկ գրիչ և դպրոցական բազմադան պիտուէքներ, որոնց տակ գրված է «1512—Հայ տպագրութիւն—1912»: Այս բարձրաքանդակը մեզ չի հասել: Նրա մասին մենք տեղեկութիւններ ենք քաղել թերթերում և ամսագրերում տպագրված լուսանկարներից, որ ժամանակին բազմացվել և տարածվել են դպրոցներում և հասարակութեան մեջ որպէս այդ տոնակատարութեան հիմնական խորհրդանշան:

«1512—Հայ տպագրութիւն—1912» բարձրաքանդակի գաղափարական բովանդակութիւնը հայ տպագրական գործի կուլտուրական խաշոր նշանակութեան բացահայտումն է: Բազմաթիւ հայերեն գրքերի և թերթերի առկայութիւնն այս բարձրաքանդակում ինքնին ցույց է տալիս այն վիթխարի դերը, որը կատարել է տպագիր բազմատիրած խոսքը հայ ժողովրդի առաջադիմութեան գործում: Այս ստեղծագործութիւնն ուշագրավ է նաև բարձրաքանդակչին արվեստի տեսակետից: Քանդակագործը վարպետ է կոմպոզիցիոն բարդ բարձրաքանդակի բնագավառում: Առարկաների ձևերի ճշգրիտ մշակման հետ արվեստագետը հանդես է բերել նուրբ ճաշակ, որի շնորհիւ նրա բարձրաքանդակը թողնում է հաճելի տպավորութիւն:

Անդրեաս Տեր-Մարությանի բարձրաքանդակչին այդ ստեղծագործութիւնը, վերոհիշյալ «Հայաստան» բարձրաքանդակի և նախորդ տարիներին կատարած Ռ. Պատկանյանի, Խ. Աբովյանի, Պ. Ադամյանի, «Աղջկա գլուխ» և այլ ստեղծագործութիւնների, ինչպէս նաև Աբովյանի հուշարձանի պատվանդանի համար քանդակած «Ընթերցող տղան և աղջիկը» կոմպոզիցիոն հոռելեֆ քանդակի հետ մի առանձին տեղ են գրավում նրա գեղարվեստական ժառանգութեան մեջ: Դրանք ցույց են տալիս, որ բարձրաքանդակը, որպէս արձանագործութեան մի առանձին ժանր, հարադատ է եղել մեր

անդրիագործին. նա այս բնագավառում ևս մշակելու հարստացրել է հայկական ազգային քանդակագործության ոեակիստական տրագիցիաները:

Քանդակագործության այդ նմուշները միաժամանակ հաստատում են, որ Ա. Տեր-Մարությանը թեև ապրել ու ստեղծագործել է մեծ մասամբ մայր հայրենիքից դուրս՝ Փարիզում, բայց սերտորեն, օրգանապես կապված է եղել հայ վրականության հետ, ապրել է իր ժողովրդի հուզող հարցերով, ակտիվորեն արձագանքել է կյանքի պահանջներին:

Ա. Տեր-Մարությանի դեղարվեստական ժառանգությունը մեզ հայտնի վերոհիշյալ ստեղծագործություններով, իհարկե, չի սահմանափակվում: Նա ստեղծել է շատ ավելի քանդակներ, քան մենք գիտենք: Այդ է վկայում, օրինակ, մեր ձեռքի տակ գտնվող մի լուսանկար, որը ներկայացնում է քանդակագործի արվեստանոցը: Այստեղ երևում են մի քանի դիմաքանդակներ, որոնք պատկերում են տարբեր անձնավորություններ, ինչպես նաև կանացի մերկ ֆիգուր՝ (տորս), որոնց տեղը և անոճները մեզ առայժմ հայտնի չեն: Օգտվելով առիթից՝ մենք այստեղ հրապարակում ենք այդ լուսանկարը հուսալով, որ դա կարող է օգնել քանդակագործի ստեղծագործությունների հետագա ուսումնասիրողներին՝ ներանց տեղը և անձնավորությունները վերջնականապես պարզելու համար:



Դժբախտաբար իր ժամանակին՝ նախասովետական շրջանում, քանդակագործը ըստ արժանավույն չգնահատվեց: Նրա շատ ստեղծագործություններ շուտով մոռացության տրվեցին, իսկ ինքը՝ քանդակագործը մատնվեց անուշադրության և մնալով անօգնական վիճակում, ապրուստի միջոցներից զուրկ և հիվանդ՝ վախճանվեց վաղաժամ:

Ինչպես արդեն նշել ենք, համաշխարհային առաջին պատերազմի դժնդակ տարիներին, երբ մեր ժողովուրդը կանգնած էր կործանման լուրջ վտանգի առաջ, խիստ դանդաղ էր ընթանում Աբովյանի հուշարձանի կառուցման համար ձեռ-

նարկված հանգանակությունը: Միջոցներ չգտնելով արձանի ձուլման ծախսերը վճարելու և այն Երևան տեղափոխելու համար, Աբովյանի արձանը մնաց Փարիզում, այն գործարանի բակում, ուր ձուլվել էր, իսկ նրա հուշարձանի հիմքի համար Երևանում փորված հորը և նրա տախտակյա ցանկապատը անուշադրության մատնվեցին:

Տեսնելով այդ բանաստեղծ Սերգեյ Գորոդեցկին 1916 թվականի աշնանը «Ռուսկոե սլովո» թերթում հեգնորեն գրում է. Երևանի «Քաղաքացիները ձեռնարկել են արձան կանգնեցնել Աբովյանին, հիմքը դրել են բուլվարում, պատրաստվում են պատվանդանն էլ դնել, բայց ցեխը եկել ու թաղել է հիմքը: Մնացել է միայն մի փոքրիկ թումբ, մարդիկ անցնում են ու սայթաքում, էլ ինչո՞ւ արձան չէ»: Նշելով այդ և հանդիմանելով հին երևանցիներին՝ «Մշակ» թերթն այդ նույն ժամանակ գրում է. «Փրկեցե՛ք, փրկեցե՛ք Աբովյանի հիշատակը, նա զնում է ոտքի տակ»¹:

Իմանալով այդ՝ հիվանդ և անօգնական Անդրեաս Տեր-Մարությանը Ֆրանսիայի Նիս քաղաքից 1917 թ. մարտի 5-ին գրում է «Մշակ» թերթին մի նամակ, որով բողոքում է Աբովյանի հուշարձանի համար իր ծախսերով պատրաստած հիմքի տեղը անուշադրության թողնելու և ցանկապատի տախտակները գողանալու համար: «Թույլ տվեք երկու տողով հայտնելու, — գրում է նա, — որ ես ժամանակին կառուցել էի տախտակապատ, որին բոլոր երևանցիները կերաշխավորեն: Չգիտեմ ինչո՞ւ և ինչպե՞ս է ոչնչացել այդ, որի ամբողջ ծախսը ես էի վճարում»²:

Բայց պատերազմի ու ազգամիջյան կոիվների շրջանում Երևանի դուման կամ Կովկասի փոխարքայությունը այդ հարցերով չեն զբաղվում: Առանձին մարդկանց հորդորներն ապարդյուն են անցնում: Այսպիսով քանդակագործի արդարացի բողոքին ոչ ոք չի արձագանքում:

Բայց ոչ միայն հուշարձանի կառուցումը, այլև հենց ինքը քանդակագործ — արվեստագետն այդ շրջանում մատնե-

¹ «Մշակ», 1917, № 3:

² Նույն տեղը, 1917, մայիսի 17:



Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանը Երևանում



«Հայաստան», բարձրաքանդակ, գիպս, 1914

վում է անուշադրության: Աբովյանի արձանի համար ժողովրդից հավաքվող հանգանակությունը պատերազմի ժամանակ խիստ նվազելու պատճառով նախատեսված 22.000 ո. դումարը արդեն 10 տարվա ընթացքում չի հավաքվում: Ֆրանսիայում գտնվող հայ արվեստագետը զրկվում է նյութական որևէ օգնությունից և ապրում է անհլանելի պայմաններում, որն ազդում է նաև նրա առողջության վրա:

Ծանր, հոգեմաշ հիվանդությունը՝ թոքախտը, սկսվել էր վաղուց: Նյութական անապահով վիճակը հնարավորություն չէր տալիս հիվանդության լուրջ բուժմամբ զբաղվելու: Ապրուստի միջոցներ չունենալու պատճառով նա իր ընտանիքի հետ երբեմն կիսաքաղց օրեր է անցկացնում: Նրան այցելող անձինք դառնադին նամակներ և նույնիսկ հոգվածներ են գրում նրա անօգնական վիճակի մասին: 1917 թվականի հունիսին «Մշակ» թերթում հրապարակվում է «Օգնեք մեր արվեստագետներին» վերնագրով մի հոդված, որտեղ «Տարազ» ամսագրի խմբագիր Տ. Նազարյանը գրում է. «Փարիզից ինձ հաղորդում են, որ մեր տաղանդավոր անդրիագործ պ. Ա. Տեր-Մարությանը լուրջ հիվանդ է: Պողոս փաշան նրա պատեղ է միանվազ և նրան ուղարկել է Նիու: Անհրաժեշտ է հարատև օգնություն և խնամք: Ա. Տեր-Մարությանը Աբովյանի արձանի ստեղծագործողն է: Ամենից առաջ Բաքվի Հայոց կուստուրական Միությունը պետք է աճապարե իր օգնությունը, ապա արվեստագետները: Լավ կլիներ, որ Թիֆլիսում գրականագետների ու արվեստագետների նախաձեռնությամբ մի բան արվեր: Իմ կողմից ես առաջիկա շաբաթ Ակվարիում այցում մի երեկույթ կկազմակերպեմ, հօգուտ հիվանդ արվեստագետի»: Այդ երեկույթը արդարև կազմակերպվում է, թեև մեծ գումար չի հավաքվում:

Սակայն քանդակագործ-արվեստագետի վիճակն ավելի է վատանում, երբ նա լսում է, որ Փարիզի այն գործարանատերը, որը ձուլել է Աբովյանի արձանը, 4 տարի համբերությամբ սպասելուց հետո, որոշել է հնոցը նետել Աբովյանի արձանը և նրա բրոնզը ավելի թանկ գնով վաճառել, մանավանդ որ համաշխարհային առաջին պատերազմի ժամանակ այդպիսի մետաղի մեծ պահանջ կար: Հիվանդ քանդա-

կազործը ծանր վիճակում մեկնում է գործարանատիրոջ մոտ, խնդրում, աղաչում է համբերող լինել, է՛լի սպասել, մինչև որ Հայաստանից ստացվեն հանգանակությամբ հավաքվող նոր գումարներ՝ ձուլման ծախսը վճարելու և արձանը տեղափոխելու համար, թեև ինքն էլ գիտեր, որ այդ շուտով էլ լինի: Արվեստագետի համար ծանր էր և այն, որ Հայաստանում 1918 թվականին ստեղծված դաշնակցական տիրահոշակ «կառավարութունը» ամենևին չէր մտահոգվում Աբովյանի արձանի ձուլման ծախսը վճարելու և արձանը տեղափոխելու հարցով:

Այդ ամենը անշուշտ պետք է ազդեր, և ազդում է առանց այն էլ հիվանդ արվեստագետի վրա, սաստկանում է նրա հիվանդութունը ու նա վերջ ի վերջո ընկնում է անկողին: Շատ չանցած, հիվանդ և անօգնական, ծայր աստիճան աղքատ վիճակում, 1919 թվականի մարտ ամսին Փարիզում մեռնում է տաղանդավոր քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանը:

Հաղորդելով այդ մասին հայ հասարակությանը՝ «Մշակ» թերթը 1919 թ. մարտի 22-ի համարում տպագրած՝ մահազգում գրում է. «Փարիզից ստացված մի մասնավոր նամակից տեղեկանում ենք, որ այնտեղ վախճանվել է մեր տաղանդավոր անդրիագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանը. մի հիվանդութունից՝ թոքախտից, որ երկար տարիներ մաշում էր նրա կյանքը:

Հանգուցյալը անծանոթ դեմք չէ: Նա պատկանում է մեր արվեստագետների սակավաթիվ ընտանիքին և մի շարք գործերով հայտնի է ոչ միայն մեր գեղարվեստագետ հասարակությանը, այլև Փարիզի գեղարվեստական աշխարհին: Իր անդրիներով նա բազմիցս մասնակցել է Փարիզի արվեստագետների ցուցահանդեսներին՝ և արժանացել է ֆրանսիական թե՛ հասարակության և թե՛ մամուլի գովեստին: Նրա գլխավոր գործն է հաշատուր Աբովյանի արձանը, որ ձախորդ հանգամանքների շնորհիվ մինչև այսօր մնացել է Փարիզում: Հանգուցյալ արվեստագետը մեծ ջանքեր է թափել

այդ արձանի վրա, դրա մեջ նա դրել է իր հոգու ամբողջ արյունն ու տաղանդի ուժը»¹:

Հայաստանի այն ժամանակվա տխրահռչակ «կառավարութունը» ամենևին չի մտահոգվում իր «մայրաքաղաքը» Արևիկանի արձանով զարդարելու մասին, զբաղված լինելով աղգամիջյան արյունահեղ կռիվներով՝ ժողովրդի դրամով ձուլված այդ արձանը նա թողնում է Փարիզում բախտի քմահաճույքին:

Միայն հայ գրողները ու արվեստագետները նույն օրերին հավաքվում են «Տարազ» ամսագրի «Գրական ու գեղարվեստական սալոնը», ուր գրող Ատրպետը գեկուցում է կարդում և ընդարձակ հիշողութուններ է պատմում քանդակագործի մասին:

Դրանից հետո այլևս չի հիշվում և փաստորեն մոռացության է տրվում նախասովետական շրջանի հայ մեծատաղանդ, բաղմաշարչար քանդակագործը:

Սակայն չնայած հայ բուրժուական վերնախավի և դաշնակցական «կառավարության» անհոգի վերաբերմունքին, աշխատավոր ժողովուրդը և նրա առաջավոր գործիչները միշտ էլ թարմությամբ պահպանել են հայ նոր քանդակագործության հիմնադրի հիշատակը և ամեն առիթով հիշել ու մեծարել են նրան:

Ալ. Շիրվանզադեն, արտահայտվելով Ա. Տեր-Մարությանի մահվան կապակցությամբ, իր «Կյանքի բովից» գրքում գրում է, որ նա «վաղաժամ մահացավ թոքախտից կամ, ճիշտն ասաց, անոթությունից: Դժբախտ մարդ, որպիսի տառապանքներ ու զրկանքներ կրեց նա հանուն գեղարվեստի և հանուն անհաղթելի փափագի՝ մի նեղ սուղի բանալ իր համար արվեստների մայրաքաղաքում և կյանքի քառսում: ...Իմ հիշողության մեջ այսօր էլ կենդանի է նրա գյուղացու գծագրություն ունեցող հողագույն դեմքը, որ ծանր մտահոգության և հարատև կարիքի ոգին էր արտացոլում: Կովկասի այն ժամանակվա խուլ անկյունից — Երևանից գալով, նա աշխարհի ամենաթանձր քառսի մեջ բախտ էր փնտրում և մահ

¹ «Մշակ» 1919, № 63:

գտալ: Եւ ահա այսօր Աբովյանի արձանը միակ գործն է, որ պետք է մոռացումից փրկե նրա անունը»¹:

Ալ Շիրվանզադեն նույն գրքում հաղորդում է քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանի հետ ունեցած մի զրույց, որը պատկերացում է տալիս ժամանակի արվեստի տարբեր ուղղութիւնների նկատմամբ հայ քանդակագործի վերաբերմունքի մասին: Քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանի հետ այցելելով Փարիզի երկու հռչակավոր սալոնների աշնանային ցուցահանդեսները՝ Շիրվանզադեն հիանում է տեսնելով Ռոդենի «Ընթացող մարդը» արձանը: Նշելով այդ՝ Շիրվանզադեն գրում է.

«— Գիտեք, — դարձաւ ինձ Տեր-Մարությանը, տեսնելով իմ մանկական հիացումը, — Ռոդենն անպայման մեր ժամանակի ամենահանճարեղ արտիստն է, բայց հազիւ թե նա ունենա հետևողներ:

— Ինչո՞ւ:

— Որովհետեւ դժվար է նրան աշակերտելը: Այն, ինչ ներվում է նրան, մի ուրիշին չի ներվիլ: Դուք գիտեք, որ Ժյուրին ընդունեց նրա «Բալզակը», բայց այդ Ժյուրիի մեջ կար ոչ պակաս տաղանդավոր Ֆալգիերը, որին աշակերտելու բախտն ես էլ եմ ունեցել:

— Սակայն չէ՞ որ նույն Ֆալգիերը, ապագայում զգալով կամեցաւ իր սխալն ուղղել և շինեց Ռոդենի արձանը:

— Դա զղջում չէր, այլ Ֆրանսիական *galanterie*. Ռոդենն էլ իր կողմից շինեց Ֆալգիերի արձանը: Ամենքը նախանձում են Ռոդենի համբավին, բայց ոչ ոք չի հետևում նրան, բացի սկսնակ երիտասարդներից:

— Այդ շատ բնական է և ուղիղ գիտե՛ այժմ քանի՞-քանի ապագա Ռոդեններ կան նրա արհեստանոցներում:

Հայ արձանագործը արձակեց մի խոր և երկարատև հառաչանք և ասաց.

— Այո, դուք իրավացի եք, Ֆրանսիական ազգը սեծ ազգ է, իսկ մենք...

¹ Ա. Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, 1951, հ. 8, էջ 244—245:



Հայ գեղչուկի դիմաֆանդակ, գիպս, 1915

Նա չավարտեց իր խոսքը և ձեռքը օդի մեջ թռթռափելով,
առաջ գնաց»¹։

Քանդակագործ Ա. Տեր-Մարտիրոսյանի մասին Շիրվանզա-
դեն արտահայտվել է իր մի քանի հոդվածներում ևս՝ բարձր
գնահատելով առանձնապես նրա կերտած խաչատուր Աբով-
յանի արձանը։ Հայ գեղարվեստական կուլտուրայի պատմու-
թյան մեջ մեծատաղանդ քանդակագործի նշանակալից ծա-
ռայությունը բարձր են գնահատել մեր կուլտուրայի նաև
մյուս գործիչները։

¹ Ա. Լ. Շիրվանզադե, Երկերի լիակատար ժողովածու, 1951, հ. 8,
էջ 244—245։

Ա.ՏԵՐ-ՄԱՐՈՒՔՅԱՆԻ ՏԵՂԸ ԵՎ ՆՇԱՆԱԿՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՅ ՔԱՆԳԱԿԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Այժմ տեսնենք, թե ինչ էր ներկայացնում հայ քանդակագործությունը նախասովետական շրջանում և ինչ տեղ ու նշանակություն ունի Ա. Տեր-Մարտիքյանի գեղարվեստական ժառանգությունը մեր անցյալի արվեստի պատմության մեջ:

Անհրաժեշտ է, ամենից առաջ նկատել, որ նախասովետական շրջանում հայ քանդակագործությունը, աղագլին Վրկարչության համեմատությամբ, հարուստ չէր և նրա առավել նշանավոր ներկայացուցիչները, մեր ժողովրդի պատմական բախտի ու նշույթական աննպաստ պայմանների պատճառով, չրված էին աշխարհի տարբեր երկրներում: Ալ. Շիրվանզադեն 1910-ական թվականներին հաշվում էր ավելի քան 10 հայ քանդակագործ:

Հայ առաջին քանդակագործները հանդես են եկել դեռևս 19-րդ դարի 80—90-ական թվականներին: Սակայն նրանց բոլոր փորձերը՝ ստեղծելու աղագլին կուլտուրայի և անցյալի ականավոր գործիչների արձաններ կամ քանդակագործական հուշարձաններ, այդ ժամանակ ապարդյուն են անցել: «Մշակ» թերթը 1890 թվականի օգոստոսին հաղորդում է, որ «Փարի-

զում ապրող մի հայ քանդակագործ ուղարկել է Րաֆֆու արձանի մոդելի լուսանկարը: Թե ով է եղել այդ «հայ քանդակագործը», չի գրված: Հավանաբար դա եղել է երիտասարդ քանդակագործ Հակոբ Արապյանը, որն այն ժամանակ դեռ ուսանող էր Փարիզում: 1894 թվականի աշնանը Հակոբ Արապյանը Կոստանդնուպոլսից գալիս է Թիֆլիս և այցելելով նկարիչ Բաշինջաղյանին՝ հայտնում է նրան, որ խնքը մտադրություն ունի քանդակել Րաֆֆու, Ռ. Պատկանյանի, Գր. Արծրունու և հայ կուլտուրայի մյուս գործիչների պորտրետները: Գ. Բաշինջաղյանը խրախուսում է նրան, տալիս է իր տնեցած նյութերն ու տեղեկություններն այդ գործիչների մասին և օգնում երիտասարդ քանդակագործին այլ անհրաժեշտ նյութեր հավաքելու իր ստեղծագործությունների համար:

Սակայն 1890-ական թվականներին դեռևս չեն ստեղծվում վերոհիշյալ գրողների քանդակագործական հուշարձանները: 1888 թվականին Րաֆֆու գերեզմանի վրա դրվում է քարե մի սյուն, որի նախագիծը տվել էր նկարիչ Բաշինջաղյանը: Գր. Արծրունու և մյուս ականավոր գործիչների գերեզմանների վրա դրվում են սովորական տապանաքարեր: Սակայն այդ հանգամանքը չի կարելի բացատրել այդ անձանց դիմաքանդակների սոսկ բացակայությամբ: Դեռևս 1880-ական թվականների կեսերին հայ իրականության մեջ այն ժամանակ գործող օտարազգի քանդակագործներից Ցեյտլինը և Խոգորովիչը արդեն քանդակել էին Գր. Արծրունու և այլոց դիմաքանդակները: Այդ մասին «Մշակ» թերթը 1884 թվականի մայիսին այսպես է գրում. «Երիտասարդ քանդակագործ Ցեյտլինը պատրաստել է Գր. Արծրունու կիսարձանը: Կիսարձանը պատրաստված է ճաշակով և նմանություն ունի, քանդակագործը Արծրունուն անձամբ չի տեսել և քանդակել է միայն նկարից: Գր. Արծրունու կիսարձանը քանդակել է նաև Թիֆլիսի հայտնի քանդակագործ Խոգորովիչը, բայց անհաջող կերպով, այնպես որ Ցեյտլինի պատրաստածը համեմատաբար մեծ առավելություն ունի»: Նշանակում է ոչ թե դիմաքանդակի բացակայությունը, այլ անբարենպաստ քաղաքական և սոցիալական պայմանները չէին

ներում այդ ժամանակ ազգային գործիչների քանդակագործական հուշարձաններ կառուցելու համար: Դա անկասկած լրջորեն արգելակել է մոնումենտալ-հուշարձանային քանդակագործության զարգացմանը հայ իրականության մեջ 19-րդ դարում:

Անցած դարում հայ արձանագործները ստեղծել են նաև քանդակագործական կոմպոզիցիաներ, որոնք դժբախտաբար չեն հասել մեզ: Այդպիսի մի քանդակագործական մտեղծագործության մասին «Մշակը» 1879 թվականի նոյեմբերին հաղորդում է. «Դ. Ղազյանցը խնդրում է մեզ տպել հետևյալը «Իմ քանդակագործած «Հայաստանը Բեռլինի կոնգրեսի ժամանակ» արձանը դեկտեմբերի 10-ին վիճակախաղ պետք է հանվի Թիֆլիսում: Խնդրում եմ նույն պարոններից, որոնց մոտ գտնվում են ստորագրած թղթերը շտապեն վերադարձնեն նրանց մինչև նոյեմբերի վերջը»¹: Թե ինչպիսին է եղել Դ. Ղազյանցի «քանդակագործած» այդ «արձանը», հայտնի չէ: Նրանից մեղտչինչ չի հասել, բայց հենց այն փաստը, որ այդպիսի «արձան» թերևս բարձրաքանդակ իրոք եղել է 70-ական թվականների վերջերին, հաստատում է XIX դարում հայ կերպարվեստի կարևոր բնագավառներից մեկի՝ քանդակագործության գոյությունը:

Այդ յալեի է հաստատում և այն հանգամանքը, որ 70-ական թվականների կեսերից, թե՛ ուսահայ իրականության մեջ՝ Թիֆլիսում, թե՛ արևմտահայերի շրջանում՝ Կ. Պոլսում, սկսում են գործել գեղարվեստական դպրոցներ, ուր դասավանդվել է նաև քանդակագործություն: Արևմտահայերի մոտ այդ շրջանում հայ քանդակագործներից հայտնի է եղել առանձնապես Երվանդ Ոսկանը, որն ավելի քան 30 տարի եղել է Կոստանդնուպոլսի գեղարվեստական դպրոցի քանդակագործության բաժնի դասատու և դիրեկտոր:

Երվանդ Ոսկանը (1855—1914) հայտնի է որպես փոքր ձևերի քանդակագործության խոշոր վարպետ: Նա իր սկզբնական կրթությունն ստացել է Պոլսի Պեշիկթաշի, ապա՝ Վենետիկի Մուրադ-Ռաֆայելյան դպրոցներում և նկարչու-

¹ «Մշակ», 1879, № 205:

թյան ու քանդակագործության մեջ բնածին ընդունակություններ ցուցաբերելու համար նրան ուղարկել են Հռոմ, ուր մինչև 1877 թվականը սովորել է Գեղարվեստների ակադեմիայի քանդակագործական բաժնում: Այնուհետև նա 3 տարով մեկնել է Փարիզ, որտեղ իր քանդակագործական աշխատանքներով մասնակցել է Ֆրանսիական ու համաշխարհային ցուցահանդեսներին: Իր բարձրարվեստ ստեղծագործությունների համար նա բազմիցս արժանացել է ոսկե և արծաթե մեդալների:

Գծախստաբար Նրվանդ Ոսկանի ստեղծագործություններից մեզ տշինչ չի հասել: Իր ժամանակի թերթերում և ամսագրերում տպագրված նրա դործերի լուսանկարներից, ինչպես նաև զբաղոր աղբյուրներից տեղեկանում ենք, որ նա աշխատել է ղխավորապես կենցաղային (ժանրային) քանդակագործության բնագավառում: Հայտնի են նրա «Զեյբեկ կիներ», «Զեյբեկ տղամարդ» փոքրածավալ արձանիկները, որոնք պատկերում են նրանց աղգային տարազով և պարելիս: Նրվանդ Ոսկանը քանդակել է նաև հռոմեական զլադիատորների արձանիկներ, մի պատանու ֆիգուրա՝ դրված Պոլսի գեղարվեստական դպրոցի շենքի ղխավոր ճակատի վրա, ամեն Գալառի դիմաքանդակը և ուրիշ դործեր: Դրանք, ինչպես ցույց են տալիս լուսանկարները, ռեալիստական, ստեղծագործություններ են: Հետաքրքրութունը դեպի կենցաղային թեմատիկան և փոքր ձևերի մեջ մանրամասնությունների ձգշրտ վերարտադրման միջոցով տիպականը բացահայտելու ձգտումը ստեղծում է հայ արվեստի մեջ փոքր չափերի կենցաղային (ժանրային) քանդակագործության որոշակի տրադիցիա, որն իր հետագա զարգացումն է ստանում քանդակագործ Միքայել Միքայելյանի ստեղծագործություններում:

Միքայել Միքայելյանը (18...—1941) հանդես եկավ 1900-ական թվականների սկզբներին և կենցաղային թեմաներ ընդգրկող իր փոքրածավալ ստեղծագործություններով դարգացրեց ու հարստացրեց հայ աղգային քանդակագործության կենցաղային ժանրը: «Գեղեցիկ արվեստները խրախուսող կովկասյան ընկերության» կողմից 1902 և 1903

Քվականներին թիֆլիսում կազմակերպված ցուցահանդեսներում Միքայելյանը ցուցադրում է «Հայ մշակը» և «Շուշեցի հայ» գիպսե արձանիկները, որոնք ընդունվում են որպես նորություն և արժանանում են ուշադրության: «Հայ մշակը» միաֆիգուր կոմպոզիցիոն քանդակը (շափերը՝ $35 \times 14 \times 52$) ներկայացնում է մի ծերունի արևմտահայ մշակ, որ մեծ պարկը մեջքին դրած՝ զննում է: Բեռլի ծանրության տակ նրա մեջքը կորացել է, վիզը ձգվել: Նրա ծերունական մաղոտ դեմքի վրա տեժեղ ընդգծված կնճիռները, պատառոտած հագուստը և հնամաշ կապերը պերճախոս կերպով պատկերում են դառն կյանքի պատճառով գլուղից քաղաք եկած և դեռևս տրեխ հագած բեռնակրի շարքաշ վիճակը: «Հայ մշակը» ծանրոր ու սև աշխատանքի մարդկանց՝ հայ բանվոր-մշակի առաջին ռեալիստական քանդակներից մեկն է ազգային կերպարվեստի մեջ:

Դրանից հետո քանդակագործի ստեղծած «Ժամկոչ Սաքա՛ն» (1903) և «Ասեղ թելող կինը» (1906) արձանիկները, որոնց շափերը մի քանի սանտիմետրից ավելի չեն առաջինից, շոշափում են զուտ կենցաղային հարցեր: «Ժամկոչ Սաքա՛ն» շուշեցի ծերունու ռեալիստական կերպար է՝ քանդակված ազգային հայկական տարադով: Սաքանը պատկերված է կանգնած, մի ձեռքը հենած ձեռնափայտին, մյուսը բաճկոնի զրպանը դրած, հագին հնամաշ գլխարկ և վերարկու: Մանր, կկոցած աչքերը, երկար ու հաստ բեղերը և կարճ մորուքը նրա ծերունական կտոր դեմքին տալիս են պորտրետայնություն: Այս փոքրիկ, բայց վերին աստիճանի տրտահայտիչ ստեղծագործության մեջ քանդակագործը հասել է իրականության ճշգրիտ վերարտադրման և տիպականացման: Զափազանց տիպական է նաև պառավ կնոջ դեմքը, ֆիգուրը և նրա ծերունական շարժումը «Ասեղ թելող կինը» արձանիկում: Այդ, ինչպես նաև «Կուժը կոտրած աղջիկը» (1906), «Երկու աղջկա ֆիգուր» (1909) և մանավանդ «Փոքրիկ աղջկա գլուխ» (1915) գիպսե քանդակները պարզ, բոլորին հասկանալի ռեալիստական միջոցներով բուցահայտում են կյանքի բազմազան կողմերն ու տրամադրությունները՝ լուրսությունը, խրախ մանկական ծիծաղը, կանացի ֆիգուրների գեղեց-

կությունն ու թարմությունը: Մ. Միքայելյանը ստեղծել է նաև սեղանի վրա դրվող հայ գրողների փոքրածալալ դիմաքանդակներ, որոնցից մեկ սերիա՝ 6 փոքրիկ կիսանդրիներով (Խ. Աբովյան, Մ. Նալբանդյան, Ռ. Պատկանյան, Բաֆֆի, Դ. Աղայան, Ծերենց) 1912 թվականին մասսայաբար արտագրվել ու վաճառվել է 15 ռուբլով:

Դիմաքանդակի ժանրը, Անդրեաս Տեր-Մարտիրոսյանից հետո, բարձր կատարելության է հասնում երիտասարդ քանդակագործ Հ. Գյուրջյանի ստեղծագործություններում:

Հակոբ Գյուրջյանը (1881—1948) ծնվել է Շուշի քաղաքում, ուր և ստացել է սկզբնական կրթությունը: Հանդես բերելով քանդակագործության մեծ սեր և ընդունակություն, նա մեկնում է Մոսկվա, ուր սովորում նախ քանդակագործ Ֆիդլերի արվեստանոցում, իսկ այնուհետև տեղափոխվում է Փարիզ, որտեղ հիմնովին մասնագիտանում է պոռտրետային քանդակագործության մեջ: «Երեք տարի շարունակ, — գրում է Ալ. Շիրվանզադեն Փարիզի Ժյուլիենի Գեղարվեստների ակադեմիայում նրա ուսանելու մասին, — հայ երիտասարդը ստանում է հիշյալ Ակադեմիայում առաջին մրցանակները և շքանշանները և միշտ ընթանում է հարյուրավոր աշակերտների մեջ իբրև առաջինը»:

1910 թվականից մտնելով ինքնուրույն ստեղծագործական կյանք՝ Գյուրջյանն աշխատում է գլխավորապես դիմաքանդակի բնագավառում և իր արտակարգ ու ինքնատիպ ստեղծագործություններով լայն ճանաչում է գտնում: Այդ նույն տարվանից սկսած նա մասնակցում է Փարիզի գեղարվեստական ցուցահանդեսներին և ներկայացրած երեք բրոնզե արձանիկներն էլ ընդունվում են «մի բան, որ, — ինչպես գրում է Շիրվանզադեն, — հաղիվ է պատահում»:

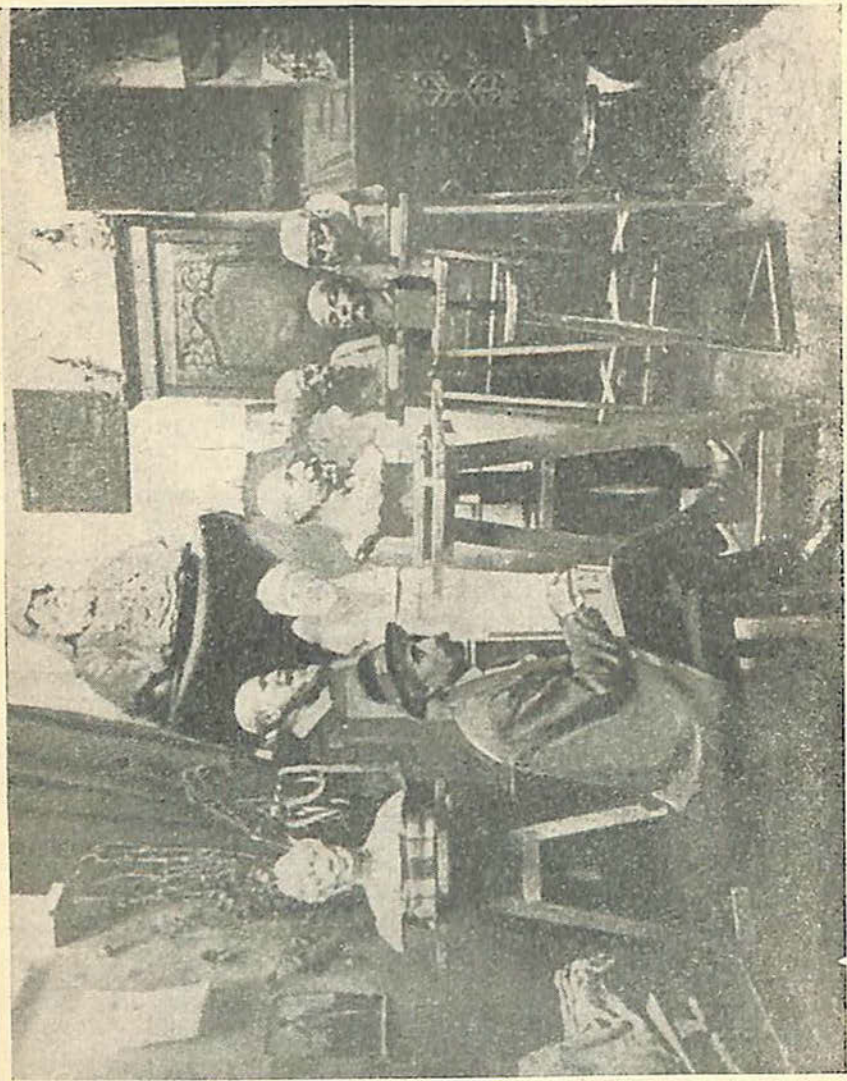
1910-ական թվականներին նա քանդակում է հայ և ռուս կուլտուրայի ահանալոր գործիչների դիմաքանդակներ, որոնցից «Երիտասարդ աղջկա գլուխ», «Լև Տոլստոյ», «Մաքսիմ Գորկի», «Մ. Գորկու կնոջ՝ Պեշկովայի դիմաքանդակը», «Սուրբուշև», «Մելիքով» դիմաքանդակները նա ցուցադրում է Փարիզում, այնուհետև Մոսկվայում՝ «Միր իսկուսովա» բնկերության տարեկան ցուցահանդեսում:

Ստեղծագործական մեծ կարողությամբ և հսկայական եռանդով համակված երիտապարզ քանդակագործը նույն ժամանակաշրջանում ստեղծում է դաշնակահար Դոբրովինյի, երաժշտագետ Քուսիվիցկու, երգիչ Շալյապինի, Շիրվան-զադեի; կոմպոզիտոր Ռախմանինովի, Ս. և Ա. Մելիքյանների, բանաստեղծ Վահան Տերյանի, նկարիչ Վրուբելի, Մելիք-Ազարյանի և շատ ուրիշների մարմարե, բրոնզե և գիպսե դիմաքանդակները, որոնցից յոթ գործ ցուցադրում է «Հայ արվեստագետների միության» անդրանիկ ցուցահանդեսում (1917):

Այդ ստեղծագործություններից Հ. Գյուրջյանի համար առանձնապես հատկանշական են երգիչ Շալյապինի, դաշնակահար Դոբրովինյի և Ալ. Շիրվանզադեի դիմաքանդակները: Ռուս մեծ երգիչ Ֆյոդոր Շալյապինը ալատեղ պատկերված է հոգեկան բարդ վիճակում՝ ստեղծագործական ոգևորության պահին: Նա գլուխը հսկայաբար թեքել է դեպի վեր, դեմքը՝ կիսով չափ դեպի աջ, ուժեղ, համարձակ հայացքով նայում է առաջ: Նրա դեմքը լարված է, մկանները ձգված, հաստ և թավ հոնքերը կիտել է ճակատի վրա, իսկ շրթունքներն իրար բերել: Դա սոսկ մի պահ է՝ երգիչը հենց նոր է ավարտել իր երգը, դեռ օդում հնչում է նրա հնչեղ ձայնը և նա, կարծես, ունկընդրում է հենց իր երգին: Այդ պահն անցողիկ է, սակայն այդ վայրկենականը, ակնթարթայինը, որ շատ բնական է արտիստի համար՝ տպավորիչ է, ազդող, յզդեցիկ: Դիմագծերի կատարյալ նմանություն հետ քանդակագործը մեծ վարպետությամբ վերարտադրել է նրա հուզումնալից ներքնաշխարհը: Ոգևորության այդպիսի պահերը, որոնք հասկանալի ու հարազատ են նաև իրեն՝ քանդակագործ Գյուրջյանի խոռվահույզ հոգուն, մեծ կենդանություն են տալիս կերպարին: Քանդակագործը շատ լավ գիտե, որ իսկական ստեղծագործությունը արտիստի մեջ առաջացնում է ոգևորություն ու ինքնամոռացությամբ այնպիսի պահեր, որոնք միշտ չէ, որ կարող են կրկնվել: Այդպիսի ոգևորության պահերին ստեղծվում են ոչ միայն արվեստի իսկական գործեր, այլև լիովին դրսևորում է արվեստագետի վստահվածքը, նրա անհատականությունը: Ընտրելով արտիստի ստեղծագործական այդպիսի պահ՝ քան-



Ա. Տեր-Մարտիկանը աշխատանքի ժամանակ



Ա. Տէր-Մարությանը իր արվեստանոցում, Փարիզ, 1916

գակագործին լիովին հաջողվել է վերարտադրել նրա ներքին կարողութունը և ուժեղ բնավորութունը: Դրան նպաստում է և դիմաքանդակի կոմպոզիցիան, որտեղ դիտողի ուշադրութունը կենտրոնացած է բացառապես դեմքի վրա, որը խիստ առնական է և արտիստիկ:

Մտքի ստեղծագործական գործունեության և բունկման մի պահ է ներկայացնում նաև հայ մեծ վիպասան և դրամատուրգ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի արտաքուստ խաղաղ թվացող դիմաքանդակը, որը արձանագործը կերտել է ուժեղ թափով և համարձակությամբ: Մարդկային դեմքի մշակման վարպետութունը կատարելապես դրսևորվել է նաև դաշնակահար Դորբովիչյնի դիմաքանդակում: Այստեղ ևս քանդակագործին հետաքրքրել է ոչ թե անձնավորության սովորական խաղաղ վիճակը, այլ բուռն ոգևորության, ստեղծագործական գործունեության փոթորկալից պահը: Դորբովիչյնը այստեղ քանդակված է բաց ուսագլուխներով և մերկ կրծքով: Նա գլուխը թեքել է ցած, քիչ դեպի աջ, և զգացվում է, որ նվազում է՝ լարված հետևելով երաժշտությանը: Նրա դեմքի և՛ վզի մկանները նկատելիորեն լարված են, սուշադրութունը կենտրոնացած է, բայց ոչ թե որևէ կետի, այլ լսողության վրա: Նրա մկանուտ, դուրս ընկած այտոսկրներով դիմադծերի շարժումը զգացնել է տալիս դիտողին, որ նա ամբողջապես կլանված է նվազով: Այդ դիմաքանդակում վերարտադրված է ստեղծագործության բուն պահը՝ արտիստը իր գործունեության հենց պրոցեսում, որը նույնքան բնական ու արտահայտիչ է, որքան կլանքը և նույնքան ոգևորիչ, որքան արվեստի ամեն մի բարձր ու գեղեցիկ գործ:

Այս և վերոհիշյալ ստեղծագործությունները նախորդ ամսամանակակից մյուս քանդակագործների դիմաքանդակներից տարբերվում են ամենից առաջ ներկայացվող անձնավորության ներքնաշխարհի՝ նրա հոգեբանության լրիվ բացահայտումով: Բնորոշ է և այն, որ քանդակագործը առավել ուշադրություն է դարձնում պատկերելու անձին ոչ թե նրա սովորական հանգիստ վիճակում, այլ նրա ինտելեկտուալ գործունեության պրոցեսում, ընտրելով նրա մտքի ու ստեղծագործական բուռն ոգևորության մի պահը կերպարը կեն-

դանի և ամբողջապես բնութագրելու համար: Բացի այդ, մանրամասնորեն մշակելով պատկերվողի դիմագծերը, որոնք նա քանդակում է բնականից, դիտողի ուշադրությունը կենտրոնացնելով դեմքի և կրծքի բաց մասերի վրա, որոնք նա, երբեմն, բացում է միտումնավոր կերպով, ինչպես օրինակ, Շիրվանզադեի և Դոբրովինսկի կամ Մելիք-Ազարյանի դիմաքանդակներում, քանդակագործը երբեմն անավարտ է թողնում հագուստի և ֆիգուրի մյուս մասերի մշակումը: Իր այդ հիմնական առանձնահատկություններով Հ. Գյուրջյանը եզակի տեղ է գրավում անցյալի մեր քանդակագործության մեջ:

Նույն այդ առանձնահատկություններով Հ. Գյուրջյանը կապվում է ֆրանսիացի ականավոր քանդակագործ Օգյուստ Ռոդենի հետ: Այդ կապը պատահական չէ: Ապրելով և ստեղծագործելով մեծ մասամբ Փարիզում՝ Գյուրջյանը մոտիկից տեսել և ուսումնասիրել է Ռոդենի ստեղծագործությունները, կրել նրա բարերար ազդեցությունը: Ֆրանսիացի ականավոր ռեալիստ քանդակագործ Օգյուստ Ռոդենը (1840—1917) չխուսափեց վայրկենականը, անցողիկը և արտաքին աշխարհից ստացած սուբյեկտիվ տպավորությունն անմիջապես պատկերելու իմպրեսիոնիստական հակումից, թեև չհասավ ծայրահեղության: Հայ երիտասարդ քանդակագործի վաղ շրջանի մի շարք ստեղծագործություններ, ինչպես օրինակ, «Դև» և «Լև Տոլստոյ» քանդակներն այդ ուղղության տիպիկ արտադրություններ են: Հայ քանդակագործը հետագայում ևս որոշ տուրք տվեց ուշ շրջանի իմպրեսիոնիզմին և այն ժամանակվա եվրոպական արվեստի մեջ ուժեղացող օրիենտալիզմին, սակայն միայն ռեալիստ քանդակագործ, սրի վիպությունն են վերոհիշյալ դիմաքանդակները:

Նախասովետական շրջանում ապրել ու գործել են նաև մի քանի արձանագործներ, որոնք աշխատել են գլխավորապես դիմաքանդակի ասպարեզում: Նրանցից առանձնապես հայտնի են եղել քանդակագործուհի Ռուզան Մուրացյանը (վիսլասան Մուրացյանի աղջիկը), որը ապրել է մեծ մասամբ Բեռլինում, ապա նկարիչ ու քանդակագործ Տիգրան Եսայան (1874—1921), քանդակագործ Վաղարշակ Մելիք-

Հակոբյանը և վերջապես իշխանուհի Աննա Արղուսթյան-Երկայնաբազուկը: Վերջինիս մասին Ալ. Շիրվանզադեն իր հոդվածներից մեկում (1910) գրում է. «Անձամբ ես ճանաչում եմ դարձյալ մեկին, որը ներկայումս չգիտեմ Իտալիայի որ քաղաքումն է: Դա իշխանուհի օրիորդ Արղուսթյան-Երկայնաբազուկն է, որի գործերը տեսել եմ սրանից 4 տարի առաջ Փարիզի արվեստանոցում: Իբրև շնորհալի արտիստուհի, նա ճանաչված ու գնահատված է Փարիզի Սալոնից, ուր մի քանի անգամ լինելով են նրա գործերը»¹: Մի այլ հոդվածում խոսելով Աբովյանի հուշարձանի լավագույն նախագործերի մրցանակաբաշխության մեջ բոլոր հայ քանդակագործների, այդ թվում և «մեր հայրենակից իշխանուհի Աննա Արղուսթյան-Երկայնաբազուկին» ներգրավելու անհրաժեշտության մասին՝ Ալ. Շիրվանզադեն միաժամանակ գրում է. «հիացել եմ նրա գործերով»²:

Բացի պորտրետային ու կենցաղային քանդակագործությունից ու այդ ժանրերի վարպետներից, նախասովետական շրջանի հայ կերպարվեստի մեջ եղել են նաև մոնումենտալ-հուշարձանային քանդակագործության ներկայացուցիչներ: Հայ քանդակագործներն իրենց ուժերն ու տաղանդը դրսևորել են նաև մեծածավալ հուշարձաններ ստեղծելու ուղղությամբ, թեև այդպիսի հուշարձաններ, մեր ժողովրդի պատմական բախտի ու պայմանների բերումով, կառուցվել են մեծ մասամբ օտար երկրներում, օտար մարդկանց պատվին ու նրանց պատվերով:

Հայ իրականության մեջ՝ մեր ազգային կյանքի ու կուլտուրայի առանձին օջախներում, մոնումենտալ—հուշարձանային քանդակագործության ժանրի առավել նշանավոր ներկայացուցիչներից են եղել Հ. Փափազյանը, Հ. Բատիկյանը, Հ. Պելիբեյյանը և ուրիշներ:

Հակոբ Փափազյանը (1878—193...?) ծնվել է Թուրքիայի Բրուսա քաղաքում, ուր և սովորել է հայկական դպրոցում: Այնուհետև ուսումը շարունակել է Վենետիկի Մուրադ-Ռա-

¹ Ալ. Շիրվանզադե, «Երկերի լիակատար ժողովածու», 1955, հ. 9, էջ 387:

² Նույն տեղը, էջ 379:

ֆայելյան դպրոցում, որտեղ կերպարվեստի նկատմամբ ցուցաբերած սիրո ու հետաքրքրության պատճառով տեղափոխվել է Վենետիկի գեղարվեստի ակադեմիան և այնտեղ ստացել իր մասնագիտական կրթությունը: Դեռևս ուսանող ժամանակ Փափազյանը քանդակում է «Գնդակ նետող մերկ մարդը» արձանը, որը Ակադեմիայի պրոֆեսորների խորհրդով ուղարկում է Փարիզ՝ 1899 թվականի գեղարվեստական ցուցահանդեսը: Վենետիկի Գեղարվեստական ակադեմիան ավարտելուց հետո նա վերադառնում է Իզմիր (Չմյուռնիա), ուր տեղափոխվել է ին նրա ծնողները: Սակայն այստեղ ստեղծագործական աշխատանքի հնարավորություններ չունենալով՝ նա մեկնում է Ամերիկա և մնում 6 տարի: Այնտեղ նա ստեղծում է բազմաթիվ արձաններ, այդ թվում «Հավատ, հույս, սեր» քանդակագործական կոմպոզիցիան՝ կազմված կանացի երեք ֆիգուրներից և «Մեղքերի անկումը» խմբաքանդակը, որոնք կլասիկական ոճի քանդակագործի մեծ համբավ են բերում նրան: Այնուհետև նա վերադառնում է Իզմիր և որոշ ժամանակ աշխատում է հայկական գաղութում՝ կառուցելով մի շարք մահարձաններ:

Քանդակագործ Լ. Փափազյանի ստեղծագործություններից առանձնապես հայտնի է հայկական օպերային երաժշտության հիմնադիր կոմպոզիտոր Տիգրան Չուխաջյանի հուշարձանը, որը գրված է նրա գերեզմանի վրա: Դա ներկայացնում է Չուխաջյանի պիմաքանդակը՝ պատվանդանով: Այդ հուշարձանը, ինչպես և Իզմիրի հայոց գերեզմանոցում քանդակագործի ստեղծած մյուս հուշարձանները տեսած անձինք բարձր գովասանքով են գրում նրանց մասին: Իզմիրի հայոց գաղութի մասին ժամանակակիցների գրած հոգևածններից մեկում կարդում ենք. «Երիտասարդ ճարտարարձանագործ Լ. Փափազյանի սիրով գործերը կղարկարեն հայ մեռելատանը»¹: Հակոբ Փափազյանը հուշարձաններ է կառուցել նաև Կոստանդնուպոլսի և հայկական այլ գաղութների գերեզմանոցներում: Հայտնի է, օրինակ, «Գիություն» հուշարձանը, որը ինչպես գրում է «Բազմավիպ» ամսագիրը

¹ Թեոդիկ, «Ամենուն տարեցույց», 1913, էջ 177:

«հոյակապ դարդն է Պոլսո Շիշլիի հայոց գերեզմանատան կանգնեցված Մաքսուտ Սեպուհ պեյի աճյուններուն վրա»¹։

Արևմտահայերի շրջանում ճանաչված է եղել քանդակագործ Հակոբ Պեղիրճյանը, որն առանձնապես հայտնի է որպես հայ նշանավոր գրող Արփիար Արփիարյանի քանդակագործական հուշարձանի հեղինակ։ Քանդակագործ Պեղիրճյանը կերտել է հայ գրողի մարմարե կիսանդրին, որը դրվել է նրա գերեզմանի բավական բարձր պատվանդանի վրա։ Հուշարձանը կառուցվել է 1909 թվականին Եգիպտոսի մայրաքաղաքի Կահիրեի մոտ գտնվող Մարմինա գյուղի գերեզմանոցում։ Այս հուշարձանը, ինչպես և մի շարք այլ հուշարձաններ կառուցվել են արևմտահայերի շրջանում կազմակերպված հանգանակությամբ։

Նախասովետական շրջանում արևմտահայ քանդակագործներից շատ ալիքի բեղմնավոր ու հանրահռչակ է եղել մոնումենտալիստ Հայկ Բատիկյանը։ Հայկ Բատիկյանը աշխատել է գլխավորապես արձանային-մոնումենտալ քանդակագործության բնագավառում և 1900-ականներին իր ստեղծագործություններով հանդես է եկել մեծ մասամբ Ֆրանսիայում և Ամերիկայում։ 1907 թվականին նա Փարիզում ցուցադրում է «Հին պատմություն» վերնագրով սիմվոլիկ բնութի կոմպոզիցիոն խմբաքանդակը, որը նրան լայն ճանաչում է բերում։ Տեղափոխվելով Ամերիկա՝ Բատիկյանը 1909 թվականին քանդակում է Աբրահամ Լինքոլնի արձանը, որը որպես հուշարձան, կանգնեցվում է Սան-Ֆրանցիսկո քաղաքի հրապարակներից մեկում։ Մեկ տարի հետո՝ 1910 թվականին նա ստեղծում է Վաշինգտոնի դիմաքանդակը։ Այդ կապակցությամբ, ինչպես 1910 թվականին գրում է Ալ. Շիրվանզադեն, «Ամերիկյան մամուլը հիացմամբ խոսեց երիտասարդ Բատիկյանի գործերի և մասնավանդ նրա «Վաշինգտոն» կիսարձանի մասին»։

Ամերիկայում եղած ժամանակ հայ քանդակագործը մասնակցում է հուշարձանների լավագույն նախագծերի համարյա բոլոր մրցանակաբաշխություններին, և այն հուշար-

¹ «Բազմավեպ», 1936, էջ 276—277։

ձանները, որ նրա ստեղծագործություններն են, կառուցվել են առաջնություն շահած նրա նախագծերի հիման վրա: Ամերիկյան բազմաթիվ քանդակագործների շարքում Բատիկյանը միշտ էլ եղել է առաջիններից մեկը: 1914 թվականին Ամերիկյան ակադեմիայի դործիչ Ջիստր Ռաուլի հուշարձանի համար հայտարարված լավագույն նախագծերի մրցանակաբաշխություն ժամանակ հայ քանդակագործը շահում է առաջին մրցանակը, և նրա կերտած արձանը դրվում է Ֆրեզեր քաղաքի կառավարական պարտեզում: Այդ հուշարձանի հանդիսավոր բացման կապակցությամբ «Ամենուն տարեցույցը» 1915 թվականին գրում է. «Ամենին հպարտ ու երջանիկ էին հայերը, որ բազմություն մեջ քառորդը կներկայացնեին: Առժամ բեմի մը վրա նստած էր Հայկը և արձանին բացումն ենթանալով ժողովուրդը մերթ իրեն, մերթ արձանին կնայեր, միևնույն ատեն ունկնդրելով նվագախմբին, որուն մեջ ևս հայեր կային: Հանդեսին ատենապետը պատմեց շինության մանրամասնությունները և ի հրճվածս հայոց՝ հայտարարեց, թե բազմաթիվ մոդելներու մեջն էր, որ ընտրված էր ներկա արձանը»¹:

Իհարկե, դժվար է որոնել ազգային-հայկական ոճը Բատիկյանի այս և մյուս ստեղծագործություններում, որոնց միայն լուսանկարներն են մեզ հասել, բայց հենց այն փաստը, որ հայ քանդակագործը և ընդհանրապես Սփյուռքի հայության հետ կապված հայ արվեստագետները (նկարիչներ՝ էդ. Շահին, Զ. Զաքարյան, Վ. Մախոխյան, Գ. Շլդյան, ճարտարապետ Ս. Պալյան և ուրիշներ) իրենց արտակարգ տաղանդի ու բարձրարվեստ ստեղծագործությունների շնորհիվ առաջնակարգ տեղ են զբաղում արևմտյան եվրոպայի երկրներում և Ամերիկայում, խիստ նշանակալից է: Դրանով իսկ հայ ժողովուրդը իր տաղանդավոր զավակների միջոցով դրական դեր է կատարում նաև ուրիշ ժողովուրդների գեղարվեստական կուլտուրայի զարգացման պատմության մեջ: Սրանք են ահա մեզ հայտնի քանդակագործները, նը-

¹ Թ ե ո գ ի կ, «Ամենուն տարեցույց», 1915, էջ 282—283: 1948.

րանց հիմնական, առավել կարևոր այն ստեղծագործություններն ու հուշարձանները, որ կերտվել են նախասովետական շրջանում:

Ինչպես տեսնում ենք՝ անցած դարում չեն ստեղծվել պատմական անձանց կամ հայ կուլտուրայի նշանավոր գործիչների քանդակագործական հրապարակային հուշարձաններ չնայած այդ ուղղությամբ հայ իրականության մեջ կատարված փորձերին: Ինքնագիտակցության եկած հայ ազգը շուներ իր պետականությունը, որ մտահոգվեր այդ և նմանօրինակ հարցերով, հոգար այդպիսի ծախսեր, իսկ ցարական կառավարությունը դրանով բնավ մտահոգված չէր: Ավելին: Ցարական կառավարությունը իր դադութարարական քաղաքականությամբ աշխատում էր ամեն կերպ խեղդել ազգային ինքնագիտակցության այդպիսի դրսևորումները և կուլկասյան փոխաբայության միջոցով ստեղծում էր դժվարություններ հայ խոշոր գործիչների հիշատակին հուշարձան կանգնեցնելու թույլտվություն տալու խնդրում: Այդ պատճառով էլ անցյալ դարում և ընդհանրապես նախասովետական շրջանում հայ ականավոր գործիչների հիշատակին հուշարձաններ կանգնեցնելու համար միջոցների ստեղծումը կատարվում էր բացառապես հանդանակությամբ՝ ժողովրդից հավաքված կուպեկներով, որը և շատ դանդաղ էր ընթանում: Սակայն այն փաստը, որ Ռաֆայել Պատկանյանի և Միքայել Նալբանդյանի վերահիշյալ հուշարձանները, իսկ հետագայում, ինչպես նշեցինք, Արփիար Արփիարյանի մարմարե և Խաչատուր Աբովյանի բրոնզե արձանները պատրաստվել են բացառապես աշխատավոր ժողովրդից հանգանակությամբ հավաքած միջոցներով, առանց ցարական պետության և խոշոր բուրժուազիայի աջակցության (իսկ այդ հանգանակությանը մասնակցել են աշխատավորական տարբեր խավերը՝ ուսուցիչներ, աշակերտներ, վարձու մշակներ, գրասենյակային ծառայողներ, մանր առևտրականներ), մի հանգամանք, որ պերճախոս կերպով վկայում է, թե ինչպիսի լայն ժողովրդականություն էին վայելում այդ հուշարձանները և նրանց ներկայացրած կերպարները:

1900-ական թվականների սկզբներին քանդակագործ Ա. Տեր-Մարությանի կողմից կերտված Պատկանյանի և Նալբանդյանի հուշարձաններով փառսորեն սկզբնավորվում է հայկական ազգային ռեալիստական նոր քանդակագործությունը:

Այդ ստեղծագործությունները, ինչպես նաև նույն ժամանակ ստեղծված քանդակագործական մյուս հուշարձանները ուղադրավ են նաև նրանով, որ կառուցվել են ոչ թե քաղաքային հրապարակներում, որպես քաղաքային քանդակագործական հուշարձաններ, այլ եկեղեցու բակում, որպես գերեզմանային-մեմորիալ քանդակներ: Դրանում էլ արտահայտվել է նախասովետական շրջանի հայկական մոնումենտալ քանդակագործության ազգային առանձնահատկություններից մեկը:

Ինչպես նշեցինք, հայ ժողովրդի այդ ժամանակվա սոցիալական ու քաղաքական պայմանները թույլ չէին տալիս հուշարձաններ կանգնեցնել քաղաքային հրապարակներում կամ կոլտուրայի առավել կարևոր հասարակական վայրերում, բացի գերեզմանատներից ու եկեղեցու բակերից: Քանդակագործության համար ստեղծված այդ առանձնահատուկ պայմանները, սակայն, չարգելեցին ազգային արվեստի այդ բնագավառի հետագա զարգացմանը, թեև ըզգալիորեն սահմանափակեցին նրա հնարավորությունները: 19-րդ դարում և նրանից հետո՝ 1900-ական թվականներին հայ իրականության մեջ չստեղծվեցին քաղաքային քանդակագործական այնպիսի հրապարակային հուշարձաններ, ինչպիսին եղել են ռուսական կամ եվրոպական երկրների բազմաթիվ քաղաքների հրապարակներում: Քաղաքային քանդակագործական հուշարձան ստեղծելու միակ լուրջ փորձը, որ կատարվեց նախասովետական շրջանում՝ հայ ժողովրդի մեծ զավակ Խաչատուր Աբովյանի հիշատակին նրան քաղաքում հուշարձան կանգնեցնելու ցանկությունը, ինչպես նշեցինք չիրականացվեց, թեև նույնիսկ նրա բրոնզե արձանը 1913 թվականին արդեն պատրաստ էր:

Այսպիսով, մեր ժողովրդի սոցիալական ու քաղաքական աննպաստ պայմանների հետևանքով ազգային մոնումենտալ

քանդակագործությունը ստիպված եղավ սահմանափակվել գերեզմանոցային հուշարձաններ ստեղծելու պահանջով։ Այդպիսի հուշարձաններ կառուցվում են ոչ միայն բուն հայրենիքում՝ Երևանում, Էջմիածնում, այլև հայ կուլտուրայի կարևոր օջախ Թիֆլիսում, հայկական դադուիներում՝ Նոր-Նախիջևանի և Կոստանդնուպոլսի, Նգիպոտսի, Փարիզի, Իզմիրի և այլ վայրերի գերեզմանոցներում։ Շատ հայ քանդակագործներ, ինչպես նշեցինք, իրենց տաղանդի լավագույն ստեղծագործությունները թողել են այդ գերեզմանոցներում։

Նախասովետական շրջանի հուշարձանային քանդակագործության այդ առաձևահատուկ պայմանները միաժամանակ նպաստեցին պորտրետային քանդակագործության սկզբնավորմանն ու զարգացմանը։ 1900-ական թվականներին սկզբներին Ա. Տեր-Մարությանի կերտած Ռափայել Պատկանյանի, Միքայել Նալբանդյանի, Ղևոնդ Ալիշանի, Պետրոս Աղամյանի և այլոց դիմաքանդակները խորապես ռեալիստական ստեղծագործություններ են և ազգային պորտրետային քանդակագործության սկիզբն են դնում։ Նրա ժամանակ և նրանից հետո հանդես եկած հայ քանդակագործները ընդլայնում ու խորացնում են պորտրետային քանդակագործության ժանրը։

Խոշոր է Ա. Տեր-Մարությանի նշանակությունը, որպես մոնումենտալ-արձանային քանդակագործության ներկայացուցիչ։ 1910—1913 թվականներին նրա ստեղծած Խաչատուր Աբովյանի բրոնզե արձանը մոնումենտալ-արձանային քանդակագործության առաջին կլասիկ օրինակն է հայ իրականության մեջ։ Հայ նոր գրականության հիմնադիր և մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանի բրոնզե արձանը և նրա քանդակազարդ պատվանդանը իրենց հարուստ բովանդակությամբ, գաղափարական սլացքով ու գեղարվեստական գեղեցիկ մտահղացումով շատ ավելի մոտ ու հարազատ են հայ ժողովրդի ձգտումներին ու գեղարվեստական պահանջներին, քան այն հուշարձանները, որոնք կերտել են մեր քանդակագործները արտասահմանում, օտար երկրներում և օտար թեմաներով, թեև նրանք ևս, իրենց հերթին, հարըս-

տացնում են ազգային քանդակագործությունը և ընդլայնում նրա շրջանակները:

Այդ քանդակագործների ու նրանց ստեղծագործությունների շարքում մի առանձին տեղ է գրավում և կարևոր հետաքրքրություն է ներկայացնում Ա. Տեր-Մարությանը: Իր ստեղծագործություններով նա ոչ միայն սկզբնավորեց, այլև հարստացրեց ու մի նոր աստիճանի բարձրացրեց հայ ազգային քանդակագործությունը: Սերտորեն կապված լինելով հարազատ ժողովրդի ու նրա կուլտուրայի հետ, շահագրգռված նրա զարգացմամբ, նա իր ստեղծագործությանն ինքն էլ ընտրեց հայ կուլտուրայի նշանավոր գործիչների կերպարները և ազգային հայկական-ժողովրդական թեմաներ: Ա. Տեր-Մարությանը ստեղծեց մեր ժողովրդի ոգուն ու նրա գեղարվեստական պահանջներին համապատասխան քանդակագործական հուշարձաններ և բազմաթիվ ռեալիստական դիմաքանդակներ, որոնց գեղարվեստական հրապույրը պահպանվել է մինչև մեր օրերը:

Միայն Սովետական իշխանության օրոք, Հայաստանում սովետական կարգեր հաստատվելուց հետո Ա. Տեր-Մարությանը և նրա բարձրարվեստ ստեղծագործությունները գտան իսկական գնահատական և ոճեցան համաժողովրդական լայն ճանաչում: Բարձր գնահատելով տաղանդավոր քանդակագործին և նրա ստեղծագործությունները հայ գեղարվեստական կուլտուրայի զարգացման գործում՝ Սովետական Հայաստանի նորաստեղծ կառավարությունը և կոմունիստական պարտիան 1920-ական թվականների սկզբներին Փարիզ են փոխանցում անհրաժեշտ գումար և գնելով արդեն մասնավոր անձանց սեփականություն դարձած քանդակագործի ստեղծագործությունները՝ Աբովյանի բրոնզե արձանը, նրա պատվանդանի քանդակագործական կոմպոզիցիան, Ղ. Ալիշանի կիսանդրին և մի քանի բարձրաքանդակ, 1925 թվականին փոխադրում են Երևան, դարձնելով մեր ժողովրդի սեփականություն:

Միայն սովետական կարգերի պայմաններում հայ ժողովուրդը հնարավորություն ունեցավ տեսնելու իր իսկ միջոցներով՝ հանդանակությամբ ստեղծված մեծ գրողի

արձանը: Խաչատուր Աբովյանի բրոնզե արձանը կանգնեցվում է մայրաքաղաքում գրողի անվան փողոցին կից փոքրիկ հրապարակում՝ «Երևան» հյուրանոցի և «Մոսկվա» կինոթատրոնի շենքերի միջև 1933 թվականի հուլիսի 6-ին, նոր, քառակուսի բաղադրված բարձր պատվանդանի վրա: 1950 թվականին Աբովյանի անվան փողոցի վերակառուցման կապակցությամբ այդ հուշարձանը տեղափոխվում և դրվում է մեծ գրողի անվան քաղաքային մանկական պարկի մուտքի առաջ, ուր և գտնվում է այժմ:

Անդրեաս Տեր-Մարությանի կերտած Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանը կանգնեցվում է Սովետական Հայաստանի մայրաքաղաքում որպես լենինյան «մոտմենտալ պրոպագանդայի» պլանի կենսագործման միջոցառումներից մեկը: Ինչպես փր նախկին, նույնպես և այժմյան տեղում, որը մայրաքաղաքի աշխատավորության և պատանի սերնդի կիրականօրյա հանգստի և ժամանցի ամենամարդաշատ վայրն է, Աբովյանի հուշարձանը իր գեղեցկությամբ շարունակում է մեր օրերում ևս կատարել ուժեղ ներգործոն դեր ժողովրդի էսթետիկական դաստիարակության և հայրենասիրության ամրապնդման գործում:

Ո՞վ չի հիացել Ա. Տեր-Մարությանի կերտած Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանով: Ոչ միայն մայրաքաղաքի բնակիչները՝ աշխատավորները, ինտելիգենցիան, ուսանողները, երեխաներն ու ծերերը, այլև օտարազգի հյուրերը հաճախ են կանգնում այդ արձանի առաջ ու հիանում նրա գեղեցկությամբ: Եվ ինչպե՞ս չհիանալ, երբ Աբովյանի հուշարձանը կենդանի կերպար դարձած մեծ գրողի պարզ, հանրամատչելի լեզվով խոսում է մեծի հետ մեծի լեզվով, փոքրերի հետ՝ փոքրի, և այնպիսի հուշգրով ու ջերմությամբ, այնպիսի հայրենասիրական տգուլ ու գեղեցկությամբ, որ նրա առաջ կանգնած մարդը երկար ժամանակ չի ուզում հեռանալ...

Ա. Տեր-Մարությանի կերտած Աբովյանի արձանը մտել է մեր ժողովրդի մեջ որպես հայ մեծ գրողի, ժողովրդի հարազատ զավակի իսկական կերպար: Այդ ջերմ սիրո և մեծարանքի պատճառը ոչ միայն արձանի գեղարվեստական բարձր արժանիքներն են, որոնք իրոք էսթետիկա-

կան մեծ հաճույք են պատճառում, այլև նաև մեծ գրողի և նրա կերպարը կերտող տաղանդավոր հայ քանդակագործի միաման ողբերգական կյանքը, որը համահնչուն է հենց մեր ժողովրդի անցած կյանքին:

Քանդակագործի այն ստեղծագործությունները, որոնք մեզ են հասել՝ Ղևոնդ Ալիշանի, Մ. Թախրյանի, Խրիմյան Հայրիկի բրոնզե դիմաքանդակները և Խ. Աբովյանի գիպսե առանձին կիսանդրին, Վինչպես նաև Ռ. Պատկանյանի, Պ. Աղամյանի և Խ. Աբովյանի կերպարները ներկայացնող բարձրաքանդակները, ինչպես նշեցինք, գտնվում են այժմ Հայաստանի պետական պատկերասրահում, Հայկական ՍՍՌ Գիտությունների ակադեմիայի Գրականության և արվեստի թանգարանում, Խաչատուր Աբովյանի տուն թանգարանում: Դրանք ցուցադրվում են հասարակությանը, ուսումնասիրվում են երիտասարդ քանդակագործների և արվեստագետների կողմից:

Այդ ստեղծագործությունները և դրանց հետ նաև Խաչատուր Աբովյանի բրոնզե արձանը մեր ժամանակի հետ կապվում են ամենից առաջ իրենց գեղարվեստական-պրոֆեսիոնալ բարձր որակով, ինչպես նաև իրենց մեծ մարդկայնությամբ ու իսկական ժողովրդայնությամբ: Քանդակագործը ռեալիստական վարպետությամբ ստեղծել է խորապես բովանդակալից կերպարներ, որոնք ներկայացնում են ոչ միայն առանձին անհատականություններ, այլև իրենց ապրած էպոխան: Նրա լավագույն ստեղծագործությունները հաստատում են ռեալիզմը հայ ազգային քանդակագործության մեջ:

Ա. Տեր-Մարությանը եղել է համոզված ռեալիստ-քանդակագործ: Հաստատ կանգնած լինելով առողջ և ճիշտ ռեալիստական ուղու վրա, առաջնորդվելով վյանքի ճշմարտության, բնականի, կենդանի, անմիջական և էմոցիոնալ ընկալման սկզբունքով՝ քանդակագործը ստեղծել է դիտողի վրա ներգործության մեծ ուժով օժտված Աբովյանի արձանը և դիմաքանդակներ, որոնք միաժամանակ հանդիսանում են անցյալ ժամանակաշրջանը բնութագրող կարևոր փաստաթղթեր: Այդ պատճառով էլ բաղմավաստով քանդակագործ

Ա. Տեր-Մարությանի ստեղծագործությունների ուսումնասիրությունը ունի ոչ միայն գեղարվեստական, այլև պատմական նշանակություն:

Հայ ժողովրդի կլասիկ քանդակագործությունը, որի մեջ իր բաժինն ունի Ա. Տեր-Մարությանը, լուրջ պարտավորություն է դնում ժամանակակից քանդակագործների առաջ՝ ստեղծելու անցյալի լավագույն փորձը, ռեալիստական տրագիքիաները խորապես յուրացրած և նոր, սոցիալիստական գաղափարայնությամբ հագեցված այնպիսի հուշարձաններ, որոնք պատճառեն էսթետիկական մեծ հաճույք, նպաստեն ժողովրդի գեղագիտական կրթությանը և արտահայտեն մեր օրերի սոցիալիստական բովանդակությունը:



Այսպիսով, ինչպես տեսնում ենք, հանդես գալով անցյալ դարի 90-ական թվականների վերջերին և 1900-ական թվականներին, քանդակագործ Անդրեաս Տեր-Մարությանը իր բազմաթիվ բարձրարվեստ ստեղծագործություններով սկիզբ դրեց հայկական նոր ռեալիստական քանդակագործությանը մեր անցյալի կերպարվեստի մեջ: Նրա ժամանակ և հետագայում հանդես եկած երիտասարդ հայ քանդակագործները հարստացրին ազգային քանդակագործությունը նոր գործերով, ընդլայնեցին նրա շրջանակները, առաջ մղեցին այն և հասցրին մի նոր, ավելի բարձր աստիճանի:

Նշանակալից է Ա. Տեր-Մարությանի գեղարվեստական ժառանգության նշանակությունը նաև սովետահայ կերպարվեստի համար: Նրա կերտած խաչատուր Աբովյանի հուշարձանը, որը կանգնեցվել է Նրևանում, ինչպես նաև Պատկանյանի և Նալբանդյանի հուշարձանները նոր Նախիջևանում և էջմիածնում, կարևոր նշանակություն ունեցան սովետահայ մոնումենտալ քանդակագործության ձևավորման ու նրա հետագա զարգացման գործում: Նրա լավագույն ստեղծագործություններն այժմ էլ շարունակում են հրապուրել մեր քանդակագործներին, ինչպես նաև սովետական հասարակայնությանը, օգտագործելով նրա ժառանգության դրական

ձողմները մեր օրերում առաջադրված գեղարվեստական խնդիրները լուծելու համար:

Իր ամբողջ կյանքի ու գործունեության ընթացքում քանդակագործ Ա. Տեր-Մարտիրոսյանը եղել է մեկը հայրենասեր այն արվեստագետներից, որոնք միշտ կապված են եղել հայրենի երկրի ու հարազատ ժողովրդի հետ, ապրել են ժողովրդին հուզող հարցերով և իրենց ստեղծագործություններով ու գործունեությամբ ամեն կերպ նպաստել են ժողովրդի առաջադիմությանը և նրա ինքնադիտակցության զարգացմանը:

Նրա գեղարվեստական ժառանգությունը, մեր նշանավոր գրողների ու նկարիչների լավագույն ստեղծագործությունների հետ, կազմում են հայ ժողովրդի հպարտությունը: Հայ նոր գրականության հիմնադիր և մեծ լուսավորիչ Խաչատուր Աբովյանի բրոնզե կլասիկ հուշարձանը Սովետական Հայաստանի մայրաքաղաքում, ռևոլյուցիոն-դեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանի և բանաստեղծ Ռաֆայել Պատկանյանի հուշարձանները Նոր Նախիջևանում և Էջմիածնում, ինչպես նաև նրա լավագույն դիմաքանդակային ստեղծագործությունները հայ կուլտուրայի ականավոր գործիչների շարքում Անդրեաս Տեր-Մարտիրոսյանի անունը դարձնում են անթափանց:

Յ Ո Ւ Յ Ա Կ

ԱՆԴՐԵԱՍ ՏԵՐ-ՄԱՐՈՒՔՅԱՆԻ ՔԱՆԳԱԿԱԳՈՐԾԱԿԱՆ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ (Ոչ լրիվ)

1. Հայ գրողին դափնիներ նվիրաբերող Մուսան: 1899, արձան, գիպս:
Լուսանկարը արտատպվել է ֆրանսերեն «L'Arménie» թերթից (1900,
N° 39): Փարիզ: Տեղը անհայտ է:

2. Ռափայել Պատկանյան: 1901, կիսանդրի, բրոնզ: 1901 թ. սեպտեմ-
բերի 22-ին գրվել է Նոր Նախիջևանի Սուրբ Խաչ հայկական վանքի բա-
կում բանաստեղծի գերեզմանի վրա որպես հուշարձան և այժմ գտնվում է
նույն տեղում:

3. Ռափայել Պատկանյան: 1901, բարձրաքանդակ, բրոնզ, չափը՝
7.5×4.5: Այլ անկյունում գրված է ֆրանսերեն «A. Ter-Maroukian», մյու-
սում՝ ձուլող արհեստանոցի տեր «Вр. Винчевский, 1901»: Դանվում է
Հայաստանի պետական պատկերասրահում:

4. Ռափայել Պատկանյան: 1901, կիսանդրի, հեղինակային կրկնու-
թյուն, բրոնզ: 1902 թ. դեկտեմբերի 15-ին գրվել է էջմիածնում, Գեորգյան
ճեմարանի գլխավոր ճակատի առաջ որպես հուշարձան: 1937 թվականին
անդամորոշվել է նույն ճեմարանի պարիզ: Կիսանդրու աջ կողմում ֆրան-
սերեն գրված է «Maroukian», հետևի կողմում՝ «Նուեր Ս. էջմիածնին
Ավետիս Պողոսյանց հին նախիջևանցի, 1902, Մոսկվա»:

5. Միֆայել Նալբանդյան: 1902, կիսանդրի, բրոնզ: 1902 թվականի սեպտեմբերի 23-ին գրվել է Նոր Նախիջևանի հայկական վանքի բակում նրա գերեզմանի վրա որպես հուշարձան:

6. Ալոնդ Ալիշան: 1903, կիսանդրի, բրոնզ, չափը՝ $36 \times 41 \times 24$. կիսանդրու հետևի կողմում գրված է «A. Ter-Maroukian, Paris, 1903»: 1925 թ. Խ. Արուվյանի արձանի հետ ստացվել է Փարիզից և պահվել Մատենադարանում: 1941 թ. կիսանդրին փոխադրվել է Հայաստանի պետական պատկերասրահ, ուր և գտնվում է այժմ:

7. Ներսես Թախչյան: 1903, կիսանդրի, բրոնզ, չափը՝ $62 \times 32 \times 60$. 1903 թվականին գրվել է Երևանի «Ս. Սարգիս» եկեղեցու բակում հանգույցալի գերեզմանի վրա որպես հուշարձան: 1950 թվականին տեղափոխվել է Հայաստանի պետական պատկերասրահ, ուր և գտնվում է այժմ: կիսանդրու աջ կողմում, հետևից գրված է. «A. Ter-Maroukian, 1903»:

8. Պետրոս Աղամյան: 1905, կիսանդրի, մարմար: Լուսանկարը արտատպված է ֆրանսիական մի ամսագրից, տեղն անհայտ է:

9. Խրիմյան Հայրիկ: 1905, բրոնզ, չափը՝ $89 \times 90 \times 70$: Գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում:

10. Ժյուլ Բենար: 1909, կիսանդրի, մարմար: Տեղն անհայտ է: Լուսանկարը արտատպված է ֆրանսիական «La France et L'Arménie» ամսագրերից, 1917 թ., № 35, էջ 26:

11. Խաչատուր Արուվյանի հուշարձանի մակետը: 1910, գիպս: Տեղն անհայտ է: Լուսանկարը արտատպված է «Գեղարվեստ» ամսագրից (1911, № 4):

12. Խաչատուր Արուվյանի հուշարձանի մակետը: 1910: Առաջին վարիանտի պատվանդանի բարձրաքանդակը. գիպս: Տեղը անհայտ է: Լուսանկարը գտնվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանի Արուվյանի արխիվում:

13. Պետրոս Աղամյան: 1912, բարձրաքանդակ, գիպս: Գտնվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում:

14. Պետրոս Աղամյան: 1912, բարձրաքանդակ, արծաթ: Դիմաքանդակի տակ մեծ տառերով գրված է «1849 — Պ. Աղամյան — 1891». բարձրաքանդակի ներքևի ձախ անկյունում ֆրանսերեն գրված է «1912. A. Ter-Maroukian, Paris»: Գտնվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում:

15. Պետրոս Աղամյան: 1912, բարձրաբանդակ, գիպս: Գտնվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում:

16. Խաչատուր Աբովյան: 1912, բարձրաբանդակ, գիպս: Դիմաքանդակի տակ մեծ տառերով գրված է՝ «1804 — Խ. Աբովյան — 1848»: Աջ անկյունում ֆրանսերեն մանր տառերով գրված է՝ «1912, A. Ter-Maroukian, Paris»: Բարձրաբանդակը գտնվում է Խ. Աբովյանի տուն-թանգարանում (Քանաքեռ):

17. Խաչատուր Աբովյան: 1912, բարձրաբանդակ, բրոնզ: Գտնվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում: Աջ անկյունում գրված է ֆրանսերեն «1912, A. Ter-Maroukian, Paris»:

18. Բոգդան Դոլոխանյան: 1912—1913, կիսանդրի, մարմար, չափը՝ $67 \times 57 \times 31$: Գտնվում է Հայաստանի պետական պատկերասրահում:

19. Խաչատուր Աբովյան: 1912—1913, դիմաքանդակ, գիպս: Գտնվում է Հայկական ՍՍՌ ԳԱ Գրականության և արվեստի թանգարանում:

20. Խաչատուր Աբովյան: 1913, արձան, բրոնզ, չափը՝ 2 մետր 20 սմ.: Դրված է Երևանի Խաչատուր Աբովյանի անվան մանկական պարկի մուտքի առաջ որպես հուշարձան:

21. Աղշկա զուխ: 1913, բարձրաբանդակ, վարդագույն տուֆ: Դրված է Երևանի կուլտուրայի տան զլխավոր մուտքի (շքամուտքի) ճակատաքարի վրա որպես զարդաբանդակ:

22. «Հայաստան»: 1914, բարձրաբանդակ, գիպս: Տեղն անհայտ է: Լուսանկարը արտատպված է Թեոփիլի «Ամենուն տարեցույց», 1921 թվականի համարից:

23. «Հովանավորություն»: 1915, քանդակագործական կոմպոզիցիա, գիպս: Տեղն անհայտ է: Լուսանկարը տպագրված է «Տարազ» ամսագրում:

24. Հայ գեղջուկի դիմաֆանդակ: 1915, կիսանդրի, գիպս: Թեոփիլի «Ամենուն տարեցույց» ամսագրի 1921 թ. տեղեկությանը կիսանդրին գնել է նույնպես փաշան: Լուսանկարը արտատպված է անգլերեն «Ararat» ամսագրից (1915 թ., № 5):

25. Հայ գեղջուկի: 1915, կիսանդրի, գիպս: «Ամենուն տարեցույց»-ի 1921 թ. տեղեկությանը կիսանդրին գնել է ֆրանսիացի ոմն Լանֆրուան: Լուսանկարը արտատպված է անգլերեն «Ararat» ամսագրի (1915 թ., № 5):

ԼՈՒՍԱՆԿԱՐՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

- Հայ գրողներին դափնիներ նվիրարեցրող Մուսան, 1899, արձան, գիպս:
Ռափայել Պատկանյանի հուշարձանը Նոր Նախիջևանում, 1901:
Ռափայել Պատկանյանի հուշարձանը Էջմիածնում, 1902:
Ռափայել Պատկանյան, կիսանդրի, բրոնզ, 1901:
Միրայել Նալբանդյանի հուշարձանը Նոր Նախիջևանում, 1902:
Ղևոնդ Ալիշան, 1903, կիսանդրի, բրոնզ:
Ներսես Թաթրյան, 1903, կիսանդրի, բրոնզ:
Պետրոս Աղամյան, 1905, կիսանդրի, մարմար:
Ժյուլ Բենար, 1909, կիսանդրի, մարմար:
Խ. Աբովյանի հուշարձանի մակետը (առաջին վարիանտ), 1910, գիպս:
Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանի մակետը (երկրորդ վարիանտ), 1910, գիպս:
Պետրոս Աղամյան, 1912, բարձրաքանդակ, արծաթ:
«Հայաստան», 1914, բարձրաքանդակ, գիպս:
Հայ գեղջուկի դիմաքանդակ, 1915, կիսանդրի, գիպս:
Հայ գեղջկուհի, 1915, կիսանդրի, գիպս:
Ա. Տեր-Մարտիրոսյանն իր արվեստանոցում Խ. Աբովյանի արձանը քանդակելիս:
Ա. Տեր-Մարտիրոսյանն աշխատանքի ժամանակ:
Ա. Տեր-Մարտիրոսյան (լուսանկար):
Խաչատուր Աբովյան, 1913, արձան, բրոնզ:
Խաչատուր Աբովյանի հուշարձանը Երևանում:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	3
Առաջին քաղեր	5
Ռափայել Պատկանյանի հուշարձանը	17
Միքայել Նալբանդյանի հուշարձանը	27
Նոր դիմաքանդակներ	33
Մրցանակաբաշխություն և Արուսյանի հուշարձանի համար	45
և. Արուսյանի հուշարձանը	62
Հայ զեղչուկների և «Հայաստան» քանդակները	71
Ա. Տեր-Մարությանի տեղը և նշանակությունը հայ քանդակագործության մեջ	86
Ա. Տեր-Մարությանի ստեղծագործությունների ցուցակ	107
Կուսանկարների ցանկ	110



Խմբագիր՝ Ս. Փոքեյան
 Նկարիչ՝ Ան. Գասպարյան
 Դեղ. խմբագիր՝ Ռ. Բեդրոսյան
 Տեխ. խմբագիր՝ Է. Ավագյան
 Վերստուգող սրբագրիչ՝ Բ. Քաջախյան

ՎՖ 07971:

Պատվեր 2325:

Տիրաժ 3000:

Հանձնված է արտադրության 7/VI 1959 թ.:

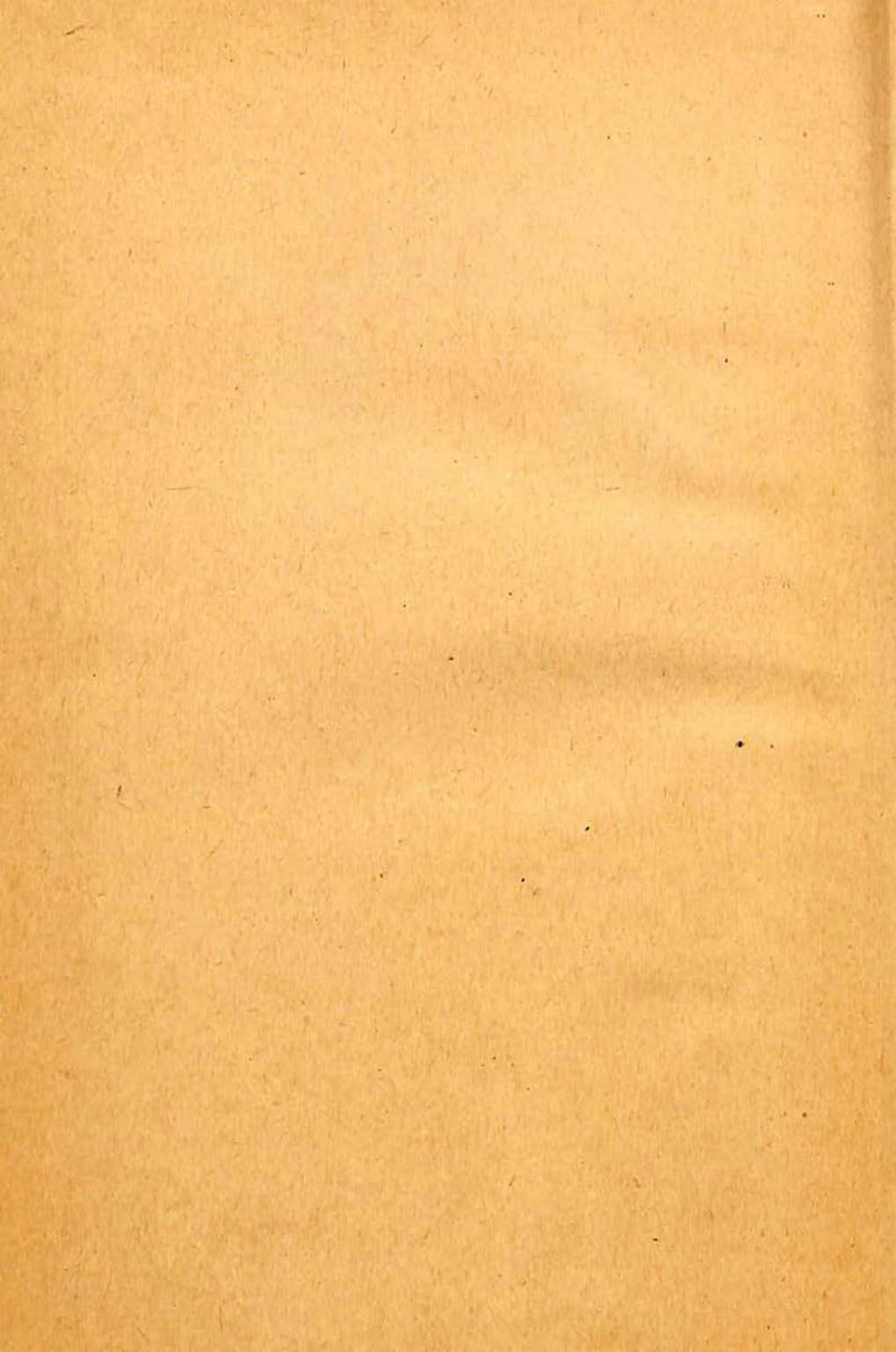
Ստորագրված է տպագրության 6/IV 1960 թ.:

Քուղթ՝ 84×108 $\frac{1}{32}$, տպագր. 7,0 մամ. = 5,75 պայմ. մամ., հրատ. 5,0 մամ.

±11 ներդիր:

Գինը՝ 3 ռ. 80 կ.:

Հայկական ՍՍՌ Կուլտուրայի մինիստրության Հրատարակչությունների և
 պոլիգրաֆ արդյունաբերության Գլխավոր վարչության № 1 տպարան,
 Երևան, Ալավերդյան փող. № 65:



ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0026435

ԳԻՆԸ 3 Թ. 80 Կ.

ЦЕНА

11
13679

ՀԱՅՊԵՏՀՐԱՏ