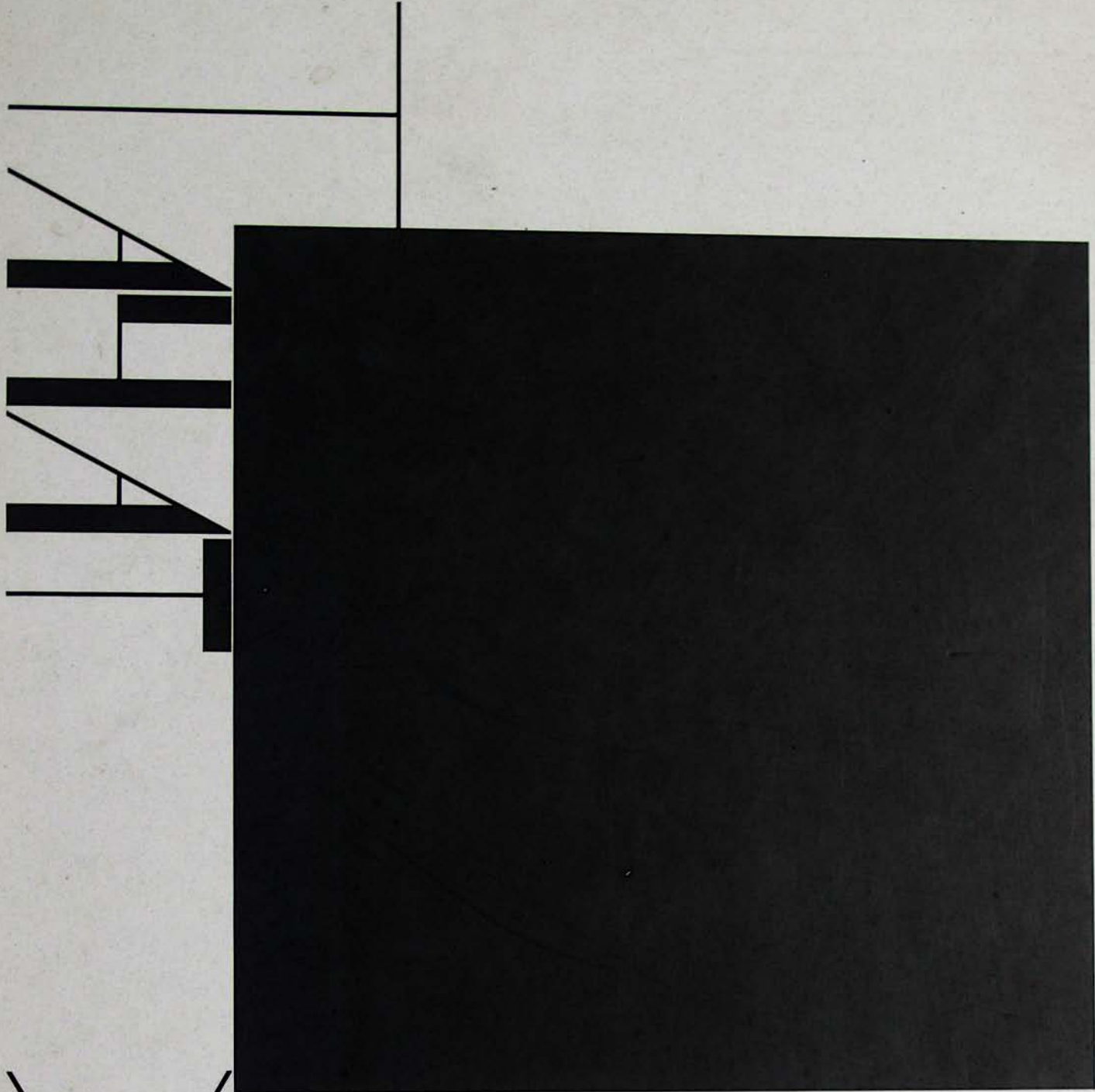
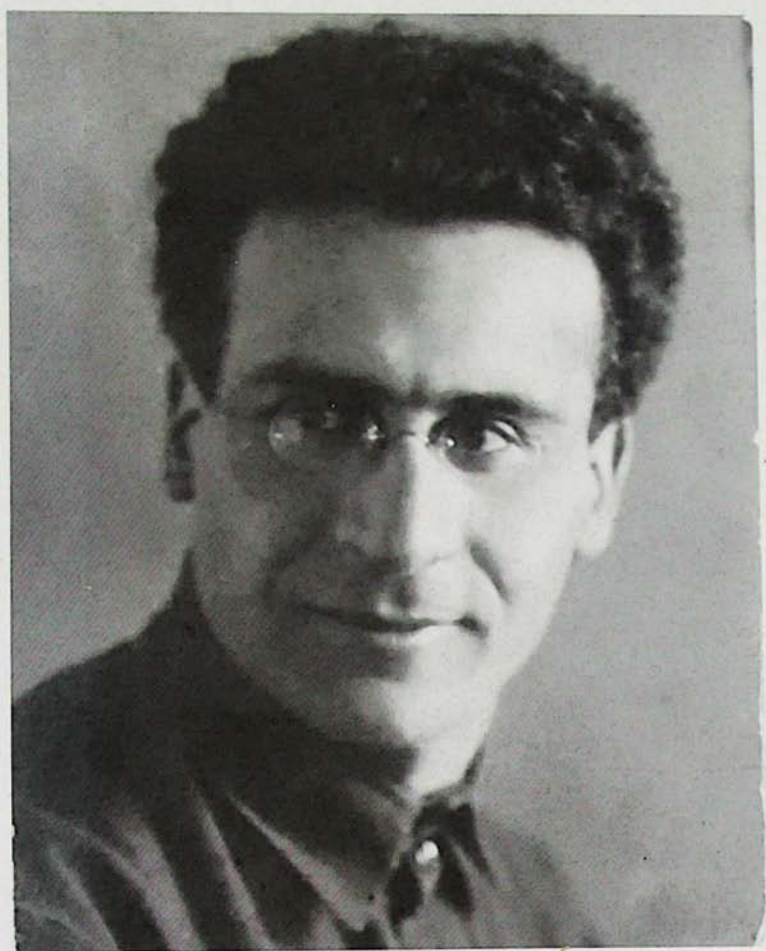




ХУДОЖНИК

АВАНГАРД



В 1934 году я был десятилетним ребенком. Отец подарил мне книгу – огромный том произведений Гуманяна. Форзац этой книги был сделан Тачатом Хачванкяном. Ничего более гениального я не представляю. Как было возможно на пусть даже больших, но всего лишь двух страницах отобразить все эпическое наследие Гуманяна. Как он сумел все это разместить, этот большой художник... 62 года эта книга сопровождает меня. Я благодарен этому...

Академик Левон Ахсродян,
Из выступления на открытии выставки, посвященной 100-летию
Тачата Хачванкяна,
1996 год, Ереван, Национальная галерея Армении.

ХУДОЖНИК

ТАЧАТ ХАЧВАНКЯН

9896/1

1934 թվականին եւ սուս տարեկան երեխա էր Էմ հայրը ինձ բերեալ
նախք քի գիրք՝ Էմ ծանոթութի մեծ հասարակ. Այդ գրքի հասարակ արեւ էր
Տաճարո հոստիանդաները. Եւ ոչինչ ավելի համոզեալ չեմ պատկերացում
եւն ինչպեւս կարելի էր երկու, բնութիւն մեծաւոր, Էջի վրա Էմ ծանոթութի
ամբողջ Էջիկանքան տեղեւորութիւնը եւ արտաբանելով:
Էնչպեւս է եւս տեղեւորել, այդ մեծ արվեստագետը.
Ճշտարի է այդ գիրքն ինձ ուղեկցում է. Եւ շարունակ եմ դրան.

Արտեմիկըս Էմոն. Նախկերդան
Տաճարո հոստիանդանի 100 ամիսկն նախկան
գրգռանութեւի լուսնան երկրիւ
1996 թ., Էրեւան, Նախատանի տեղեւորն արտակերպարան

ՆԿԱՐԻՋ

ԱՅԿԱՆԻՔԻ ԲԱՆԿ



Ալբոմի կազմող, տեքստի և ծանոթագրությունների հեղինակ՝
Արթուր Ավագյան

Նկարների ծանոթագրված ցանկի համահեղինակ՝
Սեդա Խանջյան

Գիտական խմբագիր՝
Արարատ Աղասյան

Հայերեն թարգմանությունը՝
Աննա Ասատրյան

Լուսանկարիչ՝
Զավեն Սարգսյան

Կազմի ձևավորումը՝
Կարեն Բալյան

Составитель альбома, автор текста и приложений
Артур Авакян

Соавтор аннотированного списка иллюстраций
Седя Ханджян

Научный редактор
Арарат Агасян

Перевод на армянский
Анна Асатрян

Фотограф
Завен Саркисян

Оформление обложки
Карен Бальян

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
ԱՐԿԵՍՏԻ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ
ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ՊԱՏԿԵՐԱՍՐԱՀ

НАЦИОНАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ НАУК РЕСПУБЛИКИ АРМЕНИЯ
ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
НАЦИОНАЛЬНАЯ ГАЛЕРЕЯ АРМЕНИИ



ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի հրատարակչություն
Երևան 2007

Издательство Института искусств НАН РА
Ереван 2007

9894/1
17686

Գիրքը հրատարակվել է «Քաջագ» հիմնադրամի (ԱՄՆ) նյութական աջակցությամբ
Книга издана при финансовом содействии фонда "Каджаз" (США)

Тачат Хачванкян. –

Х 290 Ер.: Институт искусств НАН РА, 2007. – 164 с.

Գիրքը նվիրված է խորհրդահայ գրքարվեստի ռաիվիրաներից մեկի, ստալինյան բռնությունների զոհ դարձած տաղանդաշատ գրաֆիկ Տաճատ Խաչվանյանի (1896–1940) կյանքին և ստեղծագործությանը: Առաջին անգամ մանրամասն շարադրված է նկարչի կենսագրությունը, ներկայացված և քննության է առնված նրա հիմնական ժառանգությունը գծանկարի, գրքարվեստի, պլակատի և գեղանկարչության բնագավառում: Հատուկ ուշադրություն է դարձված Տ.Խաչվանյանի ու հայ և ռուս մշակույթների նշանավոր գործիչներ Ե.Չարենցի, Հ.Կոջոյանի, Վ.Ֆավորսկու ստեղծագործական առնչություններին, տրված է արվեստագետի գործունեության պատմական գնահատականը: Գրքում զետեղված են մեծ թվով վերատպություններ, ինչպես նաև վավերագրական լուսանկարներ:

Книга посвящена жизни и творчеству одного из пионеров армянского советского книжного искусства, талантливого графика Тачата Хачванкяна (1896–1940), павшего жертвой сталинских репрессий. Впервые подробно изложена биография художника, представлено и проанализировано его основное наследие в области рисунка, книжного искусства, плаката и живописи. Особое внимание уделено творческим взаимосвязям Т.Хачванкяна и видных деятелей армянской и русской культур – Е.Чаренца, А.Коджояна, В.Фаворского, дана историческая оценка деятельности художника. В книге помещено большое число репродукций, а также документальные фотографии.

ББК 85.153(2Ар)

Ժողովուրդը հնուց ի վեր որպես սրբություն է պաշտել մագաղաթի կամ թղթի վրա պատկերված բառը: Դա գնահատանքն էր մշակույթում գրքի խաղացած հիրավի վիթխարի դերի՝ թեև զգալիորեն փոխված այն ժամանակներից, երբ բազմատպաքանակ հրատարակությունը դուրս մղեց ձեռագիր գիրքը:

Գրքարվեստը Հայաստանում ունի հարուստ ավանդույթներ, որոնք հասնում են միջնադարյան վարպետներին՝ գրիչներին, ծաղկողներին, կրոնական տեքստերի ձևավորողներին և նկարազարդողներին: Հեռավոր վանքերի ու ձեռագրատների կիսախավարում և լռության մեջ տառ առ տառ, տող առ տող, պատկեր առ պատկեր ծնվում էին գրքարվեստի անանց արժեքները, և մենք դեռևս երկար պիտի հիշենք դրանց հանճարեղ հեղինակներին՝ Թորոս Ռոսլինին, Սարգիս Պիծակին, Հակոբ Ջուղայեցուն:

Հայաստանում գրքարվեստը (արդեն՝ տպագիր) վերստին ծաղկեց անցյալ դարի 30-ական թվականներին. դա կապված էր բանաստեղծ Եղիշե Չարենցի հրատարակչական գործունեության, նրա կողմից գրքերի նկարազարդման ու ձևավորման մեջ ներգրավված նկարիչների ստեղծագործության հետ: Այդ նախաձեռնությանը հայ կերպարվեստի երևելի վարպետներ Մարտիրոս Սարյանի և Հակոբ Կոջոյանի մասնակցությամբ էլ գրվեց հայկական գրքի գրաֆիկայի պատմության ամենավառ էջերից մեկը:

Գրքարվեստի բնագավառում ստեղծագործած նկարիչների շարքում էին նաև նրանք, ում վաստակած փառքի փոխարեն բաժին ընկավ դառը ճակատագիրը: Ոմանք, հայտնվելով իրենց մեծանուն ժամանակակիցների ստվերում և ըստ արժանվույն չգնահատվելով ու ճանաչում ձեռք չբերելով՝ մղվեցին երկրորդ պլան, ոմանք էլ, դառնալով ստալինյան ժամանակաշրջանի զոհեր, մոռացության մատնվեցին: Այսպես, հայրենական արվեստագիտությունը լույս 1950-ականների վերջերին «հիշեց» տաղանդավոր գրաֆիկ Տաճատ Խաչվանքյանին, ում ստեղծագործությունը պաշտոնական քննադատության տեսադաշտից դուրս էր մնացել քսան երկար ու ծիգ տարիներ¹:

Տաճատ Խաչվանքյանը ծնվել է 1896 թվականի մարտին², Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Գյումրի). այստեղ էլ անցում են նրա մանկության ու պատանեկության տարիները: Ապագա նկարչի հայրը՝ Հակոբ Խաչվանքյանը, հոգևորական էր, հայ եկեղեցու և ազգային-ազատագրական շարժման նշանավոր գործիչ, իսկ մայրը՝ Հռիփսիմե Արևշատյանը, դասավանդում էր մաթեմատի-

Издrevле слово, начертанное на пергаменте или бумаге, почиталось в народе святыней. Так оценивалась роль, которую играет в культуре книга, – роль поистине колоссальная, хоть и немало изменившаяся с тех пор, как рукописную книгу вытеснил многотиражный кодекс.

Искусство книги имеет в Армении давние традиции. Восходят они к средневековым мастерам – писцам, переписчикам, оформителям, иллюстраторам канонических текстов. Буква за буквой, строка за строкой, лик за ликом рождались в отдаленных монастырях, в тиши и полумраке скрипториев непреходящие ценности книжного искусства, и мы еще не скоро забудем имена их гениальных создателей – Тороса Рослина, Саркиса Пицака, Акопа Джугаеци.

В 30-х годах прошлого столетия искусство книги (уже печатной) пережило в Армении новый расцвет, связанный с издательской деятельностью поэта Егише Чаренца, а также художников, привлеченных им к иллюстрированию и оформлению книг. Участие в этом начинании выдающихся мастеров армянского изобразительного искусства – таких как Мартирос Сарьян и Акоп Коджоян, вписало одну из ярчайших страниц в историю армянской книжной графики.

Но среди художников, работавших в этой области, были и такие, кому вместо заслуженной славы выпала незавидная судьба. Одни, оказавшись в тени своих именитых современников, отошли на второй план, не удостоившись подобающей оценки и признания; другие, став жертвами сталинской эпохи, были преданы забвению. Так, лишь к концу 1950-х годов отечественное искусствоведение “вспомнило” о талантливом графике Тачате Хачванкяне, творчество которого оставалось вне поля зрения официальной критики долгие двадцать лет¹.

Тачат Хачванкян родился в марте 1896 года в Александрополе (ныне Гюмри)², где прошли его детство и юность. Отец будущего художника, Акоп Хачванкян, был священником, видным деятелем армянской церкви и национально-освободительного движения, мать, Рипсимэ Аревшатян, преподавала математику. Люди широкого культурного кругозора, они всячески стремились воспитать в детях трудолюбие и тягу к знаниям. Тачат среди них был старшим, имел пять братьев и сестру.

1915 թվականի մայիսին արժաթե մեդալով և առևտրի թեկնածուի կոչումով ավարտելով ուսումնարանի լրիվ դասընթացը՝ Խաչվանքյանն ընդունվում է Մոսկվայի Առևտրական ինստիտուտի Ալեքսանդրապոլի մասնաճյուղը: 1917 թվականին Հակոբ Խաչվանքյանը նշանակվում է Հայ առաքելական եկեղեցու Երևանի թեմի առաջնորդ. Տաճատը հարկադրված ընդհատում է ուսումնառությունը և ընտանիքի հետ տեղափոխվում Երևան:

В мае 1915 года, окончив полный курс училища с серебряной медалью и званием кандидата коммерции, Хачванкян поступил в александропольский филиал Московского коммерческого института. Однако в 1917 году, в связи с назначением Акопа Хачванкяна главой Эриванской епархии Армянской апостольской церкви, Тачат был вынужден прервать учебу и вместе с семьей перебраться в Эривань. Вскоре после этого он был призван на военную службу, где получил легкое ранение. Но факт этот не сыграл в его биографии сколько-нибудь значимой роли⁶. Гораздо более важным событием, надо полагать, было путешествие в Иран, которое он проделал в начале 1920-х годов с художником А. Коджояном. К сожалению, подробности этого путешествия до нас не дошли, но, зная, как ценил Хачванкян патриарха армянской советской графики, можно предположить, что общение с ним не прошло бесследно, укрепив в

Քիչ անց նա գորակոչվում է զինվորական ծառայության, որի ընթացքում թեթևակի վիրավորվում է: Սակայն այս փաստը նրա կենսագրության մեջ որևիցե նշանակալի դեր չի խաղացել⁶: Պետք է ենթադրել, որ առավել կարևոր իրադարձություն էր 1920-ական թվականների սկզբին նկարիչ Հակոբ Կոջոյանի հետ նրա ուղևորությունը դեպի Իրան: Ցավոք, մեզ չեն հասել այդ ուղևորության մանրամասները, բայց, գիտենալով, թե ինչքան բարձր էր գնահատում հաջվանքյանը խորհրդահայ գրաֆիկայի պատրիարքին, դժվար չէ կռահել, որ նրա հետ շփումն անհետ չանցավ և ամրապնդեց արվեստով լրջորեն զբաղվելու հաջվանքյանի ցանկությունը:

Եվ, այդուամենայնիվ, նա նկարիչ դարձավ համեմատաբար ուշ: Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատումից (1920) հետո հաջվանքյանը որոշ ժամանակ աշխատում է հաշվապահ և հաշվետար, այնուհետև Երևանի գեղարվեստական դպրոցում՝ որպես քարտուղար: Այստեղ նա ծանոթանում է գեղանկարիչներ Հովհաննես Տեր-Թադևոսյանի⁷, Սեդրակ Առաքելյանի և Վահրամ Գայֆեճյանի հետ: Խաջվանքյանն արդեն յուրացրել էր գեղանկարն ու գծանկարը⁸. այդ է վկայում նրա մասնակցությունը 1924 թվականին Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության կազմակերպած Առաջին գարնանային ցուցահանդեսին: Խաջվանքյանի ներկայացրած տասն աշխատանքներից դասախոսների ուշադրությունը գրավում են դիմանկարները: «Նրա ձեռքը վստահ է, նա ուշագրավն է տեսնում, ունի ձևի նուրբ զգացողություն, գծերը մաքուր են և արտահայտիչ», – սկսնակ գործընկերոջ մասին գրեց նկարիչ Գաբրիել Գյուրջյանը⁹:

Դեռևս մինչ այդ, նախախնամության կամոք, Տաճատը հանդիպել էր իր կյանքի ապագա ընկերուհուն՝ Եվգենյա Տեր-Խաչատրյանին, որը վճռական դեր խաղաց նրա նկարչական ինքնորոշման գործում: Պնդելով, որպեսզի ամուսինն ուսումնառությունը շարունակի Մոսկվայում, նա ոչ միայն ազատում է նրան յուրաքանչյուր երիտասարդ ընտանիքի կայացմանն ուղեկցող կենցաղային ամենատարբեր հոգսերից, այլև, մնալով Երևանում, աջակցում նրան նյութապես¹⁰:

1925 թվականին Խաջվանքյանը մեկնում է Մոսկվա և ընդունվում Բարձրագույն գեղարվեստատեխնիկական արվեստանոցներ (ՎԽՈՒՏԵՄԱՍՍ)՝ երկրի առաջատար ուսումնական հաստատությունը, որտեղ հնարավոր էր լուրջ, հիմնարար գիտելիքներ ստանալ կերպարվեստի և կիրառական արվեստների, մասնավորապես տարածության բնագավառում: Աձելով նախահեղափոխական Ռուսաստանի նմանատիպ հաստատությունների համեմատ սկզբունքորեն այլ գաղափարական և սոցիալական հիմքի վրա՝ բուհն արմատապես վերափոխեց գեղարվեստական կրթության նախկին համակարգը՝ վճռի և հատիչի վարպետներին օժտելով հասարակական նոր գործառույթներով:

Ո՞րն էր ՎԽՈՒՏԵՄԱՍՍ-ի նորարարությունը:



Տաճատը (ձախից ծայրինը) եղբայրների՝ Մուշեղի, Հովհաննեսի, Արտակի և Վահեի հետ:

Тачат (крайний слева) с братьями Мушегом, Ованесом, Артаком и Ваге.

Хачванкяне желание всерьез заняться искусством.

И все же художником он стал сравнительно поздно. После установления в Армении советской власти (1920) Хачванкяне некоторое время проработал бухгалтером и счетоводом, затем устроился секретарем в Эриванской художественной школе, где познакомился с живописцами Ованесом Тер-Татевосяном⁷, Седраком Аракеляном и Ваграмом Гайфеджяном. Уже тогда Хачванкяне владел живописью и рисунком⁸, о чем говорит его участие в Первой весенней выставке, организованной Обществом работников изобразительного искусства Армении в 1924 году. Из десяти работ, экспонированных Хачванкяном, внимание рецензентов привлекли портреты. «Его рука уверенна, линии чисты и выразительны, он видит примечательное и обладает тонким чувством формы», – писал о начинающем коллеге художник Габриэл Гурджян⁹. Для выставочного дебюта Хачванкяна такой отзыв был, безусловно, лестным, и не удивительно, что в каталогах последующих экспозиций Общества его имя встречается с неизменным постоянством.

Но еще до того судьба свела Тачата с будущей спутницей жизни Евгенией Тер-Хачатрян, которая сыграла решающую роль в его художественном самоопределении. Настояв на учебе мужа в Москве, она не только отстранила его от всевозможных житейских забот, сопутствующих становлению молодой семьи, но и поддерживала его материально, оставаясь в Эривани¹⁰.

В 1925 году Хачванкяне уехал в Москву и поступил в Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС) – ведущее в стране учебное заведение, где можно было получить серьезные, фундаментальные знания в области изобразитель-

ных и прикладных искусств, а также архитектуры. Выросший на принципиально иной идейной и социальной почве, нежели сходные заведения дореволюционной России, вуз этот в корне реформировал прежнюю систему художественного образования, наделив мастеров кисти и резца новыми общественными функциями.

Как известно, Октябрьская революция 1917 года глубоко потрясла весь жизненный уклад народов бывшей Российской империи. Словно стихия, сметавшая с пути всевозможные преграды, прошла она и по отжившим социальным институтам, в том числе культурным. В условиях строительства советского государства искусство приобретало исключительную значимость, причем не только идеологическую, но и практическую, предполагавшую тесное срастание художественной деятельности и материально полезного труда. Художник переставал быть созерцателем жизни и становился ее субъектом, активным творцом, которому наряду с политической грамотой необходимо было отлично владеть практическим "ремеслом". Такой тип художника, ясно сознающего смысл исторических свершений и приносящего прямую пользу обществу, в котором он живет, не мог быть взращен в рамках академической системы преподавания с ее рафинированным эстетизмом, консерватизмом и элитарной замкнутостью.

По окончании Основного отделения студент выбирал конкретную художественную специальность, которой обучался впоследствии. Поначалу Хачванкян привлекала живопись, но в конечном итоге предпочтение было отдано графике, так как на

Իր կառուցվածքով մախահեղափոխական ժամանակաշրջանի համանման գեղարվեստական հաստատություններին գարմանալիորեն տարբերվող ՎեՌՏԵՄԱՍ-ի մանկավարժական համակարգը համապատասխանում էր մոր պահանջներին: Սրանում իրավահավասար տեղ էին զբաղեցնում ստեղծագործական և արտադրական ֆակուլտետները՝ բացառելով արվեստների ավանդական աստիճանակարգը, դրանց բաժանումը «բարձրերի» և «ցածրերի»: Նախքան կոնկրետ մասնագիտություն յուրացնելը բուհի ուսանողները երկու (ավելի ուշ, 1926 թվականից՝ մեկ) տարվա ընթացքում սովորում էին Հիմնական բաժանմունքում, որտեղ, Լարիսա Ժադովայի խոսքերով՝ «ձեռք էին բերում ընդհանուր գեղարվեստական կուլտուրա... ծանոթանում տարածական արվեստների հիմնական տեսակներին, դրանց ընդհանուր, միավորող գծերին և սպեցիֆիկ առանձնահատկություններին... ուսումնասիրում գեղարվեստական ձևագոյացման հիմնական տարրերն ու միջոցները՝ գույն, տարածություն, մակերես, ծավալ, ինչպես նաև հորինվածքային ստեղծագործության եթերոներն ու լեզուն՝ համաչափությունները, ռիթմը, դինամիկան, հակադրությունները, առարկայական միջավայրի տեսողական ընկալման օրինաչափությունները»¹¹:

Ավարտելով Դիմնական բաժանմունքը՝ ուսանողն ընտրում էր կոնկրետ գեղարվեստական մասնագիտություն, որը սովորում էր հետազայում: Ավգբում հաշվանքյանին գրավում է գեղանկարչությունը, բայց ի վերջո նախապատվությունը տրվում է գրաֆիկային, քանի որ ՎԽՈՒՏԵՄՍՍ-ի Գրաֆիկական (Պոլիգրաֆիական) ֆակուլտետում էին դասավանդում հաշվանքյանի կուռքերը՝ ռուս նշանավոր արվեստագետներ Վլադիմիր Ֆավորսկին և

Եկիկոյա Կուպրեանովը:

Պոլիգրաֆիական ֆակուլտետը ՎԽՄԵՄԱՍ-ի ուժեղագույն ֆակուլտետներից էր, որի տաղանդավոր դասախոսների (առաջին հերթին՝ Ֆավորսկու) ջանքերով ուսանողներին սպառնիչ գիտելիքներ էին մատուցվում տեսական և գեղարվեստական առարկաներից, գրքի հորինվածքի և կառուցման մշակույթի, պոլիգրաֆիական տարբեր տեխնիկաների օգտագործման վերաբերյալ: Հատուկ ուշադրություն էր դարձվում գծանկարին (որին կատարելապես տիրապետում էր ֆակուլտետի դասախոսների մեծամասնությունը), նաև՝ գործնական գիտելիքներին: Ուսանողի կողմից գրքի հիմնական կառուցվածքային տարրերի՝ շապիկ, անվանաթերթ, էջկապ, տպատառ և այլն, յուրացման ընթացքում խրախուսվում էր պոլիգրաֆիական արվեստի սկզբունքների ինքնուրույն, վերլուծական իմաստավորման ունակությունը:

Վիմագրական բաժանմունքում, որն ընտրեց խաչվանքյանը¹², 1920-ական թվականների երկրորդ կեսին Կուպրեանովի հետ մեկտեղ դասավանդում էին ռուսական և խորհրդային գրաֆիկայի նշանավոր վարպետներ Դմիտրի Սոորը և Ալեքսանդր Դեյնեկան: Սակայն ֆակուլտետի դասախոսներից ամենամեծ ազդեցությունն ու հեղինակությունը վայելում էր Վ. Ֆավորսկին՝ գրքարվեստի ականավոր տեսաբանն ու պրակտիկը: Չնայած այն հանգամանքին, որ վիմագրական բաժանմունքի ուսանողների հետ նրա անմիջական շփումը սահմանափակ էր (Ֆավորսկին վարում էր ապագա փայտափորագրիչների հատուկ կուրսը), նա, այդուամենայնիվ, ողջ ֆակուլտետի գաղափարական աներկբա առաջնորդն էր: Ուստի մախքան խաչվանքյանի ուսանողական աշխատանքների մասին խոսելը, հարկ է համառոտ հիշատակել Ֆավորսկու գեղագիտական և ստեղծագործական որոշ սկզբունքներ մասին, որոնք նա տարեցտարի հետևողականորեն արմատավորում էր իր ուսանողների շրջանում:

Արվեստաբանական կրթությունը և գրքի գրաֆիկի վիթխարի փորձը Ֆավորսկուն հնարավորություն ընձեռեցին մշակելու գրքի՝ իբրև միասնական գեղարվեստական օրգանիզմի, սեփական տեսությունը, որի համաձայն գրքում նյութի տարածական-ժամանակային կազմակերպումը պետք է ենթարկվեր ամբողջական, մտածված պլաստիկ գաղափարին: «Գրքի գեղարվեստական կառուցվածքը, – պարզաբանում է ՎԽՄԵՄԱՍ-ի մասին կապիտալ աշխատության հեղինակ Սելիմ Խան-Մագոմեդովը, – մարդու կողմից ճանաչվում և յուրացվում է ժամանակի ընթացքում, ընթերցելու և դիտելու գործընթացում: Ուստի գրքի հորինվածքի մեջ մտնող բոլոր տարրերը՝ շապիկ, ֆորզագ, անվանաթերթ, սկզբնազարդեր, բացվածքներ, վերջնազարդեր և այլն, ընթերցողն ընկալում է գրքի տարածության մեջ իր շարժման ընթացքում, երբ գրքի գրական բովանդակությունը և գեղարվեստական ձևավորումը մարդու համար միաձուլվում են որպես միասնական տարածական-ժամանակային գործընթաց»¹³:

графическом (полиграфическом) факультете ВХУТЕМАСа преподавали кумиры Хачванкяна – блистательные русские художники Владимир Фаворский и Николай Купреянов.

Полиграфический факультет был одним из сильнейших факультетов ВХУТЕМАСа. Усилиями его талантливых педагогов (в первую очередь Фаворского) студентам преподносились исчерпывающие знания по теоретическим и художественным дисциплинам, культуре композиции и конструкции книги, по использованию различных полиграфических техник. Особое внимание уделялось рисунку (которым в совершенстве владело большинство преподавателей факультета), а также практическим занятиям. При освоении студентом основных структурных элементов книги – обложки, титульного листа, верстки, шрифтов и пр., поощрялась его способность к самостоятельному, аналитическому осмыслению принципов полиграфического искусства.

На литографском отделении, которое выбрал Хачванкян¹², во второй половине 1920-х годов, помимо Купреянова, преподавали такие известные мастера русской и советской графики, как Дмитрий Моор и Александр Дейнека. Однако наибольшим влиянием и авторитетом из педагогов факультета пользовался В. Фаворский – выдающийся теоретик и практик книжного искусства. Несмотря на то что его прямое общение со студентами отделения литографии было ограничено (Фаворский вел специальные курсы будущих ксилографов), он, тем не менее, являлся несомненным идейным лидером всего факультета. Поэтому, прежде чем говорить о студенческих работах Хачванкяна, стоит вкратце коснуться некоторых эстетических и творческих принципов Фаворского, которые он как преподаватель из года в год последовательно внедрял среди своих студентов.

Искусствоведческое образование и колоссальный опыт книжного графика позволили Фаворскому разработать собственную теорию книги, которая рассматривалась им как единый художественный организм. Согласно этой теории пространственно-временная организация материала в книге должна быть подчинена цельной, продуманной пластической идее. «Художественная структура книги, – разъясняет автор капитального труда о ВХУТЕМАСе Селим Хан-Магомедов, – познается и осваивается человеком во времени, в процессе чтения и просмотра. Поэтому все элементы, входящие в композицию книги – обложка, форзац, титульный лист, заставки, развороты, концовки и т. д., воспринимаются читателем в процессе его движения в пространстве книги, когда литературное содержание книги и ее художественное оформление сливаются для человека в единый пространствен-

Նկարները, ինչպես որ գրքի ձևավորման զուտ դեկորատիվ տարրերը, Ֆավորսկին դիտում էր ֆունկցիոնալ և գեղագիտական սկզբունքների միասնության տեսակետից: Գրքի իսկական նկարչին, գտնում էր նա, անհրաժեշտ է հասնել լավագույն հավասարակշռության, օրինակ, «Միր իսկուստվա»-ի վարպետների գրաֆիկական ոճը պայմանավորող զարդամոլության և պատկերայնության լիակատար բացասման (ինչին հանգեցին կոնստրուկտիվիստները) միջև: Հավանաբար այդ էր պատճառը, որ 1920-ական թվականներին Վեռնիկե-Մուսսո-ի մյուս ֆակուլտետների համեմատ Պոլիգրաֆիական ֆակուլտետն զգալիորեն պակաս չափով կրեց այն ժամանակ տարածված կոնստրուկտիվիզմի ազդեցությունը, թեև այդ ուղղության արձագանքները տեղ գտան որոշ դասախոսների՝ ի մասնավորի Ն. Կուպրեանովի, և ուսանողների՝ այդ թվում և Տ. Խաչվանքյանի, որոշ աշխատանքներում:

Բուհում սովորելու ընթացքում Պոլիգրաֆիական ֆակուլտետի ուսանողները հիմնավորապես ուսումնասիրում էին ոչ միայն ընդհանուր տեսական ու գեղարվեստական առարկաներ, այլև իրենց ապագա մասնագիտության արտադրական ու տեխնոլոգիական ասպեկտները: Ըստ էության, Վեռնիկե-Մուսսո-ը ձևավորում էր գրքի նկարչի նոր տիպ, որը մեկ անձում միավորում էր ձևավորողին, կոնստրուկտորին և պոլիգրաֆիստին՝ մշակելով հրատարակության տիպը, գրքի կառուցվածքը, դրա դեկորատիվ ձևավորումը, նկարաշարը և դրանով իսկ պայմանավորում հրատարակման ոճն ամբողջությամբ:

Սոսկվայում խաչվանքյանն ստեղծում է բազմաթիվ նկարներ, որոնք հիմնականում մատիտով, նաև՝ ածուխով ու ջրաներկով արված գծա- և ճեպանկարներ են: Սրանք մեծ մասամբ առանց մոդելների դիմագծերի ճշգրտման վերարտադրում են մարդկային մերկ ֆիգուրներ տարբեր շարժումներում և դիրքերում, քաղաքային՝ գերազանցապես ճարտարապետական բնակարի տեսարաններ, ինչպես նաև անիմալիստական (կենդանական) մոտիվներ: Խաչվանքյանի ուսանողական գծանկարները, որպես կանոն, կրում են զուտ օժանդակ, կիրառական բնույթ և չունեն գեղարվեստական ինքնուրույն նշանակություն: Բայց և այնպես դրանց մեջ հանդիպում են առանձին գրաֆիկական թերթեր, որոնցում դրվում են և լուծում գտնում ստեղծագործական որոշակի խնդիրներ: Այդպիսին է, օրինակ, «Երևանի շուկան» փոքրադիր հորինվածքը (1927)՝ ստեղծված, ըստ երևույթին, դեպի Հայաստան նկարչի ամառային ուղևորությունների տպավորության տակ (նկ. 2): Այս անպաճույճ տեսարանի մոտիվը, որը ճշմարտացիորեն ներկայացնում է ոչ մեծ հարավային քաղաքի նահապետական կոլորիտը, հիմք դարձավ Խաչվանքյանի «Երևանի շուկան (մեյդան)» հայտնի վիմագրության համար, որը կատարված է ասֆալտի վրա քերելու վիմագրական հազվագյուտ տեխնիկայով (նկ. 20):



Ե. Տեր-Խաչատրյանի հետ: 1920-ական թվականներ:
Շ. Ե. Խաչատրյան. 1920-е годы.

но-временной процесс"¹³. Иллюстрации, равно как и сугубо декоративные элементы оформления книги, рассматривались Фаворским с точки зрения единства функционального и эстетического начал. Настоящему художнику книги, считал он, необходимо добиться оптимального равновесия между стремлением к украшательству, определявшим, например, графический стиль мастеров "Мира искусства", и полным отрицанием изобразительности, к чему пришли конструктивисты. Отчасти поэтому Полиграфический факультет ВХУТЕМАСа в 1920-е годы в гораздо меньшей степени испытал влияние распространенного в ту пору конструктивизма, чем другие факультеты, хотя это направление нашло отголоски в работах некоторых преподавателей, в частности Н. Купреянова, а также студентов, в том числе Т. Хачванкяна.

За время пребывания в вузе студенты Полиграфического факультета основательно изучали не только общетеоретические и художественные предметы, но также производственные, технологические аспекты своей будущей специальности. По сути, ВХУТЕМАС формировал новый тип художника книги, который объединял в одном лице иллюстратора, конструктора и полиграфиста, разрабатывая тип издания, конструкцию книги, ее декоративное оформление, иллюстрационный цикл и определяя тем самым стиль издания в целом.

В Москве Хачванкян создал множество рисунков. В основном это натурные студии и беглые зарисовки, выполненные карандашом, реже углем и акварелью. В большинстве своем они воспроизводят обнаженную натуру в различных движениях и позах, без уточнения портретных черт моделей,

Նույն տարիներին խաչվանքյանն առաջին անգամ իր ուժերն է փորձում գեղարվեստական գրականության ձևավորման բնագավառում. նկարազարդում է Ե. Չարենցի «Գիքորի երազը» հեքիաթը (1928), ձևավորում Կ. Տերենցի «Թավրիզը» և Վ. Միրաքյանի «Լալվարի որսը» գրքերը (երկուսն էլ՝ 1929): Գունավոր վիճագրության տեխնիկայով արված այս աշխատանքները նշանավորում են խաչվանքյանի վաղ ստեղծագործությանը բնորոշ գրաֆիկական ոճի ծնունդը: Հավելենք, որ «Թավրիզը» և «Լալվարի որսը» գրքերի ձևավորումները նա ներկայացրել էր որպես դիպլոմային աշխատանք:

Գրքերի հետ վատ վարվելու համար պատժված չարածճի տղայի մասին պատմությունը Չարենցը փոխադրել էր Ս. Մարշալի հեքիաթի մոտիվներով: «Գիքորի երազը» վերնագրով փոխադրության նկարները դարձան «ամենափոքրիկների համար» գրականության ձևավորման բնագավառում խաչվանքյանի անդրանիկ և միակ փորձը (նկ. 21–24): Դատելով ըստ ամենայնի՝ նկարիչը հասկանում էր «ժանրի յուրահատկությունը», մանկական ընկալման առանձնահատկությունները՝ մտացածին դեմքերն ու իրավիճակները «ճանաչելու» ձգտումը և սերը վառ տեսողական կերպարների, ընդհանրացված, տիպական խարակտերների և գործողության դիմամիզմի հանդեպ: Նկարներն առանձնանում են լակոնիկ գծանկարով և վառ գունային լուծմամբ, ինչն էլ դրանք մերժեցնում է խորհրդային պլակատի վաղ մոուլդներին: Խաչվանքյանը ևս նկարազարդումներն ստեղծելիս հաշվի էր առնում այն հանգամանքը, որ դրանց անմիջական հասցեատերն իր տարիքի բերումով ավելի շուտ պիտի դիտեր «նկարները» և դրանցից քաղեր ոչ բարդ խրատը, քան թե կարդար տեքստը:

Կ. Տերենցի «Թավրիզը» գրքի համար խաչվանքյանը կատարել է, առնվազն, շապիկի երկու տարբերակ, որոնցից մեկն առանց էական փոփոխությունների կրկնել է հեղինակային քրոմովիճագրության մեջ (նկ. 27): Պահպանված նախանկարները տարբերվում են հորինվածքով, բայց դրանցում առկա են գեղանկարչական միևնույն տարրերն ու մոտիվները: Մահմեդական ծարտարապետությանը բնորոշ ձևերը՝ մզկիթի գմբեթը, աշտարակը, աղեղնաձև կամարը, լայնարձակ հանդերձանքներով կանայք և տղամարդիկ, հեզ իշուկը, չալմաներն ու ֆեսերը միաձուլվում են մերձավորարևելյան քաղաքի՝ որոշակի պայմանականությամբ և գրոտեսկի տարրերով օժտված, հավաքական կերպարում: Ակամա հիշվում են Հ. Կոջոյանի՝ դեպի Պարսկաստան և, մասնավորապես, Թավրիզ կատարված ուղևորությունների մոտիվներով արված տեմպերաները և գրաֆիկական թերթերը, որոնցում հիրավի փայլուն մարմնավորում է գտել արևելյան կենցաղի հեզմական և արտահայտիչ թատերայնությունը¹⁴:

Շապիկի վերջնական տարբերակում խաչվանքյանը դիմում է գեղարվեստական ինքնատիպ հնարքի՝ առջևի պլանում նշագ-

սենկի городского, преимущественно архитектурного пейзажа, а также анималистические мотивы. Студенческие рисунки Хачванкяна, как правило, носят сугубо вспомогательный, прикладной характер и не имеют самостоятельного художественного значения. Но среди них встречаются отдельные графические листы, в которых ставятся и получают разрешение определенные творческие задачи. Такова, например, небольшая по формату композиция под названием “Эриванский рынок” (1927), очевидно, созданная под впечатлением летних поездок художника в Армению (илл. 2). Мотив этой незатейливой сценки, так верно передающей патриархальный колорит небольшого южного города, лег в основу известной литографии Хачванкяна “Эриванский рынок (май-дан)”, выполненной в редкой литографической технике выскребания по асфальту (илл. 20).

В эти же годы Хачванкян впервые пробует себя в сфере оформления художественной литературы: иллюстрирует сказку Е. Чаренца “Сон Гикора” (1928), оформляет книги К. Теренца “Тавризм” и В. Миракяна “Охота на Лалваре” (обе – 1929). Выполненные в технике цветной литографии, эти работы знаменуют рождение графического стиля Хачванкяна, характерного для его раннего творчества. Добавим, что оформления книг “Тавризм” и “Охота на Лалваре” были представлены им в качестве дипломной работы.

История о непослушном мальчике, наказанном за то, что он плохо обращался с книгами, была переложена Чаренцем по



Երևանի գեղարվեստա-արդյունաբերական դպրոցի ուսուցիչ Ս. Առաքելյանի (ներքևի շարք, ձախից՝ երրորդը) և նրա կուրսի ուսանողների հետ: Նույն շարքում. ձախից երկրորդը՝ Տ. Խաչվանքյան, աջից ծայրինը՝ ռեժիսոր Վ. Աճեմյան: 1924 թվական:

Вместе с преподавателем эриванской художественно-промышленной школы С. Аракеляном (нижний ряд, третий слева) и студентами его курса. В том же ряду второй слева – Т. Хачванкян, крайний справа – режиссер В. Аджемян. 1924 год.

ծում է հիմնական հերոսների խոշոր ֆիգուրները, բայց չի պատկերում, այլ «մոդելում» է դրանք հագուստի՝ դեպի վար իջնող և մարդկային մարմնի ռեալ ձևերը քողարկող ծալքերով: Դրանով իսկ ստեղծվում է երկակի տպավորություն. մի կողմից՝ ֆիգուրներն ընկալվում են շոշափելիորեն և ծավալուն, հատկապես պատի նման ուղղանկյուն մակերեսի ֆոնի վրա, մյուս կողմից՝ ասես անհետանում են, տարրալուծվում դրանում: Պայմանականորեն է լուծված նաև դեպի կամարային որմնախորշով, աշտարակով և գմբեթով նշված մզկիթն ուղևորվող մոլլայի ֆիգուրը: Գունային լոկալ բծերի և խիստ երկրաչափական ձևերի, կարճ ու կտրուկ ուրվանկարների և նուրբ խաչաձևավոր ստվերագծման համադրումը հորինվածքին հաղորդում է դեկորատիվ հնչողություն: Մի շարք հատկանիշներով սա մերժենում է կոմստրուկտիվիստական գրքային գրաֆիկայի նմուշներին, որի ազդեցությունը 1920-ական թվականներին կրեցին խորհրդային գրաֆիկներից շատերը, դրանց թվում՝ վիմագրական բաժանմունքում խաչվանքյանի դասախոս Ն. Կուպրեանովը:

Վ. Միրաքյանի «Լալվարի որսը» պոետիկ դրաման ծնվեց անցյալ դարի սկզբին և լայն ճանաչում բերեց հեղինակին: Սրա նկարագրողունները կարելի է դասել գրքարվեստի ասպարեզում խաչվանքյանի առավել հաջողված աշխատանքների թվին: Արվեստագետը նրբորեն զգաց բանաստեղծական լեզվի ոգին, նրա ինքնատիպ գեղեցկությունն ու ոճը: Գրքի՝ ջրաներկով կատարված շապիկը (նկ. 28) կրում է էպիկական բնույթ և պատկերում Գուգարքի վեհասրահն բնությունը, լանջերն անառիկ լեռների, որոնցից մեկին միաձուլվել է նախնիների սրբազան ավանդույթների հպարտ պահապան Ավագի՝ Ժայռի պես հզոր կերպարը: Անտեսանելի գետով սահող ասես նիրհած Ավարդի՝ մեղմ թախծով համակված պատկերը, նրբագեղ քարայծերը՝ սիրահարների այդ պարզամիտ խորհրդանիշը, հորինվածքի մեջ են ներմուծում նուրբ-մարմնագույն, կանաչ և կապույտ գույներով «հնչյունավորված» լրացուցիչ քնարական տոներ: Ընդհանուր տպավորությունն ամբողջացվում է տպատառի զուսպ գծագրությամբ և հորինվածքը մասնատող հորիզոնական գծերով. շապիկն ստեղծում է հուզական տրամադրություն, որն ուղեկցում է մեզ ընթերցանության ընթացքում¹⁵:

Գրքի բացվածքին նկարիչը պատկերել է պոեմի բարձրակետը՝ հարսանիքի տեսարանը (նկ. 29): Այստեղ արդեն այլ տրամադրություն է իշխում: Մենք ներգրավվում ենք ժողովրդական աղմկոտ տոնակատարության մթնոլորտ, ուր տարիքն առած տղամարդիկ, ունկնդրելով երաժիշտների նվագը, քեֆ են անում և բաժակաճառեր արտասանում, խայտաբղետ զգեստներով կանայք պար են բռնել, իսկ երիտասարդ ձիավոր-կտրիճները, մրցելով խիզախության մեջ, սուրում են սրարշավ: Խնջույքի մասնակիցներից մեկը, չգալելով իրեն, վեր է թռչում և պարում, մյուսն էլ՝ բնորոշ ժեստով կանչում է մնացածներին: Ու թեև հեռվում, հե-

մոտիվա՝ և խաչաձևավոր ստվերագծման համադրումը հորինվածքին հաղորդում է դեկորատիվ հնչողություն: Մի շարք հատկանիշներով սա մերժենում է կոմստրուկտիվիստական գրքային գրաֆիկայի նմուշներին, որի ազդեցությունը 1920-ական թվականներին կրեցին խորհրդային գրաֆիկներից շատերը, դրանց թվում՝ վիմագրական բաժանմունքում խաչվանքյանի դասախոս Ն. Կուպրեանովը:

Для книги К. Теренца “Тавриз” Хачванкян выполнил, по меньшей мере, два варианта обложки, один из которых без значительных изменений был повторен в авторской хромофотографии (илл. 27). Сохранившиеся эскизы различаются по композиции, но в них фигурируют одни и те же изобразительные элементы и мотивы. Характерные формы магометанской архитектуры – купол мечети, вышка минарета, стрельчатая арка, фигуры облаченных в просторные одеяния женщин и мужчин, кроткий ослик, чалмы и фески сливаются в собирательный образ ближневосточного города, трактованный с изрядной долей условности и элементами гротеска. Невольно вспоминаются выполненные по мотивам путешествий в Иран, и в частности в Тавриз, темпера и графические листы А. Коджояна, в которых ироничная и экспрессивная театрализация восточного быта нашла поистине блистательное воплощение¹⁶.

В окончательном варианте обложки Хачванкян прибегает к оригинальному художественному приему: намечает на первом плане крупные фигуры основных персонажей, но не изображает их, а “моделирует” складками ниспадающей одежды, которая словно скрывает реальные формы человеческого тела. Тем самым создается двойственное впечатление: с одной стороны, фигуры воспринимаются осязаемо и объемно, особенно на фоне прямоугольной поверхности, похожей на стену, а с другой – будто бы исчезают, растворяясь на этом фоне. Условно решена также фигура муллы, который направляется в мечеть, обозначенную арочным проемом, башней и куполом. Сочетания локальных цветовых пятен и строгих геометрических форм, лаконичных силуэтов и тонкой перекрестной штриховки придают композиции декоративное звучание. По ряду признаков она сближается с образцами конструктивистской книжной графики, влияние которой в 1920-е годы испытали многие советские графики, в том числе и педагог Хачванкян по отделению литографии Н. Купреянов.

տին պլանում փռված Լոռվա լանդշաֆտի համայնապատկերը դիտողի հայացքը տանում է դեպի խորք, սակայն հորինվածքն առանձնանում է դեկորատիվ ամբողջականությամբ՝ հոյակապ համապատասխանելով էջկապին և եզրագարդելով բանաստեղծական տեքստի երկու ոչ մեծ սյունակները¹⁶:

Այս աշխատանքները պետք է որ գրավենին խաչվանքյանի դասախոսների ուշադրությունը, որոնց մոտ մա միշտ լավ համարում ուներ: Պատմում են, որ ուսումնառության տարիներին խաչվանքյանը մտերմացել էր Ֆավորսկու հետ, որն էլ նրան առաջարկեց մնալ Մոսկվայում և անգամ հանձն առավ օգնել աշխատանքի տեղավորման և բնակարանի հարցում: Նման հեռանկարը, բնականաբար, երիտասարդ նկարչին շատ բան էր խոստանում թե՛ կենցաղային, թե՛ ստեղծագործական առումով: Խորհրդային գրաֆիկայի վարպետների (ամենից առաջ՝ հենց Ֆավորսկու) հետ կողք-կողքի աշխատելու, մայրաքաղաքի գեղարվեստական կյանք մուտք գործելու և մասշտաբային ստեղծագործական նախագծերի իրականացմանը (մասնավորապես՝ միլիոնավոր ընթերցողներին մատչելի գրքերի ծավալում) մասնակցելու հնարավորությունը մա չէր կարող անտեսել: Սակայն խաչվանքյանի իսկական կոչումը հայրենիքում ապրելն ու արարելն էր, ուր ձգտում էր ամբողջ հոգով և ուր ուղևորվեց ինստիտուտն ավարտելուց անմիջապես հետո:

Վերադառնալով Երևան՝ խաչվանքյանն աշխատանքի է անցնում Հայպետհրատում՝ որպես տեխնիկական խմբագիր: Միաժամանակ մա դասավանդում է Երևանի գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկումում (վարում է գրաֆիկայի և պլակատի դասընթացները) և Պետական պոլիտեխնիկական ինստիտուտում, ուր նրան հրավիրել էր ճարտարապետ Ալ. Թամանյանը¹⁷: խաչվանքյանն ակտիվորեն ներգրավվում է հանրապետության գեղարվեստական կյանք (որի հետ կապը չէր ընդհատել Մոսկվայում գտնվելու ընթացքում), նրա աշխատանքները կանոնավորապես երևում են ցուցահանդեսներում: Հայտնվելով ազգային մշակույթի ակադեմիկոս գործիչների շրջապատում՝ խաչվանքյանը մտերմանում է նրանցից շատերի, այդ թվում՝ Ե. Չառենցի, Կ. Հալաբյանի¹⁸, Մ. Սարյանի, Գ. Գյուրջյանի, Ռ. Իսրայելյանի հետ՝ բարձր գնահատվելով նրանց կողմից որպես մարդ և արվեստագետ: Շուտով խաչվանքյանն ստեղծագործական միջավայրում ձեռք է բերում լայն ճանաչում¹⁹:

Նախքան 1930-ական թվականներին գրքի գրաֆիկայի ասպարեզում նկարչի կոնկրետ աշխատանքներին անդրադառնալով՝ անհրաժեշտ ենք համարում համառոտ պատմել այդ տարիներին խորհրդային գրադարարականության և գրքարվեստի բացառիկ ծաղկման մախարայների մասին:

Արդեն 1920-ական թվականների վերջին խորհրդային արվեստը նշանակալիորեն հեռացել էր հետհոկտեմբերյան առաջին տարիներին իր բնույթը պայմանավորող գաղափարագեղագի-

Поэтическая драма В. Миракяна “Охота на Лалваре” родилась в самом начале прошлого века и принесла своему автору широкое признание. Иллюстрации к ней можно отнести к числу наиболее удачных работ Хачванкяна в области книжного искусства. Художнику удалось тонко прочувствовать дух поэтической легенды, ее самобытную красоту и стиль. Обложка книги (илл. 28), выполненная акварелью, несет эпическое начало и рисует величавую природу Гугарка, склоны его неприступных гор, с одной из которых слит образ мощного, как утес, Авака – гордого хранителя заветных традиций предков. Облик словно бы уснувшей и плывущей по невидимой реке Алвард, овеянный тихой печалью, грациозные серны – этот бесхитростный символ возлюбленных, привносят в композицию дополнительные лирические тона, “озвученные” также цветом – нежно-телесным, зеленым и синим. Общее впечатление довершается сдержанной графикой шрифта и членящих композицию горизонтальных линий; обложка задает эмоциональный тон, который будет сопровождать нас при чтении¹⁵.

На развороте книги художник изобразил кульминационный момент поэмы – сцену свадьбы (илл. 29). Здесь уже царит иное настроение. Мы вовлекаемся в атмосферу шумного народного праздника, где мужчины постарше, внимая игре музыкантов, пируют и произносят тосты, женщины в пестрых одеждах кружат веселый хоровод, а молодые всадники-смельчаки, состязаясь в удали, мчатся во весь опор. Один из пирующих, не удержавшись, вскочил и пустился в пляс, другой характерным жестом зазывает остальных... И хотя вдаль, на заднем плане, расстилается панорама лорийского ландшафта, уводящая взгляд зрителя вглубь, композиция отличается декоративной цельностью, прекрасно согласуясь с версткой и окаймляя два небольших столбца стихотворного текста¹⁶.

Эти работы должны были привлечь внимание педагогов Хачванкяна, у которых он всегда был на хорошем счету. Рассказывают, что в годы учебы Хачванкян сдружился с Фаворским, который предлагал ему остаться в Москве и даже обещал помочь с трудоустройством и жильем. Разумеется, такая перспектива многое сулила молодому художнику как в бытовом, так и в творческом отношении. Возможность работать бок о бок с мастерами советской графики (прежде всего с самим Фаворским), влиться в художественную жизнь столицы и принимать участие в осуществлении масштабных творческих проектов (а именно: в оформлении книг, доступных миллионам читателей) не могла им не учитываться. Однако свое истинное призвание он видел в том, чтобы жить и работать на родине, куда его влекло всей душой и куда он отправился сразу по окончании института.

տական և ստեղծագործական սկզբունքներից: Խորհրդային արվեստի ռաիվորաների հռչակած հեղափոխական ռեֆորմների ոգին աստիճանաբար մարում էր: Ամբողջատիրական հասարակության ձևավորումը մշակույթին թելադրում էր ազատ գեղարվեստական փորձարարությունների տրամաբանության և ավանգարդիզմի ռճաբանության հետ անհամատեղելի, միանգամայն կոնկրետ գաղափարական առաքելություն: Ստեղծագործության մեջ պլանաչափորեն դուրս էր մղվում անցյալի հետ կապերը վճռականորեն խզելու և արմատական նորույթի պահանջը, քանզի դա չէր արժանանում լայն հանդիսատեսի պաշտպանությանը, ինչին ապավինում էին կուսակցական ղեկավարությունը և արվեստագետների զգալի մասը:

Արվեստի նկատմամբ պետական վերահսկողության խստացումն իր արտացոլումը գտավ ՀամԿ(Բ)Պ Կենտկոմի 1932 թվականի ապրիլի 23-ի որոշման մեջ, որով հայտարարվեց երկրում եղած այլևայլ գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների արձակման և ստեղծագործական միությունների ստեղծման մասին: Իսկ ևս երկու տարի անց Խորհրդային գրողների համամիութենական առաջին համագումարում պաշտոնական գեղարվեստական մեթոդ հռչակվեց դեպի կոմունիստական գաղափարայնությունը և հանրամատչելի պլաստիկ ձևը կողմնորոշված «սոցիալիստական ռեալիզմը»:

Այդ տարիների գեղարվեստական քաղաքականության շրջանակներում ծնունդ էր առնում մի բնորոշ միտում արդիական էր դառնում մշակութային ժառանգությանը, լայնորեն հասկացված «կլասիկային» դիմելը, որը կոչված էր ամրապնդել հասարակության գեղագիտական կողմնորոշման վեկտորը: «Կլասիկայում» Խորհրդային արվեստը ձեռք էր բերում անհրաժեշտ հող, նեցուկ, որից նրան զրկել էին «ծախ» գեղարվեստական հոսանքների նիհիլիստական կոնցեպցիաները: Դրանց բանավիճային հակազդեցությունը պարունակում էր ստեղծագործական նոր ծրագիրը: Մշակույթի գաղափարախոսների մատուցմամբ «կլասիկան» իմաստավորվեց որպես Խորհրդային արվեստի նախապատմություն, ուղի, որն անհրաժեշտ էր անցնել դեպի պատմագեղարվեստական զարգացման բարձրակետը՝ «սոցիալիստական ռեալիզմը», արագորեն բարձրանալու համար²⁰:

Դեպի անցյալը ծրագրային վերադարձը կրում էր ընդհանուր մշակութային բնույթ. 1920-ական թվականների ժամանակավոր դժվարություններից հետո երկրում վերջապես կարգավորվել էր դասագրքերի լույս ընծայումը, բարձրացել կրթական միջին ցեղը, ակտիվացել համաշխարհային գրականության հուշարձանների հրատարակման աշխատանքը: Դադարելով ընտրյալների սեփականությունը լինելուց՝ գրքերն այժմ հրատարակվում էին բազմահազար տպաքանակներով, մտնում բնակչության ամենալայն խավերի գործածության մեջ և ձեռք բերում աննախադեպ լիազորություններ ընթերցող զանգվածների լուսա-



Մոսկովյան առևտրական ուսումնարանի ուսանող S. Խաչվանյանը: 1915 թվական: Студент Московского коммерческого училища Т. Хачванкян. 1915 год.



Աշխատելիս: ՎԽՈՒՏԵՄԱՍՍ: 1920-ական թվականների երկրորդ կես: За работой. ВХУТЕМАС. Вторая половина 1920-х годов.

По приезде в Эривань Хачванкян устроился на работу в Госиздате Армении в качестве технического редактора. Одновременно он преподавал в Эриванском художественно-промышленном техникуме (где вел курсы графики и плаката) и Государственном политехническом институте, куда был приглашен архитектором А. Таманяном¹⁷. Хачванкян активно включился в художественную жизнь республики (связь с которой не прерывал и в бытность свою в Москве), работы его регулярно появлялись на выставках. Оказавшись в кругу выдающихся деятелей национальной культуры, Хачванкян сблизился со многими из них, в том числе с Е. Чаренцем, К. Алабяном¹⁸, М. Сарьяном, Г. Гюрджяном, Р. Исраэляном, был высоко оценен ими как человек и художник. Вскоре Хачванкян приобрел известность в творческой среде¹⁹.

Но прежде чем коснуться конкретных работ художника в области книжной графики, созданных им в 1930-е годы, стоит вкратце рассказать о предпосылках необычайного расцвета советского книгоиздания и книжного искусства, который пришелся на это время.

Уже к концу 1920-х годов советское искусство значительно отошло от идейно-эстетических и творческих принципов, определявших его характер в первые послеоктябрьские годы. Дух революционных обновлений, провозглашенный пионерами советского искусства, постепенно угасал. Формирование тоталитарного общества диктовало культуре вполне конкретную идеологическую миссию, несовместимую с логикой свободных художественных экспериментов и стилистикой авангардизма. Установка на решительный разрыв с прошлым и радикальную но-

Վ. Ֆավորսկու (երկրորդ շարք, ձախից երրորդը)
արվեստանոցում: Վերևի
շարքում աջից երրորդը՝
Տ. Խաչվանյան: 1920-ական
թվականների երկրորդ կես:
В мастерской В. Фаворского
(второй ряд, третий слева). В
верхнем ряду третий справа –
Т. Хачванкян. Вторая половина
1920-х годов.



վորության և գեղագիտական դաստիարակության գործում: Այս ամենը խթանում էր գրքարվեստի՝ ստեղծագործական ուժերի ներդրման արժանի դաշտի, արագ զարգացումը: Գրքային գրաֆիկայի յուրահատկությունը, որա պլաստիկական լեզվի առանձնահատկությունները, գրքի գեղագիտական «տարածության» հայտնի պայմանականությունը նկարիչներին ընծեռում էր ինքնարտահայտման լրացուցիչ՝ ստեղծագործության առավել գաղափարականացված հաստոցային և մոնումենտալ ձևերի բնագավառում աներևակայելի ազատություն: Չարմանալի չէ, որ գրքի ստեղծման գործընթացն այդ տարիներին գրավում էր ոչ միայն գրքի գրաֆիկայի վարպետներին, այլև ավելի լայն պրոֆիլի նկարիչներին: Նմանատիպ երևույթ կարելի է նկատել նաև ժամանակի գրական պրակտիկայում. խորհրդային խոշորագույն գրողները գնում էին թարգմանչության ոլորտ՝ հայրենական գրականությանը ներկայացվող գաղափարական-թեմատիկ պահանջներից գեթ փոքր-ինչ խուսաճալով: Ենթադրելով:

1930-ական թվականներին գրադարձարկալիկ մշակույթն անմախաղեպ բարձր մակարդակի հասավ նաև Հայաստանում: Դրանում վճռական դեր խաղաց եղիշե Չարենցը, որի բազմակողմանի տաղանդն այստեղ ևս գտավ իր փայլուն դրսևորումը: Պետհրատոմ բանաստեղծն աշխատեց յոթ տարի. սկզբում՝ որպես շարքային աշխատակից (1928–1930), ապա՝ գեղարվեստական գրականության բաժնի վարիչ (1930–1935): Այդ

վիզնու в творчестве планомерно вытеснялась, ибо не имела поддержки широкого зрителя, к которому апеллировало партийное руководство, да и большинство самих художников.

Ужесточение государственного контроля над искусством отразилось в известном постановлении ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года, объявлявшем о роспуске имевшихся в стране литературно-художественных организаций и создании единых творческих союзов. А еще через два года на Первом всесоюзном съезде советских писателей в ранг официального художественного направления был возведен «социалистический реализм», ориентированный на коммунистическую идейность и общедоступную пластическую форму.

В рамках художественной политики тех лет зарождалась характерная тенденция: актуальным становилось обращение к культурному наследию, к широко понятой «классике», призванной закрепить вектор эстетической ориентации общества. В «классике» советское искусство обретало необходимую почву, опору, которой его лишили нигилистические концепции «левых» художественных течений. Полемическую реакцию на них содержала новая творческая программа. С подачи идеологов культуры «классика» была осмыслена как предыстория советского искусства, как путь, который надлежало пройти в стремительном восхождении к высшей точке историко-художествен-

կարճ ժամանակահատվածում անգամ մա հասցրեց որոշիչ ավանդ բերել XX դարի հայ գրքարվեստի կայացմանը²¹։

Հազվագյուտ երախտապարտ ընթերցող և կրթոտ գրասեր Չարենցը լավ էր հասկանում գրքի էությունը, ֆունկցիոնալ և գեղագիտական յուրահատկությունը։ Լայն մտահորիզոնը, ծավալուն հումանիտար գիտելիքները, անբասիր ծաշակը և բանաստեղծական սուր զգացողությունը՝ զուգակցված հախուռն ու եռանդուն բնավորության հետ, օգնեցին նրան արագորեն հաստատվել նոր ասպարեզում՝ հրատարակչական գործում և շուտով դառնալ դրա իսկական գիտակ՝ հաջողությամբ իր մեջ միահյուսելով տեսաբանի ու պրակտիկի հատկանիշները։ Մարդկանց հրապուրելու և ոգևորելու, նրանց հետ ընդհանուր լեզու գտնելու և գործողության մղելու հարցում Չարենցին օգնում էին ոչ միայն կրակոտ խանդավառությունը, այլև կազմակերպական արտասովոր ունակությունները։ Ընդ որում գրքի վրա կատարվող աշխատանքում բանաստեղծի մասնակցությունը չէր սահմանափակվում ընդհանուր ղեկավարությամբ։ Ընդհակառակը, խորանալով ամենաբարդ հարցերի և նրբերանգների մեջ, մա, Սարյանի խոսքերով՝ «զարմանալի նուրբ դիտողություններ կաներ ծնավորողին, տեխնիկական խմբագրին, կազմարարին, կարճ ասած՝ բոլորին, ովքեր կապ ունեին գրքի ստեղծման հետ»²²։

Բանաստեղծի ժամանակակիցները միահամուռ ընդգծում էին նրա ապշեցուցիչ գիտելիքները կերպարվեստի պատմության բնագավառում, ինչը, Սարյանի վկայությամբ, «գիտեր մասնագետի պես»²³։ Նկարիչը հիշում է, որ Չարենցը մշտապես այցելում էր ցուցահանդեսներ, ուշադիր և երկար դիտում ցուցամուշները, բայց առավել սիրում էր մասնակցել քննարկումներին և ստեղծագործական բանավեճերին, որոնց ընթացքում, ելույթ ունենալով, համոզիչ օրինակներ էր բերում դասական և ժամանակակից արվեստի պատմությունից։ Իսկ XX դարի գեղարվեստական մշակույթը բանաստեղծի սիրելի թեման էր։ Քննադատի արտասովոր ծիրքով օժտված Չարենցն անվրեպ զգում էր կերպարվեստի արտահայտչական յուրահատկությունը, նրա զանազան տեսակների և ժանրերի առանձնահատկությունները և կարողանում տեսականորեն հիմնավորել իր միտքը։ «Այն, ինչ կոչվում է «գրքի էսթետիկա», – գրում է Սարյանը, – Չարենցի համար, ասես, մասնագիտություն լիներ»²⁴։

Այս ամենը Չարենցին հնարավորություն ընձեռեց Պետիրատում միավորել գրքարվեստով զբաղվելու ցանկություն ունեցող և համապատասխան ծիրքով օժտված առավել տաղանդավոր նկարիչներին։ Ոմանց համար (օրինակ՝ Կոչոյանի և Սարյանի) դա արդեն քաջածանոթ բնագավառ էր, մյուսների համար՝ համեմատաբար սակավ ծանոթ։ Սակայն բոլորն էլ ներգրավվեցին Չարենցի ազդեցության ուղեծրում (ինչը չէր բացառում մաև հակադարձ ազդեցությունը), և նրանցից շատերի համար բանաստեղծի

նոր զարգացման ուղի դարձավ «социалистическому реализму»²⁰։

Программный возврат к прошлому носил общекультурный характер: после временных затруднений 1920-х годов в стране был наконец налажен выпуск учебников, повышался средний образовательный ценз, активизировалась работа над изданием памятников мировой литературы. Перестав быть достоянием избранных, книги теперь издавались многотысячными тиражами, входили в обиход самых широких слоев населения и обретали невиданные полномочия в деле просвещения и эстетического воспитания читательских масс. Все это подталкивало интенсивное развитие книжного искусства, которое виделось достойным полем приложения творческих сил. Специфика книжной графики, особенности ее пластического языка, известная условность эстетического «пространства» книги давали художникам дополнительную свободу самовыражения, немыслимую в области более идеологизированных станковых и монументальных форм творчества. Не удивительно, что процесс создания книги в те годы привлекал не только мастеров книжной графики, но и художников более широкого профиля. Аналогично тому можно наблюдать в литературной практике тех лет: крупнейшие советские писатели шли в переводчики, пытаясь таким образом хоть как-то уклониться от идейно-тематических требований, предъявляемых отечественной литературе.

В 1930-е годы культура книгоиздания достигла небывало высокого уровня также и в Армении. Решающую роль в этом сыграл Егише Чаренц, многогранный талант которого и здесь нашел блистательное применение. В Госиздате поэт проработал семь лет, сначала рядовым сотрудником (1928–1930), а затем уже руководителем отдела художественной литературы (1930–1935). Но и за этот недолгий срок он успел внести определяющий вклад в становление армянского книжного искусства XX века²¹.

На редкость благодарный читатель и страстный любитель книги, Чаренц хорошо понимал ее природу, ее функциональную и эстетическую специфику. Интеллектуальный кругозор, обширные гуманитарные познания, безупречный вкус и обостренная поэтическая интуиция наряду с импульсивным, энергичным характером помогли ему быстро утвердиться на новом поприще, коим являлось для него издательское дело, а вскоре стать его подлинным знатоком, успешно соединявшим в себе черты теоретика и практика. Увлекать и воодушевлять людей, находить с ними общий язык и побуждать их к действию Чаренцу помогали не только пламенный энтузиазм, но и незаурядные организаторские способности. При этом участие поэта в работе над книгой не исчерпывалось общим руководством. Напротив, вдаваясь в самые сложные вопросы и нюансы, он, по словам Сарьяна,

տեղծի հետ աշխատելու տարիները դարձան արտակարգ բեղմնավոր: Չնայած իր կարճատևությանը, «Չարենցի ժամանակաշրջանը» որպես առանձին բաժին մտավ հայկական գրադարանային կառույցի պատմության մեջ:

Թեև Հայաստանի Պետհրատում հաջվանքյանն զբաղեցնում էր տեխնիկական խմբագրի պաշտոնը, ըստ էության, նա գրքի նկարիչ էր բառի ամենալայն իմաստով. միաժամանակ ձևավորող, մակետավորող և պոլիգրաֆիստ, որը մշակում էր հրատարակության տիպը, գրքի կառուցվածքը, նրա դեկորատիվ ձևավորումը, նկարաշարը: Նման բազմակողմանիության հիմքում գրքի՝ որպես գրականության, գրաֆիկական և պոլիգրաֆիան ներառող սինթետիկ արվեստի, հանդես էր մոտեցում: Այսօր կարելի է փաստել, հայ իրականության մեջ հաջվանքյանն առաջիններից էր, ով կանգնած էր գրքի դիզայնի ակունքներում, եթե դրա տակ հասկանանք օգտակար առարկայի՝ գրքի ամբողջական գեղագիտական կազմակերպումը:

1930-ական թվականներին, սերտորեն համագործակցելով Ե. Չարենցի հետ, հաջվանքյանն ստեղծում է գրքարվեստի բնագավառում իր գլխավոր աշխատանքները, որոնք հանդիսացան նրա հիմնական ներդրումը խորհրդահայ գրաֆիկայի զարգացման մեջ: Խաչվանքյանը նկարազարդում է ու ձևավորում հայ, ռուս և արտասահմանյան դասական և ժամանակակից գրողների՝ Ե. Օսյանի, Պ. Դուրյանի, Մ. Մեծարենցի, Հ. Թումանյանի, Ե. Չարենցի, Ա. Վշտունու, Վ. Վաղարշյանի, Ա. Ս. Պուշկինի և այ-

“делал удивительно тонкие замечания оформителю, техническому редактору, переплетчику, короче, всем, кто имел отношение к созданию книги”²².

Современники поэта почти в один голос отмечают его поразительную эрудицию в области истории изобразительного искусства, которую он, по свидетельству Сарьяна, “знал как специалист”²³. Художник вспоминает, что Чаренц постоянно посещал выставки, где внимательно и подолгу рассматривал экспонаты, но больше всего любил принимать участие в обсуждениях и творческих дискуссиях, в ходе которых, выступая, приводил убедительные примеры из истории классического и современного искусства. Что же касается художественной культуры XX века, то она была для поэта излюбленной темой. Безошибочно чувствуя выразительную специфику изобразительного искусства, особенности пластического языка различных его видов и жанров, Чаренц обладал незаурядным даром критика и умел теоретически обосновать свою мысль. “То, что называется “эстетикой книги”, – пишет Сарьян, – было для Чаренца словно специальностью”²⁴.

Все это позволило Чаренцу объединить в Госиздате наиболее талантливых художников, имевших желание и способности заниматься книжным искусством. Для одних (например, для Коджояна и Сарьяна) это была уже изведанная область, для других – сравнительно малознакомая. Но все они вовлекались в

ՎԽՈՒՏԵՍՍՍ-ի ուսանողների ու դասախոսների հետ:
Տ. Խաչվանքյանը՝ վերևի շարքում ծախից: 1920-ական թվականների երկրորդ կես:
Среди студентов и преподавателей ВХУТЕМАСа.
Т. Хачванкян – в верхнем ряду слева. Вторая половина 1920-х годов.



լոց երկերը: Ու թեև խաչվանքյանին առավել հոգեհարազատ էր գեղարվեստական գրականությունը և, մասնավորապես, պոեզիան, սակայն նա բազմիցս անդրադարձել է հասարակական-քաղաքական, գիտական և այլ գրականության ձևավորմանը: Աչքի ընկնելով նախանձելի աշխատասիրությանը՝ նկարիչն իր կարճատև ստեղծագործական կենսագրության ընթացքում ձևավորեց տասնյակ հեղինակների ստեղծագործություններ, ընդ որում առանձին հրատարակությունների վրա առիթ ունեցավ աշխատելու հայկական գրաֆիկայի վարպետներ Կոջոյանի և Սարյանի հետ: Այսպես, Պ. Դուրյանի քնարերգության հատորյակում որպես ճակատագարո՞ւ նա օգտագործել է բանաստեղծի՝ Կոջոյանի կողմից արձաթի վրա փորագրության տեխնիկայով արված գրաֆիկական դիմանկարը, իսկ Սարյանի (որին է պատկանում կազմը) հետ համատեղ ձևավորել է հանճարեղ աշուղ Սայաթ-Նովայի²⁵ հայերեն խաղերի ժողովածուն: Երբեմն որևէ հրատարակության աշխատանքներում ներգրավվում էին մի քանի նկարիչներ՝ Մարքսի «Կապիտալը», օրինակ, խաչվանքյանը ձևավորել է Կոջոյանի և Դանչոյի (Ե. Գաբուզյան) մասնակցությամբ: Կոջոյանը կատարել է գրքի՝ հեղինակի դիմանկարով գլխազարդը, իսկ Դանչոն՝ կազմաշապիկը: Խաչվանքյանն ինքը մշակել է ֆորզացն ու անվանաթերթը:

Յետևելով Ֆավորսկու կոնցեպցիային՝ խաչվանքյանը գիրքը դիտում է որպես ամբողջական գեղարվեստական կառուցվածք, որտեղ հավասարապես կարևոր են ոչ միայն նկարները, այլև ձևավորման բոլոր տարրերը: Երևի թե դրանով է բացատրվում այն փաստը, որ խաչվանքյանի ձևավորած մեծ թվով հրատարակությունների մեջ հանդիպում է ընդամենը երկու գիրք, որոնցում նա հանդես է գալիս նաև որպես էջային «լիարժեք» նկարների հեղինակ: Մասնավորապես, դա Ա. Ս. Պուշկինի հայերեն թարգմանությունների հատորյակն է՝ նվիրված բանաստեղծի մահվան 100-ամյա տարելիցին, և 1938 թվականին հրատարակված՝ Վ. Վաղարշյանի «Սասունցի Դավիթ» դրամատիկական պոեմը: Մնացած դեպքերում խաչվանքյանի նկարներն անմիջականորեն ներառվում են հրատարակության կառուցվածքի մեջ՝ տեղավորվելով շապիկներին, սուպերշապիկներին, ֆորզացներին, անվանաթերթերին, ֆրոնտիսպիսներին և գլխաթերթերին, ինչպես նաև բուն էջապայում՝ գրքի գլխազարդերի, վերջնազարդերի և գլխատառերի տեսքով: «Նկար» ասելով՝ մենք նկատի ունենք ֆիգուրատիվ-թեմատիկ պատկերները՝ բաց թողնելով զարդանկարը, որը խաչվանքյանի մոտ կարևոր դեր է կատարում գրքի գեղարվեստապատկերական կերպարի ստեղծման գործում: Ոչ պակաս մշանակալի գործառնություններ է նա հատկացնում զուտ պոլիգրաֆիկական միջոցներին՝ լուսանցքների և էջապի հարաբերակցությամբ, տպատառի ընտրությամբ, տեքստի ռուբրիկավորմամբ:

Առանձին խումբ են կազմում խաչվանքյանի այն գրքային

орбиту влияния Чаренца (что не исключало и обратного влияния), и для многих из них годы работы с поэтом были чрезвычайно плодотворны. Несмотря на свою кратковременность, “эпоха Чаренца” отдельной главой вошла в историю армянского книгоиздания.

В Госиздате Армении Хачванкян занимал должность технического редактора, но, по сути, он являлся художником книги в самом широком смысле этого слова: одновременно иллюстратором, макетчиком и полиграфистом, разрабатывающим тип издания, конструкцию книги, ее декоративное оформление, иллюстративный цикл. В основе такого универсализма лежал подход к книге как к синтетическому искусству, включающему литературу, графику и полиграфию. Сегодня можно сказать, что Хачванкян был одним из тех, кто в армянской действительности стоял у истоков книжного дизайна, если под этим понимать целостную эстетическую организацию утилитарного предмета – книги.

В 1930-е годы, тесно сотрудничая с Е. Чаренцем, Хачванкян создает свои главные работы в области книжного искусства. Они-то и составляют его основной вклад в развитие армянской советской графики. Хачванкян иллюстрирует и оформляет произведения армянских, русских и зарубежных писателей – как классиков, так и современников: Е. Отяна, П. Дуряна, М. Мецаренца, О. Туманяна, Е. Чаренца, А. Вштуни, В. Вагаршяна, А.С. Пушкина и др. И хотя художественная литература и особенно поэзия были наиболее близки Хачванкяну, ему неоднократно приходилось обращаться также к оформлению общественно-политической, научной и иной литературы. Отличаясь завидным трудолюбием, художник за свою недолгую творческую биографию оформил произведения десятков авторов, причем над отдельными изданиями имел случай работать вместе с мастерами армянской графики Коджояном и Сарьяном. Так, в одномомнике лирики П. Дуряна он использовал в качестве фронтисписа графический портрет поэта, выполненный Коджояном в технике гравюры по серебру, а совместно с Сарьяном (которому принадлежит переплет) оформил сборник армянских песен гениального ашуга Саят-Новы²⁵. Иной раз к работе над изданием привлекалось сразу несколько художников: “Капитал” Маркса, например, был оформлен Хачванкяном при участии Коджояна и Данчо (Е. Габузына), первый из которых исполнил виньетку с портретом автора, второй – суперобложку; сам же Хачванкян разработал форзац и титульный лист.

Следуя концепции Фаворского, Хачванкян рассматривал книгу как целостную художественную структуру, где одинаково важны все элементы оформления, а не только иллюстрации. Возможно, этим объясняется тот факт, что среди большого количества изданий, оформленных Хачванкяном, встречаются

ծնավորումները, ուր զգացվում է արվեստի քարոզչական-զանգվածային տեսակների (ամենից առաջ՝ պլակատի և կինոգովազդի), ինչպես նաև կոմստրուկտիվիզմի գեղագիտական սկզբունքների ազդեցությունը: Դրանք հիմնականում ժամանակակից հեղինակների (Արաքս, Ա. Վշտունի, Եգոր, Խ. Հրաչյան) ստեղծագործությունների՝ 1931 թվականին վերաբերող ծնավորումներն են, որոնք առանձնանում են կոչական ինտոնացիաներից ոչ զուրկ, երբեմն երգիծական երանգավորմամբ վառ և ընդհանրացված կերպարայնությամբ, արտահայտչամիջոցների ժխտությամբ, հորինվածքի գրաֆիկական և գունային բնութագրի լակոնիզմով: Այդ ամենը հիշողության մեջ արթնացնում է հետհեղափոխական առաջին տարիների խորհրդային քարոզչական արվեստի նմուշները, մասնավորապես պլակատի «խորդուբորդ» («перевалы») և ոլորըմբռնելի լեզուն: Միևնույն ժամանակ մասշտաբների համադրումը, ուրվագծերի դինամիզացիան և ռիթմական կրկնությունները, տպատառի և հորինվածքի ոչ պատկերային տարրերի կիրառումը հանգեցնում են ոճական զուգահեռների՝ կոմստրուկտիվիստների աշխատանքների հետ. նրանք էլ իրենց ֆորմալ որոնումներում ձգտում էին պարզության և կերպարի խիստ ֆունկցիոնալ արտահայտչականության:

Այս տեսակետից ցուցադրական օրինակ է Ազատ Վշտունու «Խոսում է ռադիո Ալժիրը» երգիծական պոեմի ծնավորումը (Նկ. 33): Շապիկի հորինվածքում, խախտելով գործողության տեղի և

всего две книги, в которых он выступает также как автор “полноценных” страничных иллюстраций. В частности, это однотомник армянских переводов А.С. Пушкина, приуроченный к 100-летию со дня кончины поэта, и драматическая поэма В. Вагаряна “Давид Сасунский”, изданная в 1938 году. В остальных случаях иллюстрации Хачванкяна непосредственно включаются в структуру издания, помещаясь на обложках и суперобложках, форзацах и титулах, фронтисписах, шмуцтитулах, а также в самой верстке в виде заставок, концовок и буквиц. Под словом “иллюстрации” мы подразумеваем фигурно-тематические изображения, опуская орнамент, который у Хачванкяна играет важную роль в создании художественно-пластического образа книги. Не менее значимые функции он отводит сугубо полиграфическим средствам – соотношению полей и верстки, выбору шрифта, рубрикации текста.

Отдельную группу составляют книжные оформления Хачванкяна, в которых сказалось влияние агитационно-массовых видов искусства (прежде всего плаката и кинорекламы), а также эстетических принципов конструктивизма. В основном это оформления произведений армянских советских авторов (Аракс, А. Вштуни, Егор, Х. Рачьян), относящиеся к 1931 году. Эти работы отличает яркая и обобщенная образность, не лишенная призывных интонаций, а подчас имеющая



Տպագրական հաստոցի մոտ:
ՎԽՈՒՏԵՄԱՍ: Վերին ծախ
անկյունում Տ. Խաչվանքյանն է:
1920-ական թվականների
երկրորդ կես:

За печатным станком. ВХУТЕМАС. В
левом верхнем углу – Т. Хачванкян.
Вторая половина 1920-х годов.

Ժամանակի միասնականության սկզբունքը, հաջվանքյանը միավորում է հաստոցային նկարի պայմաններում անհամադրելի, բայց պակասի շրջանակներում համատեղելի պատկերավորման տարրեր և մոտիվներ, այդ թվում՝ երևակայական ռադիկալիքներ և Աֆրիկայի քարտեզը: Ընդամենը մեկ-երկու բծերով, գաղութարարի և շեյխի՝ մայրցամաքի այդ «իսկական տերերի» (որոնց առջև որպես կենդանի պարիսպ կանգնած է զինվորների շարասյունը) բավական պայմանական նշված կերպարները ծածկում են Աֆրիկայի գրեթե ողջ տարածությունը: Հորինվածքն անցնում է շապկի հակառակ կողմը, որտեղ «քաղցր կյանքի» տեսարանները հակադրությամբ փոխարինվում են «աշխատանքի ծանրության տակ տքնած» մտրակվող բանվորների կերպարներով: Դիտողի հայացքն իրենց վրա են բևեռում պարող և նստած զույգի՝ գրչի մեկ շարժումով, թեթև և նրբագեղ գծված ֆիգուրները: Չնայած ծայրահեղ լակոնիկ գրաֆիկական եղանակին, հեղինակը վերարտադրել է ոչ միայն հագուստների և սանրվածքների բնույթը, այլև պարի համաչափ «պատկերը»: Կրկնության մոտիվը, բազմիցս օգտագործվելով հորինվածքում, այն հագեցնում է բարախուն ռիթմով: Դեռևս նախքան պոեմն ընթերցելը մենք ներգրավվում ենք նրա կերպարային աշխարհը, համակվում նրա հուզական տրամադրությամբ:

Արաքսի «Ջիմմի» գրքի շապիկը հաջվանքյանը նույնպես ձևավորել է՝ չանտեսելով կոնստրուկտիվիստների փորձը (նկ. 30): Իր կոմպոզիցիոն կառուցվածքով շապիկը ծայնակցում է «Թավրիզը» գրքի՝ նկարչի կողմից երկու տարի առաջ ստեղծած շապիկին: Այստեղ հիմնական տոնը տալիս են զույնով հակադիր խիստ ուղիղ գծերը և պատկերավորման խնդիրներից ազատ ճիշտ, «կոնստրուկտիվ» ձևերը, որոնք, հատվելով ու իրար վրա շերտ-շերտ դարսվելով, թեթևակիորեն խախտում են հորինվածքի ընդհանուր ուղղահայաց ռիթմը և նրան հաղորդում ներքին շարժում: Վեպի հերոսուհուն՝ ասես լուսաբնկմամբ լուսավորված դեմքը կրկնվում է երկու անգամ փոքր ու խոշոր պլանով, մասշտաբների համարձակ համադրմամբ: Նմանակելով չգիտես՝ ֆոտոմոնտաժը, թե՛ կինոխրոնիկան «կրկնվող կադրի» եղանակով, որտեղ երևակվում է աղջկա դեմքը, հաջվանքյանը հետևում է կոնստրուկտիվիստներին, որոնք փորձում էին դուրս գալ կերպարվեստի արտահայտչական հնարավորությունների շրջանակներից՝ դիմելով այլ արվեստների՝ մասնավորապես լուսանկարչության և կինեմատոգրաֆի ֆորմալ զինանոցին: Միայն թե տվյալ դեպքում մենք գործ ունենք ոչ թե իրական սինթեզի, ինչպես, ասենք, Ա. Ռոդենկոյի և Լ.Լիսիցկու ֆոտոմոնտաժներում, այլ դրա պայմանական մնամակման հետ:

Զևով առավել զուսպ, բայց ժամանակի ոճական միտումների տեսակետից ոչ պակաս արտահայտիչ է հաջվանքյանի մեկ ուրիշ աշխատանք՝ Խորհրդային Հայաստանի 11-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսի կատալոգի շապիկը (նկ. 31): Թղթի մակերեսի կա-

սатирическую окраску, скупость выразительных средств, лаконизм графической и цветовой характеристики композиции. Все это вызывает в памяти образцы советского агитационного искусства первых послереволюционных лет, в частности “шершавый” и доходчивый язык плаката. В то же время сопоставление масштабов, динамизация контуров и ритмические повторы, активное использование шрифта и неизобразительных элементов композиции наводят на стилистические параллели с работами конструктивистов, которые в своих формальных поисках стремились к простоте и строго функциональной выразительности образа.

С этой точки зрения показательным примером является оформление сатирической поэмы Азата Вштуни “Говорит радио Алжир” (илл. 33). В композиции обложки, нарушая принцип единства времени и места действия, художник объединяет несопоставимые в условиях станковой картины, но совместимые в рамках плаката изобразительные элементы и мотивы, в том числе воображаемые радиоволны и карту Африки. Намеченные весьма условно, одним-двумя лаконичными пятнами, образы колонизатора и шейха – этих “истинных хозяев” континента (перед которыми живой оградой навтыжку стоит шеренга солдат) заслоняют собой почти все его пространство. Композиция переходит на оборот обложки, где сценки “сладкой жизни” контрастно сменяются горестными образами “тянущих лямку”, понукаемых кнутом рабочих. Взгляд зрителя приковывают фигуры танцующей и сидящей пары, выписанные легко и грациозно, одним движением пера. Несмотря на крайне лаконичную графическую манеру, автору удалось передать не только характер костюмов и причесок, но и размеренный “рисунок” танца. Мотив повтора, неоднократно обыгранный в композиции, насыщает ее пульсирующим ритмом. Еще до чтения поэмы мы вовлекаемся в ее образный мир, проникаемся ее эмоциональным настроением.

Обложку книги Аракс “Зимми” Хачванкян также оформил не без оглядки на опыт конструктивистов (илл. 30). По своей композиционной структуре она перекликается с обложкой книги “Тавриз”, созданной художником двумя годами ранее. Основной тон здесь задают контрастные по цвету строгие прямые линии и свободные от изобразительных задач правильные, “конструктивные” формы, которые, пересекаясь и наслаиваясь друг на друга, слегка нарушают общий вертикальный ритм композиции и сообщают ей внутреннюю динамику. Лицо героини романа, словно озаренное фотовспышкой, повторяется дважды, малым и крупным планом, в смелом сопоставлении масштабов. Имитируя то ли фотомонтаж, то ли кинохронику приемом “повторного кадра”, в котором высвечивается лицо девушки, Хач-

ռուցվածքային հստակ կազմակերպումը, արձանագրային գեղարվեստական լեզուն, պլաստիկ ձևի ընդհանրացումն այս ոչ մեծ ստեղծագործությանը հաղորդում են մոնումենտալ բնույթ՝ մերձեցնելով ժամանակի խորհրդահայ պլակատի լավագույն նմուշներին: Այդ գեղարվեստական տպավորությունը պահպանվում է հաջվանքյանի ներկայանկում նախընտրելի՝ կարմրի և սևի խիստ զուգակցմամբ: Պայմանական ողջույնի համար վեր բարձրացված ձեռքերով բանվորների և գեղջկուհու ֆիգուրներն ունեն խորհրդանշական իմաստ՝ լուսաբանելով նրանց անքակտելի միության գաղափարը և, ասես, կանխագուշակելով Վ.Ի.Մուխոմա-յի նշանավոր հուշարձանը («Բանվորը և կուտնտեսուհին», 1937), որտեղ այդ գաղափարը կստանա կանոնիկ մարմնավորում:

Խոսելով հաջվանքյանի ստեղծագործական ձեռագրի վրա արվեստի քարոզչական-զանգվածային տեսակների ազդեցության մասին՝ ավելորդ չենք համարում անդրադառնալ նույն 1931 թվականին ստեղծված նրա պլակատներից մեկին (նկ. 94): Թևքերը քշտած և սևեռուն հայացքը գծագրին հառած՝ գծագրական տախտակի վրա է խոնարհվել նավաստու շապիկով և մուգ բանհագուստով երիտասարդ ինժեները, կարմիր գլխաշորով աղջիկը, ըստ երևույթին, նույնպես բանվորներից, լիովին զբաղված է ատամնամկակով, իսկ նրանց ընկերը, հաշվարկների մեջ խորացած, տախտակի վրա կավճով ինչ-որ բանաձևեր է դուրս բերում: Պատմության տիպական գործող անձինք՝ նոր տեխնիկական մտավորականության պիոներները, կլանված են իրենց գրավիչ գործով և կազմում են կերպարային այն համատեքստը, որն «արդարացնում է» Ստալինի վկայաբերմամբ ամրապնդված համապատասխան կոչը («Բոլորս դեպի տեխնիկա ուսումնասիրող բջիջներ»): Սակայն եթե առաջնորդին հղելու մեջ արտասովոր ոչինչ չկա, ապա նրա հսկայական կարմիր կիսադեմը, որը գրավում է պլակատի կեսը, ակնհայտորեն գերազանցում է իր իմաստային լիազորությունները և հավակնում գլխավոր դերին: Ինչ խոսք, այդ դերն իսկապես «գլխավոր» էր, բայց ինչքան էլ առօրեական թվա պլակատի թեմատիկան, նրանում քարոզչական-զանգվածային արվեստի ոճաբանության զուգակցումը նոր ժամանակների պոետիկայի հետ, երբ վերջ դրվեց գեղարվեստական ձևի բնագավառում ամեն մի նորարարության, ժամանակի շուրջն ինքն այդ ստեղծագործությունն օժտում է գեղագիտական ինքնատիպությամբ և գեղարվեստական ներգործուն ուժով²⁸:

Այլ կերպ ընկալվեց ժամանակը հաջվանքյանի՝ 1930-ական թվականների կեսերին ստեղծված մի շարք աշխատանքներում: Խոսքն ամենից առաջ խորհրդահայ գրողներ Վ. Ալազանի և Մ. Արագու գրքերի ձևավորման, ինչպես նաև գրաֆիկայի «փոքր ձևերում» նկարչի որոշ փորձերի մասին է: Տուշով կատարված այս աշխատանքները գեղարվեստական հստակ տպավորության նպատակներով ոճավորված են փայտագրության նմանողությամբ, նմանակում են նրա պլաստիկական լեզուն (նկ. 43, 44, 56–



1920-ական թվականներ:
1920-е годы.



ванкян следует конструктивистам, пытавшимся преодолеть рамки выразительных возможностей изобразительного искусства обращением к формальному арсеналу других искусств, в частности фото- и кинематографии. Только в данном случае мы имеем дело не с реальным синтезом, как, например, в фотомонтажах А. Родченко или Л. Лисицкого, а с его условной имитацией.

Более сдержанной по форме, но не менее выразительной с точки зрения стилевых тенденций своего времени представляется другая работа Хачванкяна – обложка каталога выставки к 11-летию Советской Армении (илл. 31). Четкая структурная организация поверхности листа, лапидарный художественный язык, обобщенность пластической формы придают этому небольшому произведению монументальный характер, сближая его с лучшими образцами советского плаката тех лет. Этот художественный эффект поддерживается строгим сочетанием красного и черного, излюбленным в палитре Хачванкяна. Фигуры рабочих и крестьянки, вскинувших руки в условном приветствии, несут символическую нагрузку, иллюстрируя идею их нерасторжимого союза, и словно предвосхищают знаменитый мухинский монумент (“Рабочий и колхозница”, 1937), в котором идея эта получит каноническое воплощение.

Говоря о влиянии агитационно-массовых видов искусства на творческий почерк Хачванкяна тех лет, нелишне обратиться к одному из его плакатов, созданному в том же 1931 году (илл. 94). Засучив рукава и пристально вглядываясь в чертеж, склонился над кульманом молодой инженер, одетый в тельняшку и темную робу; девушка в красной косынке, видимо, тоже из рабочих, сосредоточенно возится с шестеренкой, а их товарищ, углубившись в расчеты, выводит мелом на доске какие-то формулы. Типичные персонажи истории – пионеры новой техни-



Տ. Խաչվանքյանը (վերին աջ անկյունում)՝ Հայաստանի Պետհրատում: Վերևից երկրորդ շարքում (աջից չորրորդը) բանաստեղծ Ե. Չարենցն է, վերևից երրորդ շարքում (աջից երրորդը)՝ հրատարակչության տնօրեն Է. Չոպուրյանը: 1930-ական թվականներ:

Դ. Խաչվանքյան (в правом верхнем углу) в Госиздате Армении. Во втором ряду сверху (четвертый справа) поэт Е. Чаренц, в третьем ряду сверху (третий справа) – директор издательства Э. Чоपुरян. 1930-е годы.

62): Դրանց բնորոշ են հորինվածքների եզրագարդային դասավորությունը, ուրվագծերի ռիթմիկ կրկնությունները, ծավալատարածական հստակ մասնատումները: Բանվորների, գյուղացիների և կարմիրբանակայինների կերպարները, որոնցով բնակեցված են այս հորինվածքները, բնորոշ են իրենց խիստ զսպվածությամբ. նրանց շարժումների ու դիրքերի կրկնությունները ծնունդ են միասնական զանգվածի զգացողություն, որի մեջ տարրալուծվում են անհատական գծերը: Եվ եթե բուրյունովկան ու սվինն ընկալվում են որպես հեղափոխական հանդարտված փոթորիկների արձագանքներ, ապա բրիչը և հանքափորի լապտերը, տրակտորների շարասյուներն ու գործարանային ծխնելույզները երևում են նոր, աշխատանքային հաղթանակների տեսանկյունից: Այս ինքնատիպ «խիստ ոճը», որի ստեղծման մեջ վճռական դերը պատկանում է լավոնիկ, հատու ռիթմով ներթափանցված

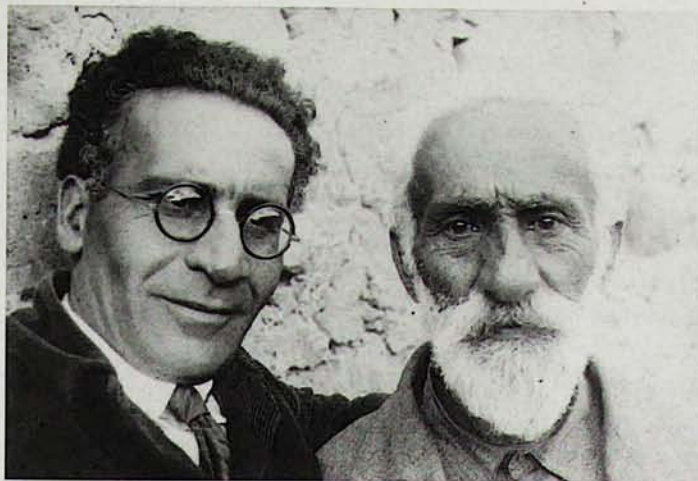
ческой интеллигенции, они заняты своим увлекательным делом и составляют тот образный контекст, который “оправдывает” соответствующий призыв (“Все – в ячейки по изучению техники!”), подкрепленный цитатой из Сталина. Но если в ссылке на вождя ничего необычного нет, то его огромный красный профиль, занимающий полплаката, явно превышает свои смысловые полномочия и претендует на главную роль. Что и говорить, эта роль и впрямь была “главной”, но сколь бы расхожей ни казалась тематика плаката, сочетание в нем стилистики агитационно-массового искусства с поэтикой новых времен, положивших конец всякому новаторству в области художественной формы, само дыхание времени наделяет это произведение эстетическим своеобразием и силой художественного воздействия²⁶.

գծանկարին, հիշողության մեջ արթնացնում է խորհրդային արվեստի այնպիսի դասական ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են Ալեքսանդր Դեյնեկայի «Պետրոգրադի պաշտպանությունը» (1928) կամ Արա Սարգսյանի «Մայիսյան ապստամբության հերոսներին» հուշարձանը (1931), որտեղ նույնպես իշխում է ընդհանրության և հերոսականության ոգին: Բայց, դիմելով համեմատություններին, առաջին հերթին, այնուամենայնիվ, հարկ է հիշել Զ. Կոջոյանի՝ 1920-ական թվականների վերջերի փայտագրությունները («Ձորագյուղ», «Կարմիր Բանակի մուտքը Կարճաճան») և, իհարկե, գրքարվեստի բնագավառում նրա նշանավոր աշխատանքը՝ Ե. Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» ստեղծագործության ձևավորումը (1933), որից հետո, ըստ էության, հանդես եկան խաչվանքյանի նշված աշխատանքները²⁷:

Վերցնենք, օրինակ, Մ. Արագու «Արձակ պոեմները»: Գրքի ձևավորումն աչքի է ընկնում գեղարվեստական մտահղացման ամբողջականությամբ (նկ. 57–62): Ձևավորումն իր մեջ ներառում է մեծ թվով նկարներ և ընդգրկում գրքի բոլոր կառուցվածքային տարրերը՝ կազմը, ճակատագրողը, անվանաթերթը, նախանվանաթերթը, գլխագարդերը և վերջնագարդերը: Գեղարվեստական հայեցակարգի միասնությանն է միտված ամեն ինչ՝ գրքի հարմարավետ, գրեթե զրպանի չափսը, որը համապատասխանում է նրանում ընդգրկված կարճառոտ պատմվածքների ծավալին, տպատառերի համակարգի ընտրությունը՝ զուգակցված վերնագրերում թեթև ոճագրողման և հիմնական էջատման հանգիստ ռիթմիկայի հետ, եզրագարդային զրադրվագներն էլի վերին մասում, որոնք, զարդավոր մոտիվները տեքստին կապելով, կազմակերպում են էլի ամբողջ դաշտը, մանրիկ նրբագեղ վերջնագարդերը, որոնք, ոչ մի անգամ չկրկնվելով, գլխագարդերի նման աչքի են ընկնում բացառիկ բազմազանությամբ, վերջապես, լուսանցքների և ցեզուրների լայնությունը, պարբերությոնների սկզբի ազատ տեղերի խորությունը:

Դիտարկենք գրքի կառուցվածքը: Գիրքը բացվում է ճակատագրողով, որի վրա գետեղված է գրողի կիսաֆիգուր դիմանկարը, աչքից անվանաթերթն է, որտեղ հեղինակի անունից, գրքի վերնագրից և հրատարակման տվյալներից բացի երևում են արևի և ծաղիկների ոճագրողված փոքր պատկերները: Գրքի հատվածներից յուրաքանչյուրը՝ ներառելով պատմվածքների առանձին շարք, սկսվում է նախանվանաթերթով, որի վրա հատվածի վերնագիրը տրված է այս կամ այն պատմվածքի բնորոշ տեսարանի երիզապատմամբ: Պատմվածքներից յուրաքանչյուրը, իր հերթին, սկսվում է նոր էջից՝ վերևից պաճուճված դրվագավոր ֆրիզի գլխագարդով, և ավարտվում է մանրանկար վերջնագարդով:

Գրքի կառուցման նույն սխեման է օգտագործել Կոջոյանը «Գիրք ճանապարհի» ստեղծագործության մեջ: Ճիշտ է, բացի թվարկված տարրերից, այստեղ կան նաև ճոխ ձևավորված կազմաշապիկ և ֆորագացներ, սակայն մնացյալում «Արձակ պոեմ»



Չորի Զ. խաչվանքյանի հետ: 1936 թվական:

С отцом А. Хачванкяном. 1936 год.

Иначе преломляется время в ряде работ Хачванкяна, созданных ближе к середине 1930-х годов. Речь идет прежде всего об оформлении книг армянских советских писателей В. Алазана и М. Арази, а также некоторых опытах художника в области “графики малых форм”. Выполненные тушью, эти работы в целях особого художественного эффекта стилизованы под ксилографию, имитируют ее пластический язык (илл. 43, 44, 56–62). Им присущи фризное расположение композиций, ритмические повторы контуров, четкие объемно-пространственные членения. Образы рабочих, крестьян и красноармейцев, населяющих эти композиции, типичны в своей строгой сдержанности; повторы их движений и поз рождают ощущение монолитной массы, в которой растворяются индивидуальные черты. И если буденовка и штык воспринимаются как отголоски отшумевших революционных гроз, то кайло и шахтерский фонарь, колонны тракторов и заводские трубы видятся в аспекте новых, трудовых побед. Этот своеобразный “суровый стиль”, в создании которого решающая роль принадлежит лаконичному, пронизанному чеканным ритмом рисунку, вызывает в памяти такие классические произведения советского искусства, как “Оборона Петрограда” (1928) Александра Дейнеки или “Героям Майского восстания” Ара Сарксяна (1931), где также властвует дух общности и героизма. Но, обращаясь к аналогиям, в первую очередь все же следует вспомнить ксилографии А. Коджояна конца 1920-х годов (“Дзорагюх”, “Въезд Красной Армии в Карчеван”) и, конечно, его выдающуюся работу в области книжного искусства – оформление “Книги пути” (1933) Е. Чаренца, вслед за которым, собственно, и появились названные работы Хачванкяна²⁷.

ներ»-ի և «Գրքի» կառուցվածքը միևնույնն է: Ընդհանրություն է նկատվում նաև այդ ձևավորումների գրաֆիկական ոճի մեջ. երկու նկարիչներն էլ դիմում են հորինվածքների եզրագարդային դասավորմանը, գծանկարը ոճավորում են փայտագրության նմանողությամբ՝ փոքր-ինչ պարզեցնելով ուրվագծերը և մոդելավորելով ծավալները զուգահեռ ստվերագծման օգնությամբ, երկուսն էլ թե՛ հիմնական տեքստում, թե՛ վերնագրերում օգտագործում են միատեսակ տպատառեր: Սակայն ամբողջությամբ վերցրած խաչվանքյանի պլաստիկական լեզուն ավելի ռեալիստական է, ձևերի մեկնաբանության մեջ՝ պակաս պայմանական, ֆիզիոլոգիկ շարժումներն ու դիրքերն այնքան «հերալդիկ» չեն, որքան Կոջոյանի մոտ: Խաչվանքյանին խորթ չեն զուտ «զեղանկարչական» տպավորությունները՝ լուսաստվերի խաղը, տեղ-տեղ՝ տարածության պատրանքային մեկնաբանությունը: Այնպես որ Խաչվանքյանի գրաֆիկական ոճի վրա Կոջոյանի գրքային ձևավորումների ազդեցության մասին կարելի է խոսել միայն որոշ սահմաններում: Բացի այդ, չի կարելի մոռանալ, որ «Գիրք ճանապարհին» ստեղծվել է նույն հրատարակչությունում, նույն ստեղծագործական միջավայրում ու մթնոլորտում, ինչ որ «Արձակ պոեմները», ի վերջո, նույնպես Չարենցի ակտիվ մասնակցությամբ: Ի միջի այլոց, Կոջոյանի շրջապատի վարպետների (առաջին հերթին՝ իր և Տ. Խաչվանքյանի) մշակած գրքի ձևավորման այդ յուրահատուկ գրաֆիկական ոճը կարճատև պատմություն ունեցավ. Կոջոյանի մոտ իրեն սպառեց 1930-ական թվականների կեսերին՝ Մ. Գորկու «Բանաստեղծություններ և լեզնեղներ» ժողովածուի վրա աշխատելուց հետո (1934), մոտավորապես այդ ժամանակ էլ ի չիջ դարձավ Խաչվանքյանի արվեստում: Ժամանակակից գրքի ստեղծման հիմնահարցն, առհասարակ, խորապես զբաղեցնում էր Չարենցին, ով, ինչպես հիշում ենք, ամենակտիվ մասնակցություն էր ցուցաբերում գրքերի հրատարակության նախապատրաստման և դրանց գեղարվեստական տեսքի ձևավորման գործում: Գրական աղբյուրի ոգու, նաև՝ ժամանակի ոճային հովերի նկատմամբ հատկապես զգայուն վարպետներ Կոջոյանը և Խաչվանքյանը ոչ միայն օգնում էին չարենցյան մտահղացումների իրականացմանը, այլև երբեմն կանխագործում էին, «ընդառաջ գնում դրանց»: Այդ պատճառով, խոսելով խորհրդային գրքի մշակույթի ձևավորման մեջ բանաստեղծի դերի մասին, արժե է նկատի առնել, որ նա ուներ իր գաղափարները «նյութի մեջ» իրականացնելու, ավելին՝ ստեղծագործական երկխոսության բացառիկ հնարավորություններ, երկխոսություն, որի ընթացքում այդ գաղափարները հասունանում և ամրապնդվում էին:

Խաչվանքյանը նախորդ աշխատանքների համեմատությամբ այլ կերպ է ներկայանում մինչհեղափոխական գրողների՝ հայ, ռուս և արտասահմանյան գրականության դասականների ստեղծագործությունների ձևավորումների մեջ: Իմաստային և



Չորի՝ Չակոբ Խաչվանքյանի և մոր՝ Չոփիսիմե Արևշատյանի հետ:
1937 թվական:
Сотцом Акопом Хачванкяном и матерью Рипсимэ Аревшатян. 1937 год.

Возьмем, к примеру, “Поэмы в прозе” (1935) М. Арази. Оформление книги отличается цельностью художественного замысла (илл. 57–62). Оно включает большое количество иллюстраций и охватывает практически все структурные элементы книги – переплет, фронтиспис, титульный лист, шмуцтитулы, заставки и концовки. Единству художественной концепции подчинено все – удобный, почти карманный формат книги, соответствующий объему включенных в нее коротеньких рассказов; выбор системы шрифтов с незначительной стилизацией в заголовках и спокойной ритмикой основной верстки; фризовые заставки в верхней части страницы, которые организуют все ее поле, связывая орнаментальные мотивы с текстом; крошечные изящные концовки, которые, не повторяясь ни разу, подобно заставкам, отличаются исключительным разнообразием; наконец, ширина полей и цезур, глубина абзацных отступов.

Рассмотрим конструкцию книги. Она открывается фронтисписом, на котором помещен погрудный портрет писателя, справа – титульный лист, где помимо имени автора, названия и выходных данных книги видны небольшие стилизованные изображения солнца и цветов. Каждый из разделов книги, включающих цикл рассказов, предваряется иллюстрированным шмуцтитлом, на котором заглавие раздела дано в обрамлении характерных сценок из того или иного рассказа. Каждый из них, в свою очередь, начинается с новой страницы, украшенной сверху заставкой в виде орнаментального фриза, и заканчивается миниатюрной концовкой.

Та же схема построения книги используется Коджояном в “Книге пути”. Правда, кроме перечисленных элементов, здесь есть также богато оформленная суперобложка и форзацы, однако в остальном структура “Поэм в прозе” и “Книги” одинакова. Общность наблюдается и в графическом стиле этих оформле-

վեստն ամբողջությամբ, թույլ է տալիս տեսնել ժամանակի գերիշխող միտումը՝ ոճի համապարփակ կերպարանափոխությունը, նորարարության մերժումը՝ հանուն դասական ձևերի: Իսկ դա այդ տարիների խորհրդային արվեստի և հատկապես ճարտարապետության համար արդեն ոչ թե պատահականություն էր, այլ ամբողջ գեղարվեստական մշակույթի գաղափարական-գեղագիտական վերակողմնորոշման հետ կապված խորքային գործընթաց: Կոնստրուկտիվիզմից դեպի նոր կլասիկա՝ ահավասիկ 1930-ական թվականներին խորհրդային ճարտարապետության անցած գլխավոր ուղին, որը յուրովի կրկնեց և զրքային գրաֆիկան, թեև ոճական զարգացման հատկանիշները սրանում չգտան այնպիսի տեսանելի մարմնավորում, ինչպես ճարտարապետության մեջ: Եվ, այնուամենայնիվ, օգտապաշտականի և գեղարվեստականի սահմանագծին (ինչը և Ֆավորսկու կարծիքով մերժեցնում է նրանց) կանգնած այդ երկու արվեստները միատեղվեցին պատմական զարգացման միասնական հունում:

Ստեղծագործական հասունության շրջանում Խաչվանքյանի կատարած աշխատանքների կապակցությամբ հարկ է նշել ևս մեկ միտում: Հայտնի է, որ Չարենցը մեծ նշանակություն էր տալիս հրատարակության ազգային բնույթին և նույնիսկ առաջ էր քաշել նորագույն հայկական գրքի ստեղծման հիմնախնդիրը: «Պետք է գիրքը վերցնես ձեռքդ և անմիջապես զգաս, որ հայկական է», – այսպես էր, ըստ Սարյանի, բանաստեղծը ձևակերպել իր միտքը³⁰: Նա զրքարվեստի բարձրագույն նմուշներ էր համարում հայկական միջնադարյան ձեռագրերը, բայց միաժամանակ մերժում էր ձևի հասարակ ոճավորումը՝ կոչ անելով ստեղծագործաբար յուրացնել գեղարվեստական ժառանգությունը: «Մեր նախնիները ոսկի ձեռագրեր են թողել մեզ, – ասում էր Չարենցը: Հի՛ր՝ կարելի արդյոք նրանցից սովորել: Իհարկե, կարելի է... Եթե լուրջ մոտենանք, լավ մայերը, վերցնելու շատ բան կգտնենք նրանց մոտ»³¹:

Հայ միջնադարյան գրքի հանդեպ հետաքրքրությունը բեկվեց և Խաչվանքյանի արվեստում, որն այդ իմաստով նույնպես մոտ էր իր ավագ ժամանակակցին՝ Հ. Կոջոյանին: Եիշտ է, նշված միտումը Խաչվանքյանի ստեղծագործության մեջ չհասցրեց ծավալվել և ընդարձակվել, բայց գծագրվեց միանգամայն հստակ: Երկու նկարիչներն էլ հեռու էին ձևերի պարզունակ, մեխանիկական փոխառումից, գիտեին ոճավորման չափը՝ ցուցադրելով պատմական ժառանգության խորապես օրգանական ընկալում և ընթերցում: Հայկական միջնադարի, ինչպես նաև ժողովրդական արվեստի կենարար ակունքներն այդ ժամանակ սնում էին և մյուս վարպետներին, որոնցից յուրաքանչյուրն անցյալի արվեստում գտնում էր իրենը՝ «մեր ժամանակին համահունչ կերպարներ, ոգևորող ստեղծագործական ազդակներ, պատրաստի փայլուն լուծումներ»³²:

Առանձին դեպքերում Խաչվանքյանն ուղղակիորեն դիմում է միջնադարյան արվեստի մոտիվներին: Այսպես, 1931 թվակա-

սтороны, техническое приспособление для чтения литературного произведения; с другой стороны, она есть пространственное изображение литературного произведения. В этом книга очень похожа на архитектуру – и здание строится для жилья, для практического использования, но тем не менее становится искусством, а верней – не тем не менее, а тем более, так как и в книге, и в архитектуре функция не мешает, а помогает, дает стимул для пространственного пластического оформления”²⁸. С этой точки зрения, перечисленные издания, как и ряд других, оформленных Хачванкяном ближе к середине 1930-х годов, дают больше оснований для сопоставления с зодчеством, нежели такие работы художника, как “Охота на Лалваре”, “Говорит радио Алжир” или “Зимми”, которые благодаря нестандартному формату и мягкой красочной обложке скорее сродни иллюстрированным журналам. Напротив того, твердый переплет, наличие основных структурных элементов книги (форзацы, шмуц-титуты, заставки, концовки и т. д.), организующих движение читателя в ее пространстве, неспешная ритмика графических элементов оформления в данном случае призваны создать единый пространственно-пластический образ литературного произведения, подобно тому “как в архитектурном интерьере память о входе, вестибюле; ряде комнат дает нам целое внутренности архитектуры...”²⁹.

Конечно, характер и качество издания определял не только художник-оформитель, но и политика издательства в целом, полиграфические возможности и многие прочие факторы. Одна только фигура Чаренца решала в этом деле многое. Кому, как не ему, было ясно, что классиков нельзя издавать так же, как и молодых, зачастую начинающих писателей, по счастью включенных в издательский план. Но для нас важно то, что искусство Хачванкяна, как и в целом искусство книги, позволяет наблюдать ключевую тенденцию того времени – универсальную метаморфозу стиля, отвергшего новаторство во имя классических форм. А это для советского искусства и особенно архитектуры тех лет уже не случайность, но глубинный процесс, связанный с идейно-эстетической переориентацией всей художественной культуры. От конструктивизма к неоклассике – таков был магистральный путь, проделанный советской архитектурой в 1930-е годы. Путь этот по-своему повторила и книжная графика, хотя черты стилиевой эволюции не нашли в ней такого зримого воплощения, как в зодчестве. И все же эти два искусства, стоящие на стыке утилитарного и художественного (что и роднит их, по мысли Фаворского), сошлись в едином русле исторического развития.

В связи с работами Хачванкяна, созданными в период его творческой зрелости, уместно сказать еще об одной тенденции. Как известно, Чаренц придавал большое значение националь-

մին մա ձևավորում է Վարդգես Սուրենյանցի հետմահու ցուցահանդեսի կատալոգը՝ շապկի վրա գետեղելով ասես Գեղարդի կամ Նորավանքի քարագործ վարպետներից մեկի ձեռքով փորագրված զարդավոր ֆրիզ (նկ. 34): Միևնույն ոճով են արված գլխատառն ու տպատառերը՝ նրբագեղ և խիստ: Կիրառված է ասես կրկնակի հղման եղանակը՝ շապկի պլաստիկան միջնադարյան վարպետներին է դիմում հայ արվեստի ու ճարտարապետության հիմնալի գիտակ Սուրենյանցի միջոցով, որն ինքն էլ լրջորեն զբաղվում էր դրանցով որպես նկարիչ և հետազոտող: Մեկ այլ աշխատանքում («Սայաթ-Նովայի հայերեն խաղերի ժողովածուն», գլխատառ, նկ. 35), մեզ ընկղմելով արևելյան քնարերգության կերպարային աշխարհը, հաջվանքյանը վերածնունդ է հայկական մանրանկարչության պաճուճագարդ շքեղությունը՝ ծառի ճյուղերին թառած թռչունների, տերևի և երեքնուկի, խաղողի ողկույզների և նռան պտուղների մախշով, ուր վարպետորեն ներգրավված է ոչ միայն գլխատառը, այլև աշուղի գործիքը՝ թառը: Միջնադարյան ծաղկողների նման գրքի կառուցվածքի նշանակալի գրաֆիկական տարրերն առանձնացնելու նպատակով նկարիչն օգտագործում է դեկորատիվ անվիճելի ներգործությամբ օժտված գույն՝ հագեցած կարմիր: Հավելենք, որ այդ ժամանակաշրջանի խորհրդահայ, այդ թվում՝ հաջվանքյանի ձևավորած, գրքերի տպատառային համակարգը գործնականորեն խարսխված է միջնադարյան տառատեսակների վրա:

Բայց տվյալ դեպքում էականը ոչ թե արտաքին նմանություններն են, որոնք հաջվանքյանի արվեստում այնքան էլ շատ չեն, այլ ավելի շուտ գրքի՝ որպես գեղարվեստական առարկայի, ամբողջական ընկալումը: Հենց դա էր սովորեցրել Ֆավորսկին և դրան էր ձգտում Չարենցը: Գրքի բնագավառում հաջվանքյանի լավագույն աշխատանքները ցուցադրում են ավանդույթների և նորարարության զուգորդումը և միանգամայն համապատասխանում բանաստեղծի ձևակերպած «գերխնդիրին»։ Վերցնելով գիրքը՝ անսխալ զգում ես դրա ազգային բնույթը:

Վերլուծելով հաջվանքյանի ժառանգությունը գրքի գեղարվեստական ձևավորման ասպարեզում՝ մենք անխուսափելիորեն համեմատում ենք նրան Հ. Կոջոյանի հետ, որի ստեղծագործությունը 1920–1930-ական թվականների հայկական գրքային գրաֆիկայի ուրույն չափանիշն է: Այս մոտեցումը միանգամայն օրինաչափ է, քանի որ նրանց ընդհանրություններն ակնհայտ են: Սակայն մեր դեպքում կարևոր է հասկանալ, թե ո՞րն է հաջվանքյանի ուրույն ներդրումը խորհրդահայ արվեստի և գրահրատարակչության մշակույթի զարգացման մեջ: Իսկ այդ ավանդը բավական ծանրակշիռ է: Ստանալով նկարիչ-պոլիգրաֆիստի կրթություն երկրի լավագույն ուսումնական հաստատություններից մեկում, անցնելով պրոֆեսիոնալ վարպետության դպրոց Ֆավորսկու անփոխարինելի ղեկավարությամբ՝ հաջվանքյանը, ըստ էության, դարձավ ՎԽՈՒՏԵՄՍՍ-ի գեղագիտական սկզբունք-



Կնոջ՝ Եվգենիա Տեր-Խաչատրյանի և դստեր՝ Էվելինայի հետ:
1931 թվական:

С супругой Евгенией Тер-Хачатрян и дочерью Эвелиной. 1931 год.

ному характеру издания и даже выдвинул проблему создания новейшей армянской книги. “Взяв книгу в руки, ты должен сразу же почувствовать, что она армянская”, – так, по словам Сарьяна, поэт формулировал свою мысль³⁰. Высочайшими образцами книжного мастерства он считал армянские средневековые рукописи, но при этом отвергал простую стилизацию форм, призывая к творческому усвоению художественного наследия. “Наши предки оставили нам золотые рукописи, – говорил Чаренц. – Нельзя ли поучиться у них? Конечно же, можно... Если подойти к этому серьезно, хорошенько посмотреть, у них можно взять многое”³¹.

Интерес к армянской средневековой книге преломился и в искусстве Хачванкяна, который в этом смысле также оказался близок своему старшему современнику – А. Коджояну. Правда, названная тенденция в искусстве Хачванкяна не успела развернуться вширь и разрастись, но наметилась вполне отчетливо. Оба художника далеки от простого, механического заимствования форм, знают меру стилизации, демонстрируя глубоко органичное понимание и прочтение исторического наследия. Животворные источники армянского средневековья, равно как и народного искусства, питали в ту пору и других мастеров, каждый из которых находил в искусстве прошлого что-то свое – “созвучные нашему времени образы, вдохновляющие творческие импульсы, готовые блестящие решения”³².

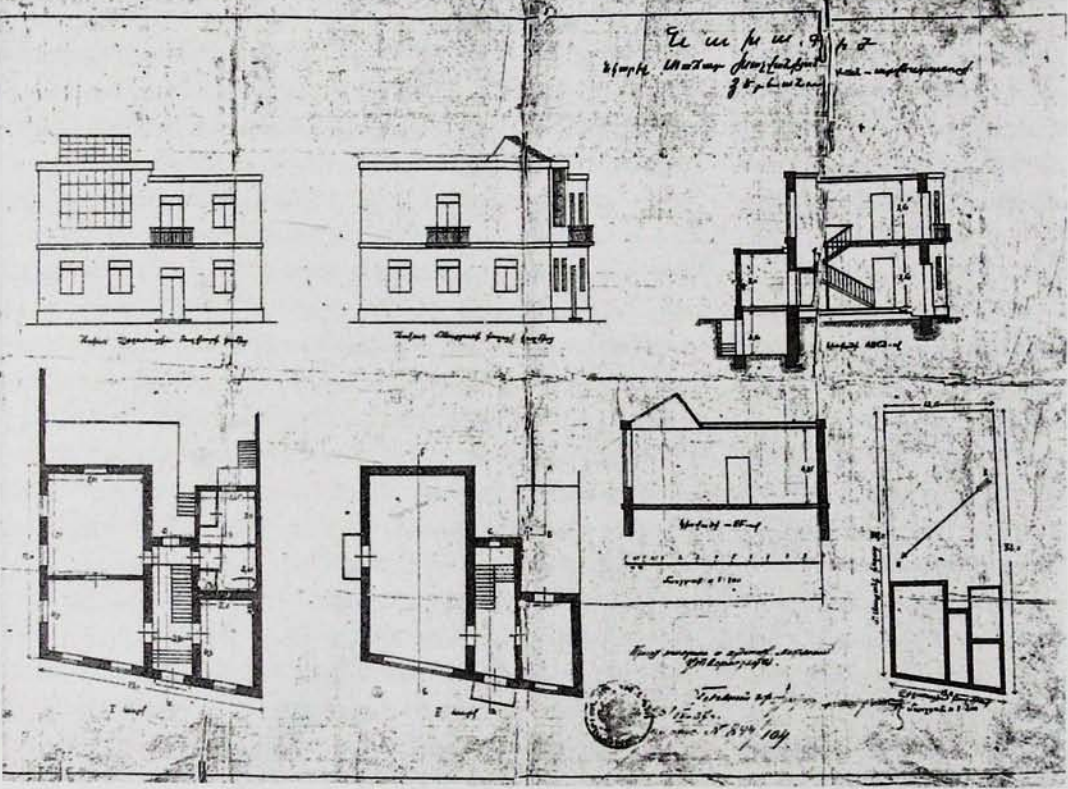
В отдельных случаях Хачванкян напрямую обращается к мотивам средневекового искусства. Так, в 1931 году он оформляет каталог посмертной выставки Вардкеса Суренянца, помещая на обложке орнаментальный фриз, словно высеченный одним из камнерезов Гегарда или Нораванка (илл. 34). В том же стиле ключи выдержаны буква и шрифты – изящные и

ների առաջին տարածողը հայ գրքարվեստում, Ֆավորսկու անմիջական ժառանգորդը գրքի՝ որպես միասնական գեղարվեստական օրգանիզմի, ընկալման մեջ: Այդ դերը (ցավոք, ցարդ դեռևս չգիտակցված) պայմանավորված էր ոչ միայն խաչվանքյանի հազվագյուտ, ինքնատիպ տաղանդով, այլև ազդեցության այն աստիճանով, որը նա, որպես Հայաստանի Պետիրատի աշխատակից, կարող էր ունենալ (և ուներ) վերջինիս գեղարվեստական քաղաքականության վրա: Չէ՞ որ ի տարբերություն այն վարպետների (այդ թվում և Կոջոյանի), որոնք անդրադառնում էին գրքի ձևավորմանը լույ առանձին դեպքերում՝ լինելով դա անձնական մախաձեռնությամբ կամ Չարենցի խնդրանքով, խաչվանքյանն ի պաշտոնե գործ էր ունենում տպագրության իջեցված գրեթե յուրաքանչյուր քիչ թե շատ նշանակալի հրատարակության հետ, ինչը նրան հնարավորություն ընձեռեց անմիջականորեն, տարեցտարի, գիրք գրքի ետևից ձևավորել Պետիրատի գեղարվեստական ոճը, ուղղորդել ընթերցողի ճաշակը, նրան ներարկել համապատասխան կուլտուրա: Այս ակնհայտ, բայց էական հանգամանքը չի կարելի հաշվի չառնել հայ գրքարվեստի կայացման գործում խաչվանքյանի մասնակցության մասին խոսելիս:

Գրքի գեղարվեստական ձևավորման ոլորտում խաչվանքյանը բարձրակարգ պրոֆեսիոնալ էր: Դրանում հեշտ է հանդգնել՝ դիտելով հայ գրականության դասականների (Դուրյան, Թումանյան, Մեծարենց, Նալբանդյան, Օտյան, Սունդուկյան) նրա

строгие. Используется прием как бы двойной ссылки: пластика обложки апеллирует к средневековым мастерам через Суренянца, который сам был отменным знатоком армянского искусства и архитектуры и всерьез занимался ими как художник и исследователь. В другой работе ("Собрание армянских песен Саят-Новы", буквица; илл. 35), погружая нас в образный мир восточной лирики, Хачванкян воскрешает нарядную роскошь армянской миниатюрной живописи с узорочьем сидящих на ветвях птиц, аканта и трилистника, гроздьев винограда и плодов граната, куда искусно вписана не только заглавная буква, но и тар — инструмент ашуга. Подобно средневековым мастерам, для выделения структурно значимых графических элементов книги художник использует цвет, обладающий несомненным декоративным эффектом, — насыщенный красный. Добавим, что шрифтовая система армянских советских книг этого периода, в том числе оформленных Хачванкяном, практически базируется на средневековой основе.

Но суть в данном случае не во внешних аналогиях, которых в искусстве Хачванкяна не так уж много, а скорее в целостном понимании книги как художественного предмета. Именно этому учил Фаворский, и к этому стремился Чаренц. Лучшие из работ Хачванкяна в области книги демонстрируют соединение традиций и новаторства и вполне отвечают "сверхзадаче", опреде-



Տ. խաչվանքյանի նախագծած շենքի պլանը, որտեղ նա ապրել է 1936–1938 թվականներին: Փան Ժոմա և մաթերսկոյ, սրոյեկտրովան Դ. Խաչվանկյան, ցԺե ոն յիլ և ռաբոտալ ս 1936 ու 1938 ցոԺ.

ծնավորած հրատարակությունները: Սրանք, որպես կանոն, կառուցվում են միատեսակ սխեմայով՝ սուպերշապիկ, կազմ, ճակատագրող (սովորաբար գրողի դիմանկարով), անվանաթերթ, երբեմն՝ նախանվանաթերթեր, գլխագարդեր և վերջնագարդեր: Այդ տարրերից յուրաքանչյուրը կրում է հատուկ, լոկ իրեն հատկացված իմաստային և գեղարվեստական բեռնվածություն, բայց դրանք բոլորը գրքի սահմաններում միավորվում են ընդհանուր ոճով և կատարման եղանակով: Խորամուխ լինելով գրական նյութի մեջ, տոգորվելով նրա ոգով և ոճով՝ նկարիչն անվրեպ գտնում է այս կամ այն գրողի և բանաստեղծի ոճին առավել համապատասխան տեսանելի կերպարը: Հաճախ հենց այդ հավաքական կերպարն էլ պսակում է կազմաշապիկը: Հայ նոր գրականության պատրիարք Հովհաննես Թումանյանի համար դա իր սովերում «մեր պապերին ու հայրերին» պատասպարող վիթխարի լայնասաղարթ ընկուզենին է («Հին օրհնություն» բանաստեղծությունից, նկ. 47), գրող, փիլիսոփա և հրապարակախոս, ռուս դեմոկրատական ավանդույթի սան Միքայել Նալբանդյանի համար՝ Պետերբուրգի համայնապատկերը՝ Ծովակալության հստակ ուրվագծով (նկ. 55), արևելյան բարքերի սրամիտ քննադատ երվանդ Օտյանի համար՝ իր հարազատ Կոստանդնուպոլսի սովերապատկերը Այա-Սոֆիայի գմբեթով, միմարեթների սրասայր ծողերով և Բոսֆորով (նկ. 51), արդարության և բարության կորսված աշխարհի մասին անրջող քնարերգու Միսաք Մեծարենցի համար՝ բնության անվրդով հովվերգական տեսարանը (նկ. 45): Ինչ դիպուկ են ընտրված խորհրդանշան-կերպարները:

Խաչվանքյան-գրաֆիկի անվիճելի նվաճումներից են, իրավամբ, համարվում նրա ֆորզացները: Դրանցից մի քանիսն ունեն գուտ օրնամենտալ բնույթ, մյուսներում հորինվածքը ներառում է պատկերավորման տարրեր (օրինակ՝ վինետկան հեղինակի կիսադեմքով կամ դամբարանի տեսարանով՝ Լենինի ստեղծագործություններում): Բայց, մեր կարծիքով, առավել մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում ֆիգուրատիվ-թեմատիկ բնույթի ֆորզացները (մասնավորապես Թումանյանի, Մեծարենցի, Օտյանի, Պուշկինի և այլոց երկերում): Նկարիչը դրանք կառուցում է ասիմետրիկ և մեկ միասնական հորինվածքի շրջանակներում զուգորդում տարբեր ժամանակներում և տարբեր վայրերում տեղի ունեցած իրադարձություններ՝ գրքի տվյալ կառուցվածքային տարրին տալով կերպարային-իմաստային բացառիկ տարողություն: Ի հեճուկս որոշակի պայմանականության, Խաչվանքյանի ֆորզացները լի են կենսական համոզվելությամբ: Օգտագործելով ընդամենը մի քանի գույն (սովորաբար մուգ գծանկար՝ լուսավոր ֆոնի վրա)՝ նա զարմանալիորեն ստեղծում է գունեղ հորինվածքի տպավորություն: Նկարչի ստեղծագործական հնարամտությունը և ճաշակը հատկապես վառ դրսևորվեցին նրա ֆորզացներում, իսկ նրանցում կիրառված գեղարվեստական սկզբունքները դարձան հայկական գրքի գրաֆիկայի համար իս-



Վնդ՝ Ե. Տեր-խաչատրյանի հետ: 1934 թվական:
Супругой Е. Тер-Хачатрян. 1934 год.

ленной поэтом: беря книгу в руки, безошибочно чувствуешь ее национальный характер.

Анализируя наследие Хачванкяна в области художественного оформления книги, мы неизбежно сопоставляем его с А. Коджояном, творчество которого является своего рода эталоном армянской книжной графики 1920–1930-х годов. Подход этот вполне правомерен, ибо черты их общности очевидны. Однако в нашем случае важно понять, в чем заключался оригинальный вклад Хачванкяна в развитие армянского советского искусства и культуры книгоиздания. А вклад этот достаточно весом. Получив образование художника-полиграфиста в одном из лучших учебных заведений страны, пройдя школу профессионального мастерства под незаменимым руководством Фаворского, Хачванкян, по сути, стал первым проводником эстетических принципов ВХУТЕМАСа в армянское книжное искусство, прямым преемником Фаворского в понимании книги как единого художественного организма. Эта роль (увы, не осознанная по сей день) была обусловлена не только редким, самобытным дарованием Хачванкяна, но и степенью воздействия, которое он, как сотрудник Госиздата Армении, мог оказывать (и оказывал) на его художественную политику. Ведь в отличие от других мастеров (в том числе и Коджояна), обращавшихся к оформлению книг лишь в отдельных случаях, будь то по личной инициативе или по просьбе Чаренца, Хачванкяну в силу самой его должности приходилось иметь дело едва ли не с каждым мало-мальски значительным изданием, подписанным в печать, что позволяло ему непосредственно, из года в год, от книги к книге формировать художественный стиль Госиздата, направлять вкусы читателя, прививать ему соответствующую культуру. Это очевидное, но существенное обстоятельство нельзя сбрасывать со счетов, когда речь заходит об участии

կական նորարարություն: Հենց դա են մատնանշում խաչվանքյանի ստեղծագործության հետազոտողները՝ միահամուռ առանձնացնելով ֆորզացները որպես նրա գրաֆիկական ժառանգության առավել ինքնատիպ մասը:

Ասվածի հիմնալի հաստատում է, օրինակ, Հ. Թումանյանի «Գեղարվեստական երկերի» հատորյակի ֆորզացը (նկ. 48), ուր իր ողջ բազմակերպությամբ և էպիկական վեհությամբ հառնում է հայ գրականության դասականի բանաստեղծական աշխարհը: Լեռնային կիրճում աղմուկով այլեկոծվում են Դեբեդ գետի ջրերը, գետի երկայնությամբ սլանում է ծիավորը՝ երևի թե Սարոն, մառախուղի օղակում հպարտ վեր է խոյանում Չաթին լեռը, և Թմկաբերդի վրա են հավաքվում ամպրոպաբեր ամպերը: Բնության արարածները (հովիվը, հեծյալը, խաղաղ արածող ոչխարների հոտը), գերաճել են նրան սերտ, ամխզելի հարազատությամբ: Ինչպես և հարյուր տարի առաջ, անշտապ խնջույքն են վարում մեր «պապերն ու հայրերը»: Եվ հենց ինչպես Լուսին լեռների ծյունապատ գագաթները և հզոր՝ նման իրենց պատսպարած ծառին: Եվ վերստին հնչում է ապագա սերունդներին ուղղված նրանց ողջերթի խոսքը, և կրկին անխուսափելի գոտեմարտի համար իրար են հանդիպում լուսն ու խավարը: Այսպես խաչվանքյանի երևակայության միասնական տարածության մեջ միատեղվում են պատմակությունից մեզ ծանոթ և Թումանյանի անմահ հանճարի գովերգած կերպարները:

Խաչվանքյանի գրքային ձևավորումներում (ինչպես և ամբողջ ստեղծագործության մեջ) նկատելի տեղ է գրավում դիմանկարը: Որպես կանոն, լուսանկարներից վերցված³³ և տուշով կատարված նրա գրաֆիկական դիմանկարները սովորաբար զետեղվում են գրքի ֆրոնտիսպիսի, կազմի կամ սուպերշապիկի վրա՝ ներկայացնելով Սուրբուհյանի, Թումանյանի, Պուշկինի, Չեխովի, Գոգոլի մեզ քաջածանոթ, գրեթե քրեստոմատիկ կերպարները: Բայց այս դիմանկարները հեռու են լուսանկարից, նրան բնորոշ պասսիվ հայեցողականությունից. սրանցում նկատվում է անհատի ստեղծագործաբար փոխակերպված, խորապես իրապաշտական պատկերը: Ուշադիր զննելով իր հերոսների անկրկնելի ներաշխարհը՝ նկարիչն առանձնացնում է այս կամ այն անհատականության գլխավոր գծերը: Այսպես, Միսաք Մեծարենցի՝ մտածկոտ հայեցողության մեջ ընկղմված վեհանճն ազնվաբար կիսադեմքը (նկ. 12) հիշողության մեջ արթնացնում է ռոմանտիզմի դարաշրջանի հերոսներին, որպես ճակատագրի բազում հարվածներին դիմագրաված կյանքի իմաստուն գիտակ է ներկայանում նոր, խորհրդային ժամանակաշրջանի գրող Սովսես Արագին (նկ. 57), նկարչի անհանգիստ ոգին և նրա սուր դիտողականությունն է ընդգծել խաչվանքյանն արևմտահայ գրաֆիկ Էդգար Շահինի դիմանկարում (նկ. 14): Անհրաժեշտ կերպարի ստեղծմանն են լիովին միտված խաչվանքյանի օգտագործած կոմպոզիցիոն-պլաստիկ հնարքները՝ մոդելի ծավալումից մինչև լուսավորությունն ու

Хачванкяна в становлении армянского книжного искусства.

В сфере художественного оформления книги Хачванкяна был профессионалом высокого класса. В этом легко убедиться, рассматривая оформленные им издания классиков армянской литературы (Дурян, Туманян, Мецаренц, Налбандян, Отян, Сундукян). Издания эти, как правило, строятся по одинаковой схеме: суперобложка, переплет, фронтиспис (обычно с портретом писателя), титульный лист, иногда еще шмуцтитулы, заставки и концовки. Каждый из этих элементов несет особую, отведенную только ему смысловую и художественную нагрузку, но все они в пределах книги объединяются общим стилем и манерой исполнения. Вчитываясь в литературный материал, проникаясь его духом и слогом, художник безошибочно находит зримый образ, наиболее соответствующий манере того или иного писателя и поэта. Нередко именно этот собирательный образ венчает суперобложку. Для патриарха новой армянской литературы Ованеса Туманяна это мощное раскидистое ореховое дерево, приютившее под своей сенью «наших дедов и отцов» (из стихотворения «Древнее благословение»; илл. 47); для писателя, философа и публициста Микаэла Налбандяна, воспитанника русской демократической традиции, – панорама Петербурга с чеканным контуром Адмиралтейства (илл. 55); для остроумного критика восточных нравов Ерванда Отяна – силуэт его родного Константинополя с куполом Айя-Софии, иглами минаретов и Босфором (илл. 51); для лирика Мисака Мецаренца, грезившего об утерянном мире справедливости и добра, – идиллическая сценка природы (илл. 45). Как точны эти образы-символы!

Одним из бесспорных достижений Хачванкяна-графика по праву считаются его форзацы. Некоторые из них носят чисто орнаментальный характер, в других композиция включает отдельные изобразительные элементы (например, виньетку с полупрофилем автора или видом мавзолея в сочинениях Ленина), но есть и форзацы фигурно-тематического характера (в частности к сочинениям Туманяна, Мецаренца, Отяна, Пушкина и пр.), которые, на наш взгляд, представляют наибольший интерес. Художник строит их ассиметрично и умело совмещает в пределах единой композиции разные по времени и месту события, придавая данному структурному элементу книги исключительную образно-смысловую емкость. Вопреки известной условности, форзацы Хачванкяна полны жизненной убедительности. Используя всего несколько цветов (обычно темный рисунок на светлом фоне), он удивительным образом достигает эффекта красочной композиции. Творческая выдумка и вкус художника проявились в его форзацах особенно ярко, а использованные в них художественные принципы оказались подлинным новаторством для армянской книжной графики. Именно на это указывают исследователи твор-

գծանկարի եղանակը: Հեղինակային մտահղացման զարգացումը, դրա աստիճանական ճշգրտումը ցույց են տալիս թվարկված դիմանկարների մատիտային էսքիզները (նկ. 11, 13), ինչպես նաև տուշով արված, բայց հրատարակության մեջ չմտած նախնական տարբերակները:

1937 թվականին ամբողջ խորհրդային Միությունում հանդիսավորությամբ նշվեց Ա. Ս. Պուշկինի մահվան 100-ամյա տարելիցը: Հայաստանում անցկացվող հորեյամական հանդիսությունների կոմիտեի նախագահ նշանակվեց Եղիշե Չարենցը: Նրան վստահված օրգանի մշակած ծրագրի համաձայն՝ հանրապետության Պետհրատը տպագրության պատրաստեց ռուս ակադեմիկոս Բանաստեղծի երկերի հայերեն թարգմանությունների հատորյակը, որում ընդգրկվեցին նրա լավագույն բանաստեղծությունները, հեքիաթներն ու արձակը: Գրքի ձևավորումը հանձնարարվեց Տ. Խաչվանյանին:

Պուշկինի հատորյակը ձևավորվեց ամբողջությամբ՝ կազմաչափից մինչև գլխատառեր, ընդ որում նկարիչը գրքում ընդգրկեց մեծ քանակությամբ ֆիգուրատիվ-թեմատիկ պատկերներ: Տեքստի էջերի միջև զետեղված էջային գունավոր նկարներից զատ, նրանք տեղ են գտել գլխաթերթերի վրա, սկզբնազարդերում և վերջնազարդերում: Անկաշկանդ գրաֆիկական եղանակով և սև տուշով արված այս հորմվածքներն առանձնանում են հնարամտությամբ և գծի ու բծի շարժում հավասարակշռության վրա կառուցված գծանկարի վարպետությամբ: Ապշեցնում է նկարչի օգտագործած գրաֆիկական հնարքների բազմազանությունը. զանազանակերպելով գրչածայրի սեղմումը հազիվ նկատելի կետավոր հպումներից և սահող շարժումներից մինչև լակոնիկ ու պարզ ուրվագիծը՝ նա վերստեղծում է առարկայական աշխարհի ողջ տեսանելի հարստությունը՝ ծնունդ գիշերվա փաթիլավոր ծյունահողմից մինչև ալեբաստի մոլեգնած ալիքները և քուլա-քուլա բարձրացող ամպերը: Առանձնահատուկ ուզում ենք նշել սկզբնազարդերի, վերջնազարդերի և գլխատառերի գրաֆիկական նրբագեղ մանրանկարները. պուշկինյան հեքիաթի ոգուն զարմանալիորեն հարազատ են խրճիթների պստիկ տանիքները, լուսնի խորամանկ դեմքը, վայելչակազմ դյուցազունների տեսքը:

1938 թվականին Հայաստանի Պետհրատը լույս է ընծայում Վ. Վաղարշյանի «Աստուծոյ Դավիթ» պիեսը, որի նկարները դարձան գրքարվեստի բնագավառում Խաչվանյանի վերջին աշխատանքը: Ծիշտ է, գրքի մեջ դրանք մտան առանց հեղինակի ստորագրության, խնամքով ռետուշված³⁴՝ նկարիչն արդեն ձերբակալվել էր, և նրա անունը «շրջահայացորեն» հանվել էր ամբողջ հրատարակությունից, թեև հիշատակված էր գրքի տեխնիկական խմբագիրը՝ Ս. Ալթունյանը: Ամենայն հավանականությամբ՝ վերջինիս է պատկանում կազմի և անվանաթերթի ձևավորումը. համեմայնդեպս, Խաչվանյանի արխիվում այս պիեսի թեմաներով

չեստա Խաչվանյան, единодушно выделяя форзацы как наиболее оригинальную часть его графического наследия.

Прекрасным подтверждением сказанному может служить, например, форзац односторонника «Художественных произведений» О. Туманяна (илл. 48). Поэтический мир классика армянской литературы предстает здесь во всем своем многообразии и эпическом величии. В ущелье шумно клокочат воды реки Дебед, вдоль которой скачет одинокий всадник, может быть Саро, в кольце тумана гордо высится гора Чатын и грозовые тучи собираются над Тмакбердом. Здешние обитатели – пастух, всадник, отара мирно пасущихся овец – плоть от плоти природы, они срослись с ней тесным, кровным родством. Как и столетие назад, ведут неспешное застолье наши «деды и отцы», седые, подобно заснеженным вершинам лорийских гор, и могучие, вроде приютившего их дерева. И вновь звучит их мудрое напутствие грядущим поколениям, и вновь встречаются для неизбежной схватки свет и тьма. Так в едином пространстве хачванкяновской фантазии сходятся знакомые нам с юности образы, воспеты бессмертным гением Туманяна.

В книжных оформлениях Хачванкяна (как и в его творчестве в целом) видное место занимает портрет. Созданные, как правило, по фотографиям³⁵ и выполненные тушью, его графические портреты помещаются обычно на фронтисписе, переплете или суперобложке книги и являют нам хорошо знакомые, почти хрестоматийные образы писателей-классиков: Сундукяна, Туманяна, Пушкина, Чехова, Гоголя. Но портреты эти далеки от фотографии, от присущей ей пассивной созерцательности, в них проступает творчески преображенное, глубоко реалистическое видение натуры. Пристально вглядываясь в неповторимый внутренний мир своих героев, художник выделяет главные черты той или иной творческой индивидуальности. Так, благородный полупрофиль Мисака Мецаренца (илл. 12), погруженного в задумчивое созерцание, вызывает в памяти героев романтической эпохи, окрасивших картину окружающего мира тонами глубоко личных, драматических переживаний; умудренным знатоком жизни, испытавшим на своем веку не один удар судьбы, видится нам писатель новой, советской эпохи Мовсес Арази (илл. 57); беспокойная душа художника и его обостренная наблюдательность подчеркнуты Хачванкяном в портрете западноармянского графика Эдгара Шаина (илл. 14). Созданию нужного образа всецело подчинен выбор используемых Хачванкяном композиционно-пластических средств, от разворота модели до освещения и манеры рисунка. Развитие авторского замысла, его постепенное уточнение демонстрируют карандашные эскизы к перечисленным портретам (илл. 11, 13), а также предварительные варианты, выполненные тушью, однако не вошедшие в издание.



1930-ական թվականներ:
1930-е годы.

մեծաքանակ թերթերի մեջ համապատասխան էսքիզներ չկան: Դրա փոխարեն առկա են մատիտով և տուշով արված մեծ քանակությամբ թեմատիկ գծանկարներ (նկ. 83–85), որոնցից ութը վերարտադրված են գրքում:

Վաղարշյանի՝ հայկական ազգային «Սասունցի Դավիթ» էպոսի մոտիվներով ստեղծված դրամայի հիմքում ապքն է ժողովրդի պաշտպան Դավիթ, նրա սխրանքների և օտարերկրյա թշնամու նկատմամբ հաղթանակի, սիրո և դավաճանական խարդավանքների մասին, որոնց զոհ գնաց հերոսը: Զուրկ չլինելով գաղափարական որոշակի ենթատեքստից և հրատապ հնչողությամբ՝ պիեսը պիտի որ ծայնակցեր հասարակության մեջ իշխող տագնապալի տրամադրություններին. ժամանակը խլում էր ժողովրդի՝ կեղծ գրպարտությունների և մատնությունների ամենդ զոհ դարձած լավագույն զավակներին:

Իր նկարներում Խաչվանյանը պատկերել է պիեսի առավել կարևոր, առանցքային պահերը՝ հանգույցից բարձրակետի միջոցով դեպի հանգուցալուծում: Գլխավոր հերոսների ֆիզիկոսները ցուցադրված են խոշոր պլանով, լի են ներքին էներգիայով: Զորինվածքային հարաշարժ վճիռները, լույսի և ստվերի կտրուկ

В 1937 году по всей стране торжественно отмечалось 100-летие со дня смерти А. С. Пушкина. Дата широко справлялась и в Армении, где председателем комитета по юбилейным мероприятиям был назначен Егише Чаренц. В соответствии с программой, разработанной вверенным ему органом, Госиздат республики подготовил к печати однотомник сочинений великого русского поэта на армянском языке, куда были включены его избранные стихотворения, сказки и проза. Оформление книги было поручено Т. Хачванкяну.

Однотомник Пушкина оформлен полностью – от суперобложки до буквиц, причем художник включил в книгу большое число фигурно-тематических изображений. Помимо листовых иллюстраций в цвете, помещенных между страницами текста, они располагаются на шмуцтитулах, в заставках и концовках. Выполненные черной тушью и выдержанные в непринужденной графической манере, эти композиции отличаются выдумкой и мастерством рисунка, который строится на подвижном равновесии линии и пятна. Поражает разнообразие использованных художником графических приемов: варьируя нажим пера от едва заметных точечных прикосновений и скользящих росчерков до лаконичного и ясного контура, он воссоздает все видимое богатство предметного мира – от пушистой метели в зимнюю ночь до расходящихся волн прибоя и клубящихся облаков. Особо хочется отметить изящные графические миниатюры заставок, концовок и буквиц: крошечные кровли избышек, лукавый лик луны, вид статных богатырей удивительно верны духу пушкинской сказки.

В 1938 году Госиздат Армении выпустил в свет пьесу В. Вагаршяна «Давид Сасунский». Иллюстрации к ней стали последней работой Хачванкяна в области книжного искусства. Правда, в книгу они вошли без подписи автора, тщательно заретушированными³⁴ – художник к тому времени был уже арестован, и его имя предусмотрительно изъято из всего издания, хотя упомянут технический редактор книги – С. Алтунян. Последнему, скорее всего, принадлежит оформление переплета и титульного листа; по крайней мере, в архиве Хачванкяна среди множества листов на темы этой пьесы соответствующих эскизов нет. Зато есть множество тематических рисунков карандашом и тушью (илл. 83–85), восемь из которых воспроизведены в книге.

В основе драмы Вагаршяна, созданной по мотивам армянского национального эпоса «Сасунские безумцы», – рассказ о народном заступнике Давиде, его подвигах и победе над врагом-иноземцем, о любви и предательских кознях, жертвою которых пал герой. Не лишённая известного идеологического подтекста и злободневного звучания, пьеса, должно быть, перекликалась с тревожными настроениями, царившими в обществе: время

հակադրություններն ուժգնացնում են նկարաշարի դրամատիկ շիկացումը: Դրան է նպաստում և գրաֆիկական եղանակը, որով կատարված են նկարները. ընդհատվող և խաչաձևվող շտրիխների ցանցը, ծածկելով ֆիգուրներն ու առարկաները, հագեցնում են հորինվածքն անհանգիստ լարվածությամբ: Դրանով հանդերձ՝ նկարիչը չի խուսափում կոնկրետ կահավորանքի և օրվա ժամի ցուցադրումից, որի ընթացքում կատարվում է գործողությունը. պատկերում է ճարտարապետական ֆոնը, զգեստները, զարդերը և այլ պարագաներ:

Վաղարշյանի պիեսի համար խաչվանքյանի արած նկարներն զգալիորեն տարբերվում են գրքարվեստի բնագավառում. նրա մյուս աշխատանքներից՝ դրանց հաստոցային բնույթը, տեղտեղ՝ ավելորդ պատմողականությունը փոքր-ինչ խախտում են հրատարակության դեկորատիվ-պլաստիկական ամբողջականությունը: Ակնհայտ է, որ նկարի բուն տիպը՝ լուսանցքներով երիզված, գրքի մեջ ինքնուրույն հորինվածքի տեսքով ներառված, պակաս սովորական էր նկարչի համար, քան գրքի՝ որպես միասնական օրգանիզմի, ոճական միասնականությամբ լուծված ձևավորումը: Սակայն չմոռանանք, որ այդ տարիներին խորհրդային գրքարվեստում սաստկացել էր իյուլետրատիվ միտումը և ժամանակի ընթացքում ամբողջ էջով մեկ առանձին նկարը (հատկապես դասականների հրատարակություններում) իրենով փոխարինեց գրքի գեղարվեստական հարդարման բոլոր տարրերը:

Ինչպես նշվեց, Հայպետհրատում աշխատելու տարիներին խաչվանքյանը ձևավորում էր ոչ միայն գեղարվեստական գրականության մոտիվներ, այլև ուրիշ հրատարակություններ (այդ թվում՝ մարքսիզմ-լենինիզմի դասականների երկերը), աշխատում էր գրաֆիկայի «փոքր ձևերի» (բուկլետներ, հրավիրատոմսեր և այլն) ասպարեզում: Վիճագրությունն ու փայտագրությունը, ջրաներկն ու գուաշը, տուշն ու մատիտը հավասարապես նրա իշխանության տակ էին, և նկարիչը ցուցադրում էր այս կամ այն տեխնիկայի արտահայտչական հնարավորությունների և գեղագիտական որակների մասնագիտական խոր ընկալում: Խաչվանքյանի գրաֆիկական աշխատանքներից առանձնանում է «Նամակ ընկեր Ստալինին խորհրդային Հայաստանի աշխատավորներից» վերտառությամբ թերթը (նկ. 65), որը նա ձևավորեց 1935 թվականին, Հայաստանում խորհրդային իշխանության հաստատման 15-ամյակի առթիվ: Նկարիչն, անկասկած, հասկանում էր, թե ինչպիսի պատասխանատվություն է ընկել իր վրա, և աշխատում էր ստեղծագործական ուժերի գերագույն լարումով: Դեկորատիվ հորինվածքը լուծված է խաչվանքյանի համար սովորական ուղղահայաց ձևաչափում և բաղկացած է ճոխ զարդարուն ֆոնից, որի կենտրոնում տեղավորված է երիզված մեծ վերնագիրը, իսկ կողերին՝ խորհրդային Հայաստանի ժողովրդական տնտեսության տարբեր ճյուղերը և մշակութային շինարարությունը խորհրդանշող առանձին, խիստ կադրավորված պատկերները: Իր հորինվածքով «Նամակը» ծայ-

забирало лучших сынов народа, которые нередко становились безвинными жертвами лживых наветов и доносов.

В своих иллюстрациях Хачванкян изобразил наиболее важные, узловые моменты пьесы: от завязки через кульминацию к развязке. Фигуры главных героев показаны крупным планом, полны внутренней энергии. Динамичные композиционные решения, резкие контрасты светотени усиливают драматический накал иллюстративного ряда. Тому же способствует графическая манера, в которой выдержаны иллюстрации: сеть прерывистых перекрестных штрихов, покрывающих фигуры и предметы, насыщает композиции беспокойным напряжением. При этом художник не избегает показа конкретной обстановки и времени дня, в котором происходит действие, изображая архитектурный фон, одеяния, украшения и прочие аксессуары.

Иллюстрации Хачванкяна к пьесе Вагаршяна во многом отличаются от других его работ в области книжного искусства — их станковый характер, местами — излишняя повествовательность как-то нарушают декоративно-пластическую цельность издания. Очевидно, сам тип иллюстрации, обрамленной полями и включенной в книгу в виде самостоятельной композиции, был менее привычен художнику, нежели оформление книги как целостного организма, решенного в едином стилевом ключе. Однако не будем забывать, что тенденция иллюстративности нарастала и в советском книжном искусстве тех, и со временем отдельная иллюстрация на всю страницу (особенно в изданиях классиков) заменила собой все элементы художественного убранства книги.

Как уже говорилось, в годы работы в Госиздате Армении Хачванкян оформлял не только произведения художественной литературы, но и другие издания (в том числе сочинения классиков марксизма-ленинизма), работал в области «графики малых форм» (буклеты, пригласительные билеты и пр.). Литография и гравюра на дереве, акварель и гуашь, тушь и карандаш были одинаково подвластны художнику, который неизменно демонстрировал глубоко профессиональное понимание эстетических качеств и выразительных возможностей той или иной техники. Среди графических работ Хачванкяна выделяется «Письмо товарищу Сталину от трудящихся Советской Армении» (илл. 65), оформленное им в 1935 году, в честь пятидесятилетия установления в республике советской власти. Художник, несомненно, понимал, какая ему выпала ответственность и работал с полной отдачей творческих сил. Декоративная композиция решена в привычном Хачванкяну вертикальном формате и состоит из роскошного орнаментального фона, в центре которого располагается большой обрамленный заголовок, а по бокам — отдельные, строго кадрированные изображения, призванные

նակցում է Հ. Կոչոյանի՝ 1922 թվականին ստեղծած «Սասունցի Դավիթ» հայտնի ջրանկարին և նույնքան շքեղ է գույնով: Ցավոք, «Նամակի» բնօրինակը չի պահպանվել և դրա մասին հնարավոր է դատել լոկ նկարչի ընտանիքի հավաքածուում գտնվող անավարտ էսքիզի հիման վրա:

Խաչվանքյանի արխիվում պահպանվել են մատիտով, տուշով և ածուխով արված տասնյակ գծանկարներ, որոնցից շատերի ստեղծման ճշգրիտ ժամանակը դժվար է որոշել, քանի որ նկարիչը տարեթվեր չի դրել, ստորագրել է միայն անհրաժեշտության դեպքում, հիմնականում՝ ՎԽՈՒՏԵՄԱՍ-ի դասախոսների պահանջով: Ըստ թեմատիկայի ու ժանրերի Խաչվանքյանի գծանկարները բավական բազմազան են՝ սրանցում հանդիպում են դիմանկարներ, բնանկարներ, սյուժետային հորինվածքներ, կենցաղային տեսարաններ, անհմախիստական մոտիվներ: Այդ աշխատանքները տարբերվում են մասնակարգի առջև դրված ստեղծագործական խնդիրներով. մի մասը հանդիսանում է այս կամ այն մոտիվը ֆիքսելու նպատակով ստեղծված բնօրինակ շտուդիաներ կամ ակնթարթային ուրվանկարներ, մյուսները գեղանկարչական կտավների և գրքի ձևավորումների ավարտված էսքիզների բնույթ ունեն, երրորդները եթե ոչ մտահղացմամբ, ապա իրենց գեղարվեստական որակներով օժտված են միանգամայն ինքնուրույն նշանակությամբ: Նմանատիպ թերթերի շարքը կարելի է դասել բնորոշիչ մատիտային հրաշալի դիմանկարը, որը Խաչվանքյանն ստեղծել է դեռևս 1928 թվականին (նկ. 3): Պերճաշուք փոքրիկ գլխարկով և շքեղ մորթե օձիքով երիտասարդ կնոջ դեմքն արտասովոր գրավիչ է, և նկարիչը չի թաքցնում մոդելի նկատմամբ իր համակրանքը: Բուն արտաքինը, տպավորիչ դիրքը, իրեղեն պարագաները, ինչպես մասնաշխատանքի կատարման ազատ, անկաշկանդ եղանակը՝ դեկորատիվ արտահայտչականությունից ոչ զուրկ համարձակ լայնաթափ գծանկարը հեռավոր հիշեցնում են XX դարասկզբի ռուսական դիմանկարային արվեստի նմուշները (մասնավորապես՝ Վալենտին Սերովի ստեղծագործությունները): Գծանկարի միևնույն մաքրությամբ և քնարական տրամադրությամբ է առանձնանում 1929 թվականի բնորոշիչ դիմանկարը, որը պահվում է Հայաստանի ազգային պատկերասրահում (նկ. 4):

Իր գծանկարներում Խաչվանքյանը հաճախ է դիմել ինքնանկարին: Այս բնագավառում նրա փորձերը կրում են նախնական էսքիզների բնույթ՝ աչքի ընկնելով բնօրինակի խիստ վերլուծական տեսունակությամբ (նկ. 8): Այլ դեպքեր են նկարչի հարազատների՝ 1930-ական թվականներին ստեղծված դիմանկարները. կատարված լինելով առանց որոշակի նպատակի, «ներքին պահանջով»՝ դրանք պակաս «օբյեկտիվ» են, ներթափանցված մեղմ հուզականությամբ: Դրանց մեծ մասը պատկերվում է տիկնոջն ու դստերը դաշնամուր նվագելիս, գիրք ընթերցելիս, կենցաղային այլ, առօրեական գործողություններ կատարելիս (նկ.

символизировать различные отрасли народного хозяйства и культурное строительство Советской Армении. По своей композиции “Письмо” перекликается с известным произведением А. Коджояна “Давид Сасунский”, созданным в 1922 году, и так же нарядно по цвету. К сожалению, оригинал “Письма” не сохранился, и судить о нем можно только на основе неоконченного эскиза, который находится в собрании семьи художника.

В архиве Хачванкяна сохранились десятки рисунков, выполненных карандашом, тушью, углем. Точное время создания большинства из них определить затруднительно, так как художник не проставлял дат, да и подписывался лишь по необходимости, в основном по требованию педагогов ВХУТЕМАСа. По тематике и жанрам рисунки Хачванкяна довольно разнообразны; среди них встречаются портреты, пейзажи, сюжетные композиции, бытовые сценки, анималистические мотивы. Эти работы различаются также по творческим задачам, которые ставил перед собой художник: одни представляют собой натурные студии или беглые наброски, созданные с целью зафиксировать тот или иной мотив; другие носят характер законченных эскизов к живописным полотнам и книжным оформлением; третьи если не по замыслу, то по своим художественным качествам имеют вполне самостоятельное значение. К такого рода листам можно отнести замечательный карандашный портрет натурщицы, созданный Хачванкяном еще в 1928 году (илл. 3). Лицо молодой женщины в элегантной шляпке и роскошном меховом воротнике необычайно привлекательно, и художник не скрывает своего отношения к модели. Сама ее внешность, эффектная артистическая поза, предметные аксессуары, а также свободная, непринужденная манера исполнения этой работы — смелый размашистый рисунок, не лишенный декоративной выразительности, — отдаленно напоминают образцы русского портретного искусства начала XX века, в частности произведения Валентина Серова. Та же чистота рисунка и лирический настрой отличают портрет натурщицы 1929 года, хранящийся в собрании Национальной картинной галереи Армении (илл. 4).

В своих рисунках Хачванкян нередко обращался к автопортрету. Его опыты в этой области носят характер предварительных эскизов, отличаясь строго аналитическим видением натуры (илл. 8). Иное дело портреты родных художника, созданные в 1930-е годы: исполненные без определенной цели, “для души”, они менее “объективны”, проникнуты мягкой эмоциональностью. Большинство из них изображает жену и дочь и художника — за игрой на фортепьяно, за чтением книги, другими, ничем не примечательными бытовыми занятиями (илл. 9—10). К такого рода “семейным” работам можно отнести также рисунки Хачванкяна, посвященные сбору туты (илл. 17), на основе

9–10): Նմանատիպ «ընտանեկան» աշխատանքների թվին կարելի է դասել նաև խաչվանքյանի՝ թուֆ հավաքելուն նվիրված գծանկարները (նկ. 17), որոնց հիման վրա նա հետագայում ստեղծել է գեղանկարչական մեծադիր կտավը (նկ. 110):

Խաչվանքյանի գծանկարների շարքում առանձնահատուկ տեղ են գրավում ամիմալիստական ուղվանկարները: Վավերական և ազատ, սուր դիտողականությամբ և կենդանիների վարքագծի իմացությամբ են պատկերված խոտով ու հակերով բեռնված իշուկները, լծված եզները, արածող ձիերը, խաղացող կատուները: Այս նկարներում, ինչպես և մարդկանց բնօրինակային ուղվանկարներում խաչվանքյանը հղկում է գրաֆիկական վարպետությունը, տարածության, ծավալի և պլաստիկայի զգացողությունը, ինչն, անկասկած, պետք եկավ նրան իր գեղարվեստական գործունեության հիմնական ոլորտում՝ գրքարվեստի բնագավառում:

«Ազատ արվեստագետի» կարգավիճակով արվեստին տրվելու նպատակով խաչվանքյանը ձերբակալությունից քիչ առաջ հեռանում է Պետհրատից, նախագծում է իր նոր տունը, որի հարկերից մեկը մտադիր էր ծածկել որմնանկարներով, ամբողջատ նկարում: Թե ի՞նչն ստիպեց նրան հրաժեշտ տալու սիրելի աշխատանքին, որին նվիրաբերել էր կյանքի լավագույն տարիները՝ ստույգ հայտնի չէ: Ամփոփելի է լոկ այն, որ Չարենցի հեռանալուց հետո (1935 թվականի մարտ) հրատարակչությունում մթնոլորտն այլևս նախկինը չէր, իսկ նրա քաղաքական «կասկածելի» համբավը «ստվեր էր գցում» բանաստեղծի մերձավոր զինակիցների վրա³⁵: Ինչպե՞ս փոխվեց գործընկերների վերաբերմունքը խաչվանքյանի հանդեպ, ի՞նչ էր նա զգում՝ քայլելով հրատարակչության միջանցքներում, որտեղ այլևս չկար Չարենցը, ինչպե՞ս էր կապվում հրատարակչության նոր քաղաքականությունը նկարչի ստեղծագործական կողմնորոշման հետ՝ ահավասիկ հարցերի այն շրջանակը, որոնք ծագում են ինքնաբերաբար: Ինչևէ, խաչվանքյանը հեռանում է հրատարակչական գործից և իր կյանքի վերջին տարիներին հիմնականում զբաղվում գեղանկարչությամբ: Նա նախկինում էլ սիրով էր վերցնում վրձինը՝ մեծ ուշադրություն հատկացնելով էտյուդներին և բացօթյա պայմաններում աշխատանքին: Կարծում ենք՝ դեռևս ուսանողական տարիներին խաչվանքյանը յուզաներկով վրձնեց կիսաֆիգուր ինքնանկարը (նկ. 111), որի համար մատիտով արված նախնական մի քանի էսքիզները ցույց են տալիս բնորոշ տարբեր դիրքերում: Այժմ նկարիչը վերստին վրձնում է դիմանկարներ, բնապատկերներ, ժանրային հորինվածքներ, որոնք բնորոշվում են բնօրինակին հավատարմությամբ, կոմպոզիցիոն վարպետությամբ, գույնի հագեցած հնչողությամբ: Խաչվանքյանի գեղանկարչական ժառանգության մեջ առանձնանում են Պուշկինին, մասնավորապես բանաստեղծի կենսագրության («Ուղևորություն դեպի Արգոուն»-ում նկարագրված) «հայկական էջին» վերաբերող թեմատիկ կտավները: Աշխա-



Հուշատախտակը (ծարտարապետ՝ Ի. Չոլախյան, քանդակագործ՝ Ա. Հովսեփյան)՝ տեղադրված Սարյան փողոցի թիվ 5 շենքին, որտեղ մինչև ձերբակալությունն ապրել է նկարիչը:

Памятная доска (архитектор – И. Чолахян, скульптор – А. Овсеян) на доме по ул. Сарьяна, 5, где художник жил и работал до ареста.

которых он впоследствии создал большое живописное полотно (илл. 110).

Особое место среди рисунков Хачванкяна занимают анималистические зарисовки. Грузенные сеном и тюками ослики, впряженные в ярмо быки, пасущиеся лошади, играющие кошки изображены достоверно и свободно, с острой наблюдательностью и знанием повадок животных. В этих зарисовках, как и в натурных набросках, воспроизводящих человека, Хачванкян оттачивал графическое мастерство, чувство пространства, объема и пластики, что, безусловно, пригодилось ему в основной сфере его художественной деятельности – в области книжного искусства.

Незадолго до ареста Хачванкян покидает Госиздат, чтобы заниматься искусством на положении “свободного художника”,

տանքների այս խմբին են պատկանում այնպիսի նկարներ, ինչպիսիք են «Պուշկինը հայ վաճառական Արտեմի տանը», «Պուշկինը Ղարսում» և այլն (նկ. 103–105), որոնք 1937 թվականին ներկայացվեցին Երևանում, Պուշկինի մահվան 100-ամյա տարելիցին նվիրված հուշացուցահանդեսում:

Յետաքրքիր է նկարչի ինքնանկարը տիկնոջ հետ, որտեղ նա պատկերված է աշխատանքի պահին՝ վրձինն ու ներկապակը ձեռքին (նկ. 106): Պատկերագրական այս հանրահայտ մոտիվը (անմիջապես հիշվում են Ե. Թադևոսյանի՝ 1933 թվականի «Ինքնանկարը» և 1942 թվականի սարյանական «Ինքնանկարը») խաչվանքյանը ներգրում է համաշխարհային գեղանկարչության պատմությունից մեզ քաջ ծանոթ ընտանեկան զուգարհի դիմապատկերի կառուցվածքի մեջ³⁶: Սողելները տրված են խոշոր պլանով, կիսաֆիգուր, նկարիչը՝ երեք քառորդով շրջված, կինը՝ խիստ դիմահայաց, ձեռքը նրա ուսին իջեցրած: Նկարչի հայացքը պերճախոս է և կենտրոնացած, շուրթերն ամուր սեղմված են, դեմքին՝ մտքի ծայրահեղ խտացումն է: Կտրուկ լուսավորությունն աջից ցայտունորեն զուսավառում է տղամարդու գլխի ամուր պլաստիկան՝ լուսավոր ցուրով ծածկելով կնոջ դեմքը: Արժանապատվությամբ ու հանգստությամբ լի՝ սա գրավում է դիտողի ուշադրությունն ուղիղ և բաց հայացքով, որը «մեղմում» է տղամարդու աչքերից ճառագող ստեղծագործական լարված արտահայտությունը: Պատին նշմարվում է Միքելանջելոյի Սիքստոսյան որմնապատկերի ընդօրինակությունը՝ Ադամի գլխով. մենք գտնվում ենք մի տան մեջ, որտեղ մեծարում են հին վարպետներին: Ի դեպ, այդ է վկայում ոչ միայն պատից կախված նկարը, այլև ստեղծագործության ողջ գեղանկարչական-պլաստիկական լեզուն, ամբողջապես երանգային անցումների վրա կառուցված մզավուն՝ «թանգարանային» կոլորիտը, ձևերի լուսաստվերային մոդելումը, ֆակտուրային վրձնախաղը:

Ինչպես յուրաքանչյուր նկարիչ, այնպես էլ խաչվանքյանն ունի ոչ այնքան հաջող, համեմատաբար թույլ գործեր, նա մասամբ չկարողացավ խուսափել այն տարիներին խորհրդահայ կերպարվեստին բնորոշ մեզատիվ միտումներից: 1930-ական թվականների կեսերի որոշ ստեղծագործություններում զգացվում են նկարչին պարտադրված «սոցիալապես նշանակալի» թեմաների խղճուկությունը, չափազանցված պաթոսը և կեղծ լավատեսությունը, երբեմն՝ արվեստի այս կամ այն տեսակի (հատկապես՝ պլակատի) գեղարվեստական յուրահատկության բացահայտ «թյուրըմբռնումը» (ավելի ճիշտ՝ միտումնավոր անտեսումը): Բայց սրանք չեն բնորոշում խաչվանքյանի ստեղծագործական դեմքը, քանզի նման աշխատանքները նրա մոտ եզակի են, և հետո արդյո՞ք շատ կգտնվեն վարպետներ, որոնց այն տարիներին բոլորովին չի դիպել հասարակական գիտակցության իներցիան և ընդհանուր մշակութային գործընթացների տրամաբանությունը: Ինչպես էլ մենք գնահատենք խաչվանքյանի ստեղծագործական ժա-

проектирует свой новый дом (один из этажей которого предполагал покрыть фресками), много рисует. Что заставило его распрощаться с любимой работой, которой он отдал годы своей жизни, — доподлинно неизвестно. Бесспорно лишь то, что после ухода Чаренца (март 1935 года) атмосфера в издательстве не могла оставаться прежней, а его “неблагонадежная” политическая репутация “бросала тень” на ближайших сподвижников поэта³⁵. Как изменилось отношение к Хачванкяну со стороны коллег, что он чувствовал, ступая по издательским коридорам, где больше не было Чаренца, как сопрягался новый курс издательства с творческими установками художника? — вот круг вопросов, которые напрашиваются сами собой. Как бы то ни было, Хачванкян отходит от издательского дела и последние годы своей жизни занимается в основном живописью. Он и ранее охотно брался за кисть, уделяя большое внимание этюдам и работе на пленэре. Думаем, еще в студенческие годы Хачванкян создал погрудный автопортрет маслом (илл. 111), к которому сохранилось несколько предварительных карандашных эскизов, показывающих модель в разных поворотах. Теперь художник вновь пишет портреты, пейзажи, жанровые композиции, которые характеризуются верностью натуре, композиционным мастерством, насыщенностью звучностью цвета. Среди живописного наследия Хачванкяна выделяются тематические полотна, посвященные Пушкину, в частности “армянской странице” биографии поэта, описанной в “Путешествии в Арзрум”. К этой группе работ относятся такие картины, как “Пушкин в доме армянина Артема”, “Пушкин в Карсе” и др. (илл. 103–105), которые в 1937 году были экспонированы в Ереване, на памятной выставке, посвященной столетию со дня смерти Пушкина.

Интересен автопортрет художника с женой, где он изобразил себя в момент работы, с кистью и палитрой в руках (илл. 106). Этот популярный иконографический мотив (сразу вспоминаются “Автопортрет” Е. Татевосяна 1933 года и сарьяновский “Автопортрет” 1942 года) Хачванкян вписывает в традиционную структуру парного семейного портрета, хорошо знакомую нам по истории мировой живописи³⁶. Модели даны крупным планом, погрудно, он — в трехчетвертном повороте, она — строго анфас, опутив ему руку на плечо. Взгляд художника красноречив и сосредоточен, губы плотно сжаты, на лице — предельная концентрация мысли. Резкое освещение справа рельефно оттеняет крепкую пластику мужской головы, светлым бликом ложась на лицо женщины. Полное достоинства и покоя, оно задерживает внимание зрителя прямым и открытым взглядом, который “гасит” выражение творческого напряжения, излучаемое глазами мужчины. На стене виднеется копия с головой Адама из Сикстинских росписей Микеланджело, — мы в

ռանգության այս կամ այն միստը, ընդհանուր եզրակացությունն անփոփոխ է. նա իր հաստատուն տեղն է գրավում գրաֆիկայի խորհրդահայ դպրոցը և խորհրդային Հայաստանում գրաֆիկայի զարգացման միջև օրս շատ տեսակետներից չգերազանցված մշակույթը ձևավորած արվեստագետների շարքում:

Դրամատիկ էր նկարչի ճակատագիրը: Դժնդակ 1930-ական թվականներին երկրում հզորացում էր քաղաքական հետապնդումների և հալածանքների ալիքը: Մատնություններն ու զրպարտությունները մերձավորների մասին դառնում էին կենսական: Միս ու արյուն էր առնում գայլախեղդի սահմակեցուցիչ դարը (“век-волкодав”), որի մասին գրել է բանաստեղծը: Անիմաստ է կրկնել հանրահայտ փաստերը՝ դրանց մասին ասվել է բազմիցս, գրվել են հարյուրավոր և հազարավոր էջեր, նկարահանվել ֆիլմեր: Նկարչի՝ հոգևորական աստիճան ունեցող և բուլշևիկյան վարչակարգի հանդեպ առանձնակի համակրանք չտածող հայրը, աքսորվել էր դեռևս 1929 թվականին: Վատագույն բախտի արժանացան երկու եղբայրները, որոնցից մեկը՝ Հովհաննեսը, Հայ հեղափոխական դաշնակցության անդամ էր և Ալեքսանդր Խատիսյանի օգնականը. ի տարբերություն հոր, նրանք այդպես էլ չվերադարձան վորոնեժյան աքսորից: Ձերբակալվեց նաև Չարենցը: Խաչվանքյանի ապագան դառնում էր երեքուն և անորոշ...

Շուտով Խաչվանքյանով հետաքրքրվեցին Ներքին գործերի ժողովոմիսարիատում, ուր 1937 թվականից նրան սկսեցին հաճախակի կանչել: Այդ հրավերների նպատակի մասին կարելի է լուկ կռահել, սակայն, ըստ նկարչի հարազատների պատմածների, դա հանգում էր «արտադրամասի» իր գործընկերների վերաբերյալ մատնություններ ստանալուն: Խաչվանքյանին շատ բան կարող էին հիշեցնել. «բուրժուական» տեխնիկայի (այն է՝ Պետհրատի տպարանի ստացած գերմանական տպագրական հաստոցների) գովերգումը, բարեկամական «արատավոր» կապերը, իսկ ամենից առաջ՝ մտերմությունը ՀԿԿ Կենտկոմի առաջին քարտուղար Ադասի Խանջյանի հետ, որը ողբերգականորեն զոհվեց 1936 թվականին, անհայտ հանգամանքներում: ՆԳ ժողովոմիսարիատում կայացած հանդիպումներից Խաչվանքյանը վերադառնում էր հոգնած ու հոգեպես լքված. «...մայրս համառորեն խնդրում էր մեկնել Մոսկվա՝ եղբոր մոտ, բերում անմխիթարական օրինակներ, — հիշում է Է. Բալյանը, — բայց նա կտրականապես մերժում էր այդ առաջարկը՝ համարելով գրեթե վիրավորական: Նա չէր հավատում, որ իրեն, անմեղին, կարող են դատապարտել: Իսկ եթե ձերբակալեն, մտածում էր նա, ապա շուտով ազատ կարձակեն: Բացի այդ, մեկնել նրան խանգարում էր հպարտությունը. չէ՞ որ նա իր երկրին ինչ-որ օգուտ տվել էր»: 1938 թվականի ապրիլի 14-ին Խաչվանքյանը ձերբակալվում է:

Սակայն մինչ այդ արդեն, մոտավորապես 1930-ականների կեսերին, նկարչին, ըստ դատեր խոսքերի, «սկսեցին փոքր-ինչ շատ առանձնացնել»՝ հրավիրելով նրան կառավարական ճաշկե-

доме, где чтят старых мастеров. Впрочем, об этом говорит не только висевшая на стене картина, но и весь живописно-пластический язык произведения: темноватый “музейный” колорит, всецело построенный на тональных переходах, светотеневая моделировка форм, фактурный мазок.

Конечно, как и у всякого художника, были и у Хачванкяна не совсем удачные, относительно слабые работы, отчасти он не смог избежать определенных негативных тенденций, характерных для советского изобразительного искусства тех лет. В иных его произведениях середины 1930-х годов дают знать о себе скудность навязанной ему “социально значимой” тематики, преувеличенный пафос и ходульный оптимизм, порой явное “непонимание” (а вернее, нарочитое игнорирование) художественной специфики того или иного вида искусства (в особенности плаката). Но не это определяет творческое лицо Хачванкяна, ибо таких работ у него считанные единицы, и потом, много ли сыщется мастеров, которых в те годы совсем не коснулись инерция общественного сознания и логика общекультурных процессов? Как бы мы ни оценивали ту или иную грань творческого наследия Хачванкяна, общий вывод остается неизменным: ему принадлежит прочное место среди тех, кто формировал армянскую советскую школу графики и культуру книгоиздания Советской Армении, во многом непревзойденную по сей день.

Судьба художника сложилась драматично. Шли суровые 30-е годы, в стране нарастала волна политических репрессий и гонений. Клеветнические доносы и наветы на ближних становились нормой жизни. Обретал плоть и кровь устрашающий “век-волкодав”, о котором писал поэт. Нам незачем повторять общеизвестные факты — о них сказано многократно, написаны сотни и тысячи страниц, сняты фильмы. Отец художника, лицо духовного звания, не питавший особых симпатий к режиму большевиков, был сослан уже в 1929 году; двух братьев, один из которых, Ованес, состоял в партии Дашнакцутюн и работал помощником Александра Хатисова, постигла худшая участь — в отличие от отца, они так и не вернулись из воронежской ссылки. Арестован был и Чаренц. Будущее Хачванкяна становилось зыбким и неопределенным...

Вскоре им заинтересовались в НКВД, куда с 1937 года его начали все чаще вызывать. О цели этих приглашений можно лишь догадываться, однако, по рассказам родных художника, сводилась она к получению доносов на его коллег “по цеху”. Хачванкяну многое могли припомнить: восхваление “буржуазной” техники (а именно — полученных типографией Госиздата немецких печатных станков), “порочащие” его родственные связи, а скорее всего — близость к первому секретарю ЦК КП Армении Агаси Ханджяну, трагически погибшему при неизвест-

րութենի և այլ միջոցառումների, որտեղ մեծ պահանջարկ էր վայելում գյումրեցու նրա բնատուր սրամտությունը և պատմողի փայլուն ունակությունները: Ավելին, ինչպես մենք տեսանք, հենց նրան՝ խաչվանքյանին վստահեցին խորհրդային Հայաստանի աշխատավորների՝ Ստալինին ուղղված նամակի ձևավորումը, իսկ դա ինչ-որ բան նշանակում էր: Արդյոք կա՞ր որևէ կապ «այս աշխարհի ուժեղների» առանձնահատուկ ուշադրության և ԵԳ ժողովուրդի հետագա կանչերի միջև: Ի՞նչ էր դա՝ «մարդկային նյութի» մշակման և օգտագործման հնարամիտ տրամաբանություն, թե՞ իրադարձությունների պարզ զուգադիպություն: Նկարչի համար ճակատագրական 1939 թվականը յուրովի պատասխանեց այդ հարցին՝ ԽՍՀՄ ԵԳ ժողովուրդիատի Հատուկ խորհրդակցության (այսպես կոչված «եռյակի») որոշմամբ դատապարտվելով ութ տարով ազատազրկման՝ նա այլևս երբեք ոտք չպիտի դնե՞ր հարազատ տան շենք և տեսներ իր հարազատներին:

Խաչվանքյանի կյանքի՝ ծերբակալությամբ հաջորդած շրջանի մասին պահպանվել են կցկտուր տեղեկություններ, հիմնականում նրանցից, ովքեր նրա հետ կիսեցին բանտարկության դժվարությունները երևանի և Լենինականի բանտերում, ապա դրան հաջորդած՝ դեպի Կոլիմա կալանավորական հանգրվանում և քարտուրմ: Այդ մասին իրենց հուշագրություններում առանձին մանրամասներ են հայտնում գրողներ Վահրամ Ալազանը և Վալտեր Արամյանը, պատմաբան Սեդրակ Բարխուդարյանը: Մագադան հասնելուն պես խաչվանքյանի բախտը որոշ չափով բերում է. ուղեկցական փաստաթղթերից տեղեկանալով, որ նա նկարիչ է, ճամբարի ղեկավարությունը որոշում է նրան թողնել տեղում և աշխատանքի դնում քաղաքային ակումբում՝ լուզուցներ ու պլակատներ գրելու: Ու թեև այնտեղի չափանիշներով նրան բաժին ընկան մախանձելի պայմաններ՝ չէ՞ որ նկարչի աշխատանքը համեմատության ոչ մի եզր չունե՞ր կոլիմյան խստաշունչ ու մահաբեր արդգոտում կատարվող ընդհանուր աշխատանքների հետ³⁷, սակայն խաչվանքյանի օրերը հաշվված էին: Էտապից ուժասպառ՝ այս երիտասարդ և նախկինում բացառիկ ամուր տղամարդը խիստ ընկել էր, ստացել հիվանդի տեսք: Իր երկրի ընտրած պատմական ճանապարհի ճշմարտացիության անկեղծորեն հավատացող հայրենասեր նկարիչն այժմ, երևի թե, արդեն գիտակցում էր անագորույն աններդաշնակությունն ամբիոններից հնչող բարձրագույն ճառերի և այն իրականության միջև, որի հետ բախվեց ինքը: Անարդարացի պատժի դառն կսկիծը, արվեստի հետ որևէ կապ չունեցող իր ճամբարային «արտադրանքի» անիմաստության գիտակցումը, ի վերջո, գոյության քիչ թե շատ տանելի պայմանների կորստյան և անտառահատման տեղամասերում կամ հանքարաններում հայտնվելու մշտական վախը քայքայեցին նրա ուժերը և կոտրեցին նրան բարոյապես: 1940 թվականի մարտին, Մագադան հասնելուց հաշված ամիսներ անց, խաչվանքյանը մահացավ³⁸:

ных обстоятельствах в 1936 году. Со встреч в НКВД Хачванкян возвращался усталым и опустошенным. "...Мама настойчиво упрашивала его уехать к брату в Москву, приводила неутешительные примеры, — вспоминает Э. Бальян, — но он отказывался наотрез, считая такое предложение чуть ли не оскорбительным. Он не верил, что его, невиновного, могут осудить. А если арестуют, думал он, то вскоре отпустят. Кроме того, уехать ему не позволяла гордость: ведь он принес своей стране хоть какую-то пользу". 14 апреля 1938 года Хачванкян был взят под арест.

Но еще ранее, примерно в середине 1930-х годов, художника, по словам дочери, "стали как-то очень выделять", приглашая его на правительственные банкеты и иные мероприятия, где пользовалось спросом его природное гюмрийское остроумие и блистательные способности рассказчика. Кроме того, именно ему, Хачванкяну, доверили оформление письма трудящихся Советской Армении товарищу Сталину, а это чего-то да стоило. Была ли какая-то связь между повышенным вниманием "сильных мира сего" и последующими вызовами в НКВД? Что это: изощренная логика обработки и использования "человеческого материала" или простое стечение обстоятельств? Судьбоносный для художника 1939 год по-своему ответил на этот вопрос: приговоренный к восьми годам лишения свободы постановлением Особого совещания (так называемой "тройки") НКВД СССР, он больше никогда не переступит порог родного дома и не увидит своих близких.

О жизни Хачванкяна после ареста известно немного, в основном со слов тех, кто разделил с ним тяготы заключения в ереванской и ленинканской тюрьмах, последующего этапа на Колыму и ссылки. Отдельные подробности об этом сообщают в своих мемуарах писатели Ваграм Алазан и Вальтер Арамян, историк Седрак Бархударян. По прибытии в Магадан Хачванкяну в известном смысле повезло: узнав из сопроводительных документов, что он художник, лагерное начальство оставило его там же и устроило на работу в городском клубе — писать лозунги и плакаты. И хотя по тамошним меркам ему выпали завидные условия, а труд художника не шел ни в какое сравнение с общими работами на холодной и гиблой колымской промзоне³⁷, жить Хачванкяну оставалось недолго. Изнуренный этапом, этот молодой и в прошлом исключительно крепкий мужчина сильно сдал, выглядел больным. Художник-патриот, искренне веривший в правильность избранного его страной исторического пути, теперь он, должно быть, осознавал жесточайший разлад между громкими речами, звучавшими с трибун, и той реальностью, с которой он столкнулся. Горечь несправедливого наказания, понимание всей бессмысленности его лагерных поделок, не имевших никакого отношения к искусству, наконец, постоянный страх лишиться мало-мальски сносных условий существования

Սակայն անգամ մահվան մախաշեմին, գոյատևած համար նույնքան ստորացուցիչ, որքան դաժան պայքարի պայմաններում նա, ի տարբերություն շատերի, վեր կանգնեց ճամբարային բարոյականությունից ու պահպանեց իրեն հատուկ ազնվությունն ու ինտելիգենտությունը: Բնորոշ դրվագ է բերում Վ. Արամյանը. «Տաճատը Մագադանում էր հայտնվել ինձանից շուտ, նա միհարել էր, սմբել. ուժեղ փոս ընկած աչքերը դարձել էին ավելի սև ու խոշոր:

— Որպես նկարչի, — ասաց նա, — ինձ կթողնեն Մագադանում: Պիտի լուռուցներ գրեմ, նկարներ ներկապատեմ, այնքան էլ վատ չի լինի: Ես կխնդրեմ ղեկավարությանը, որ քեզ էլ թողնեն Մագադանում, կասեմ, որ դու նույնպես նկարիչ ես, ինձ վրա կվերցնեմ ողջ աշխատանքը, նրանք ոչինչ գլխի չեն ընկնի: Ասում են՝ Կոլիմայում վատ է, այնտեղի հանքարաններից ոչ ոք չի վերադառնում»³⁹: Խորհենք. առաջարկել նման բան (ըստ էության, իր վրա վերցնել ուրիշի բեռը) կարող էր լույս նա, ում մեջ շրջապատող իրականության սարսափներն ու մախիկն հավատի կործանումը չէին մթագնել մարդկային էությունը:

...Շուրջ երկու տասնամյակ անց, երբ երկրում սկսվեց խրուչչյովյան երկար սպասված «ծնիալը», հաջվանքյանն արդարացվեց: Այդ ուշացած արդարությանը նա հանրապետությունում արժանացավ առաջինների թվում (1956)՝ զիջելով միայն Չարենցին: Իր հետմահու արդարացման համար նկարիչը պարտական էր տիկնոջը, ով ամուսնու արդարացման հույսով բարձր պաշտոնական շեմեր մաշեց և սպասեց նրան մինչև իր օրերի վերջը: Շուտով հաջվանքյանի անվան վրա դրված արգելքը հանվեց, աստիճանաբար այն վերադարձավ խորհրդային արվեստին նվիրված հրատարակություններ, իսկ 1996 թվականի հոկտեմբերին Երևանի Սարյան փողոցի շենքերից մեկի մուտքին տեղադրված հուշատախտակը (ճարտարապետ՝ Իզա Չոլախյան, քանդակագործ՝ Արարատ Հովսեփյան) ազդարարեց, որ այդ տանը մի ժամանակ ապրել և աշխատել է հրաշալի գրաֆիկ Տաճատ հաջվանքյանը:

Հեղինակն իր անկեղծ երախտագիտությունն է հայտնում բոլոր նրանց, ովքեր օժանդակություն և աջակցություն են ցուցաբերել գրքի հետ կապված աշխատանքներում. նկարչի հարազատներին, որոնք բնակվում են Երևանում և Մոսկվայում, ՀՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի տնօրեն Ա. Աղասյանին և փոխտնօրեն Ա. Ասատրյանին, Հայաստանի ազգային պատկերասրահի տնօրեն Փ. Միրզոյանին, ինչպես նաև աշխատակցուհիներ Վ. Բադալյանին, Ս. Խանջյանին, Ն. Թադևոսյանին, Ա. Առաքելյանին և Ա. Խլիաթյանին, Երևանի Ա. Փարաջանովի թանգարանի տնօրեն Զ. Սարգսյանին:

Մեր հատուկ շնորհակալությունը «Քաջագ» մշակութային հիմնադրամի (ԱՄՆ) մախազահ Սաթենիկ Քեչեջյանին, ով սիրահոժար ստանձնեց սույն հրատարակության հետ կապված ծախսերի մի մասը:

и очутиться на лесоповале или рудниках подтачивали его силы и надломляли его морально. А в марте 1940 года, спустя считанные месяцы по прибытии в Магадан, Хачванкяна не стало³⁸.

Но даже незадолго до смерти, в условиях столь же унижительной, сколь и жестокой борьбы за выживание, ему, в отличие от многих, удалось встать выше лагерной морали и сохранять присущие ему честность и интеллигентность. Характерный эпизод приводит В. Арамян: «Тачат раньше меня очутился в Магадане, он похудел, осунулся, глаза сильно запали, стали еще чернее и крупнее.

— Меня оставят в Магадане, — сказал он, — в качестве художника. Буду писать лозунги, мазать картины, словом, будет не так плохо. Я попрошу начальство, чтоб и тебя оставили в Магадане, скажу, что ты тоже художник, возьму на себя всю работу, они и не догадаются. Говорят, на Колыме худо, с рудников никто не возвращается»³⁹. Вдумаемся: предложить такое (по сути, взять на себя чужое бремя) мог лишь тот, в ком ужасы окружающей реальности и крушение былой веры не могли затмить человеческую суть.

...Спустя почти два десятилетия, когда страны коснулась долгожданная хрущевская «оттепель», Хачванкян был реабилитирован. Этой запоздалой справедливости он удостоился в республике одним из первых (1956), уступив лишь Чаренцу. Своим посмертным оправданием художник был обязан супруге, которая обивала высокие должностные пороги в надежде добиться реабилитации мужа и ждала его до скончания своих дней. Вскоре с его имени было снят запрет, постепенно оно возвратилось в издания по армянскому советскому искусству, а в октябре 1996 года на одном из домов Еревана по улице Сарьяна была установлена памятная доска (архитектор — Иза Чолахян, скульптор — Арарат Овсепян), возвещающая о том, что в этом доме когда-то жил и работал замечательный график Тачат Хачванкян.

Автор выражает искреннюю признательность всем тем, кто оказал ему помощь и содействие в работе над книгой: родным художника, проживающим в Ереване и Москве, директору Института искусств НАН РА А. Агасяну и замдиректора А. Асатрян, директору Национальной галереи Армении Ф. Мирзояну, а также сотрудницам фондов В. Бадалян, С. Ханджян, Н. Татевосян, А. Аракелян и А. Хлхатян, директору Музея С. Параджанова в Ереване З. Саркисяну.

Нам хотелось бы особо поблагодарить председателя фонда «Каджаз» (США) Сатеник Кечеджян, которая любезно согласилась оплатить часть расходов, связанных с настоящим изданием.

¹ Նկարչի մասին հետմահու հրապարակումների ժամանակագրությանը կարելի է հետևել 53–54 էջերում գետեղված մատենագիտության միջոցով:

² Կենդանության օրոք Տ. Խաչվանքյանին կամ նրա ընտանիքի անդամներին տրված փաստաթղթերի մեծ մասում, օրինակ՝ Ալեքսանդրապոլի առևտրական ուսումնարանի ավարտական վկայականում, նկարչի ծննդյան օր է նշված մարտի 12-ը: Մինչդեռ նրա տիկնոջ՝ Ե. Գ. Տեր-Խաչատրյանի՝ 1964 թվականի հոկտեմբերի 27-ով թվագրված համառոտ կենսագրության մեջ (տե՛ս Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, հուշածեռագրական բաժին, ինվ. 17643) նշվում է մարտի 14-ը (հին տոմարով): Վերջին ամսաթիվն էլ, ըստ երևույթին, տեղ է գտել ուշ շրջանի գրականության մեջ, այդ թվում՝ Հայկական սովետական հանրագիտարանում և Հայկական համառոտ հանրագիտարանում գետեղված հոդվածներում:

³ Այդ բեմադրության մանրամասների մասին տե՛ս Դ. Կուրդյան. *Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы*. Т. 1. Ереван, 1956, с. 226 и сл.:

⁴ Լինելով կոմպոզիտոր Նիկողայոս Տիգրանյանի հեռավոր ազգականը՝ Խաչվանքյանը նրա հետ ջերմ բարեկամություն էր անում: Հաճախ էր նրան խնդրում նվագել, ինքն էլ համակ ուշադրությամբ լսում էր: Ինչպես հիշում է նկարչի դուստրը, աշխատելու ժամանակ նա սովորաբար միացնում էր էլեկտրաֆոնը, առավելապես՝ «Ծաղիկների վալսը» Պ. Ի. Չայկովսկու «Եշեկունչիկ» բալետից: Մի քանի ժամ աշխատելուց հետո մոտենում էր ռոյալին ու նվագում Բեթովենի «Լուսնի տոմարը»:

⁵ Այս ցայսօր անհայտ փաստը, աղբյուրը հղելով (ՀՀ Պատմության պետական արխիվ, ֆ. 57, ց. 1, գ. 339, ԱՄԻ քաղաքի տպավորությունների մատյան, հ. 2) մեզ սիրահոծար հաղորդեց ՀՀ ԳԱԱ Հնագիտության և ազգագրության ինստիտուտի աշխատակցուհի Կարա Ասատրյանը: Նա էլ մեզ տրամադրեց տեղեկատվություն իր անունով, պատմաբան Ս. Բարխուդարյանի «Խորհրդային Հայաստանի նյութական մշակույթի հուշարձանները» (Երևան, 1935) գրքի՝ Խաչվանքյանի ծավալորման մասին, ինչպես նաև մեզ ծանոթացրեց նկարչի բանտարկության և աքսորի որոշ մանրամասներին, որոնք տեղ են գտել Ս. Բարխուդարյանի անտիպ հուշագրության մեջ:

⁶ «Այդ մասին մեզանում խոսվում էր հենց այնպես: Ոչ ոք դրան հատուկ ուշադրություն չէր դարձնում», – հիշում է Ե. Բալյանը (Ե. Բալյանի հիշողությունները, գրառված նրա խոսքերից և նայված նրա կողմից, մեջբերվում են առանց հատուկ հղումների):

⁷ Նկարչի վերը մեջբերված համառոտ կենսագրության մեջ նշվում է Տեր-Հովհաննիսյան ազգանունը: Սակայն մենք բոլոր հիմքերն ունենք ենթադրելու, որ խոսքը նկարչի Հովհաննես Տեր-Թադևոսյանի մասին է, որը Երևանի գեղարվեստա-տեխնիկական դպրոցի առաջին տնօրենն էր:

⁸ Մի շարք հետազոտողների (Կ. Տիրատուրյան, Վ. Հարությունյան, Գ. Կարապետյան) վկայությունների համաձայն՝ այդ ժամանակաշրջանում Խաչվանքյանը սովորում էր Երևանի գեղարվեստա-տեխնիկական դպրոցում, թեև նկարչի՝ վերևում մեջբերված 1964 թվականի հոկտեմբերի 27-ի կենսագրության մեջ այդ մասին ոչինչ չի ասվում: Որպես այդ տեղեկությունների հաստատում կարող է ծառայել 1924 թվականով թվագրված խմբակային լուսանկարը, որտեղ Տ. Խաչվանքյանը լուսանկարված է դպրոցի դասատու Ս. Առաքելյանի և իր կուրսի ուսանողների հետ (լուսանկարում առաջին շարքում՝ Սայա Սարուխանյան, Տաճատ Խաչվանքյան, Սեդրակ Առաքելյան, Մարգարիտ Ջաքարյան, Վարդան Աճեմյան. երկրորդում՝ Բաբկեն Ջուղայան, Սիրանուշ Գևորգյան, Հասմիկ Պապիկյան):

⁹ Գ. Գյուրջյան. Կերպարվեստի աշխատավորների առաջին զարնանային պատկերահանդեսը. Ձեռագիր, պահվում է Գ. Գյուրջյանի ընտանեկան արխիվում:

¹ Хронологию посмертных публикаций о художнике можно отследить по библиографии, помещенной на с. 53–54.

² В большинстве прижизненных документов, выданных Т. Хачванкяну или членам его семьи, например в аттестате об окончании Александропольского коммерческого училища, датой рождения художника указано 12 марта. Между тем в краткой биографии от 27 октября 1964 года, составленной его супругой Е. Г. Тер-Хачатрян (см.: Национальная картинная галерея Армении, мемориально-рукописный отдел, инв. 17643), значится 14 марта (по ст. ст.). Последняя дата, видимо, и “перекочевала” в позднейшую литературу, в том числе в статьи, помещенные в Армянской советской и Краткой армянской энциклопедиях.

³ О подробностях этой постановки см.: Դ. Կուրդյան. *Армянский музыкальный театр. Очерки и материалы*. Т. 1. Ереван, 1956, с. 226 и сл.

⁴ Будучи дальним родственником композитора Николая Тиграняна, Хачванкян с ним очень дружил. Часто упрашивал его сыграть, сам с глубочайшим вниманием слушал. Как вспоминает дочь художника, во время работы он обычно включал электрофон, чаще всего – “Вальс цветов” из балета П. И. Чайковского “Щелкунчик”. Поработав несколько часов, подходил к роялю и наигрывал “Лунную сонату” Бетховена.

⁵ Этот доселе неизвестный факт, с ссылкой на источник (Государственный исторический архив РА, ф. 57, оп. 1, д. 339, журнал впечатлений от Ани, т. 2), нам любезно сообщила сотрудница Института археологии и этнографии НАН РА Клара Асатрян. Она же предоставила нам информацию об оформлении Хачванкяном книги ее супруга, историка С. Бархударяна “Памятники материальной культуры Советской Армении” (Ереван, 1935; на арм. яз.), а также ознакомила нас с некоторыми подробностями заключения и ссылки художника, содержащимися в неопубликованных мемуарах С. Бархударяна.

⁶ “Об этом у нас говорилось так, между прочим. Никто этому особого значения не придавал”, – вспоминает Э. Бальян (воспоминания Э. Бальян, записанные с ее слов и просмотренные ею, цитируются без специальных ссылок).

⁷ В цитированной выше краткой биографии художника значится фамилия Тер-Оганесян. Однако мы имеем все основания полагать, что речь идет о художнике Ованесе Тер-Татевосяне, который был первым директором Эриванской художественно-технической школы.

⁸ По сведениям ряда исследователей (К. Тиратурян, В. Арутюнян, Г. Карапетян), в этот период Хачванкян учился в эриванской художественно-технической школе, хотя в цитированной выше биографии художника от 27 октября 1964 года об этом ничего не сказано. Подтверждением этих сведений может служить датированный 1924 годом групповой фотоснимок, на котором Т. Хачванкян запечатлен вместе с преподавателем школы С. Аракеляном и учащимися его курса (на снимке, в первом ряду: Мая Саруханян, Тачат Хачванкян, Седрак Аракелян, Маргарит Закарян, Вардан Аджемян; во втором: Бабкен Колозян, Сирануш Геворкян, Асмик Папикян).

⁹ Գ. Գյուրջյան. Կերպարվեստի աշխատավորների առաջին զարնանային պատկերահանդեսը. Ձեռագիր, պահվում է Գ. Գյուրջյանի ընտանեկան արխիվում (Դ. Գյուրջյան. Первая весенняя выставка работников изобразительного искусства. Рукопись, хранится в семейном архиве Դ. Գյուրջյана; на арм. яз.).

¹⁰ Большую часть своей жизни Евгения Герасимовна Тер-Хачатрян (1899–1984) посвятила искусству. Долгие годы она являлась главным хранителем Национальной картинной галереи Армении и принимала активное участие в копировании памятников армянской средневековой живописи под руководством Л. А. Дурново.

¹¹ Լ. Դադոյան. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (Страницы истории). – Декоративное искусство СССР, 1970, № 11, с. 37.

¹⁰ Իր կյանքի մեծ մասը Եվգենյա Գերասիմի Տեր-Խաչատրյանը (1899–1984) նվիրեց արվեստին: Երկար տարիներ նա Հայաստանի ազգային պատկերասրահի գլխավոր բանգարանապահն էր, Լ. Դումոուլիյի ղեկավարությամբ ակտիվորեն մասնակցել է հայ միջնադարյան գեղանկարչության հուշարձանների ընդօրինակմանը:

¹¹ Լ. Դաժոժ. ВХУТЕМАС-ВХУТЕИН (Страницы истории). – Декоративное искусство СССР, 1970, № 11, с. 37.

¹² 1926 թվականի աշնանը Պոլիգրաֆիական ֆակուլտետը (ինչպես և բոլոր ամբողջությամբ) ենթարկվեց եական վերակառուցման, որի արդյունքում թարմացվեց ուսումնական պլանը, ճշգրտվեց ուսանողների կողմից յուրացվող գիտելիքների ծավալը և մասնագիտությունների կազմը: Մեկամյա Հիմնական բաժանմունքն ավարտելուց անմիջապես հետո, երկրորդ կուրսում, այդ ֆակուլտետի ուսանողները հերթով անցնում էին պոլիգրաֆիական բոլոր հինգ մասնագիտությունները, որոնցից մեկը հետագայում կարող էին ընտրել որպես հիմնական: Վերջիններս խմբավորվում էին երեք բաժանմունքներում՝ 1) գրքատպական-փայտագրական, 2) ֆոտոմեխանիկական, 3) վիճագրական: Երրորդ և չորրորդ կուրսերում ուսանողը սովորում էր այդ երեք բաժանմունքներից մեկում՝ երկու մասնագիտությունների գծով և միայն հիմնականում կուրսում, առաջին կիսամյակի ընթացքում կատարում էր դիպլոմային աշխատանք՝ իր հիմնական մասնագիտության գծով:

¹³ Շ. Օ. Хан-Магомедов. ВХУТЕМАС. Книга вторая. М., 2000, с. 214.

¹⁴ Որպես օրինակներ հիշատակենք Կոջոյանի աշխատանքները՝ «Թավրիզի գավակները», «Բեռնակիրներ: Թավրիզ» (երկուսն էլ՝ 1921), «Ճաշարան Թավրիզում», «Փողոց Թավրիզում» (երկուսն էլ՝ 1922) և այլն: Հարկ է նշել, որ «պարսկական» նկարաշարի երկու աշխատանքներ՝ «Երեսխաններ Թավրիզում» (1921, ջրաներկ) և «Պարսկուհին» (1922, տեմպերա) խաչվածքային է նվիրել հենց Կոջոյանը, և դրանք մինչ օրս խնամքով պահվում են խաչվածքային ընտանիքում:

¹⁵ Վ. Ֆավորսկու կարծիքով՝ «...կազմի վրա մակագրությունը և պատկերը, որը ցույց է տալիս մուտքը և պատմում գրքի բովանդակության մասին ամենաընդհանուր գծերով, չպետք է շտապեն և նկարում ներկայացնեն գլխավոր պահն իր բոլոր գեղանկարչական մանրամասներով» (Վ. Ֆ. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие, М., 1988, с. 321): Թեև նկարիչը նկատի ուներ հենց կոշտ կազմը և ոչ թե փափուկ շապիկը, որը համարում էր վերջինիս ինչ-որ «սուռնգատ» (Նույն տեղում, էջ 322):

Ինչ վերաբերում է «Լավվարի ուրը» գրքի ձևավորմանը, ապա մենք գիտակցաբար դիտարկում ենք շապիկի ելքիզը, քանի որ նրա վերջնական վիճագրական տարբերակը՝ բազմացված 1929 թվականի երևանյան հրատարակությամբ, նկատելիորեն զիջում է ելքիզին ինչպես գեղարվեստական, այնպես էլ տեխնիկական առումով: Ամենայն հավանականությամբ մենք գործ ունենք հեղինակային մտահղացման աղավաղման կամ անհաջող «հարմարեցման» հետ, ինչը հազվադեպ երևույթ էր այն տարիների պոլիգրաֆիական պրակտիկայում: Պատահում էր և այնպես, որ արդեն պատրաստի ձևավորումը տեխնիկական քաջբշուկների կամ այլ հանգամանքների պատճառով տեղի չէր գտնում գրքում: Այս առիթով հետաքրքիր վկայություն է բերում գրող Խաչիկ Հրաչյանը, որի բանաստեղծական ժողովածուն 1931 թվականին ձևավորվել է խաչվածքային:

«...հաջորդ առավոտ ներկայացա Չարենցին: Կանչեց Տաճատ Խաչվանքյանին, մի թերթ թուղթ քաշեց առաջն ու, մատիտը վերցնելով, սկսեց արագ-արագ նկարել, հետև էլ բացատրել.

– Ուրեմն, Տաճատ, նկարում ես շապիկ. ծիպվորներ են, գալիս են դեպի մեզ, առջևից գնացողը փող է փչում: Ներքևում գրում ես «Շեփորներ», վերևում՝ Խաչիկ Մեսրոպյան... Սպասիր, սպասիր: Մեսրոպյան: Չի հնչում:

¹² Осенью 1926 года Полиграфический факультет (как и вуз в целом) подвергся существенной реорганизации, в результате чего был обновлен учебный план, уточнен объем получаемых студентами знаний и состав специальностей. Сразу по окончании годичного Основного отделения, на втором курсе, студенты этого факультета поочередно проходили все пять полиграфических профессий, одну из которых впоследствии могли выбрать в качестве основной. Последние группировались в три отделения: 1) книгопечатно-ксилографическое, 2) фотомеханическое, 3) литографическое. На третьем и четвертом курсах студент обучался на одном из этих трех отделений по двум специальностям и лишь на пятом курсе, в течение первого полугодия, выполнял дипломную работу по своей основной специальности.

¹³ Շ. Օ. Хан-Магомедов. ВХУТЕМАС. Книга вторая. М., 2000, с. 214.

¹⁴ В качестве примеров упомянем такие работы Коджояна, как «Дети Тавриза», «Носильщики. Тавриз» (обе – 1921), «Столовая в Тавризе», «Улица в Тавризе» (обе – 1922) и др. Здесь уместно отметить, что две работы «персидского» цикла – «Дети в Тавризе» (1921, акварель) и «Персиянка» (1922, темпера) были подарены Хачванкяну самим Коджояном и до сих пор бережно хранятся в семейном архиве Хачванкяна.

¹⁵ По мнению В. Фаворского, «...надпись и изображение на переплете, указывая вход и говоря в самых общих чертах о содержании книги, не должны как бы забежать вперед и давать в изображении главный момент во всех его живописных подробностях» (В. А. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988, с. 321). Впрочем, художник имел в виду именно твердый переплет, а не мягкую обложку, которую считал неким «суррогатом» последнего (там же, с. 322).

Что касается оформления книги «Охота на Лалваре», то мы сознательно рассматриваем эскиз обложки, так как ее окончательный литографический вариант, растиражированный ереванским изданием 1929 года, заметно уступает эскизу как в художественном, так и в техническом отношении. Судя по всему, мы имеем дело с искажением или неудачной «адаптацией» авторского замысла, явлением нередким в типографской практике тех лет. Случалось и так, что уже готовое оформление, вследствие технических проволочек или иных обстоятельств, не находило места в книге. Интересное свидетельство по этому поводу приводит писатель Хачик Рахьян, поэтический сборник которого Хачванкяном оформил в 1931 году:

«...на следующее утро я предстал перед Чаренцем. Он позвал Тачата Хачванкяна, взял лист бумаги и, схватив карандаш, начал быстро рисовать и попутно объяснять:

– Тачат, значит, рисуешь обложку: всадники, скачут по направлению к нам, тот, что впереди, трубит в горн. Внизу пишешь «Горны», сверху – Хачик Месропян... Погоди, погоди. Месропян. Не звучит.

– Почему же, товарищ Чаренц, – робко замечая я. – Месроп был хорошим человеком.

– Месроп был, конечно, замечательным человеком, но к Хачику никакого отношения не имеет. Не звучит. – И смотрит на меня внимательным взглядом. – Хачик... Рахья. А? И коротко, и благозвучно. В нем даже есть аллитерация. Тачат, значит, так и пишешь – Хачик Рахья.

Я бормочу что-то, что должно было означать недовольство.

– Тебе не нравится? – удивляется Чаренц.

– Нет, товарищ Чаренц, но...

– Что но?

– Я хочу, чтобы кончалось на «ян».

– На ян? Почему бы и нет, можно. Тачат, в конце добавишь «н» – Хачик Рахьян. Ладно?

– Ինչո՞ւ, ընկեր Չարենց, – վեհերոտությամբ նկատում եմ ես: – Մետրոպոլիտը լավ մարդ էր...
– Մետրոպոլիտ, իհարկե, երևելի մարդ էր, բայց խաչիկի հետ կապ չունի: Չի հնչում: – Ու մայրում է իմ ուշադիր հայացքով: – Խաչիկ... Դրաչյա: Դը՞: Եվ կարճ է, և բարեհնչուն: Նույնիսկ այլոտերացիա կա մեջը: Տաճատ, ուրեմն, եղպես էլ գրում ես՝ Խաչիկ Դրաչյա:
– Ես ինչ-որ բան եմ քրթմնջում, որը պիտի նշանակեր դժգոհություն:
– Զեզ դուր չի՞ գալիս, – զարմանում է Չարենցը:
– Չէ, ընկեր Չարենց, բայց...
– Ի՞նչ բայց:
– Ես ուզում եմ «յանով» վերջանալ:
– Յանով: Ինչո՞ւ չէ, կարելի է: Տաճատ, վերջում մի «ն» կավելացնես՝ Խաչիկ Դրաչյան: Եղա՞վ:
– Եղավ, ընկեր Չարենց, – ավստասնջով համաձայնում եմ ես: Մինչև հիմա էլ ավստում եմ:
– Տաճատ, գիրքը հիմա իջեցնում եմ արտադրություն, տես, ձևավորումը չուշացնես:
Խաչվանքյանը ձևավորումն ուշացրեց, գիրքը լույս տեսավ պարզ շարվածքով: Տասնամյակներ հետո միայն, նկարչի աշխատանքների ետ-մահու ցուցահանդեսին ես տեսա գրքիս գեղեցիկ ձևավորված շապիկը: Ափսո՛ս, ուշացրել էր» (Խաչիկ Դրաչյան. Մեր հոգևոր հայրը. – Չարենցի հետ. Դուշեր. Երևան, 1997, էջ 199–200):
¹⁶ Մեզ անհայտ պատճառներով այս հորինվածքը նույնպես տեղ չի գտել պոեմի 1929 թվականի հրատարակության մեջ:
¹⁷ Տես *Վահան Դարությունյան*. Գրաֆիկայի վարպետը. Տաճատ Խաչվանքյանի 80-ամյակի առթիվ. – Սովետական Հայաստան, 1976, մարտի 14:
¹⁸ Մոսկվայում Հալաբյանի արվեստանոցում աշխատել է Տաճատ Խաչվանքյանի հարազատ թուրք՝ Էմման:
¹⁹ Լ. Ռեմպելը Խաչվանքյանին անվանում է Երևանի լավագույն վիճադրիչներից մեկը (տես *Л. Ремпель*. Живопись Советского Закавказья. М.–Л., 1932, с. 113):
²⁰ Այդ պատմագեղարվեստական գործընթացները մանրամասնորեն դիտարկված են նորագույն արվեստագիտական գրականության մեջ: Տես, օրինակ, *Нонна Степанян*. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. М., 1999, որտեղ գետնից է և համապատասխան մատենագիտություն:
²¹ «Գաղտնիք չէ, – գրում է Մ.Սարյանը 1960-ական թվականների վերջին, – որ Չարենցի պաշտոնավարության ժամանակ Պետհրատի թողարկած գրքերը այսօր էլ նախանձ են շարժում: Եվ գաղտնիք չէ, որ դրանք այդպիսին են շնորհիվ Չարենցի միջամտության, շնորհիվ այն բանի, որ կրում են Չարենցի ճաշակի կնիքը» (Մարտիրոս Սարյան. Չարենցի հետ. – Չարենցի հետ. Դուշեր. Երևան, 1997, էջ 413):
²² Նույն տեղում, էջ 421: «...Չարենցը հաճախ էր մտնում մեր արտադրամաս և հետաքրքրվում հրատարակվող գրքի հետ կապված ամենափոքր հարցերով անգամ», – վկայում է տպարանի աշխատակից, հետագայում անվանի երաժշտագետ, արվեստագիտության դոկտոր, ԳՀ ԳԱԱ Արվեստի ինստիտուտի երաժշտության բաժնի առաջին վարիչ Մ. Մուրադյանը, որը հանդես էր գալիս Ավորա ստեղծագործական կեղծանունով (Մաթևոս Մուրադյան/Ավորա). Հանդիպում Չարենցի հետ. – Դուշեր Եղիշե Չարենցի մասին. Ժողովածու. Երևան, 1986, էջ 335):
²³ Մարտիրոս Սարյան. Արվեստը ընկալելու զարմանալի ընդունակություն. – Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին (Չարենցի հետ). Երևան, 1961, էջ 22:
²⁴ Մարտիրոս Սարյան. Չարենցի հետ, էջ 412:

– Хорошо, товарищ Чаренц, – с сожалением соглашаюсь я. Сожалею до сих пор.
– Тачат, книгу я сейчас же спускаю в производство, смотри, не задерживай оформление.
Хачванкян оформление задержал, книга вышла в простом наборе. Лишь десятилетия спустя, на посмертной выставке работ художника, я увидел красиво оформленную обложку. Жалко, задержал» (Խաչիկ Դրաչյան. Մեր հոգևոր հայրը. Չարենցի հետ. Դուշեր. Երևան, 1997, էջ 199–200; *Хачик Рачьян*. Наш духовный отец. – Вместе с Чаренцем. Воспоминания. Ереван, 1997, с. 199–200; на арм. яз.)
¹⁶ По неизвестным нам причинам эта композиция также не вошла в издание поэмы 1929 года.
¹⁷ См.: *Վահան Դարությունյան*. Գրաֆիկայի վարպետը. Տաճատ Խաչվանքյանի 80-ամյակի առթիվ. – Սովետական Հայաստան, 1976, մարտի 14 (*Ваан Арутюнян*. Мастер графики. К 80-летию Тачата Хачванкяна. – Советакан Айастан, 1976, 14 марта; на арм. яз.).
¹⁸ В мастерской Алабяна в Москве работала родная сестра Тачата Хачванкяна Эмма.
¹⁹ Одним из лучших литографов Эривани называет Хачванкяна Л. Ремпель (см.: *Л. Ремпель*. Живопись Советского Закавказья. М.–Л., 1932, с. 113).
²⁰ Эти историко-художественные процессы подробно рассмотрены в новейшей искусствоведческой литературе. См., например: *Нонна Степанян*. Искусство России XX века. Взгляд из 90-х. М., 1999, где содержится и соответствующая библиография.
²¹ “Не секрет, – писал в конце 1960 х годов М. Сарьян, – что книги, выпущенные Госиздатом во времена Чаренца, и сегодня вызывают зависть. И не секрет, что таковы они ввиду вмешательства Чаренца, ввиду того, что несут на себе печать его вкуса” (Մարտիրոս Սարյան. Չարենցի հետ. – Չարենցի հետ. Դուշեր. Երևան, 1997, էջ 413; *Мартiros Сарьян*. С Чаренцем. – С Чаренцем. Воспоминания. Ереван, 1997, с. 413; на арм. яз.).
²² Там же, с. 421. “Чаренц часто заходил в цех и интересовался мельчайшими вопросами, связанными с издаваемой книгой”, – свидетельствует сотрудник типографии, впоследствии известный музыковед, доктор искусствоведения, первый заведующий отделом музыки Института искусств НАН РА М. Мурадян, выступавший под творческим псевдонимом Авора (Մաթևոս Մուրադյան/Ավորա). Հանդիպում Չարենցի հետ. – Դուշեր Եղիշե Չարենցի մասին. Ժողովածու. Երևան, 1986, էջ 335; *Матеос Мурадян (Авора)*. Встреча с Чаренцем. – Воспоминания о Егише Чаренце. Сборник. Ереван, 1986, с. 335; на арм. яз.).
²³ Մարտիրոս Սարյան. Արվեստը ընկալելու զարմանալի ընդունակություն. – Հիշողություններ Եղիշե Չարենցի մասին (Չարենցի հետ). Երևան, 1961, էջ 22 (*Мартiros Сарьян*. Удивительная способность воспринимать искусство. – Воспоминания о Егише Чаренце (С Чаренцем). Ереван, 1961, с. 22; на арм. яз.).
²⁴ *Мартiros Сарьян*. С Чаренцем, с. 412.
²⁵ Есть еще одна книга, в которую, если верить аннотации, Хачванкян включил работу Сарьяна. Речь идет о “Неизданных произведениях” М. Налбандяна (Ереван, 1935; на арм. яз.), где в качестве фронтисписа фигурирует якобы сарьяновский погрудный портрет писателя. С точки зрения стилия принадлежность этого портрета кисти Сарьяна вызывает большие сомнения, не говоря уже о том, что ни в одном из каталогов его произведений эта работа не числится. Остается допустить, что мы имеем дело либо с фактической ошибкой, либо с неизвестным доселе произведением Сарьяна, исполненным в довольно необычной для него манере.

²⁵ Կա ևս մեկ գիրք, որտեղ, եթե հավատանք համառոտ բնութագրմանը, հաջվանքյանն ընդգրկել է Սարյանի աշխատանքը: Խոսքը Մ. Նալբանդյանի «Ամսօրյա ստեղծագործությունների» (Երևան, 1935) մասին է, որտեղ որպես ճակատագրող է հանդես գալիս իբր թե գրողի սարյանական կինաֆիգուր դիմանկարը: Ոճական տեսակետից այս դիմանկարի պատկանելությունը Սարյանի վրձինն մեծ կասկածներ է հարուցում. նրա ստեղծագործությունների կատալոգներից և ոչ մեկում այս աշխատանքը չի նշվում: Մնում է ենթադրել, որ մենք գործ ունենք կամ փաստական սխալի, կամ էլ Սարյանի՝ նրա համար բավական արտասովոր ոճով կատարված և ցայսօր անհայտ ստեղծագործության հետ:

²⁶ Դատելով ըստ պահպանված էսքիզների՝ հաջվանքյանի առավել ուշ շրջանի պլակատները, որ վերաբերում են 1930-ական թվականների կեսերին, գեղարվեստական առումով ակնհայտորեն զիջում են այս աշխատանքին և, ցավոք, հետադարձորեն ներգրվեցին այն ժամանակ ամբողջ երկրում ստեղծված պլակատային արտադրանքի բավական անդեմ զանգվածի մեջ:

²⁷ Մոտավորապես այդ ժամանակ էլ հաջվանքյանն սկսեց աշխատանքներն ստորագրել իր անվան և ազգանվան առաջին տառերից կազմված մոնոգրամով: Նշենք, որ նման կերպ էին վարվում և խորհրդային մյուս գրաֆիկները, այդ թվում Կոջոյանն ու Ֆավորսկին: Առավել ուշ ստեղծագործություններում հաջվանքյանը վերադառնում է իր ազգանվան ամբողջական գրառմանը:

²⁸ В. А. Фаворский. Указ. соч., с. 319.

²⁹ Նույն տեղում, էջ 320:

³⁰ Մարտիրոս Սարյան. Չարենցի հետ, էջ 413:

³¹ Նույն տեղում:

³² Н. С. Степанян. У истоков формирования армянской советской живописи. — Известия АН АрмССР (общественные науки), 1960, № 4 с. 68.

³³ Նման լուսանկարներից մի քանիսը, օրինակ՝ Դովհաննես Թումանյանինը, պահվում են նկարչի արխիվում:

³⁴ Գեթ մեկ անգամ է ռետուշողը վրիպել. նկարներից մեկում (տեսարան պալատական հրապարակում, որտեղ Դավիթը կրթոտ համբուրում է Խանդուկ Խաթունին), թեև դժվարությամբ, սակայն հնարավոր է ընթերցել հաջվանքյանի անվան և ազգանվան սկզբնատառերը:

³⁵ Այսպես, 1937 թվականին հարազատ հիմնարկությունից հեռացավ հրատարակչության տնօրեն Էդուարդ Չապուրյանը, որը մեկ տարի անց բռնադատվեց:

³⁶ Առավել հայտնի օրինակների թվում են՝ Պ. Պ. Ռուբենսի «Ինքնանկար Իզաբելլա Բրանդտի հետ» (1609–1610), Ռեմբրանտի «Ինքնանկար Սասկիայի հետ» (1635–1636), իսկ ժամանակագրական առումով առավել մոտ աշխատանքներից՝ Պ. Կոնչալովսկու «Ինքնանկար տիկնոջ հետ» (1923) կամ Ի. Գրաբարի՝ նույն թվականին վրձնած համանուն նկարը:

³⁷ Այդ մասին իրեն բնորոշ ձևով և բացահայտ խոցող հեզմանքով է արտահայտվել Ալեքսանդր Սոլժենիցինը «Արխիպելագ Գոլադ» գրքում. «...Իհարկե, ԿԿԿ (կուլտուր-դաստիարակչական մաս. — Ա.Ա.) ամենամշակվող մարդիկ նկարիչներն են: Նրանք այստեղ տեղեր են: Եթե կա առանձին սենյակ՝ նրանց համար է: Եթե որևէ մեկին մշտապես ազատ արձակեն ընդհանուրից՝ ապա միայն նրանցից: Մուսաների ծառաներից լոկ նրանք են ստեղծում իսկական արժեքներ՝ այն, ինչը կարելի է շոշափել մատնետրով, կախել բնակարանում, վաճառել փողով: Նրանք նկարն, իհարկե, իրենց գլխից չեն հորինում և դա նրանցից չի էլ պահանջվում. մի՞թե կարող է լավ նկար դուրս գալ Դիսնեյից, Գիտերից, Գլյուկից: Այլ ընդամենը նկարում են բացիկների մեծ ընդօրինակություններ. ոճանք՝ քառակուսիներով, իսկ ոճանք էլ առանց քառակուսիների են գլուխ հանում: Եվ տայգայի ու

²⁶ Более поздние плакаты Хачванкяна, относящиеся к середине 1930-х годов, судя по сохранившимся эскизам, явно уступают этой работе в художественном отношении и, увы, легко вписываются в довольно безликую массу плакатной продукции, создававшейся тогда по всей стране.

²⁷ Примерно тогда же Хачванкян стал подписывать свои работы монограммой, образованной из первых букв его имени и фамилии. Отметим, что подобным образом поступали и другие советские графики, в том числе Коджоян и Фаворский. В более поздних произведениях Хачванкян вернулся к полному написанию своей фамилии.

²⁸ В. А. Фаворский. Указ. соч., с. 319.

²⁹ Там же, с. 320.

³⁰ Мартирос Сарьян. С Чаренцем, с. 413.

³¹ Там же.

³² Н. С. Степанян. У истоков формирования армянской советской живописи. — Известия АН АрмССР (Общественные науки), 1960, № 4, с. 68.

³³ Некоторые из таких фотографий, например Ованеса Туманяна, хранятся в архиве художника.

³⁴ Лишь один раз ретушер допустил оплошность: на одной из иллюстраций (сцена на дворцовой площади, где Давид страстно целует красавицу Хандут Хатун) с трудом, но все же можно разобрать начальные буквы имени и фамилии Хачванкяна.

³⁵ Так, в 1937 году родное учреждение покинул директор издательства Эдуард Чопурян, который годом позже был репрессирован.

³⁶ Среди наиболее известных примеров — «Автопортрет с Изабеллой Брандт» П. П. Рубенса (1609–1610), «Автопортрет с Саскией» Рембрандта (1635–1636), а из более близких по времени работ — «Автопортрет с женой» П. Кончаловского (1923) или одноименная картина И. Грабаря, написанная в том же году.

³⁷ С явным сарказмом, в свойственной ему манере высказался об этом в книге «Архипелаг ГУЛАГ» Александр Солженицын: «...Конечно, самые знаменитые люди при КВЧ (культурно-воспитательная часть. — А. А.) — это художники. Они тут хозяева. Если есть отдельная комната — это для них. Если кого-то освободят от общих напостоянку — то только их. Из всех служителей муз одни они создают настоящие ценности — те, что можно руками пощупать, в квартире повесить, за деньги продать. Картины пишут они, конечно, не из головы — да это с них и не спрашивают, разве может выйти хорошая картина из головы Пятдесятой Восьмой? А просто пишут большие копии с открыток — кто по клеточкам, а кто и без клеточек справляется. И лучшего эстетического товара в таежной и тундренной глуши не найдешь, только пиши, а уж куда повесить — знаем. Даже если не понравится сразу... Вообще художником жить в лагере можно» (Александр Солженицын. Малое собр. соч. Т. 6. М., 1991, с. 301).

³⁸ Согласно официальной справке смерть наступила в результате общего заражения крови. Однако ряд обстоятельств продолжает оставаться неясным. Во-первых, удивляет сам факт совпадения дат кончины и рождения Хачванкяна (в обоих случаях 14 марта). Во-вторых, в документах нигде не значится место смерти. В-третьих, запись о ней была внесена в книгу актов гражданского состояния лишь 1 октября 1940 года, между тем как из воинской части Министерства юстиции СССР г. Магадана соответствующие сведения были высланы 25 июня того же года. Чем же была вызвана подобная задержка информации? Не удивительно, что супруга художника до последних своих дней верила в то, что он жив, искала тому подтверждения и охотно внимала доходящим до нее слухам.

³⁹ Вальтер Арамян. Возвращение. Мемуарная повесть. — Литературная Армения, 1989, № 4, с. 21–22. Авторизованный перевод Каринэ Халатовой.

տունդրայի ամայության մեջ գեղագիտական ավելի լավ ապրանք չես գտնի. միայն նկարի, իսկ թե որտե՞ղ կախել՝ գիտեմք: Անգամ եթե միանգամից դուր չգա... Առհասարակ, նկարիչ եղար՝ ճամբարում կապրես» (Александр Солженицын. Малое собр. соч. Т. 6. М., 1991, с. 301):

³⁸ Պաշտոնական տեղեկանքի համաձայն՝ մահը վրա է հասել արյան ընդհանուր վարակման հետևանքով: Սակայն մի շարք հանգամանքներ շարունակում են անհասկանալի մնալ: Առաջին՝ զարմանք է հարուցում իսաչվանքյանի ծննդյան ու մահվան օրերի զուգադիպության փաստը (երկու դեպքում էլ՝ մարտի 14): Երկրորդ՝ փաստաթղթերում ոչ մի տեղ չի նշվում մահվան վայրը, երրորդ՝ մահվան մասին գրառումը քաղաքացիական կացության ակտերի մատյանում կատարվել է լույ 1940 թվականի հոկտեմբերի 1-ին այն դեպքում, որ ՍՍՀՄ արդարադատության նախարարության Մագադան քաղաքի զորամասից համապատասխան տեղեկություններն ուղարկվել են նույն թվի հունիսի 25-ին: Ինչո՞ւ է բացատրվում տեղեկատվության մման ուշացումը: Ջարմանալի չէ, որ նկարչի կինը մինչև կյանքի վերջին օրերը հավատում էր, որ նա կենդանի է, դրա հաստատումներ էր փնտրում և հաճույքով ունկնդրում իրեն հասնող շշուկները:

³⁹ Вальтер Арамян. Возвращение. Мемуарная повесть. – Литературная Армения, 1989, № 4, с. 21–22. Авторизированный перевод Карине Халатовой.

ՏԱԾԱՏ ԽԱՉՎԱՆՔՅԱՆ

Կյանքի և ստեղծագործության
համառոտ տարեգրություն

ТАЧАТ ХАЧВАНКЯН

Краткая летопись
жизни и творчества

47

1896 թվական, 12 մարտի (հին տոմարով)

Ծնվել է Հակոբ Խաչվանքյանի և Հռիփսիմե Արևշատյանի ընտանիքում:

1904 թվական, 1 սեպտեմբերի–1915 թվական, 1 մայիսի

Հաճախում է Ալեքսանդրապոլի ութնամյա առևտրական ուսումնարանը: Ավարտում է այն արժաթե մեդալով և ստանում առևտրի թեկնածուի կոչում:

1911 թվական, աշուն

Հոր և եղբոր՝ Մուշեղի հետ այցելում է միջնադարյան Անի քաղաքը (Թուրքիա):

1912 թվական, 4 օգոստոսի

Ալեքսանդրապոլում դպրոցականների, Առևտրական ուսումնարանի սիրողական երգեցիկ խմբի և նվագախմբի ուժերով տեղի է ունենում Ա. Տիգրանյանի «Անուշ» օպերայի առաջնախաղը: Ֆլեյտայի նվագամասը կատարում է Տ. Խաչվանքյանը:

1915 թվական, սեպտեմբեր

Ընդունվում է Մոսկվայի առևտրական ինստիտուտի Ալեքսանդրապոլի մասնաճյուղը, սովորում 1915/16 ուսումնական տարվա ընթացքում:

1917 թվական

Ընտանիքի հետ տեղափոխվում է Երևան: Աշխատում է որպես հաշվետար և հաշվապահ:

1920-ական թվականների սկիզբ

Նկարիչ Հ. Կոջոյանի հետ ուղևորություն է կատարում դեպի Պարսկաստան:

1920–1925 թվականներ

Աշխատում է որպես հաշվապահ ՀԽՍՀ արտաքին գործերի ժողկոմիսարիատում, ապա՝ աշխատանք ստանում Երևանի գեղարվեստական ստուդիայում, որտեղ ծանո-

12 марта (по старому стилю) 1896 года

Родился в семье Акопа Хачванкяна и Рипсимэ Аревшатян.

1 сентября 1904–1 мая 1915 года

Учится в Александропольском восьмиклассном коммерческом училище. По окончании получает звание кандидата коммерции и награждается серебряной медалью.

Осень 1911 года

Вместе с отцом и братом Мушегом посещает средневековый город Ани (Турция).

4 августа 1912 года

В Александрополе проходит премьера оперы А. Тиграняна “Ануш”, поставленная силами школьников, любительского хорового кружка и оркестром Коммерческого училища. Партию флейты исполняет Т. Хачванкян.

Сентябрь 1915 года

Поступает в александропольский филиал Московского коммерческого института. Учится там в течение 1915/16 академического года.

1917 год

С семьей переезжает в Эривань. Работает счетоводом и бухгалтером.

Начало 1920-х годов

Вместе с художником А. Коджояном совершает путешествие в Иран.

1920–1925 годы

Работает бухгалтером в Наркомате иностранных дел ССРА, после чего получает работу в эриванской художественной студии, где знакомится с художниками О. Тер-Татевосяном,

թանում է նկարիչներ Հ. Տեր-Թադևոսյանի, Ս. Առաքելյանի և Վ. Գալֆեճյանի հետ: Մինչև 1925 թվականն աշխատում է Երևանի գեղարվեստա-տեխնիկական դպրոցում՝ որպես քարտուղար:

1924 թվական, 21 ապրիլի

Երևանում բացվում է Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության առաջին գարնանային ցուցահանդեսը: Ս. Խաչվանքյանը ցուցադրում է 10 աշխատանք (տե՛ս Կատալոգ Առաջին գարնանային պատկերահանդեսի. Երևան, 1924):

1925 թվական, 15 մարտի

Թիֆլիսում բացվում է Հայարտան գեղարվեստական սեկցիայի կազմակերպած՝ նկարների ութերորդ ցուցահանդեսը, որին մասնակցում է նաև Ս. Խաչվանքյանը (տե՛ս Կատալոգ 8-ի ցուցահանդեսի, Երևան, 1925):

1925 թվական, 30 մայիսի

Ամուսնանում է Եվգենյա Կարապետի (Գերասիմի) Տեր-Խաչատրյանի հետ:

1925 թվական, սեպտեմբեր (?)–1930 թվական, հունվար

Ուսումնառությունը շարունակելու նպատակով ՀԿԿ Կենտկոմի գործուղմամբ մեկնում է Մոսկվա և սովորում Բարձրագույն գեղարվեստա-տեխնիկական արվեստանոցների (1926 թվականից՝ Բարձրագույն գեղարվեստա-տեխնիկական ինստիտուտ) Պոլիգրաֆիական ֆակուլտետում՝ Վ. Ա. Ֆավորսկու և Ն. Ն. Կուլարեանովի մոտ: Ավարտելով բուհը՝ ստանում է հրատարակչական արդյունաբերության նկարիչ-տեխնոլոգի որակավորում:

1926 թվական, 20 մայիսի

Ծնվում է Էվելինա Խաչվանքյանը՝ Ս. Խաչվանքյանի և Եվ. Տեր-Խաչատրյանի դուստրը:

1926 թվական

Լենինականում բացվում է Գեղաշխարհի արհմիության Կենտրոնական վարչության և Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության ցուցահանդեսը: Ս. Խաչվանքյանը ցուցադրում է 5 աշխատանք (տե՛ս Ցուցակ Գեղաշխարհի արհմիության Կենտրոնական վարչության և Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության պատկերահանդեսի. Լենինական, 1926):

Երևանում բացվում է Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության չորրորդ ցուցահանդեսը: Ս. Խաչ-

Տ. Արաքելյան և Վ. Գալֆեճյան. Դո 1925 Գոդա րաբոտաեթ սեկրետարեմ Վ Երևանսկոյ Խուժոժեստվեննո-տեխնիչեսկոյ իշկոլե.

21 апреля 1924 года

В Эривани открыта первая весенняя выставка Общества работников изобразительного искусства Армении. Т. Хачванкян экспонирует 10 работ (см.: Կատալոգ Առաջին գարնանային պատկերահանդեսի. Երևան, 1924; Каталог Первой весенней выставки. Ереван, 1924; на арм. яз.).

15 марта 1925 года

В Тифлисе открыта восьмая выставка картин, организованная художественной секцией Айартуна. В выставке принимает участие также Т. Хачванкян (см.: Каталог 8-й выставки картин, организованной художественной секцией "Айартуна". Тифлис, 1925).

30 мая 1925 года

Женится на Евгении Карапетовне (Герасимовне) Тер-Хачатрян.

сентябрь (?) 1925–январь 1930 года

В 1925 году по разверстке ЦК Компартии Армении командирован в Москву на учебу. Учится на Полиграфическом факультете московских Высших художественно-технических мастерских (с 1926 года – Высший художественно-технический институт) у В. А. Фаворского и Н. Н. Купреянова. По окончании вуза получает диплом художника-технолога издательской промышленности.

20 мая 1926 года

У Т. Хачванкяна и Е. Тер-Хачатрян рождается дочь Эвелина.

1926 год

В Ленинанкане открыта выставка картин Центрального правления профсоюза РАБИСа и Общества работников изобразительного искусства Армении. Т. Хачванкян экспонирует 5 работ (см.: Ցուցակ Գեղաշխարհի արհմիության Կենտրոնական վարչության և Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության պատկերահանդեսի. Լենինական, 1926; Каталог выставки Центрального правления РАБИСа и Общества работников изобразительного искусства Армении. Ленинанкан, 1926; на арм. яз.).

վանքյանը ցուցադրում է 5 աշխատանք (տե՛ս Ցուցակ Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության չորրորդ պատկերահանդեսի. Երևան, 1926):

1928 թվական, 1 մայիսի

Երևանում բացվում է Գեղաշխարհիության Կենտրոնական վարչության և Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության ցուցահանդեսը: Տ. Խաչվանքյանը ցուցադրում է 5 աշխատանք (տե՛ս Ցուցակ Գեղաշխարհիության Կենտրոնական վարչության և Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության պատկերահանդեսի. Երևան, 1928):

1929 թվական

Նկարչի հայրը՝ Հակոբ Խաչվանքյանը և երկու եղբայրները՝ Հովհաննեսն ու Վահեն, արքունիքում են Վորոնեժ (ազատ արքունի):

1930 թվական, հունվար

Տեղափոխվում է Երևան: Դասավանդում է Երևանի գեղարվեստա-արդյունաբերական տեխնիկումում և Պետական պոլիտեխնիկական ինստիտուտում: Ե. Չարենցի հրավերով որպես տեխնիկական խմբագիր աշխատանքի է անցնում Հայաստանի պետական հրատարակչությունում: Այստեղ աշխատում է մինչև 1936 կամ 1937 թվականը:

1930 թվական, 10 մայիսի

Երևանում բացվում է Գեղաշխարհի կերպարվեստի սեկցիայի առաջին ցուցահանդեսը: Տ. Խաչվանքյանը ցուցադրում է 9 աշխատանք (տե՛ս Գեղաշխարհի կերպարվեստի սեկցիա. I ցուցահանդեսի կատալոգ. Երևան, 1930):

1931 թվական, 28 նոյեմբերի

Երևանում բացվում է «Հայաստանի ԽՍՀ կերպարվեստը 11 տարում» ցուցահանդեսը: Տ. Խաչվանքյանը ցուցադրում է 6 աշխատանք (տե՛ս Հայաստանի ՄԽՀ կերպարվեստը տասնմեկ տարում. Ցուցահանդեսի կատալոգ. Երևան, 1931):

В Эривани открыта четвертая выставка Общества работников изобразительного искусства Армении. Т. Хачванкян экспонирует 5 работ (см.: *Ցուցակ Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության չորրորդ պատկերահանդեսի. Երևան, 1926; Каталог четвертой выставки Общества работников изобразительного искусства Армении. Ереван, 1926; на арм. яз.*).

1 мая 1928 года

В Эривани открыта выставка Центрального правления РАБИСа и Общества работников изобразительного искусства Армении. Т. Хачванкян экспонирует 5 работ (см.: *Ցուցակ Գեղաշխարհիության Կենտրոնական վարչության և Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության պատկերահանդեսի. Երևան, 1928; Каталог выставки Центрального правления РАБИСа и Общества работников изобразительного искусства Армении. Ереван, 1928; на арм. яз.*).

1929 год

Отец художника Акоп Хачванкян и два брата – Ованес и Ваге сосланы в Воронеж на свободное поселение.

Январь 1930 года

Переезжает в Эривань. Преподаёт в эриванском художественно-промышленном техникуме и Государственном политехническом институте. По приглашению Е. Чаренца поступает на работу в Государственном издательстве Армении в качестве технического редактора. Работает здесь до 1936 или 1937 года.

10 мая 1930 года

В Эривани открыта первая выставка изосекции РАБИСа Армении. Т. Хачванкян экспонирует 9 работ (см.: *Գեղաշխարհի կերպարվեստի սեկցիա. I ցուցահանդեսի կատալոգ. Երևան, 1930; Секция изобразительных искусств РАБИСа. Каталог I выставки. Ереван, 1930; на арм. яз.*).

28 ноября 1931 года

В Эривани открыта выставка изобразительного искусства ССР Армении за 11 лет. Т. Хачванкян экспонирует 6 работ (см.: *Հայաստանի ՄԽՀ կերպարվեստը տասնմեկ տարում. Ցուցահանդեսի կատալոգ. Երևան, 1931; Изобразительное искусство ССР Армении за одиннадцать лет. Каталог выставки. Ереван, 1931, на арм. яз.*).

1932 թվական, ապրիլի սկիզբ

Մոսկվայում բացվում է պլակատի համամիութենական առաջին ցուցահանդեսը, որին մասնակցում է նաև Ս. Խաչվանյանը (տե՛ս Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 1. М., 1965, с. 405):

1932 թվական, հոկտեմբերի

Մոսկվայում բացվում է «Ազգային հանրապետությունների արվեստը և շինարարությունը» ցուցահանդեսը, որին մասնակցում է նաև Ս. Խաչվանյանը (տե՛ս Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 1. М., 1965, с. 409):

1933 թվական, 29 նոյեմբերի

Երևանում բացվում է «Հայաստանի նկարիչներն ու ճարտարապետները 13 տարում» ցուցահանդեսը: Ս. Խաչվանյանը ցուցադրում է 3 աշխատանք (տե՛ս Կատալոգ «Հայաստանի ՍԽՂ կերպարվեստագետներն ու ճարտարապետները 13 տարում» ցուցահանդեսի. Երևան, 1933):

1936 թվական, 30 նոյեմբերի

Երևանում բացվում է Խորհրդային Հայաստանի 16-ամյակին նվիրված ցուցահանդեսը, որին մասնակցում է նաև Ս. Խաչվանյանը (տե՛ս Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 2. М., 1967, с. 164):

1936 թվական

Հակոբ Խաչվանյանի վերադարձը վորոնեժյան աքսորից:

1937 թվական, 4 հունիսի

Երևանում բացվում է Ա. Ս. Պուշկինի մահվան 100-ամյա տարելիցին նվիրված ցուցահանդեսը, որին մասնակցում է նաև Ս. Խաչվանյանը (տե՛ս Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 2. М., 1967, с. 219):

1938 թվական, 14 ապրիլի

Ս. Խաչվանյանը ձերբակալվում է:

1939 թվական, 8 հուլիսի

ԽՍՀՄ ՆԳ ժողկոմիսարիատի հատուկ խորհրդակցության որոշմամբ դատապարտվում է ութ տարվա աքսորի՝ նամակագրության իրավունքով (տե՛ս Հայկական ԽՍՀ Գերագույն դատարանի 1956 թվականի օգոստոսի 18-ի N 5-220 Տեղեկանքը. — Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, հուշածեռագրական բաժին, ֆ. 72, ինվ. N 15293):

Начало апреля 1932 года

В Москве открыта выставка “Плакат на службе пятилетки” (первая всесоюзная выставка плаката). В выставке принимает участие также Т. Хачванкян (см.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 1. М., 1965, с. 405).

Октябрь 1932 года

В Москве открыта выставка “Искусство и строительство национальных республик”. В выставке принимает участие также Т. Хачванкян (см.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 1. М., 1965, с. 409).

29 ноября 1933 года

В Эривани открыта выставка “Художники и архитекторы Армении за 13 лет”. Т. Хачванкян экспонирует 3 работы (см.: Каталог «Հայաստանի ՍԽՂ կերպարվեստագետներն ու ճարտարապետները 13 տարում» ցուցահանդեսի. Երևան, 1933; Каталог выставки “Художники и архитекторы ССР Армении за 13 лет”. Ереван, 1933; на арм. яз.).

30 ноября 1936 года

В Ереване открыта выставка, посвященная 16-летию Советской Армении. В выставке принимает участие также Т. Хачванкян (см.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 2. М., 1967, с. 164).

1936 год

Возвращение Акопа Хачванкяна из воронежской ссылки.

4 июня 1937 года

В Ереване открыта выставка, посвященная 100-летию со дня смерти А. С. Пушкина. В выставке принимает участие также Т. Хачванкян (см.: Выставки советского изобразительного искусства. Справочник. Т. 2. М., 1967, с. 219).

14 апреля 1938 года

Арест Т. Хачванкяна.

8 июля 1939 года

Постановлением особого совещания (ОСО) НКВД СССР приговорен к восьми годам ссылки с правом переписки (см.: Справка Верховного Суда Армянской ССР от 18 августа 1956 года за № 5-220. — Национальная галерея Армении, мемориально-рукописный отдел, ф. 72, инв. № 15293).

1939 թվական, օգոստոս

Դեպի արքայազնի կալանավորական հանգրվանի սկիզբը: Խաչվանքյանը տեղափոխվում է Լենինականի բանտ:

1939 թվականի վերջ/1940 թվականի սկիզբ

Ժամանում է Մագադան և որպես նկարիչ աշխատանքի տեղավորվում քաղաքային ակումբում:

1940 թվական, 14 մարտի

Վախճանվում է արյան ընդհանուր վարակումից (տե՛ս ԽՍՀՄ ՆԳՄ քաղաքացիական կացության ակտերի բաժնի կողմից 1944 թվականի ապրիլի 4-ին տրված N 2211 Վկայականը մահվան մասին): «Թե՛ն ինձ պաշտոնապես հաղորդեցին, թե՛ նա մահացել է 1940 թ. մարտ ամսին, այսինքն՝ Մագադան հասնելուց 1,5 ամիս անց (երևանից արքայազն էր 1939 թ. օգոստոսին և Մագադան ժամանել 7–1–1940 թ.), բայց ժամանածներից ես տեղեկանում եմ, որ Մագադանի ճամբարներում նրան տեսել եմ 1942 թ. և ավելի ուշ ու գիտեմ նրան աշխատանքներից՝ որպես որակյալ նկարիչ» (Ե. Տեր-Խաչատրյանի՝ Հայկական ԽՍՀ Միմիստրների Սովետին առընթեր ՊԱԿ նախագահ Բադամյանցի անունով 1954 թվականի սեպտեմբերի 14-ին արված հայտարարությունից: – Նկարչի ընտանիքի արխիվ):

1956 թվական, 16 օգոստոսի

Հայկական ԽՍՀ Գերագույն դատարանի քրեական գործերով Դատական կոլեգիայի վճռով չեղյալ է հայտարարվում ԽՍՀՄ ՆԳ ժողովոսարիատի հատուկ կոլեգիայի 1939 թվականի հուլիսի 8-ի որոշումը և Ս. Խաչվանքյանի գործը կարճվում է նրան ներկայացված մեղադրանքի չապացուցվածության պատճառով (տե՛ս Հայկական ԽՍՀ Գերագույն դատարանի 1956 թվականի օգոստոսի 18-ի N 5–220 Տեղեկանքը. – Հայաստանի ազգային պատկերասրահ, հուշածեռագրական բաժին, ֆ. 72, ինվ. N 15293):

1967 թվական, 20 մայիսի

Խորհրդային Հայաստանի օրը Համաշխարհային «ԷՔՍՊՈ–67» ցուցահանդեսում (Մոնրեալ, Կանադա): Ի շարք հայ նկարիչների ստեղծագործությունների ներկայացվում է Ս. Խաչվանքյանի «Երևանի շուկան (մեյդան)» վիմագրությունը (1927):

1976 թվական, 6 ապրիլի

Ս. Խաչվանքյանի ծննդյան 80-ամյակին նվիրված հանդիսավոր երեկո՝ Հայաստանի նկարչի տանը, որը կազմակերպել էին Հայաստանի նկարիչների միությունն ու Հա-

Август 1939 года

Начало этапа к месту ссылки. Тачат переведен в Ленинанканскую тюрьму.

Конец 1939/начало 1940 года

Прибыл в Магадан, где в качестве художника устроился на работу в городском клубе.

14 марта 1940 года

Скончался от общего заражения крови (см.: Свидетельство о смерти № 2211, выданное Отделом актов гражданско-го состояния МВД СССР 4 апреля 1944 года). «Хотя официально мне было сообщено, что он умер в 1940 г. в марте месяце, т. е. через 1,5 месяца по прибытии в Магадан (так как он был выслан из Еревана в августе 1939 г. и прибыл в Магадан 7–1–1940 г.), но от приезжих я узнаю, что видели его в лагерях Магадана в 1942 г. и позднее и знают его по работам, как квалифицированного художника» (Из заявления Е. Тер-Хачатрян на имя Председателя КГБ при Совете министров Армянской ССР Бадамянца от 14 сентября 1954 года. – Архив семьи художника).

16 августа 1956 года

Определением Судебной Коллегии по уголовным делам Верховного Суда АрмССР постановление особой коллегии НКВД СССР от 8 июля 1939 года отменено и дело в отношении Т. Хачванкяна прекращено за недоказанностью предъявленного ему обвинения (см.: Справка Верховного Суда Армянской ССР от 18 августа 1956 года за № 5–220. – Национальная галерея Армении, мемориально-рукописный отдел, ф. 72, инв. № 15293).

20 мая 1967 года

День Советской Армении на Всемирной выставке «ЭКСПО–67» (Монреаль, Канада). Среди произведений армянских художников представлена литография Т. Хачванкяна «Эриванский рынок (майдан)» (1927).

6 апреля 1976 года

В Доме художника Армении проходит торжественный вечер, организованный Союзом художников Армении и Домом художника Армении, посвященный 80-летию со дня рождения

յաստանի նկարչի տունը: Ներածական խոսքը՝ Հայկական ԽՍՀ արվեստի վաստակավոր գործիչ, արվեստագիտության թեկնածու Ռ. Դրամբյանի: Հորելյանի կապակցությամբ հանրապետական մամուլում հրապարակվում են նկարչի կյանքի և ստեղծագործության մասին հոդվածներ:

1996 թվական, 25 հոկտեմբերի

Հանդիսավոր կերպով նշվում է նկարչի 100-ամյակը: Սարյան փողոցի թիվ 5 շենքին, որտեղ 1936–1938 թվականներին ապրել է Ս. Խաչվանքյանը, փակցվում է հուշատախտակը (ճարտարապետ՝ Իզա Չոլախյան, քանդակագործ՝ Արարատ Հովսեփյան): Հայաստանի ազգային պատկերասրահի դահլիճներում կազմակերպվում է Ս. Խաչվանքյանի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը (ցուցադրվում են նաև նկարչի տիկնոջ՝ Եվգենյա Տեր-Խաչատրյանի և ծոռան՝ Միքայել Բալյանի աշխատանքները): Հանրապետական մամուլում տպագրվում են նկարչին նվիրված մի շարք հոդվածներ:

Т. Хачванкяна. Вступительное слово произносит заслуженный деятель искусств Армянской ССР, кандидат искусствоведения Р. Драмбян. По случаю юбилея в республиканской печати публикуются статьи о жизни и творчестве художника.

25 октября 1996 года

Торжественно справляется 100-летие художника. На доме по ул. Сарьяна, № 5, где в 1936–1938 годах жил Т. Хачванкян, открывается мемориальная доска (архитектор Иза Чолахян, скульптор Арарат Овсепян). В залах Национальной галереи Армении организована выставка произведений Хачванкяна (на которой экспонированы также работы супруги художника Евгении Тер-Хачатрян и его правнука Микаэла Бальяна). В республиканской печати публикуется ряд статей, посвященных художнику.

1. Ալազան, Վահրամ. Տառապանքի ուղիներով (Հուշեր). Երևան, 1990:
2. Աղաբաբյան, Սուրեն. Չարենցի «կերպարվեստագիտական և երաժշտական գործը». – Սովետական արվեստ, 1976, N 10, էջ 44–52:
3. Ամանյան Գ. Գ. Եղիշեն Չարենց. Երևան, 1987:
4. Ավագյան, Արթուր. Նկարիչ Տառապան Խաչվանքյան. – Ակադեմիկոս Լևոն Հախվերդյանի 80-ամյակին նվիրված գիտաժողով. Հիմնադրույթներ. Երևան, 2–4 նոյեմբերի, 2004 թ. Երևան, 2004, էջ 11–13:
5. Ավագյան, Արթուր. Խաչվանքյան–Կոջոյան (ստեղծագործական առնչությունների շուրջ). – Երիտասարդ հայ արվեստաբանների գիտական առաջին նստաշրջան. Նստաշրջանի նյութեր. 16–17 նոյեմբեր, 2005 թ. Երևան, 2005, էջ 14–18:
6. Ավագյան, Արթուր. Տառապան Խաչվանքյան. Ստեղծագործության վաղ շրջանը. – Հայ արվեստի հարցեր. Գիտական հոդվածների ժողովածու. Գիրք 1. Երևան, 2006, էջ 38–49:
7. Արուտչյան, Միքայել. Կերպարվեստներ. – Հոկտեմբեր–նոյեմբեր. Տարեգիրք. Երևան, 1932:
8. Գեղաշխի կերպարվեստի սեկցիա. I ցուցահանդեսի կատալոգ. Երևան, 1930:
9. Գյուրջյան Գ. Կերպարվեստի աշխատավորների ընկերության առաջին զարմանալին պատկերահանդեսը. Ձեռագիր. Անտիպ, Ակարջի ընտանեկան արխիվ (Երևան):
10. Գյուրջյան, Գարրիել. Խորհրդային Հայաստանի կերպարվեստի անցած ուղին. – Խորհրդային արվեստ, 1934, N 10, էջ 9–15:
11. Դավթյան, Ռոբերտ. Եղիշեն Չարենցը և կերպարվեստը. Երևան, 1988:
12. Դավթյան, Ռոբերտ. Եղիշեն Չարենց. Կերպարվեստ և ճարտարապետություն. Երևան, 1997:
13. Դավթյան, Ռոբերտ. Չարենցը և արվեստը. Երևան, 2005:
14. Դզնունի, Դանիել. Հայ կերպարվեստագետներ. Համառոտ բառարան. Երևան, 1977, էջ 212–213:
15. Դրամբյան Ռ. Պուշկինը հայ կերպարվեստում. – Երեկոյան Երևան, 1974, հունիսի 4:
16. Դրամբյան, Ռուբեն. Տառապան Խաչվանքյանի արվեստը. – Սովետական արվեստ, 1976, N 7, էջ 42–43:
17. Ետմահու ցուցահանդես. – Հայք, 1996, հոկտեմբերի 29:
18. Զարյան, Ռուբեն. Տառապան Խաչվանքյան. – Զարյան, Ռուբեն. Մայրամուտից առաջ. Ինքնապատում. Հուշեր. Երևան, 1988, էջ 532–536: Նույնը. – Հայաստանի Հանրապետություն, 1996, հոկտեմբերի 25:
19. Զուրաբով Բ. Նկարիչը և գիրքը. Տառապան Խաչվանքյանի գրքային գրաֆիկան. – Կուլտուր-լուսավորչական աշխատանք, 1983, N 3, էջ 46–49:
20. Կատալոգ Առաջին զարմանալին պատկերահանդեսի. Երևան, 1924:
21. Կատալոգ «Հայաստանի ՍԽՂ կերպարվեստագետներն ու ճարտարապետները 13 տարում» ցուցահանդեսի. Երևան, 1933:
22. Կարապետյան Գ. Սովետահայ գրաֆիկայի երախտավորը. Տառապան Խաչվանքյանի 80-ամյակի առթիվ. – Բանվոր, 1976, մայիսի 7:
23. Կոջոյան, Հակոբ. Հանդիպումներ հայ մեծ բանաստեղծ Ե. Չարենցի հետ. – Հիշողություններ Եղիշեն Չարենցի մասին (Չարենցի հետ). Երևան, 1961, էջ 303–307:
24. Կուլտուրական հեղափոխության նվաճումները (խորհուրդների 9-րդ համագումարում լուստողկոմ ընկ. Ա. Երզնկյանի զեկուցումից). – Խորհրդային արվեստ, 1935, N 2, էջ 2–3:
25. Հայաստանի ՍԽՂ Կերպարվեստը տասնմեկ տարում. Ցուցահանդեսի կատալոգ. Երևան, 1931:
26. Հայկական համառոտ հանրագիտարան. Գ. 2. Երևան, 1995, էջ 495:
27. Հայաստանի պետական պատկերասրահ. Գեղանկարի, քանդակի, գրաֆիկայի կատալոգ. Երևան, 1965, էջ 113–115, 464–465 (հայերեն և ռուսերեն):
28. Հայ արվեստի երախտավորը [Հարցազրույց Շ. Խաչատրյանի հետ]. – Առավոտ, 1996, հոկտեմբերի 25:
29. Հայկական ՍՍՀ կերպարվեստը. Կազմող և ներածականի հեղինակ՝ Վահան Հարությունյան. Լենինգրադ, 1972 (հայերեն, ռուսերեն և անգլերեն):
30. Հայրապետյան, Ներսես. Չարենցը և գիրքը. Երևան, 1987:

* Մատենագիտության մեջ զետեղվել են այն աղբյուրները, որոնք անմիջականորեն առնչվում են Տ. Խաչվանքյանի կյանքին և ստեղծագործությանը:

* В Библиографию вошли только те источники, которые непосредственно относятся к жизни и творчеству Т. Хачванкяна.

31. *Հարությունյան, Վահան*. Գրաֆիկայի վարպետը. Տաճատ հաջվանքյանի 80-ամյակի առթիվ. — Սովետական Հայաստան, 1976, մարտի 14:
32. *Հարությունյան, Վահան*. Շարունակում է ապրել նրա արվեստը... — Հայաստան, 1996, հոկտեմբերի 29:
33. *Հարությունյան, Վարազդատ*. Նրա արվեստի անանց հմայքը [Հակոբ Կոջոյանի մասին]. — Հարությունյան, Վարազդատ. Անմոռաց հանդիպումներ. Հուշագրություններ. Երևան, 1998, էջ 123–133 (նույնը՝ *Հարությունյան, Վարազդատ*. Արվեստակից ժամանակակիցներս. Երևան, 2001, էջ 81–93):
34. Հիշողություններ եղիշե Չարենցի մասին (Չարենցի հետ). Երևան, 1961:
35. *Հովեյան, Հովիկ*. Ո՞վ էր Տաճատ հաջվանքյանը. — Երեկոյան Երևան, 1996, հոկտեմբերի 30:
36. Հուշեր եղիշե Չարենցի մասին. Ժողովածու. Երևան, 1986:
37. *Նորենց, Վաղարշակ*. Հուշեր և արձագանքներ. Երևան, 1968:
38. *Չարենց, Եղիշե*. Երկերի ժողովածու. Գ. 6. Երևան, 1967, էջ 433:
39. Չարենցի հետ. Հուշեր. Երևան, 1997:
40. *Սարգսյան, Էդվարդ*. Այսպես էր դրվում հիմքը... Սովետահայ կերպարվեստի կյանքը 20-ական թվականներին. — Սովետական արվեստ, 1962, N 8, էջ 26–33:
41. *Սարգսյան Մ.* Սովետական Հայաստանի գրաֆիկան. Երևան, 1961:
42. *Սարգսյան Մ.* հաջվանքյան Տաճատ Հակոբի. — Հայկական սովետական հանրագիտարան. Գ. 5. Երևան, 1979, էջ 28–29:
43. *Ստեփանյան, Գառնիկ*. Կենսագրական բառարան (Հայ մշակույթի գործիչներ). Գ. Բ. Ժ-ՄԵԼ. Երևան, 1981, էջ 60:
44. *Ստեփանյան, Սուրեն*. Կերպարվեստը խորհրդային Հայաստանում. — խորհրդային արվեստ, 1934, N 5–6, էջ 24–27:
45. Յուզակ Գեղաշև արհմիության Կենտրոնական վարչության և Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության պատկերահանդեսի. Լենինական, 1926:
46. Յուզակ Գեղաշև արհմիության Կենտրոնական վարչության և Հայաստանի կերպարվեստագետների ընկերության պատկերահանդեսի. Երևան, 1928:
47. Յուզակ Հայաստանի կերպարվեստի աշխատողների ընկերության չորրորդ պատկերահանդեսի. Երևան, 1926:
48. *Арамян, Вальтер*. Возвращение: Мемуарная повесть. — Литературная Армения, 1989, № 4, с. 6–42. Авторизированный перевод Каринэ Халатовой.
49. Выставки советского изобразительного искусства: Справочник. Т. 1: 1917–1932 гг. М., 1965; Т. 2: 1933–1940 гг. М., 1967.
50. *Драмбян Р., Айвазян М.* Изобразительное искусство. — Искусство Советской Армении за 60 лет. Ереван, 1980, с. 90–120.
51. *Драмбян Р. Г.* Государственная картинная галерея Армении. М., 1982.
52. *Зурабов, Борис*. Художник вдумчивый и ищущий. — Республика Армения, 1996, 1 ноября.
53. Изобразительное искусство Армянской ССР. Авт. текста Е. А. Мартикян и Р. О. Парсаян. М., 1957.
54. Искусство Армении: Краткий библиографический указатель. Сост. и снабдил аннотациями Г. Бебутов. М.–Л., 1939.
55. Каталог 8-й выставки картин, организованной художественной секцией "Айартуна". Тифлис, 1925.
56. Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979.
57. *Ремпель Л.* Живопись Советского Закавказья. М.–Л., 1932.
58. Советская Армения за 50 лет. Ереван, 1970.
59. *Степанян, Нонна*. Очерк изобразительного искусства Армении. М., 1985 (на рус. и англ. яз.).
60. *Степанян, Нонна*. Искусство Армении: Черты историко-художественного развития. М., 1989.
61. *Хан-Магомедов С. О.* ВХУТЕМАС. Т. 2. М., 2000.

* Նկարների սույն ցուցակը բովանդակում է հետևյալ տեղեկությունները՝ ստեղծագործության հերթական համարը և վերնագիրը, ստեղծման կամ հրատարակման տարեթիվը, նյութը, չափսերը (սանտիմետրերով), գտնվելու վայրը: Այն աշխատանքները, որոնց թվագրումը որոշված չէ, տեղավորված են համապատասխան բաժինների վերջում: Նյութը չի ճշտվում, եթե որպես հիմք օգտագործված է սպիտակ թուղթը: Աստղանիշով* նշված ստեղծագործությունները վերատպվում են ըստ տպագիր աղբյուրների, քանի որ բնօրինակները մեզ համար անմատչելի են եղել: Հարցական նշանով (?) նշված են ճշգրտման կարոտ տեղեկությունները: Սույն ցուցակ կազմմանը մասնակցել է Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հայկական գրաֆիկայի ենթաբաժնի վարիչ Ս. Խանջյանը: Թիվ 2–10, 16, 19, 20, 29, 33, 47, 48, 51, 52, 94–111 վերատպությունները լուսանկարել է Զ. Սարգսյանը:

ՆԿԱՐՆԵՐ*

ԳԾԱՆԿԱՐ, ՀԱՍՏՈՑԱՅԻՆ ԳՐԱՖԻԿԱ

ИЛЛЮСТРАЦИИ*

РИСУНОК, СТАНКОВАЯ ГРАФИКА

* Настоящий список иллюстраций содержит следующие сведения: порядковый номер и название произведения, год создания или публикации, материал, размеры (в сантиметрах), местонахождение. Работы, датировка которых не установлена, отнесены в конец соответствующих разделов. Материал не оговаривается, если в качестве основы использована белая бумага. Произведения, помеченные звездочкой*, репродуцируются по печатным источникам, поскольку оригиналы были нам недоступны. Данные, требующие уточнения, помечены вопросительным знаком (?). В составлении настоящего списка принимала участие заведующая подотделом армянской графики Национальной галереи Армении С. Ханджян. Репродукции за номерами 2–10, 16, 19, 20, 29, 33, 47, 48, 51, 52, 94–111 сфотографированы З. Саркисяном.



1. Երևանի շուկան, 1927, մատիտ, 17,8x27
ՀԱՊ
Эриванский рынок, 1927, карандаш, 17,8x27
НГА



2. Երևանի շուկան, 1927, մատիտ, 21x29
 Յուրի Խաչվանքյանի հավաքածու (Երևան)
 Эриванский рынок, 1927, карандаш, 21x29
 Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



3. Բնորոշիչի դիմանկար, 1928, մատիտ, 52,5x32,5
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
Портрет натурщицы, 1928, карандаш, 52,5x 32,5
 Собрание семьи художника (Ереван)



4. Կնոջ դիմանկար, 1929, մանրիտ, 60x44,5
ՀԱՊ

Женский портрет, 1929, карандаш, 60x44,5
НГА



5. Նատաժ Բնորդուհին, 1929, մատիտ, 53,5x35,5
ՀԱՊ
Сидящая натурщица, 1929, карандаш, 53,5x35,5
НГА



6. Նստած բնորդուհին (ճեպանկար), 1929, ջրաներկ, 48,5x33,2
ՀԱՊ

Сидящая натурщица (набросок), 1929, акварель, 48,5x33,2
НГА



7. Նստած բնորդուհին, 1920-ական թվականներ, մատիտ, 54x36
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
Сидящая натурщица, 1920-е годы, карандаш, 54x36
 Собрание семьи художника (Ереван)



8. Ինքնանկար, 1936 մաշկիտ, 44x32
ՀԱՊ

Автопортрет, 1936, карандаш, 44x32
НГА



9. Ընթերցելիս: Նկարչի տիկնոջ դիմանկարը, 1930-ական թվականներ, ածուխ, 44x32
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)

За чтением. Портрет жены художника, 1930-е годы, уголь, 44x32
 Собрание семьи художника (Ереван)

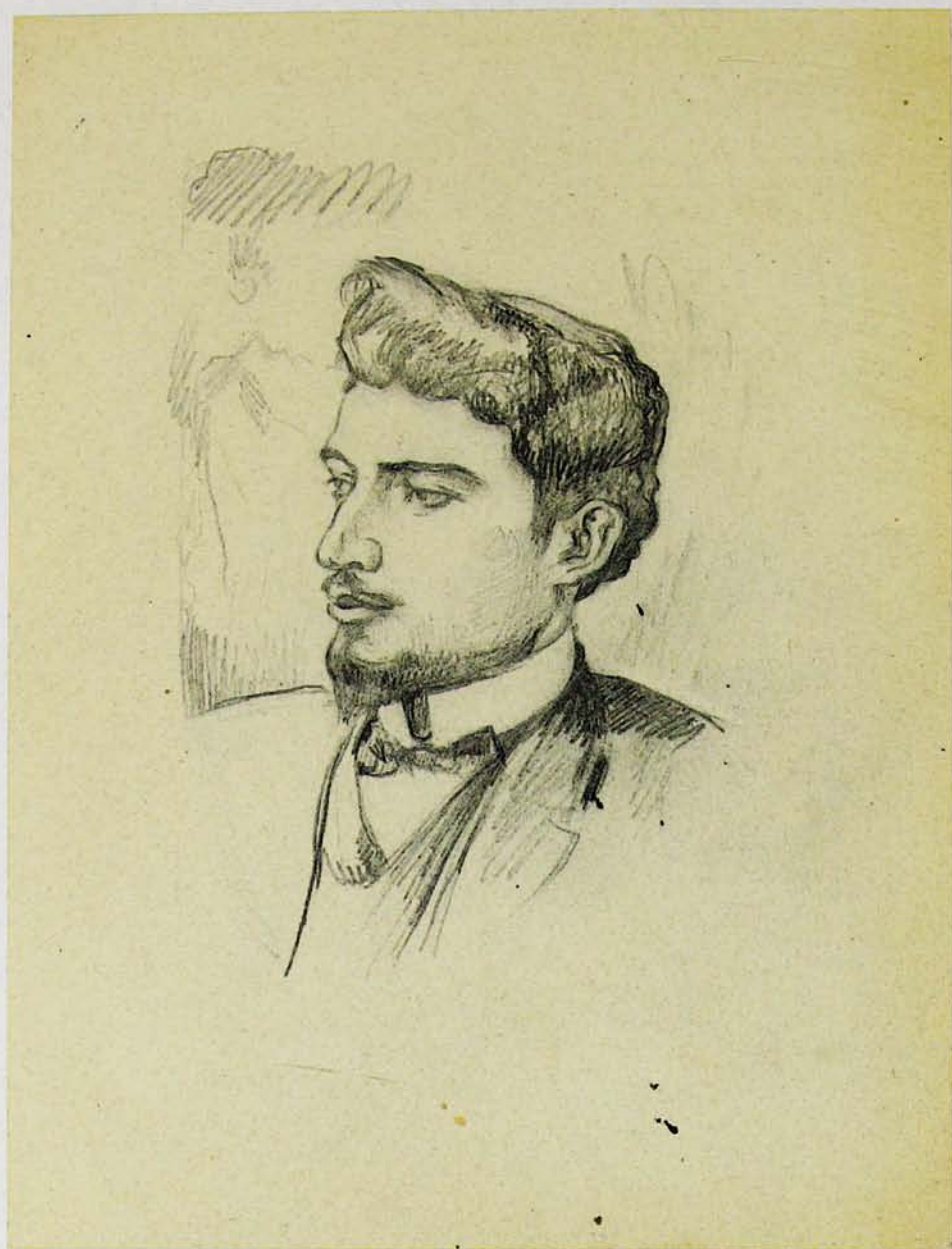


10. Նկարչի տիկնոջ դիմանկարը, 1930-ական թվականներ, ածուխ, 44x32

Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)

Портрет жены художника, 1930-е годы, уголь, 44x32

Собрание семьи художника (Ереван)



11. Ս. Մեծարենցի դիմանկարը, մատիտ, 21,7×16,5
ՀԱՊ

Портрет М. Мецаренца, карандаш, 21,7×16,5
НГА



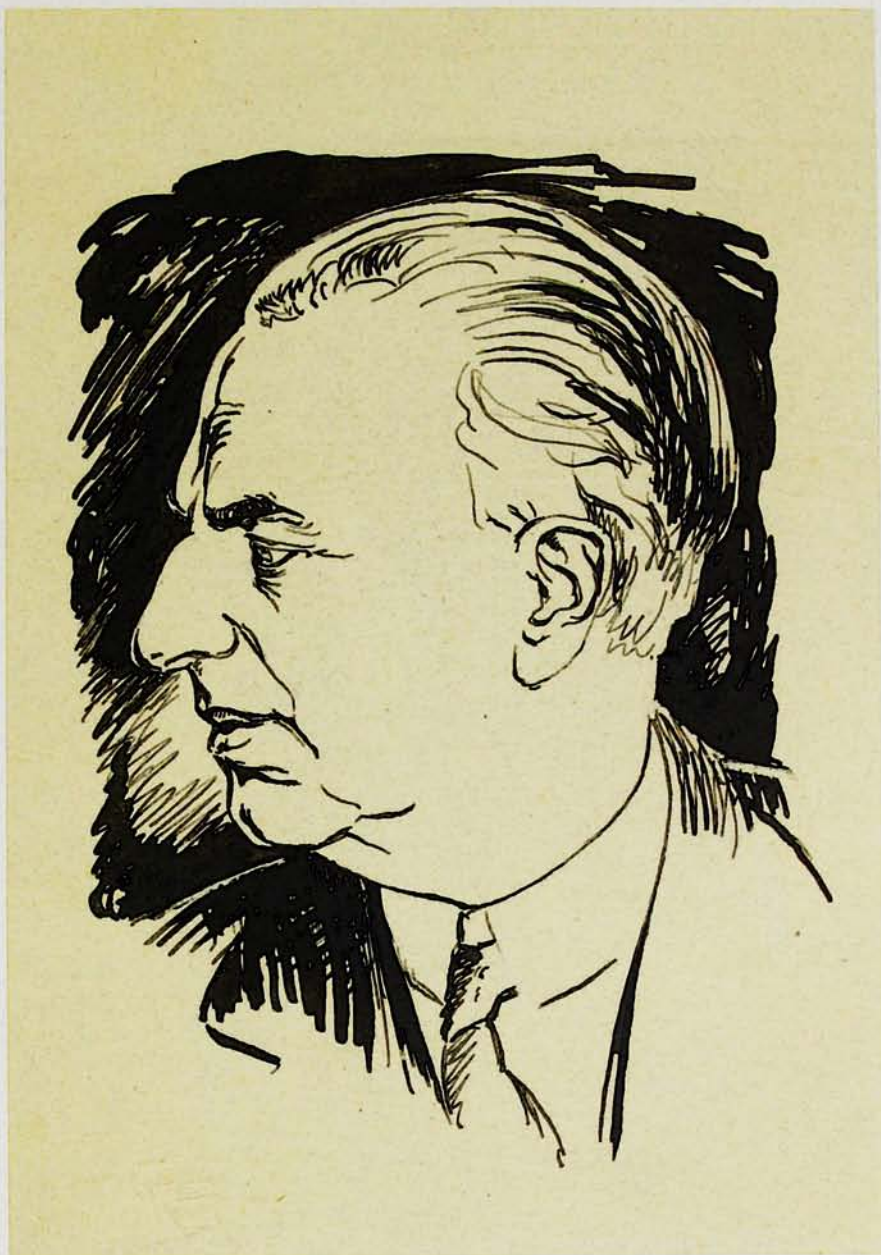
12. Մ. Մեծարենցի դիմանկարը, կավճապատ թուղթ, տուշ, սպիտականերկ, քերվածք, 20,3×14,5
ՀԱՊ

Портрет М. Мецаренца, мелованная бумага, тушь, белила, выскребание, 20,3×14,5
НГА



13. Էդ. Շահինի դիմանկարը, մատիտ, 18x12
ՀԱՊ

Портрет Э. Шаина, карандаш, 18x12
НГА



14. Էդ. Շաիրինի դիմանկարը, մատիտ, տուշ, 20x12,9
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
 Портрет Э. Шаина, карандаш, тушь, 20x12, 9
 Собрание семьи художника (Ереван)



15. Հովհ. Թումանյանի դիմանկարը, տուշ, 18x10,5
ՀԱՊ
Портрет О. Туманяна, тушь, 18x10,5
НГА



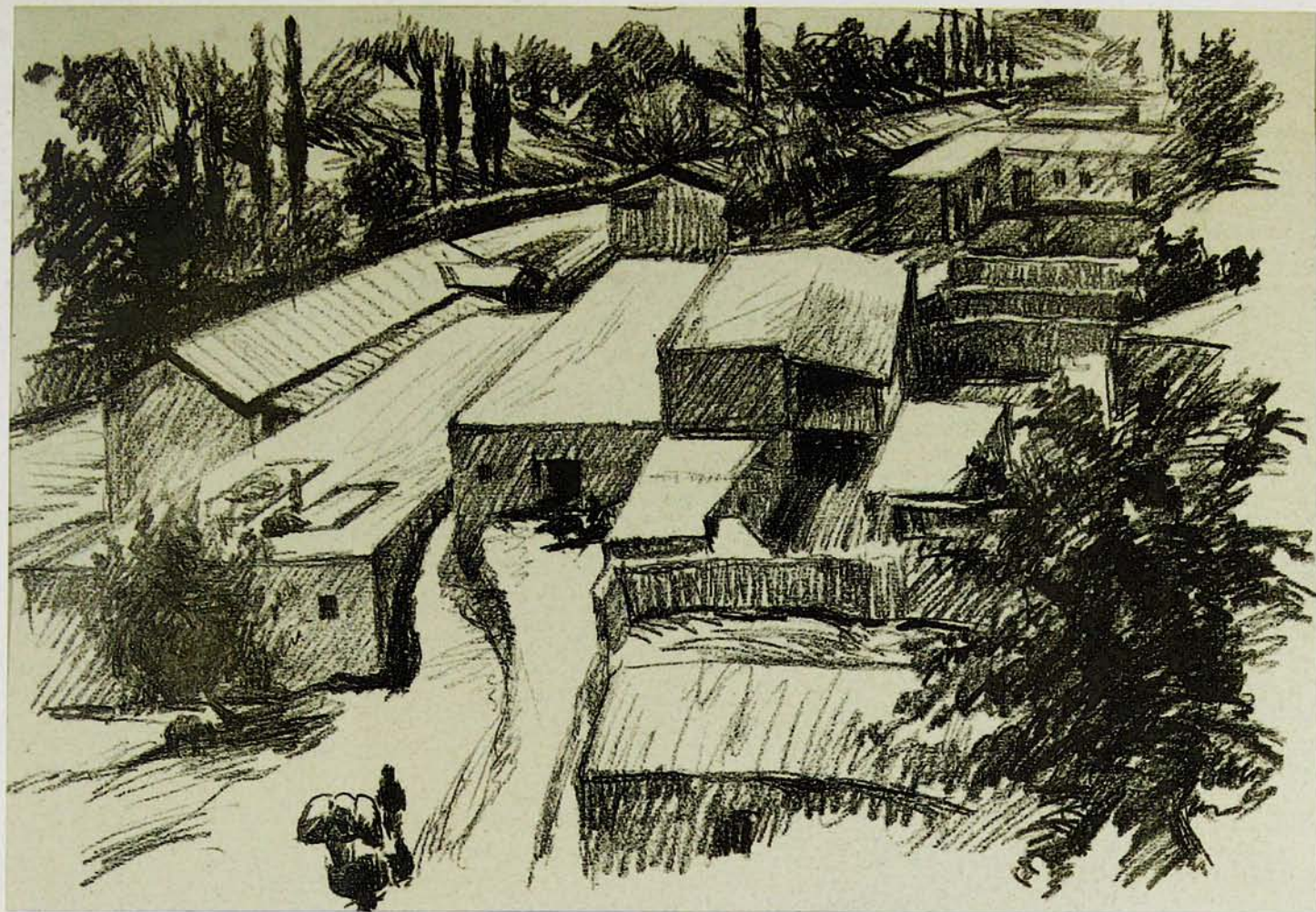
16. Երևանի շուկան: Տժվժիկ, ջրաներկ, 29,8x22,2
 Յուրի Խաչվանքյանի հավաքածու (Երևան)
 Эриванский рынок. Тжвжик, акварель, 29,8x22,2
 Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



17. Թթնու տակ, տուշ, 15,9x21,9
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
 Под тутовым деревом, тушь, 15,9x21,9
 Собрание семьи художника (Ереван)



18. Թթնու տակ, տուշ, 15,9x21,9
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
 Под тутовым деревом, тушь, 15,9x21,9
 Собрание семьи художника (Ереван)



19. Զորագյուղ, 1926–1927, փնագրություն, 31×45
 Յուրի Խաչվանքյանի հավաքածու (Երևան)
 Дзорагюх, 1926–1927, литография, 31×45
 Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



20. Երևանի շուկան (մեյդան), 1927, վիմագրություն, 34x49
ՀԱՊ

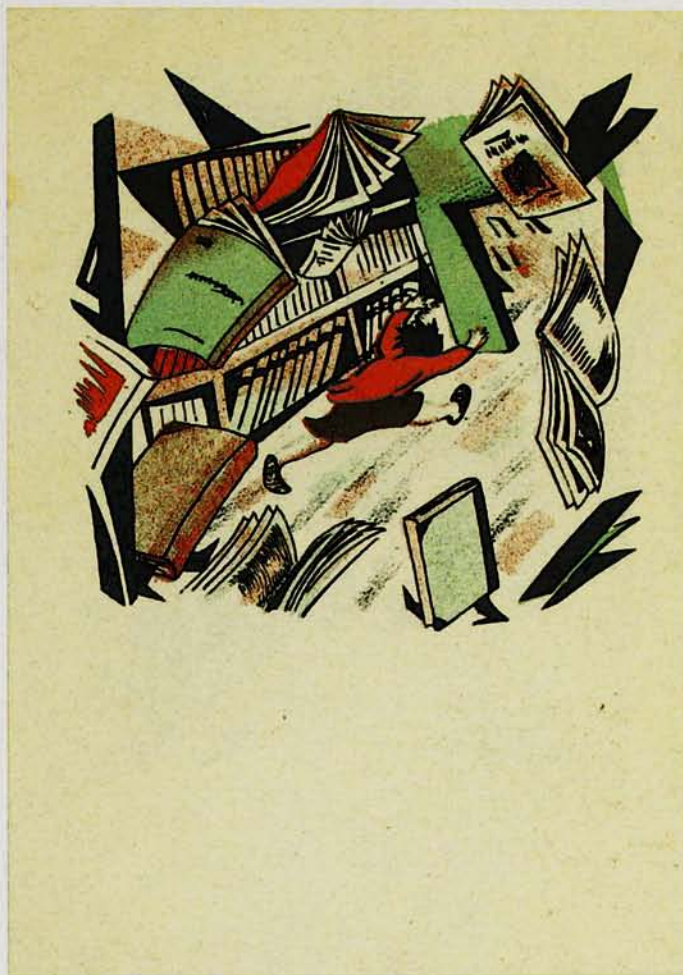
Эриванский рынок (майдан), 1927 литография, 34x49
НГА

ԳՐՔԻ ՁԵՎԱՇՈՐՈՒՄՆԵՐ, ՊԼԱԿԱՏ
КНИЖНЫЕ ОФОРМЛЕНИЯ, ПЛАКАТ



21-22. Ե. Ջարենց, Գիքորի երազը, նկարազարդումներ, 1928, քրոմոլիմագրություն, 35,5x25
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)

Ե. Чаренц, Сон Гикора, иллюстрации, 1928,
 хромолизотграфия, 35,5x25
 Собрание семьи художника (Ереван)

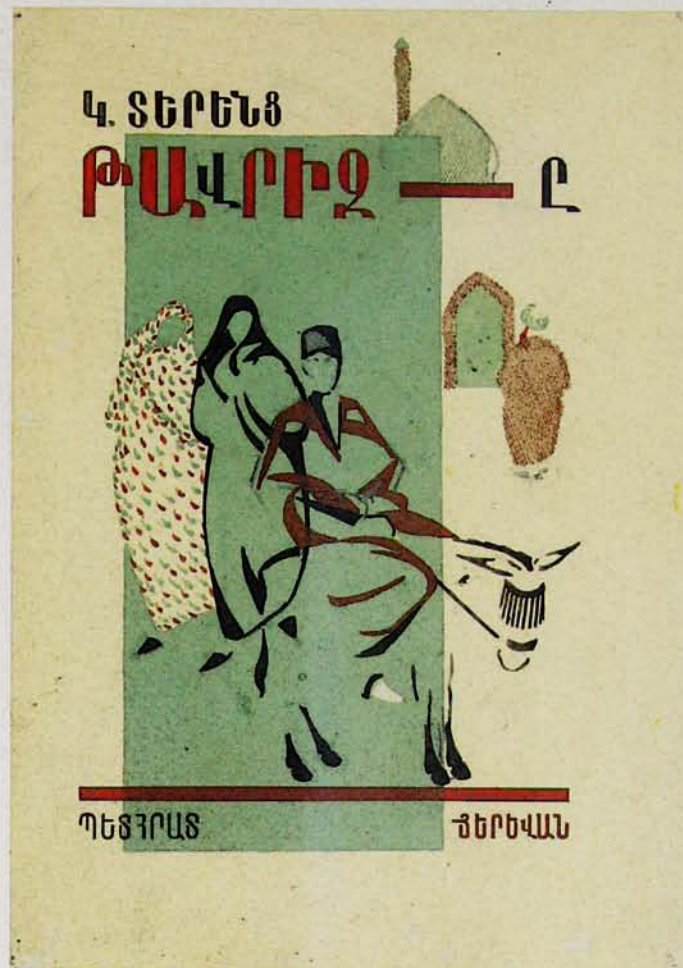
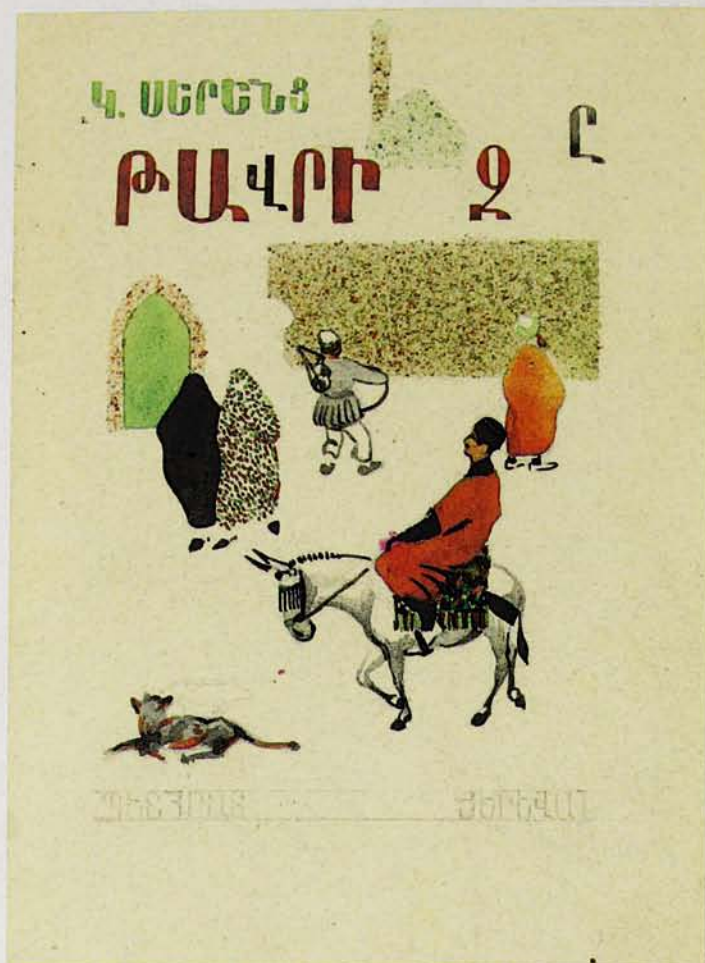


23–24. Ե. Չարենց, Գիշորի երազը, նկարազարդումներ, 1928, քրոմոլիտագրություն, 35,5x25

Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)

Ե. Чаренц, Сон Гикора, иллюстрации, 1928, хромолизитография, 35,5x25

Собрание семьи художника (Ереван)



25. Կ. Տերենց, Թավրիզը, շապիկ (բացվածք), 1929,
մատիտ, գուլաշ, ջրաներկ, 25x35,5
ՀԱՊ

К. Теренц, Тавриз, обложка (разворот), 1929, карандаш,
гуашь, акварель, 25x35,5
НГА

26. Կ. Տերենց, Թավրիզը, շապիկ (բացվածք), 1929,
մատիտ, տուշ, գուլաշ, 25,4x35,6
ՀԱՊ

К. Теренц, Тавриз, обложка (разворот), 1929, карандаш,
тушь, гуашь, 25,4x35,6
НГА

Կ. ՏԵՐԵՆՑ

ԹԱՎՐԻԶ — Ը



ՊԵՏՅՐԱՏ

ՅԵՐԵՎԱՆ

27. Կ. Տերենց, Թավրիզ, շապիկ (բացվածք), 1929, քրոմոլիտագրություն, 25,4x34,8
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
 К. Теренц, Тавриз, обложка (разворот), 1929, хромолизитография, 25,4x34,8
 Собрание семьи художника (Ереван)

ՎԱՅԱՆ ՄԻՐԱԲՅԱՆ

ԼԱԼՎԱՐԻ ԿՈՐՄԸ

ԴՈՇՄ

ԴԵՏՅՐԱՏ

ՅԵՐԵՎԱՆ

28. Վ. Միրաբյան, Լալվարի որսը, շապիկ, 1929, ջրաներկ, 25,2x17,5
ՀԱՊ

В. Миракян, Охота на Лалваре, обложка, 1929, акварель, 25,2x17,5
НГА



Երինջ, ոչխար է հարսանքին մորթել.
 Եսում են չորսկանթ խոշոր կաթսաներ,
 Հարսնիչի ծուխը երկինք է պատել:
 Մի տեղ ամբարը խմբով նըստառած՝
 Անուշ է սնում, հարսանքն օրհնում,
 Իսկ աշուղները, մըրցելով հարած,
 Ալվարդի համար երգ են յօրինում:
 Մի տեղ սահելով հարսն ու աղջիկներ,
 Կազմում են ուրախ շրջապարի շարք:
 Մի տեղ ձողերին վառած պատրոշյոներ՝
 Երեխայք գոռում, վազում են անկարգ:
 Հերթիկների տակ և արձակ բակում
 Թընդում են հազար աղմուկ ու երգեր:
 Փըրփըրած գինու թասերը ձեռքում՝



Ուտում են բաշկան , խորոված, մըրցել:
 Այսօր խընձոյք է, միւս օրն էլ հանդես,
 Եօթն օր, եօթն գիշեր կըտեսի աշուղն:
 Դիւղի աղքատը, ձերն ու պատանին
 Եօթն օր, եօթն գիշեր հիւր են որսկանին:
 Յանկարձ Աւաղի ջիւրիդը ճօճաց.
 «Ջիւրիդ է, ջիւրիդ», ամբարը ճըշաց.
 Դըճօլը զըմբաց, հեծւորներն անցան,
 Կազմեցին միմեանց հակառակ շըրջան:
 Ձինւած ձողերի սուր նիզակներով
 Հէնց բաժանեցին երկու բանակի՝
 Բարձրացրեց փռչին ձին սմբակներով,
 Դուռնները պատուեց զարկը նիզակի:
 Եսում է հանդէսն ահեղ ջիւրիդի.

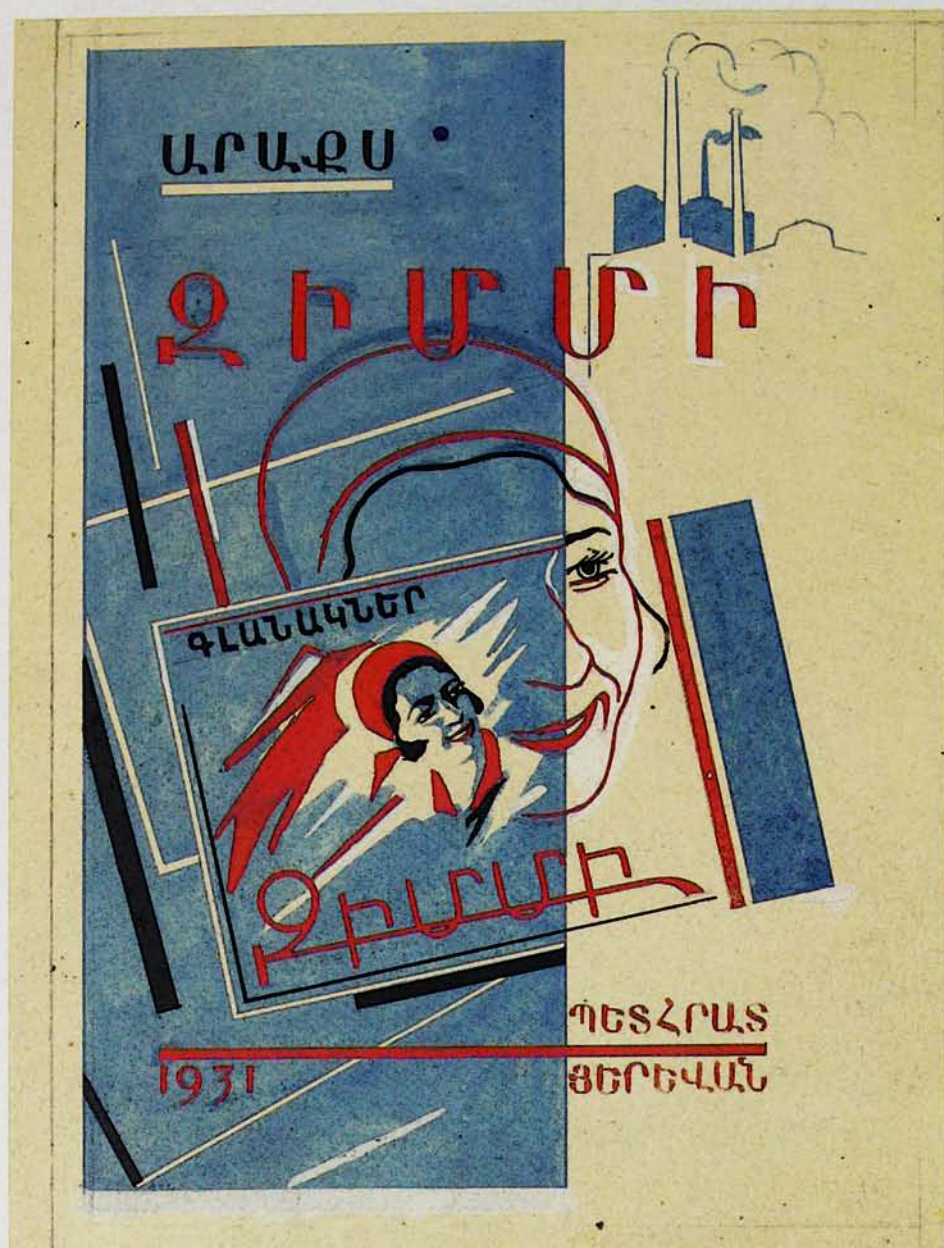


29. Վ. Միրաքյան, Լալվարի որսը, գրքի բացվածքը, 1929, քրոմոլիտագրություն, 26,5x35,6

ՀԱՊ

В. Миракян, Охота на Лалваре, разворот книги, 1929, хромолитография, 26,5x35,6

НГА



30. Արաքս, Զիմմի, շապիկ (բացվածք), 1931, մատիտ, գուաշ, սպիտակամերկ, 18,5x27,4
ՀԱՊ

Արաքս, Զիմմի, обложка (разворот), 1931, карандаш, гуашь, белила, 18,5x27,4
НГА

Հ.Ա.Խ.Հ. ԿՈՒԼՏՈՒՐ-ՊԱՏՄԱԿԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆ
 •ԳԵՂԱՐԿԵՍԱԿԱՆ ՍԵՎՏՈՐ•
 КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ МУЗЕЙ С.С.Р. АРМЕНИИ
 •ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ СЕКТОР•

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ Ա.Խ.Հ.
 ԿԵՐԴԱՐԿԵՍՏԸ
 ՏԱՍՆԸՄԵԿ ՏԱՐՈՒՄ

ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍԻ
 ԿԱՏԱԼՈԳ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
 ИСКУССТВО
 С.С.Р. АРМЕНИИ
 ЗА 11 ЛЕТ

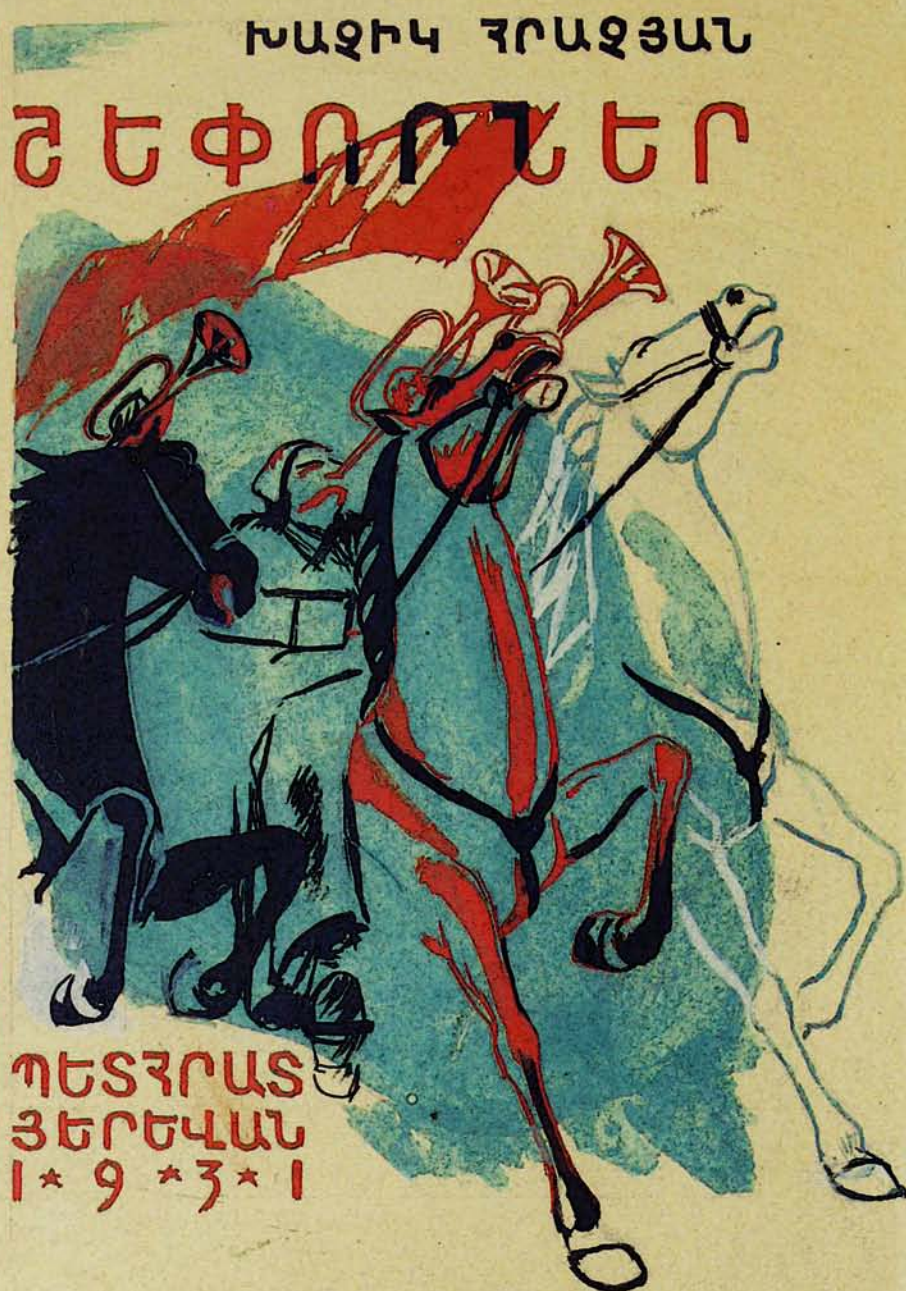
КАТАЛОГ ВЫСТАВКИ



ՅԵՐԵՎԱՆ
 ЭРИВАНЬ
 1.9.31

31. «Հայաստանի Ա.Խ.Հ. կերպարվեստը տասնմեկ տարում» ցուցահանդեսի կատալոգ,
 շապիկ (բացվածք), 1931, տուշ, գուլաշ, 18x25,5
 ՀԱՊ

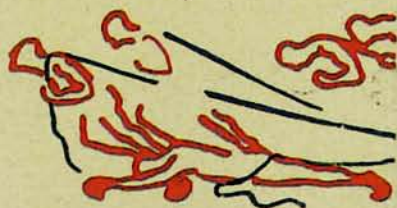
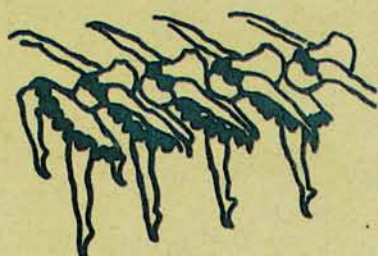
Каталог выставки "Искусство ССР Армении за одиннадцать лет", обложка (разворот), 1931, тушь, гуашь, 18x25,5
 НГА



32. Խ. Հրաչյան, Շեփորներ, շափիկ (բացվածք), 1931, տուշ, ջրաներկ, 18,1x26,5
ՀԱՊ

Хачик Рачьян, Горны, обложка (разворот), 1931, тушь, акварель, 18,1x26,5
НГА

ԱՅԱՏ ՎՇՏՈՒՆԻ



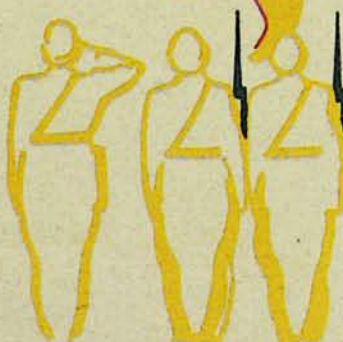
ԱՅԱՏ
ՎՇՏՈՒՆԻ

ՄԱՏԻՐԱՊԵՆ

ՊԵՏՅՐԱՏ
ՅԵՐԵՎԱՆ
1.9.3.1



ՈՎԵՐԻՆ-
ԱԼԺԻՐԵ



33. Ա. Վշտունի, Խոսում է ռադիո Ալժիրը, շափիկ (բացվածք), 1931, քրոմոլիմագրություն, 30,5x44
Ա. Վշտունի, Говорит радио Алжир, обложка (разворот), 1931, хромолитография, 30,5x44

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՊԵՏԱԿԱՆ ԹԱՆԳԱՐԱՆ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ МУЗЕЙ АРМЕНИИ



ԿԱՏԱԼՈԳ
ՎԱՐԴԳԵՍ
ՈՒՐԵՆՅԱՆԻ
ՑՈՒՑԱՀԱՆԴԵՍԻ

ՄԱՀԱՆ ՏԱՄՆԱՄՅԱԿԻ ԱՌԹՎ

1860~1921

КАТАЛОГ
ПОСМЕРТНОЙ ВЫСТАВКИ
В. Я. СУРЕНЬЯНЦА

ՅԵՐԵՎԱՆ • 1931 • ЭРИВАНЬ

34. Վ. Սուրենյանցի հետմահու ցուցահանդեսի կատալոգ, շապիկ,
1931, քրոմոլիտագրություն, 20,8x14,7
Каталог посмертной выставки В. Я. Суренянца, обложка,
1931, хромофотография, 20,8x14,7



ԱՅԱԹ ՆՈՎԱ

ՀԱՅԵՐԵՆ ԽԱՂԵՐԻ
ԼԻԱԿԱՏԱՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

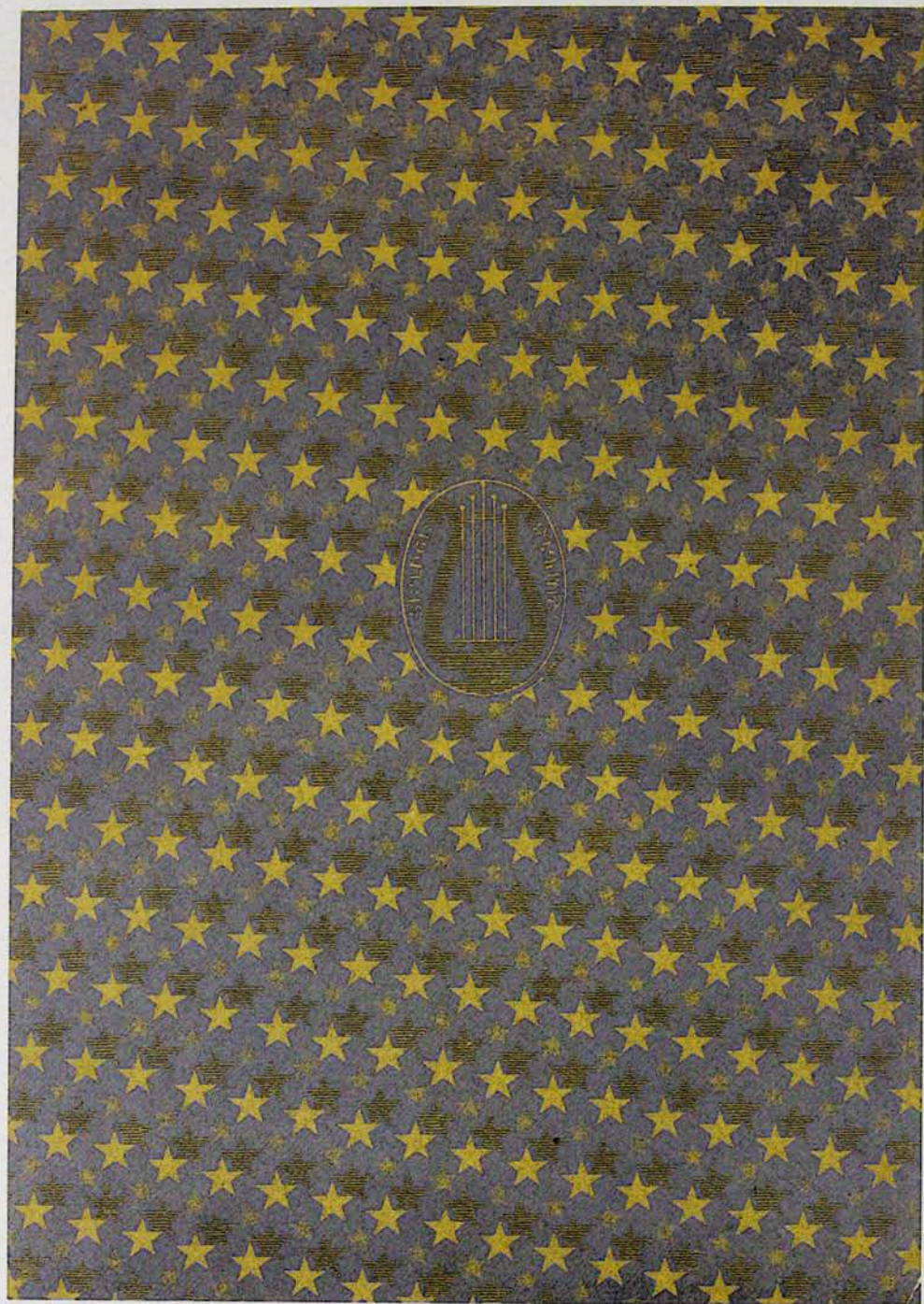
ՊԵՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ՅԵՐԵՎԱՆ ~ ԽՁԼԱ

35. Սայաթ-Նովա, Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, անվանաթերթ,
1931, մատիտ, տուշ, գուաշ, սպիտակաճերկ, 27x18

ՀԱՊ

Саят-Нова, Полное собрание армянских песен, титульный лист, 1931, карандаш, тушь, гуашь, белила, 27x18

НГА



36. *Ե. Չարենց, Երկեր, ֆորզագ, 1932
 *Е. Чаренц, Сочинения, форзац, 1932

ՅԵՂԻՇԵ ԶԱՐԵՆՑ

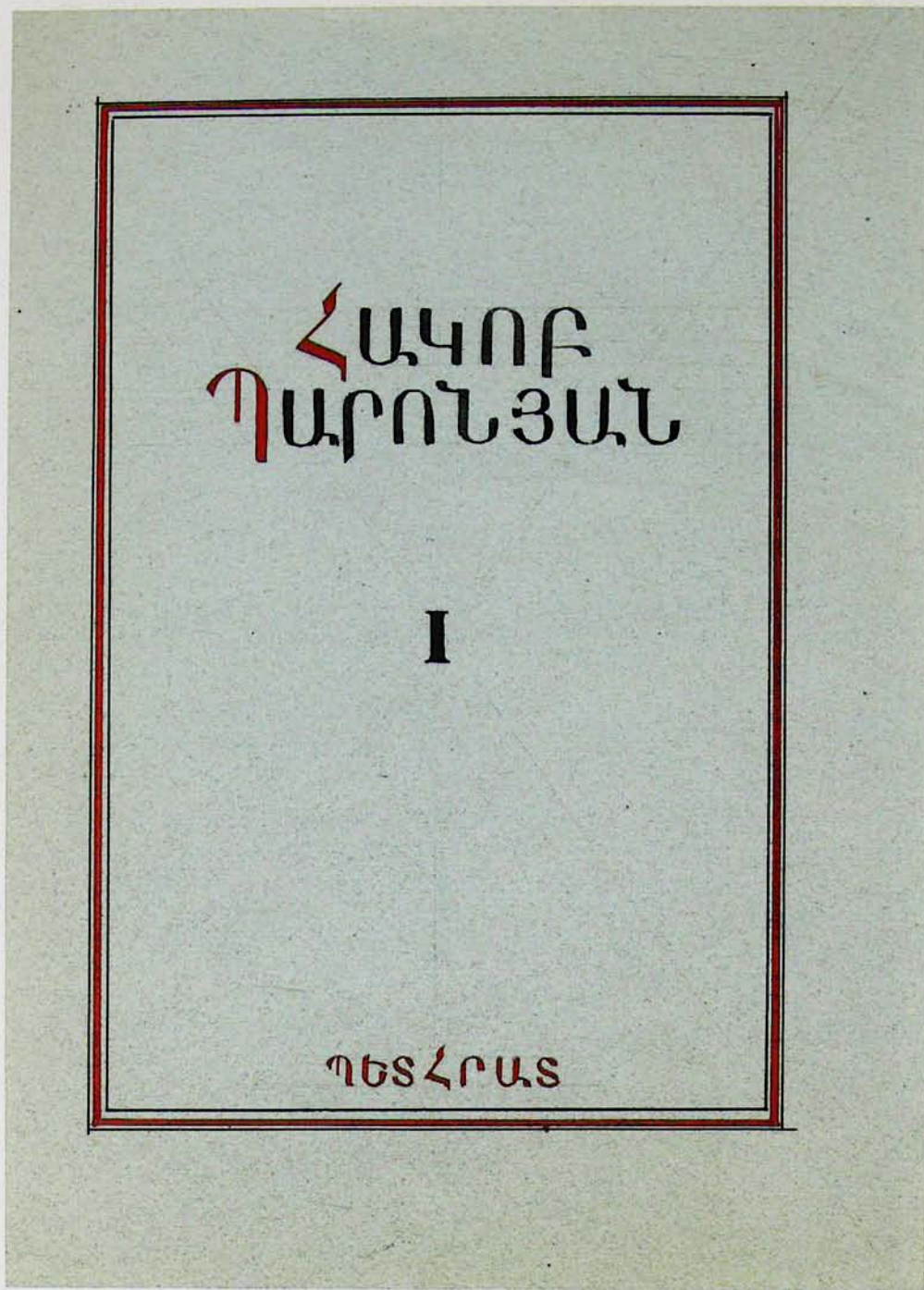
ՅԵՐԿԵՐ

ՊՈԵՄՆԵՐ
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
ԱՐՁԱԿ ՅԵՐԿԵՐ

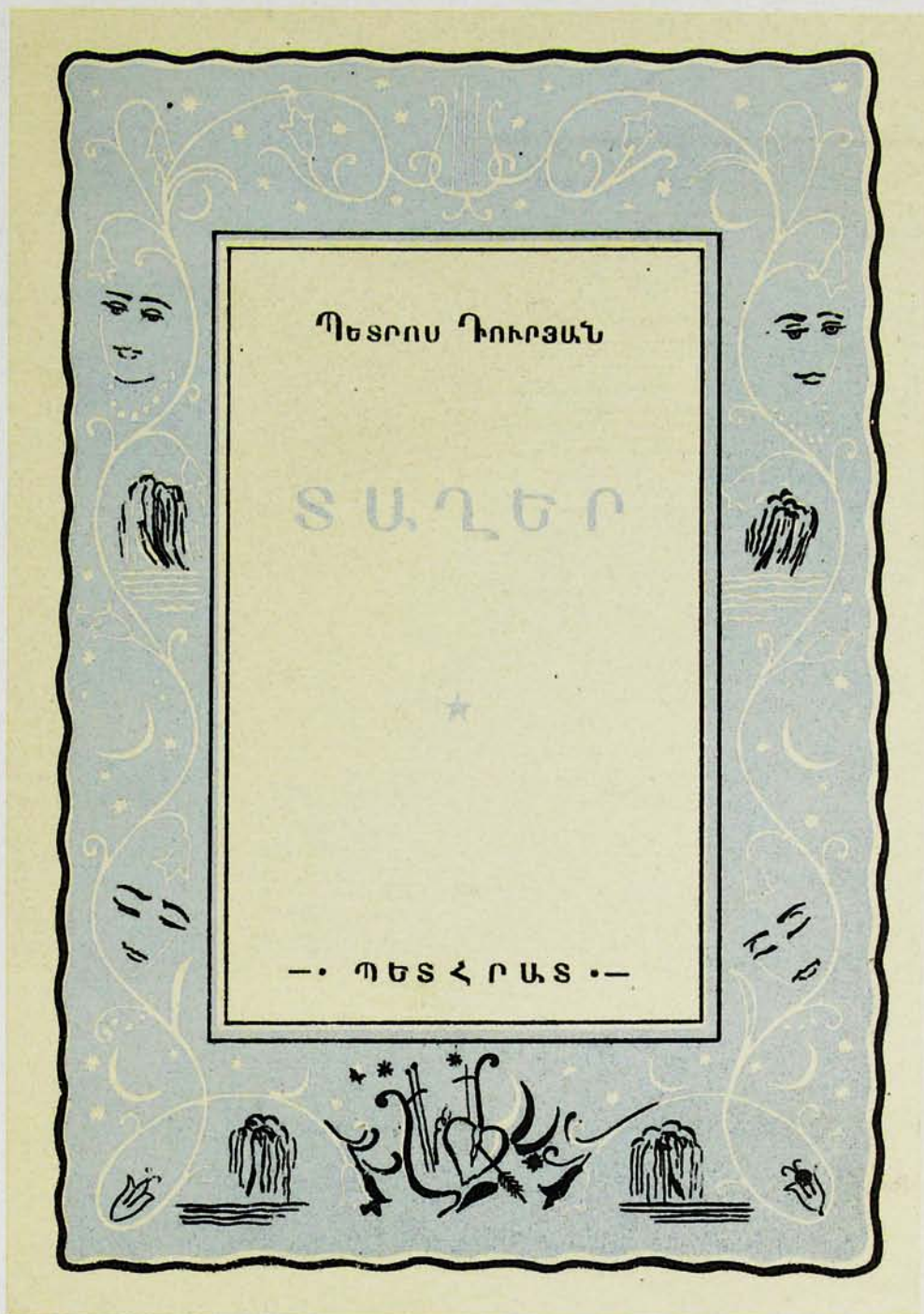
ՊԵՏԱԿԱՆ ՀՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ՅԵՐԵՎԱՆ — ՄՍՄXXXII

37. Ե. Չարենց, Երկեր, անվանաթերթ, 1932, տուշ, գուշ, սպիտականերկ, 30x21
ՀԱՊ

Ե. Чаренц, Сочинения, титульный лист, 1932, тушь, гуашь, белила, 30x21
НГА



38. Հ. Պարոնյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, կազմ (?), 1931, մոխրագույն թուղթ, մատիտ, գուաշ, 25×19,9
ՀԱՊ
А. Паронян, Полное собрание сочинений, [том] I, переплет (?), 1931, серая бумага, карандаш, гуашь, 25×19,9
НГА



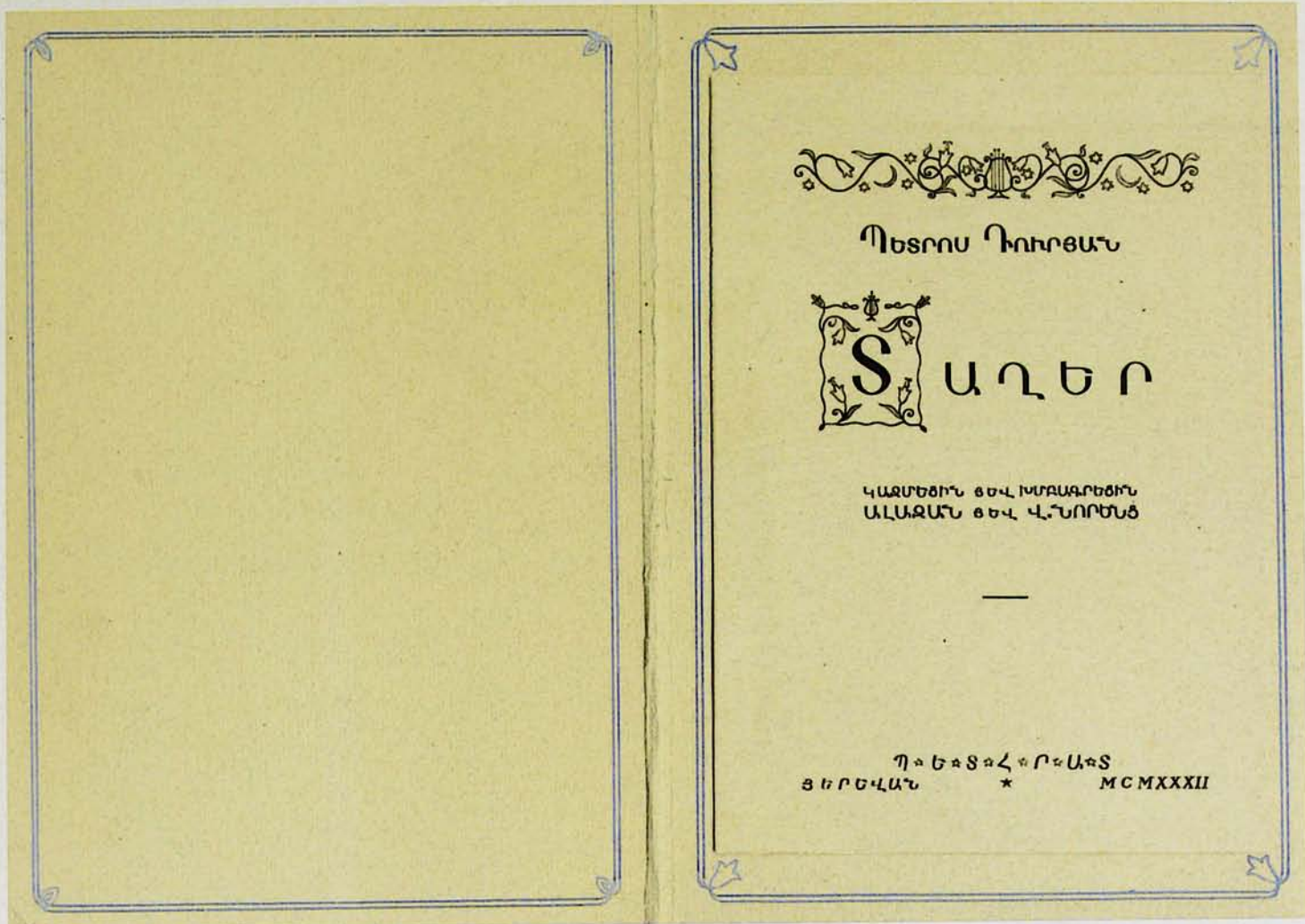
39. *Պ. Դուրյան, Տաղեր, սուպերշապիկ, 1932

*П. Дурян. Стихи, суперобложка, 1932



40. * Պ. Դուրյան, Տաղեր, ֆորզաց, 1932

*П. Дурян, Стихи, форзац, 1932



41. Պ. Դուրյան, Տաղեր, անվանաթերթ (բացվածք), 1932, տուշ, գուշ, 21x29
ՀԱՊ

Ս. Դուրյան, Տիփի, տիտուլնի լիստ (րաշորտ), 1932, տիշ, ցաշ, 21x29
ՈԴԱ

ԿՈՄԻՏԱՍ

I

ՄԵՆԵՐԳՆԵՐ

ԴԱՆԱՄՈՒԻ ՆԱԳԱԿՈՒԹՅԱՆ



ՊԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱՏԱՐԱԿԶՈՒԹՅՈՒՆ
ԹԵՐԵԿԱՆ



1 9 3 2

43. Հայաստանի ԽՍՀ նկարիչներն ու ճարտարապետները 13 տարում, ցուցահանդեսի խորհրդանշանը, 1933, տուշ, 14,7x11,2
ՀԱՊ

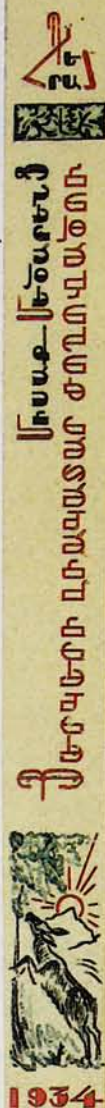
Художники и архитекторы ССР Армении за 13 лет, эмблема выставки, 1933, тушь, 14,7x11,2
НГА



44. 1934 թ. պատի օրացույց, 1933, մատիտ, տուշ, գուաշ, 17,7x12,7
ՀԱՊ

Настенный календарь 1934 г., 1933, карандаш, тушь, гуашь 17,7x12,7
НГА





1934

Մ. Մեծարենց

ՅԵՐԿԵՐԻ ԼԻԱԿԱՏԱՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ



45. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, սուպերշապիկ, 1934, տուշ, գուաշ, ջրաներկ, 20,5x43,2
ՀԱՊ

М. Мецаренц, Полное собрание сочинений, суперобложка, 1934, тушь, гуашь, акварель, 20,5x43,2
НГА



46. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, ֆորզաց, 1934, գուաշ, ջրաներկ, սպիտակաճուր, 20,2x29
ՀԱՊ

М. Мецаренц, Полное собрание сочинений, форзац, 1934, гуашь, акварель, белила, 20,2x29
НГА



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ
ՌԵՍԱՆՅԱՆ

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ
ՖԵՐԿԵՐ



ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՌԵՍԱՆՅԱՆ

934



47. *Յովհ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր
սուպերշափիկ, 1934

*Օ. Туманян, Художественные произведения
суперобложка, 1934



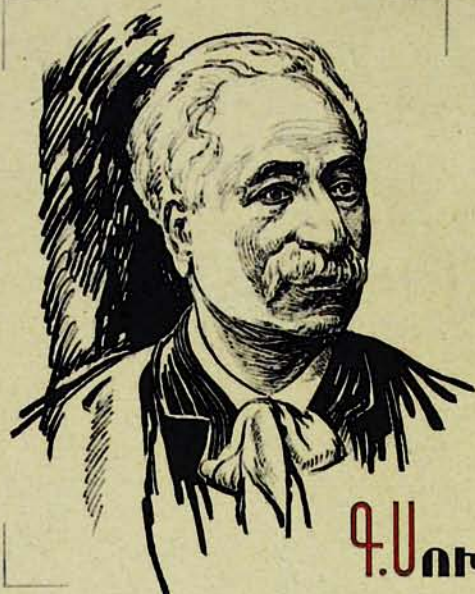
48. *Հովհ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր
ֆորագ, 1934

*Օ. Туманян, Художественные произведения
форзац, 1934

ՊԵՏԶՐԱՏ

ԳՄՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆՑ

1934



Գ.ՍՈՒՆԴՈՒԿՅԱՆՑ

ՅԵՐԿԵՐԻ
ԼԻԱԿԱՏԱՐ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

• ՊԵՏԶՐԱՏ •

49. Գ. Սունդուկյանց, Երկերի լիակատար ժողովածու, սուպերշապիկ, 1934, մատիտ, տուշ, գուաշ, 29,5x62
ՀԱՊ

Գ. Сундукянц, Полное собрание сочинений, суперобложка, 1934, карандаш, тушь, гуашь, 29,5x62
НГА



Ն. ԳՈԳՈԼ

ՏԱՐԱՍ ԲՈՒԼԲԱ

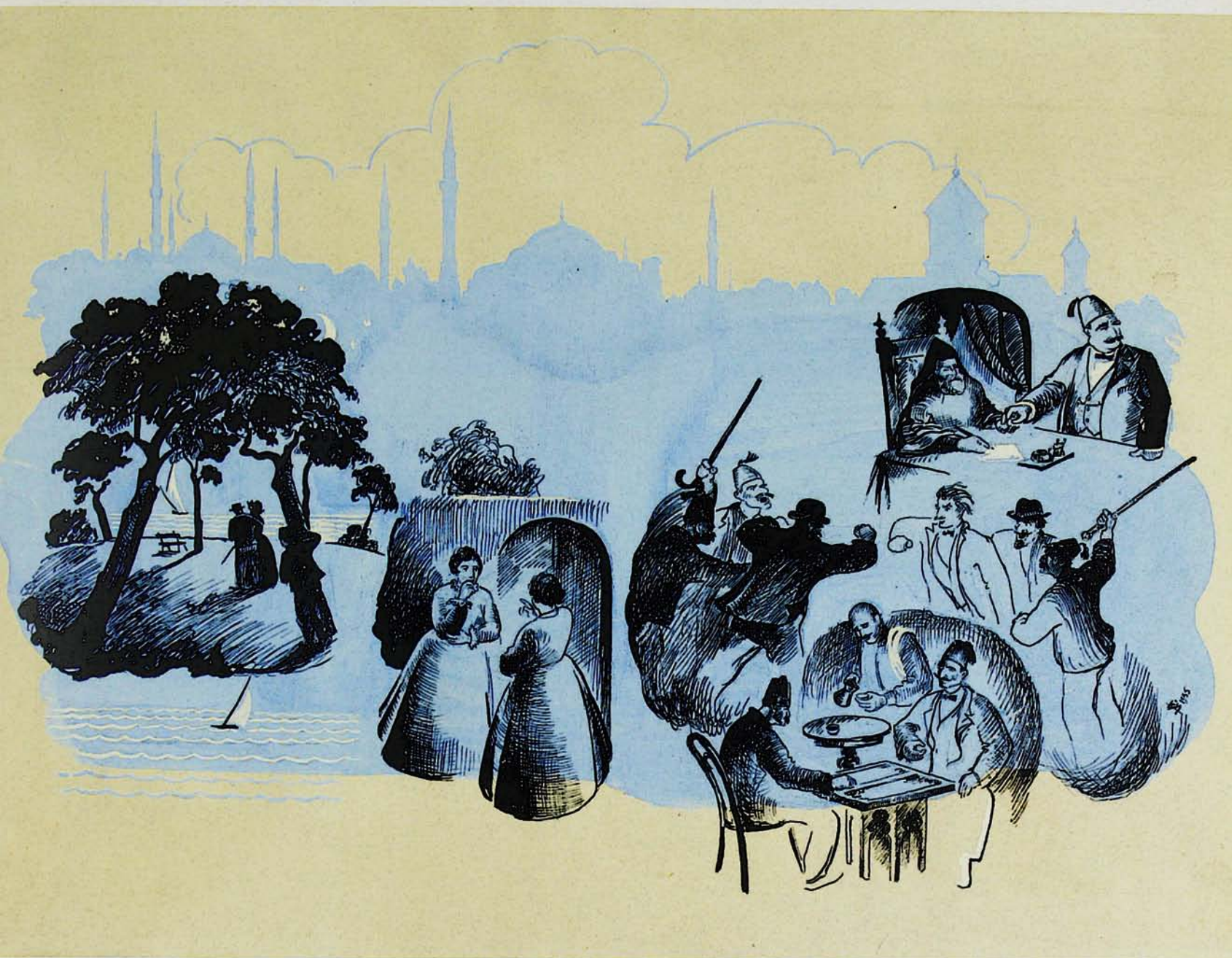
ՊԵՏԶՐԱՏ • 1934

50. Ն. Գոգոլ, Տարաս Բուլբա, շապիկ (բացվածք), 1934, մատիտ, տուշ, 21,5x31,2
ՀԱՊ
Н. Гоголь, Тарас Бульба, обложка (разворот), 1934, карандаш, тушь, 21,5x31,2
НГА



51. Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, սուպերշապիկ, 1935, տուշ, գուաշ, 29×60,8
ՀԱՊ

Ե. Отян, Собрание сочинений, супербложка, 1935, тушь, гуашь, 29×60,8
НГА



52. Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, ֆորզազ, 1935, տուշ, գուաշ, սպիտականերկ, 28x38
ՀԱՊ

Е. Отян, Собрание сочинений, форзац, 1935, тушь, гуашь, белила, 28x38
НГА

ՅԵՐՎԱՆԴ ՈՏՅԱՆ

ՅԵՐԿԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ԽՍՀՄ ԳՐԱԴԱՐԱՆԱԿԱՆ

Վ. ԲՈՐԻՍ ՎԵՆԵՐ

ՅԵՎ

Ե. ԶՈՓՈՒՐԹՅԱՆԻ



ՊԵՏԱԿԱՆ
ՅԵՐԵՎԱՆ

ՀՐԱՏԱՐԱԿՆՈՒԹՅՈՒՆ
MCMXXXV

53. Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, անվանաթերթ, 1935, տուշ, գուշ, 20,3x20,1
ՀԱՊ

Ե. Отян, Собрание сочинений, титульный лист, 1935, тушь, гуашь, 20,3x20,1
НГА



Ա. ՉԵԽՈՎ

ԸՆՏԻՐ
ՊԱՏՄՎԱԾՔՆԵՐ

ՊԵՏԶՐԱՏ • 1934

Handwritten signature or mark.

54. Ա. Չեխով, Ընտիր պատմվածքներ, շապիկ, 1934, տուշ, 18x13
ՀԱՊ
- А. Чехов, Избранные рассказы, обложка, 1934, тушь, 18x13
НГА

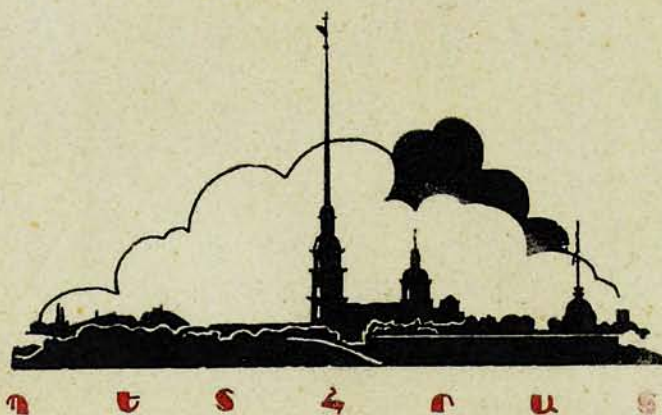
ՄԻԶԱՅԵԼ
ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ

ՄԻԶԱՅԵԼ ՆԱԼԲԱՆԴՅԱՆ

ԱՆՏԻՊ
ՖԵՐԿԵՐ

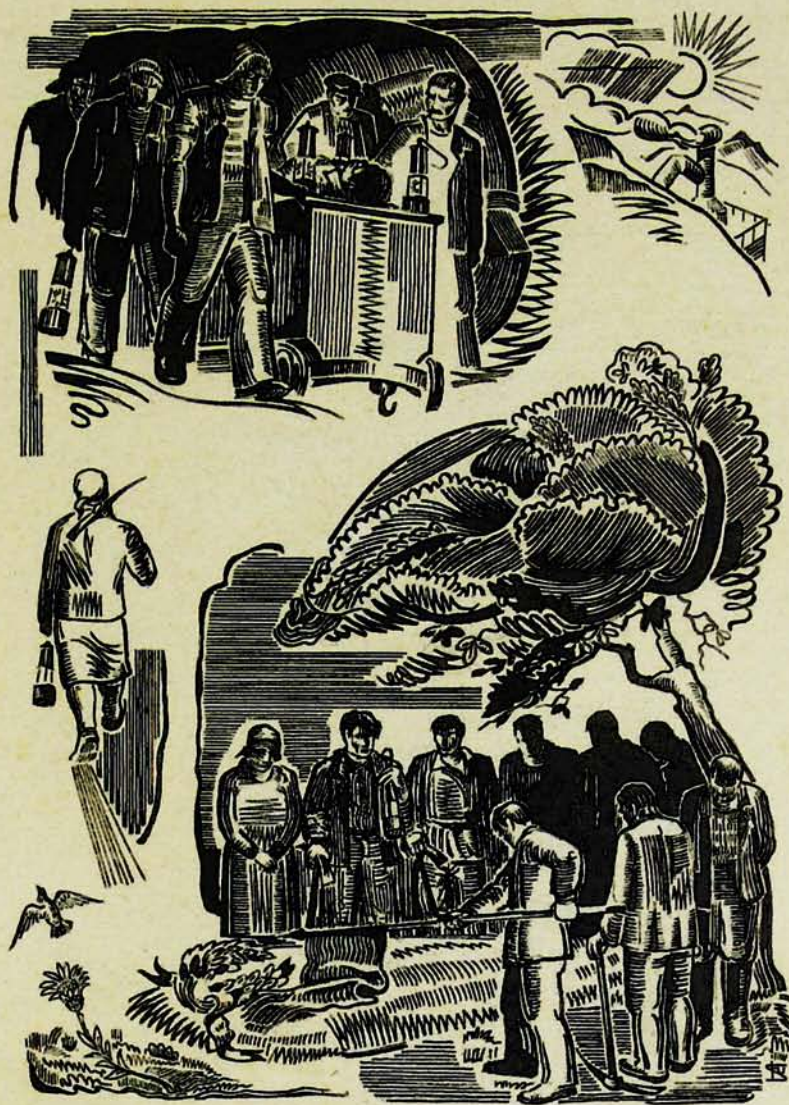
ԱՆՏԻՊ ՖԵՐԿԵՐ

Ի Գ Յ Ե



55. *Մ. Նալբանդյան, Անտիպ երկեր
սուպերշապիկ, 1935

*М. Налбандян, Неизданные сочинения
суперобложка, 1935



56. Վ. Ալազան, Վաթսուներորդ հորիզոնում, ճակատագրի, 1935, տուշ, 18x13
ՀԱՊ

В. Алазан, На шестидесятом горизонте, фронтиспис, 1935, тушь, 18x13
НГА



57. *Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, ճակատագրող, 1935

*М. Арази, Поэмы в прозе, фронтиспис, 1935

ԱՐՇՈՒՆՈՑ ԾԱՌԿՆԵՐԸ

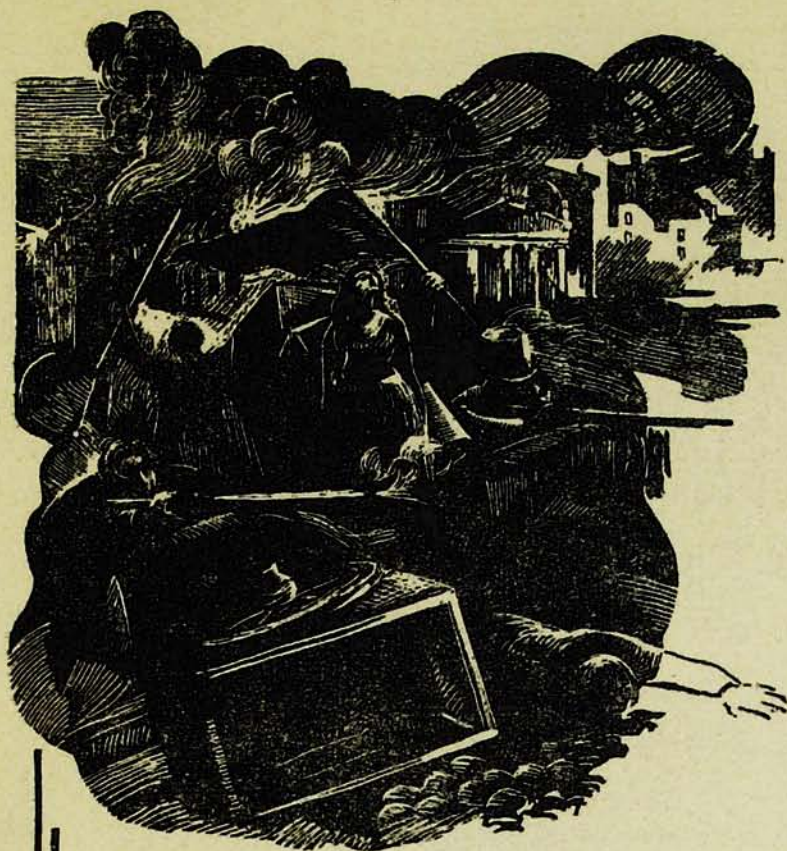


58. *Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, Ճախանկանաթերթ, 1935
*М. Арази, Поэмы в прозе, шмуцтитул, 1935



59. *Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, նախանվանաբեր, 1935

*Մ. Արազի, Поэмы в прозе, шмуцтитул, 1935



ԽՆԴԱԴՆԵՐԸ

60. *Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, նախանվանաթերթ, 1935

*Մ. Արազի, Поэмы в прозе, шмуцтитул, 1935



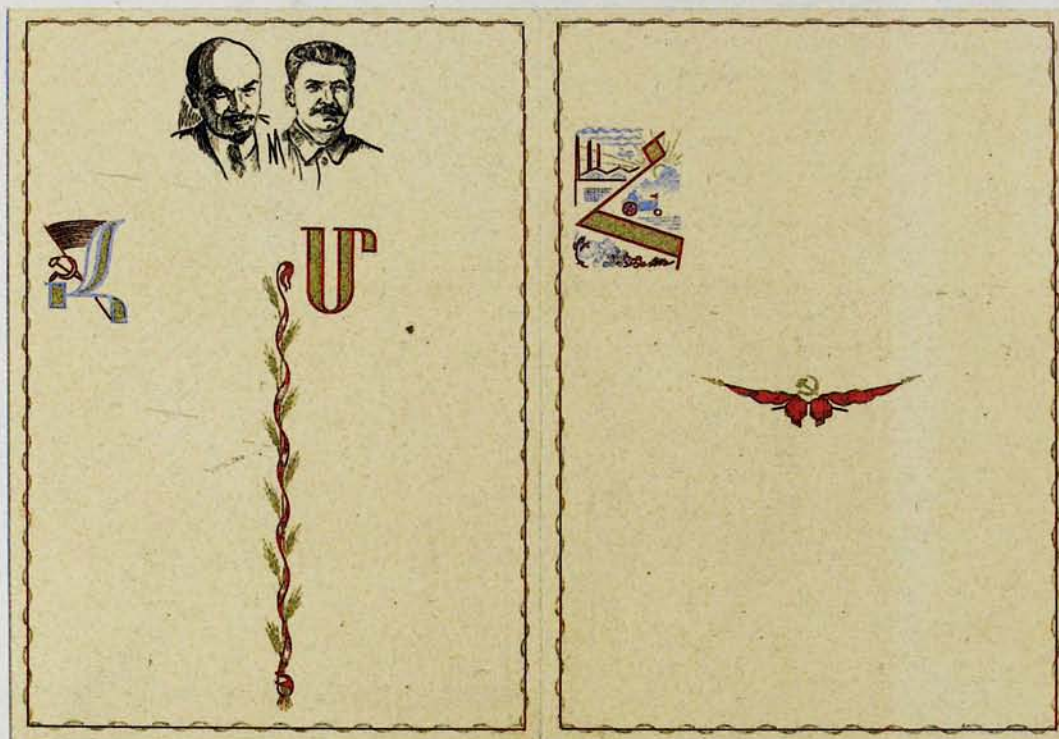
61. *Մ. Արազի, Արծալ պոեմներ, նախանվանաբերք, 1935

*М. Арази, Поэмы в прозе, шмуцтитул, 1935





63–64. Հայաստանի խորհրդայնացման 15-ամյակի (1920–1935) հոբելյանական հանդիսությունները
 հրապիրատոմս, 1935, տուփ, գույշ, բրոնզաներկ, 16x23
 Юбилейные торжества к 15 летию (1920–1935) советизации Армении
 пригласительный билет, 1935, тушь, гуашь, бронзовая краска, 16x23





65. *Նամակ ընկ.
Ստալինին
Խորհրդային
Հայաստանի
աշխատավորներից,
1935

*Письмо товарищу
Сталину от
трудящихся
Советской Армении.
1935

1
Ա.Ս. ՊՈՒՇԿԻՆ

ՀԵՔՅԱՔՆԵՐ
ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒՅՈՒՆՆԵՐ
ԱՐՁԱԿ ԵՂԵՐ

ՄԻՀԱՏՈՐՅԱԿ
ՄԱՆՈՒԿՆԵՐԻ ՅԵՎ ՊԱՏԱՆԻՆԵՐԻ
ՀԱՄԱՐ

• Պ Ե Տ Հ Ր Ա Ն •
ՀԼԿՅԵՄ ԿԿ ԿԻՑ ՄԱՆԿԱ-ՊԱՏԱՆԵԿԱԿԱՆ ԲԱԺԻՆ
ՅԵՐԵՎԱՆ • 1 9 3 7

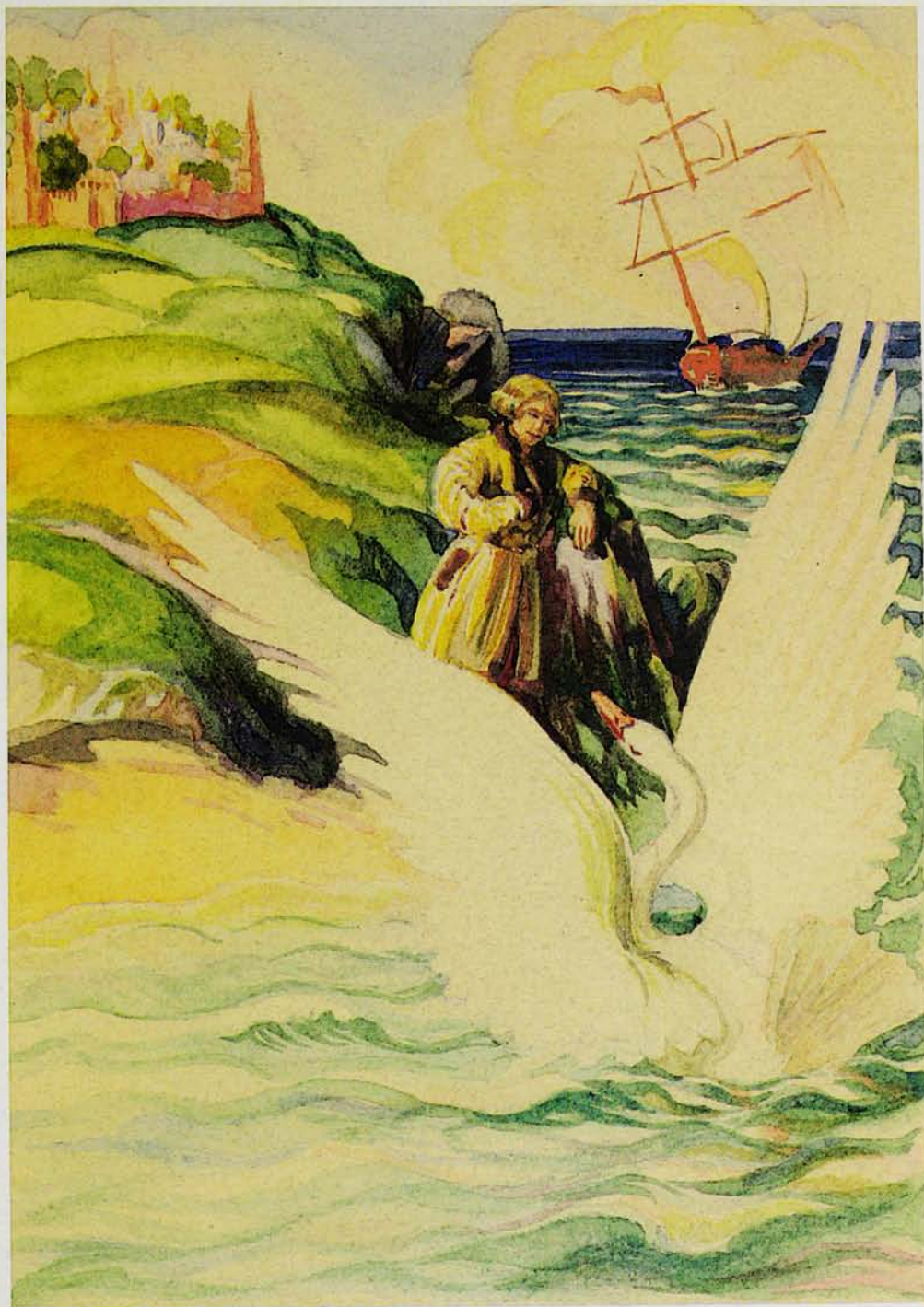


67. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ Սալթան արքայի... մասին, նախանվանաթերթ, 1937, տուշ, գուաշ, 22x16
 ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о царе Салтане... шмуцтитул, 1937, тушь, гуашь, 22x16
 НГА



68. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ Սալթան արքայի... մասին, գլխագիրը, վերջնագիրը և գլխատառ, 1937, տուշ, 22x16
ՀԱՊ
Ա. С. Пушкин, Сказка о царе Салтане... заставка, концовка и буква, 1937, тушь, 22x16
НГА



69. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ Սալթան արքայի... մասին, նկարագրողում, 1937, մառիտ, քրաներկ, 22x16
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о царе Салтане... иллюстрация, 1937, карандаш, акварель, 22x16
НГА



70. Ա. Ս. Պուշկին, Տերտերն ու իր Բալդի ծառան, նախանվանաթերթ, 1937, մատիտ, տուշ, գուլաշ, 22x16
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о попе и работнике его Балде, шмуцтитул, 1937, карандаш, тушь, гуашь, 22x16
НГА

12

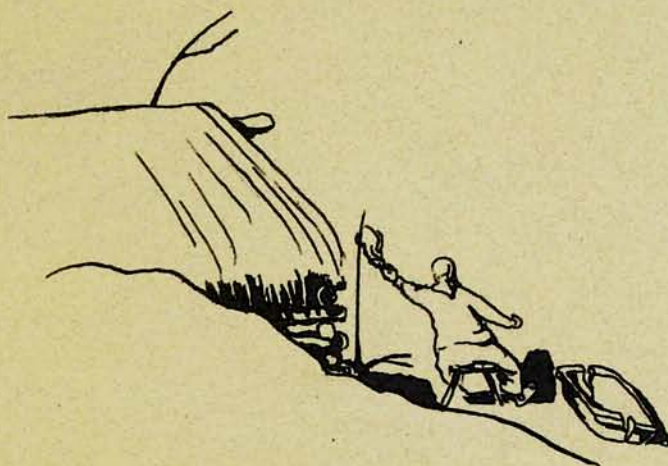


71. Ա. Ս. Պուշկին, Տերտերն ու իր Բալդի ծառան, գլխազարդ, վերջնազարդ և գլխատառ, 1937, տուշ, 22x16
ՀԱՊ
- А. С. Пушкин, Сказка о попе и работнике его Балде, заставка, концовка и буква, 1937, тушь, 22x16
НГА



72. Ա. Ս. Պուշկին, Տերտերն ու իր Բալդի ծառան, նկարագարողում, 1937, ջրաներկ, 22x16
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о попе и работнике его Балде, иллюстрация, 1937, акварель, 22x16
НГА



73. Ա. Ս. Պուշկին, Ոսկի ձկնիկ, նախանվանաթերթ, 1937, տուշ, գուաշ, 22x16

ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о рыбаке и рыбке, шмуцтитул, 1937, тушь, гуашь, 22x16

НГА



74. Ա. Ս. Պուշկին, Ոսկի ձկնիկ, գլխազարդ, վերջնազարդ և գլխաւում, 1937, տուշ, 22x16
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о рыбаке и рыбке, заставка, концовка и буква, 1937, тушь, 22x16
НГА



75. Ա. Ս. Պուշկին, Ոսկի ձկնիկ, նկար, 1937, գուաշ, ջրաներկ, 22x16
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о рыбаке и рыбке, иллюстрация, 1937, гуашь, акварель, 22x16
НГА



76. Ա. Ս. Պուշկին, Քնած դշխուհին ու յոթ քաջերը, նախանվաճաբերք, 1937, տուշ, գուաշ, 22x16
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о мертвой царевне и семи богатырях, шмуцтитул, 1937, тушь, гуашь, 22x16
НГА



77. Ա. Ս. Պուշկին, Քնած դշխուհին ու յոթ քաջերը, գլխագիր, վերջնագիրը և գլխատառ, 1937, տուշ, 22x16
ՀԱՊ
- А. С. Пушкин, Сказка о мертвой царевне и семи богатырях, заставка, концовка и буквица, 1937, тушь, 22x16
НГА

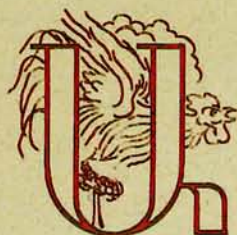


78. Ա. Ս. Պուշկին, Քնած դշխուհին ու յոթ քաջերը, նկար, 1937, գուաշ, 22x16

ՀԱՊ

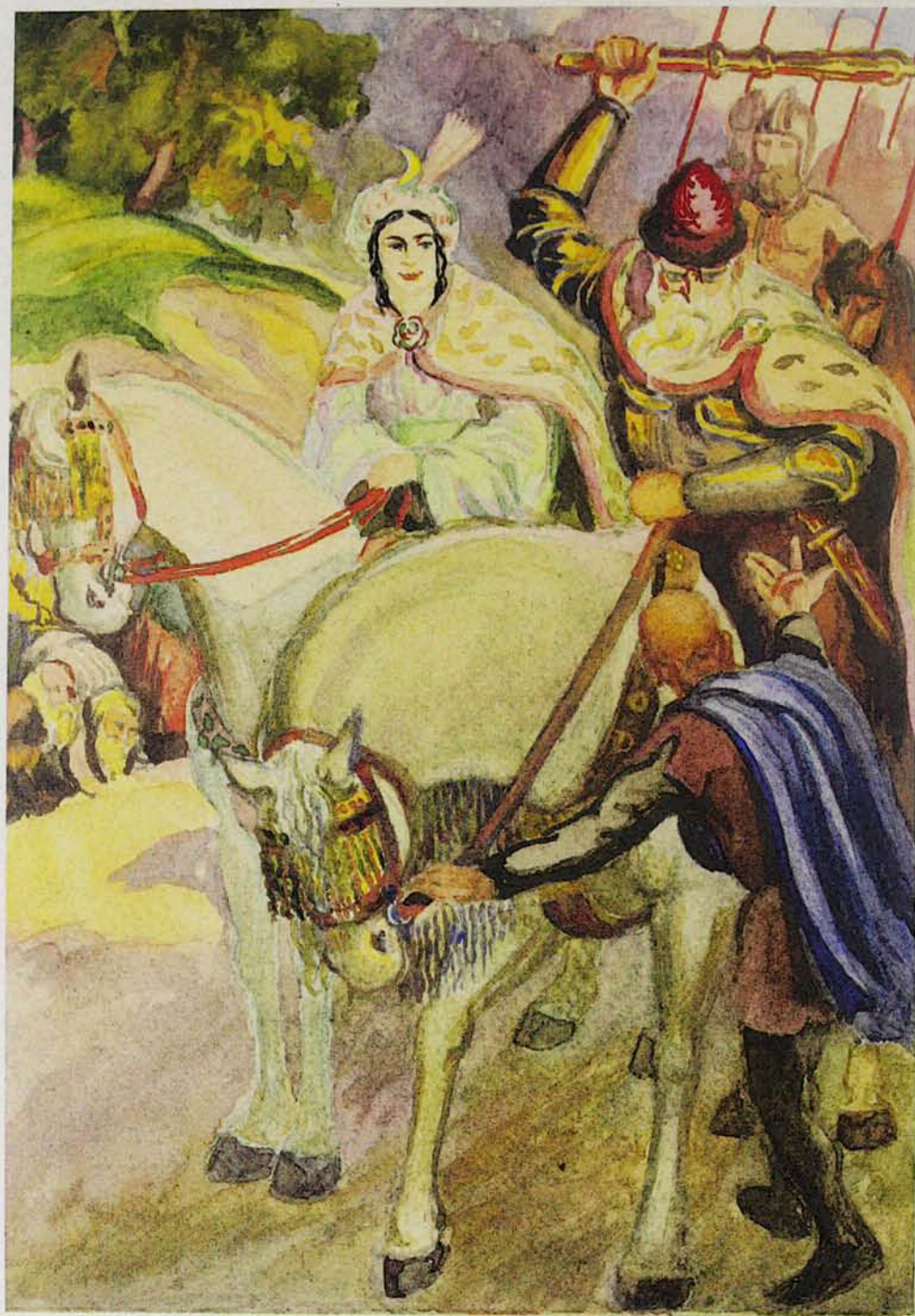
А. С. Пушкин, Сказка о мертвой царевне и семи богатырях, иллюстрация, 1937, гуашь, 22x16

НГА



79. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ ոսկի աքլորիկի մասին, գլխազարդ, վերջնազարդ և գլխատառ, 1937, տուշ, 17,5x13
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о золотом петушке, заставка, концовка и буква, 1937, тушь, 17,5x13
НГА



80. Ա. Ս. Պուշկին, Հեթիաթ ոսկի աքլորիկի մասին, նկարագործում, 1937, տուշ, գուաշ, ջրաներկ, 17,5x13
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Сказка о золотом петушке, иллюстрация, 1937, тушь, гуашь, акварель, 17,5x13
НГА



81. Ա. Ս. Պուշկին, Բանաստեղծություններ, գլխագիրը և վերջնագիրը, 1937, տուշ, 22x16
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Стихотворения, заставка и концовка, 1937, тушь, 22x16
НГА



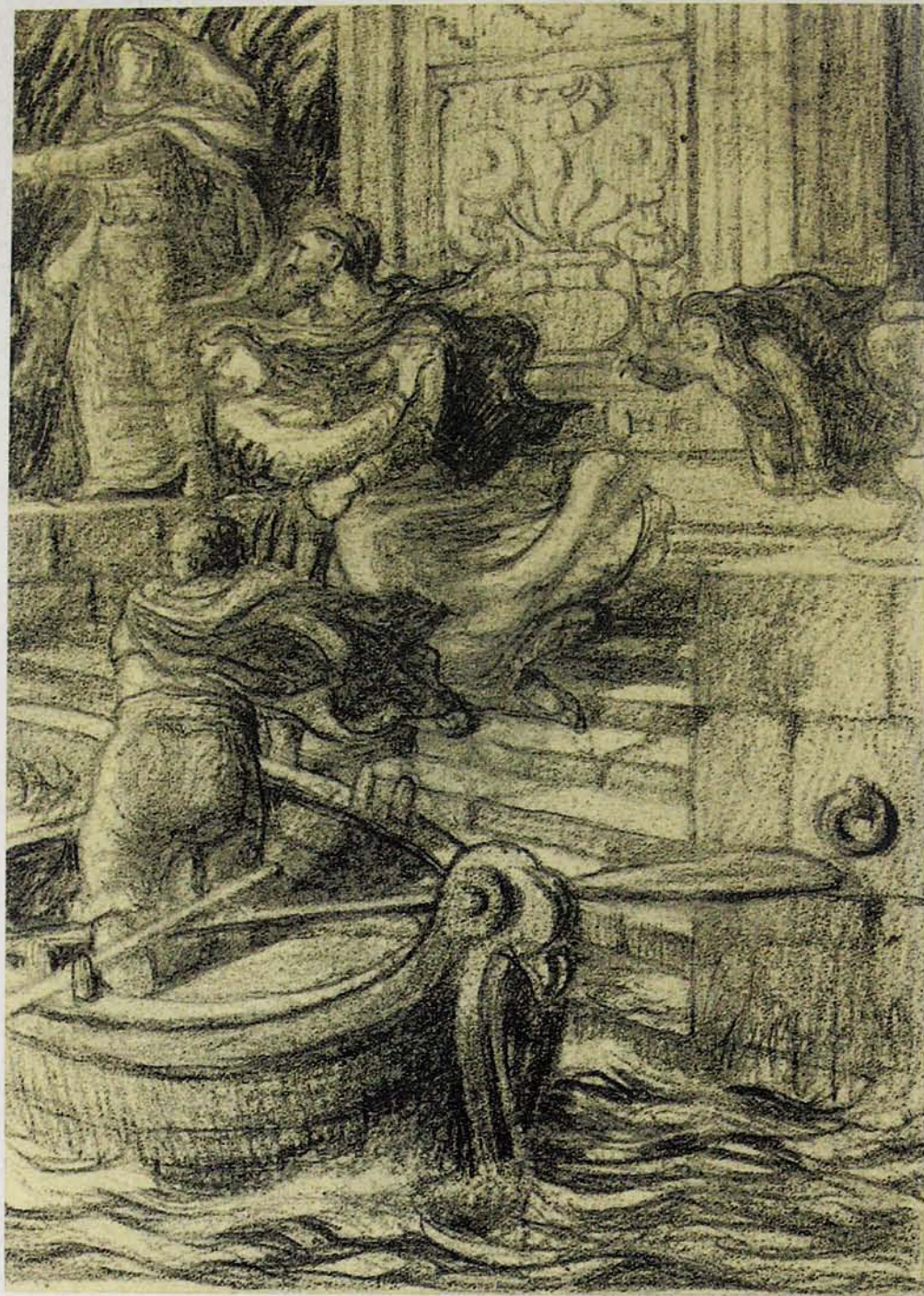
82. Ա. Ս. Պուշկին, Արձակ էջեր, գլխագիրը և վերջնագիրը, 1937, տուշ, 22x16
ՀԱՊ

А. С. Пушкин, Страницы прозы, заставка и концовка, 1937, тушь, 22x16
НГА



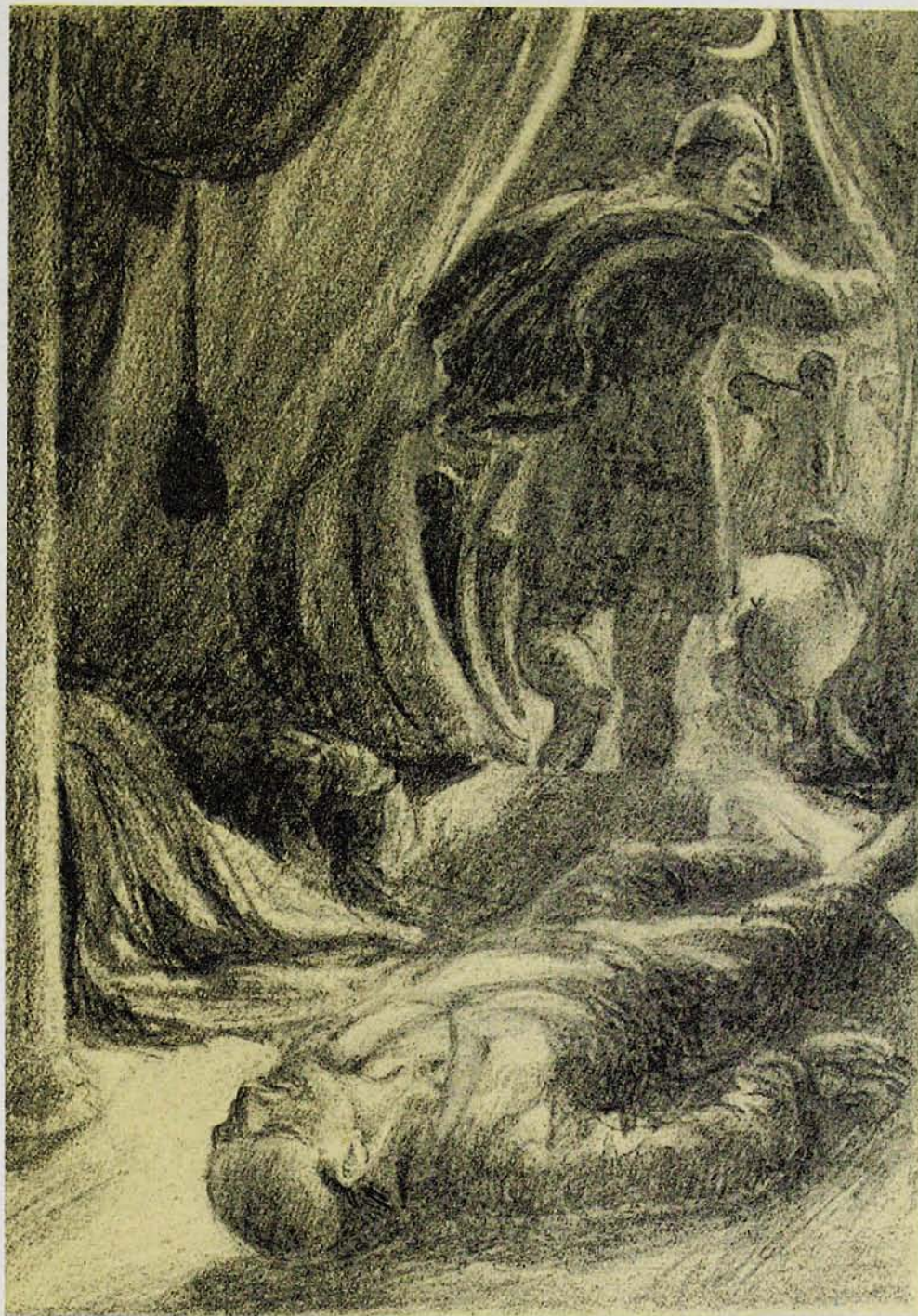
83. Վ. Վաղարշյան, Սասունցի Դավիթ, նկար, 1936–1938, տուշ, 22x16
ՀԱՊ

В. Вагаршян, Давид Сасунский, иллюстрация, 1936–1938, тушь, 22x16
НГА

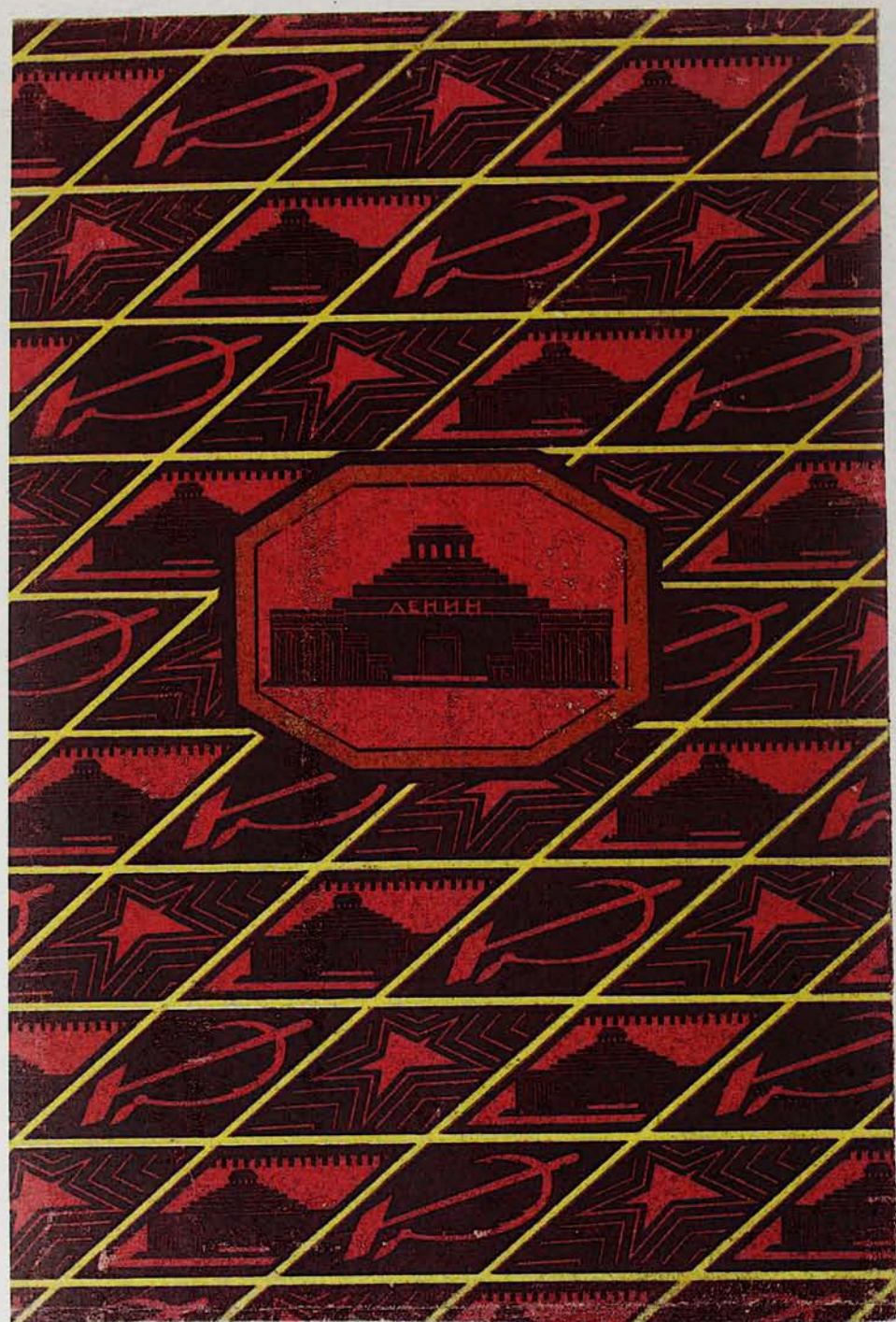


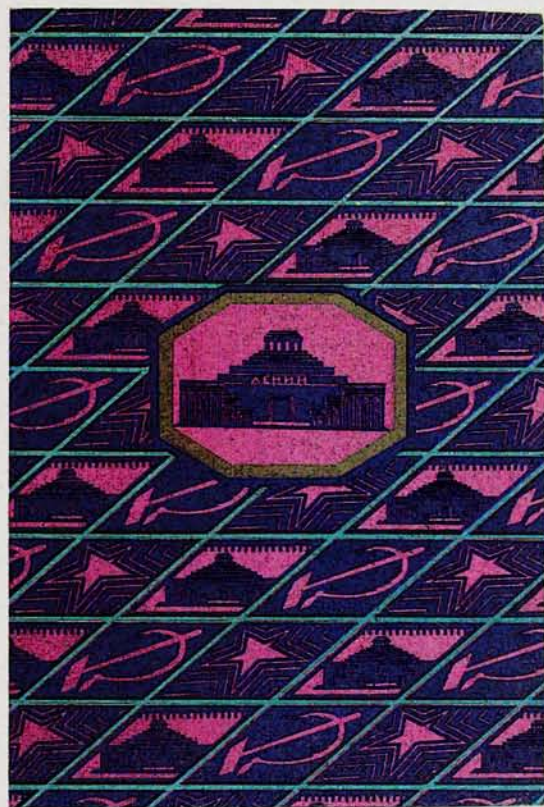
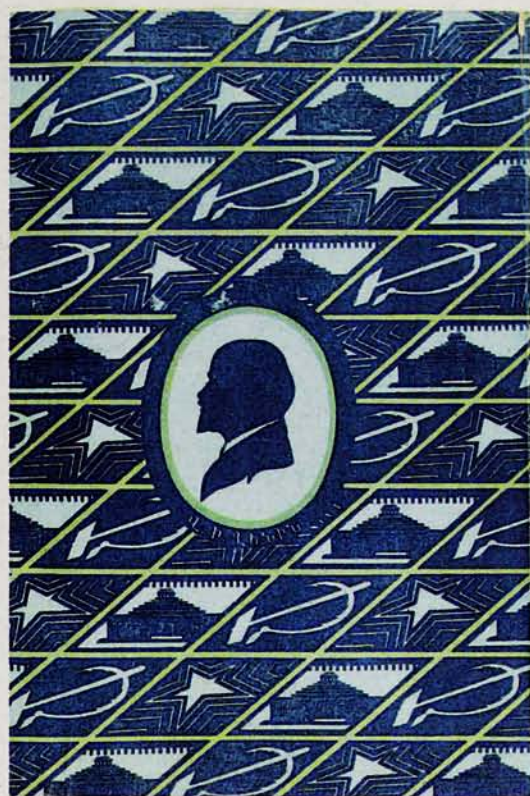
84. Վ. Վաղարշյան, Սասունցի Դավիթ, նկար, 1936–1938, մատիտ, 20,9×16,1
Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)

В. Вагаршян, Давид Сасунский, иллюстрация, 1936–1938, карандаш, 20,9×16,1
Собрание семьи художника (Ереван)



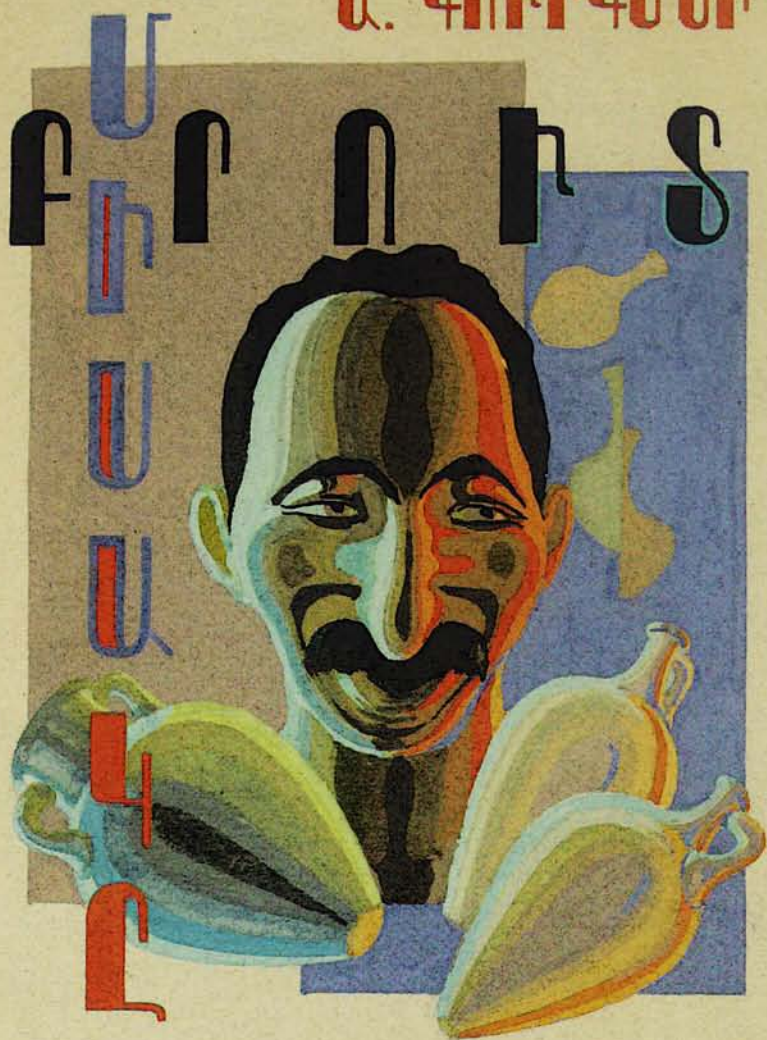
85. Վ. Վաղարշյան, Սասունցի Դավիթ, նկար, 1936–1938, մատիտ, 22,1×16,1
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
- В. Вагаршян, Давид Сасунский, иллюстрация, 1936–1938, карандаш, 22,1×16,1
 Собрание семьи художника (Ереван)





86–89. *Վ.Ի.Լենին, Երկեր
 ֆորագաներ, 1938 (?)
 *В. И. Ленин, Сочинения
 форзацы, 1938 (?)

Ա. ԳՈՒՐԳԵՆԻ



ՊԵՏԱՐԱՆ

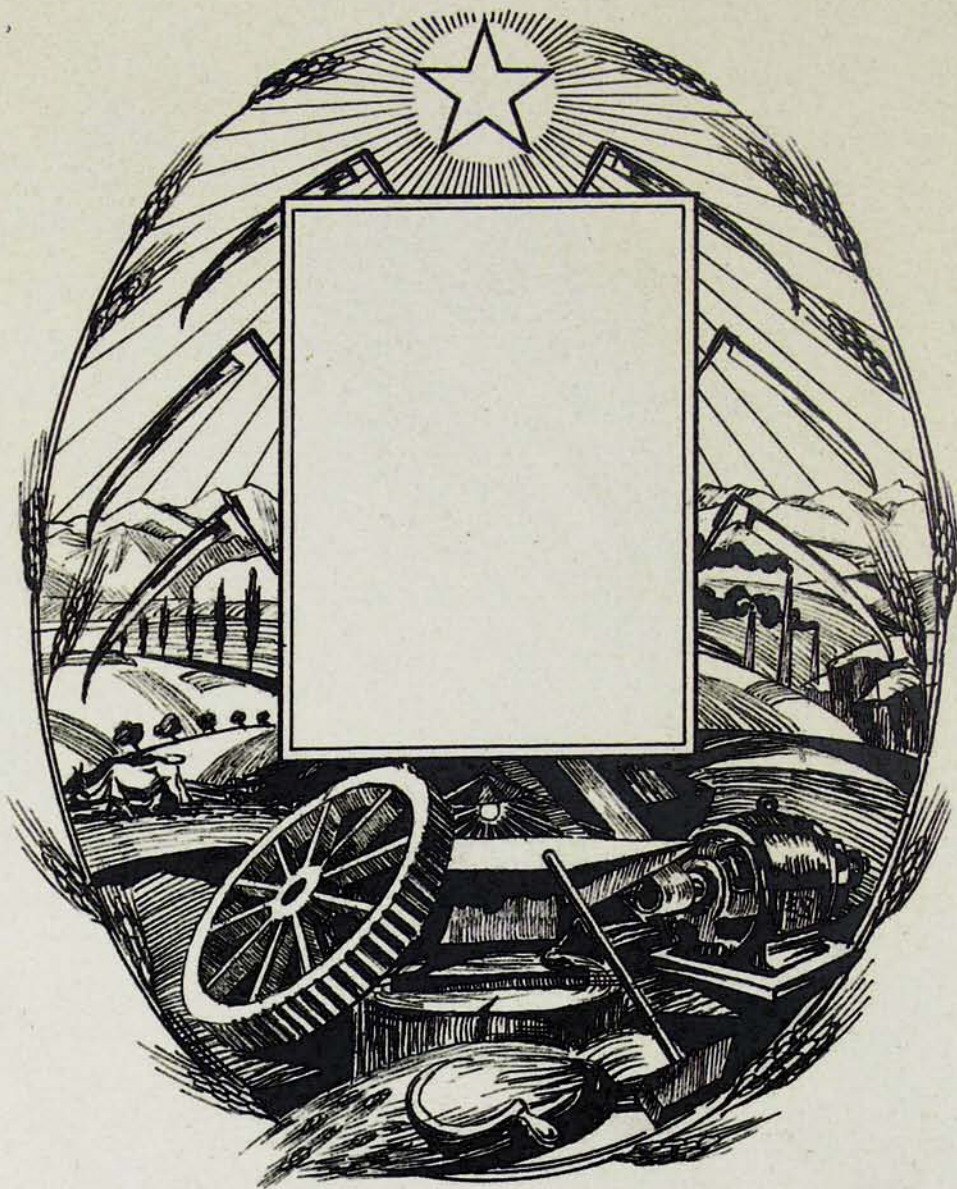
90. Ա. Գուրգենի, Բրուտ Միսակը, շապիկ, տուշ, գուաշ, յուղաներկ, 28,8x21
ՀԱՊ

А. Гургени, Гончар Мисак, обложка, тушь, гуашь, масло, 28,8x21

НГА



91. Ծխախոտի տուփի էսքիզ, մատիտ, գուլաշ, 20x10,7
ՀԱՊ
Эскиз папиросной коробки, карандаш, гуашь, 20x10,7
НГА



92. Օրացույցի վինետկա, տուշ, 22,5x18

ՀԱՊ

Виньетка календаря, тушь, 22,5x18

НГА



93. Մայիսի մեկին նվիրված կրծքանշան, փայտագրություն, 5,5x3,8 (18x13,5)

ՀԱՊ

Нагрудный значок к 1 Мая, ксилография, 5,5x3,8 (18x13,5)

НГА

ԲՈԼՈՐՍ
Դ Ե Պ Ի

ԲՈԼՇԵՎԻԿՆԵՐԸ
ՊԵՏԶ Ե ՏԻՐԱՊԵ-
ՏԵՆ ՏԵԽՆԻԿԱՅԻՆ
(ՍՏԱԼԻՆ)

$$W = \frac{b(l-d)}{6}$$

$$\frac{b}{l} = \frac{5}{7}$$



ՏԵԽՆԻԿԱ
ՈՒՍՈՒՄՆԱՍԻՐՈՂ
ԲՋԻՋՆԵՐ

94. Բոլորս դեպի
տեխնիկա
ուսումնասիրող
բջիջներ

պլակատ, 1931, մատիտ,
տուշ, ջրաներկ, 72,5x49,5
ՀԱՊ

Все – в ячейки по
изучению техники!
плакат, 1931, карандаш,
тушь, акварель, 72,5x49,5
НГА

ԳԵՂԱՆԿԱՐԶՈՒԹՅՈՒՆ

ЖИВОПИСЬ



95. Նատյուրմորտ, 1922, կտավ, յուղաներկ, 29x29

Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)

Натюрморт, 1922, холст, масло, 29x29

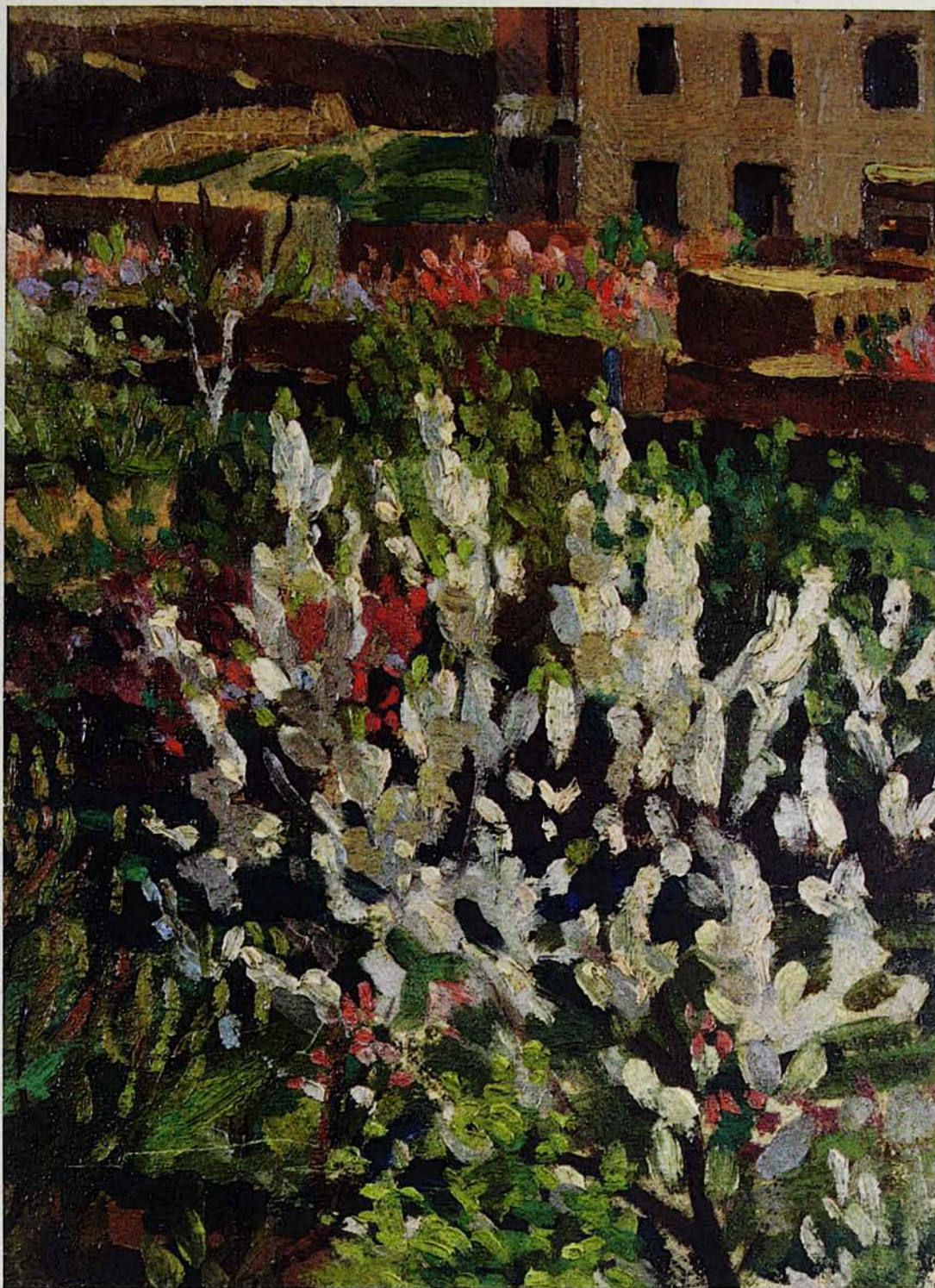
Собрание семьи художника (Ереван)



96. Սափորով և սկահակով նատյուրմորտ, կտավ, յուղաներկ, 48,8x66,5
 Յուրի Խաչվանյանի հավաքածու (Երևան)
 Натюрморт с кувшином и вазой, холст, масло, 48,8x66,5
 Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



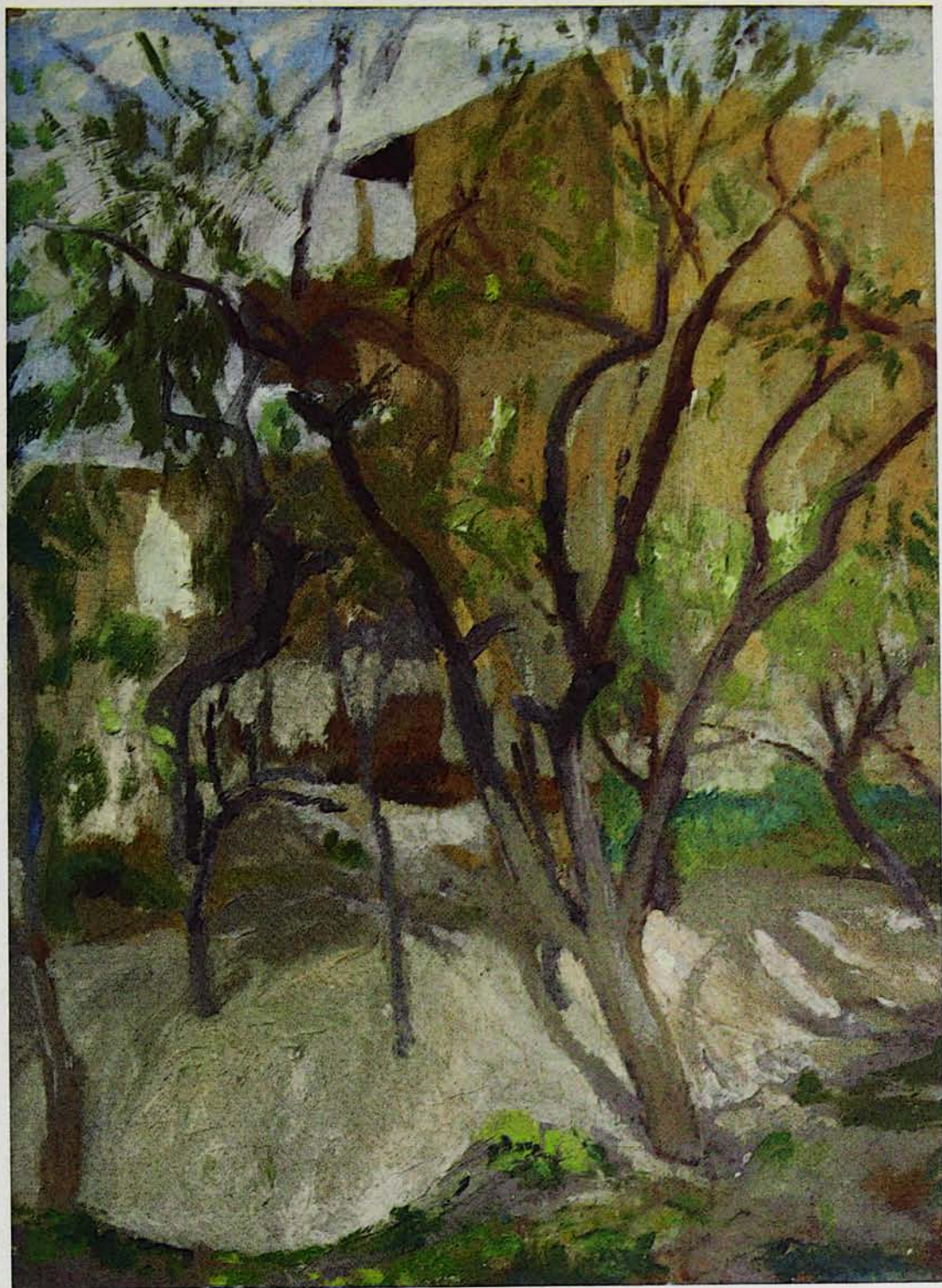
97. Շշով նատյուրմորտ, կտավ, յուղաներկ, 26,8x34,4
Յուրի Խաչվանյանի հավաքածու (Երևան)
Натюрморт с бутылкой, холст, масло, 26,8x34,4
Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



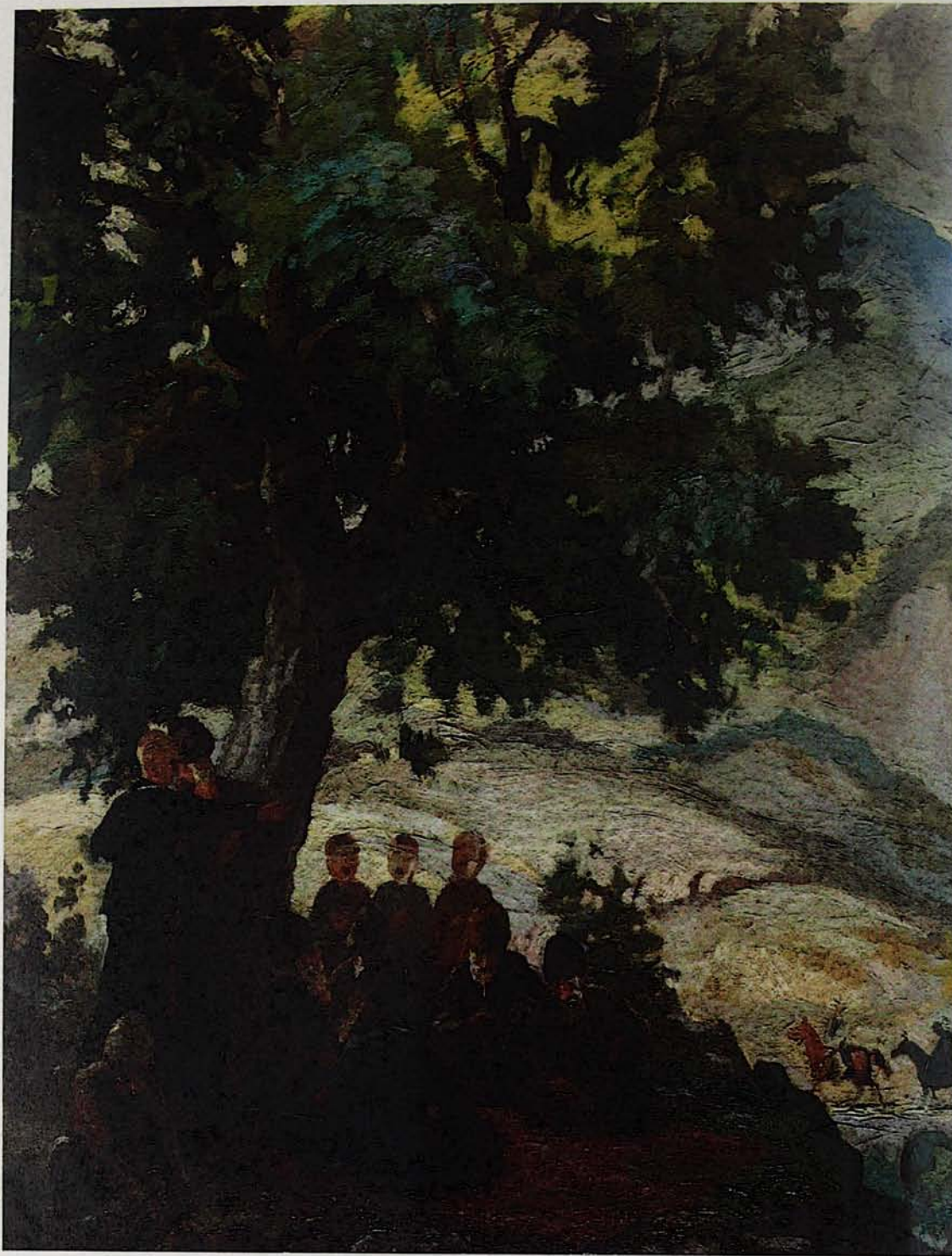
98. Ծաղկող ծառ (էտյուդ), կտավ, յուղաներկ, 39,5x30
 Յուրի Խաչվանյանի հավաքածու (Երևան)
 Цветущее дерево (этюда), холст, масло, 39,5x30
 Собрание Юрия Хачваняна (Ереван)



99. Տեսարան մեր տնից (էտյուդ), 1936, կտավ, յուղաներկ, 43x32
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
Вид с нашего дома (этюда), 1936, холст, масло, 43x32
 Собрание семьи художника (Ереван)



100. Էտյուդ, 1930-ական թվականներ, կտավ, յուղաներկ, 43x32
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
Этюд, 1930-е годы, холст, масло, 43x32
 Собрание семьи художника (Ереван)



101. Հովհ. Թումանյանի «Հին օրհնություն» բանաստեղծության առթիվ (էտյուդ), 1930-ական թվականներ
կտավ, յուղաներկ, 70x53

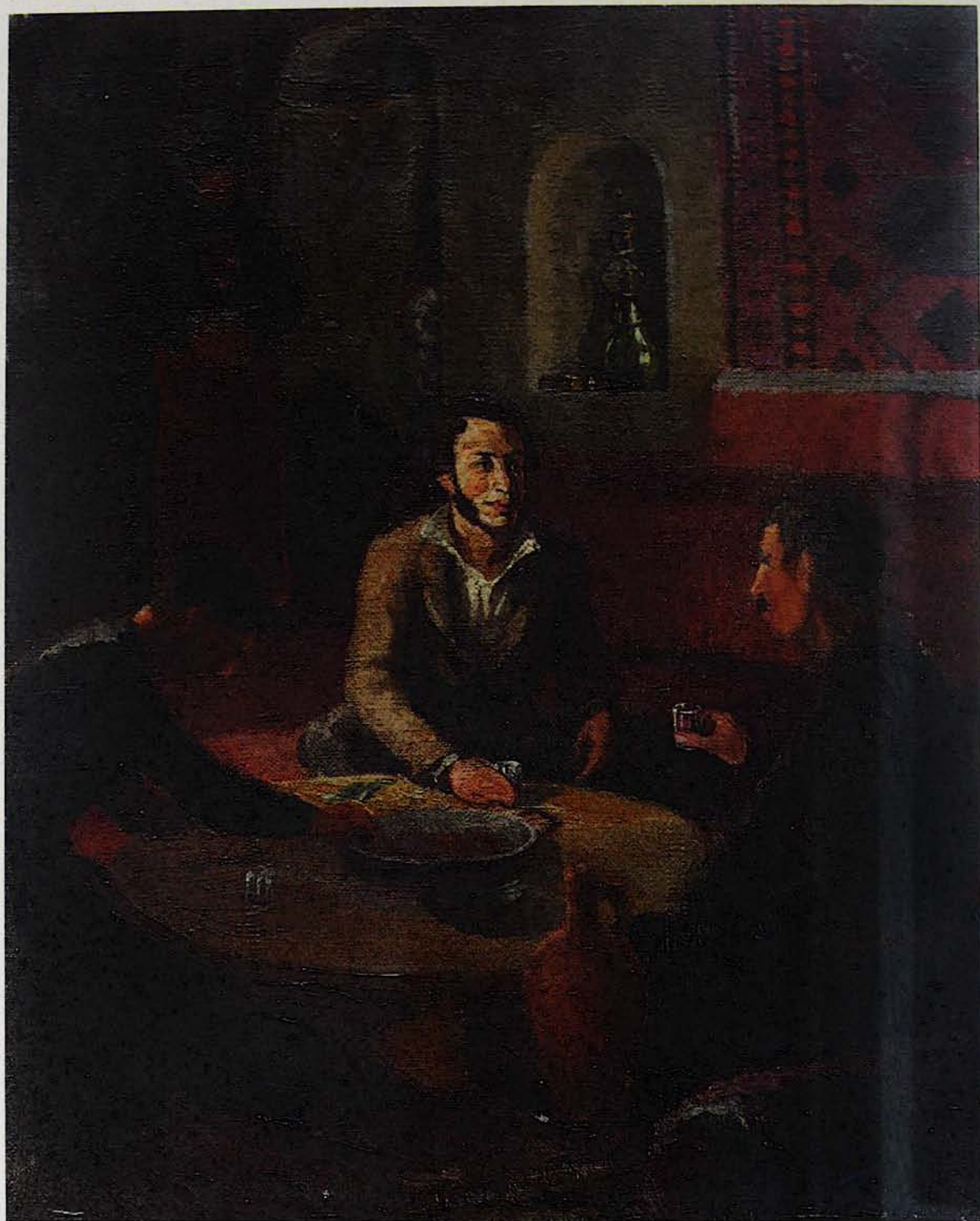
Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)

К стихотворению О. Туманяна "Древнее благословение" (этюд), 1930-е годы, холст, масло, 70x53

Собрание семьи художника (Ереван)



102. Դալմայի այգիները (էտյուդ), անավարտ, կտավ, յուղաներկ, 59x75
Зорիի խաչվանքյանի հավաքածու (Երևան)
Вид на сады Далмы (этюд), неоконч., холст, масло, 59x75
Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



103. Պուշկինը հայ վաճառական Արտեմի տանը (էսքիզ), 1930-ական թվականներ, կտավ, յուղաներկ, 40x32
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
 Пушкин в доме армянина Артема (эскиз), 1930-е годы, холст, масло, 40x32
 Собрание семьи художника (Ереван)

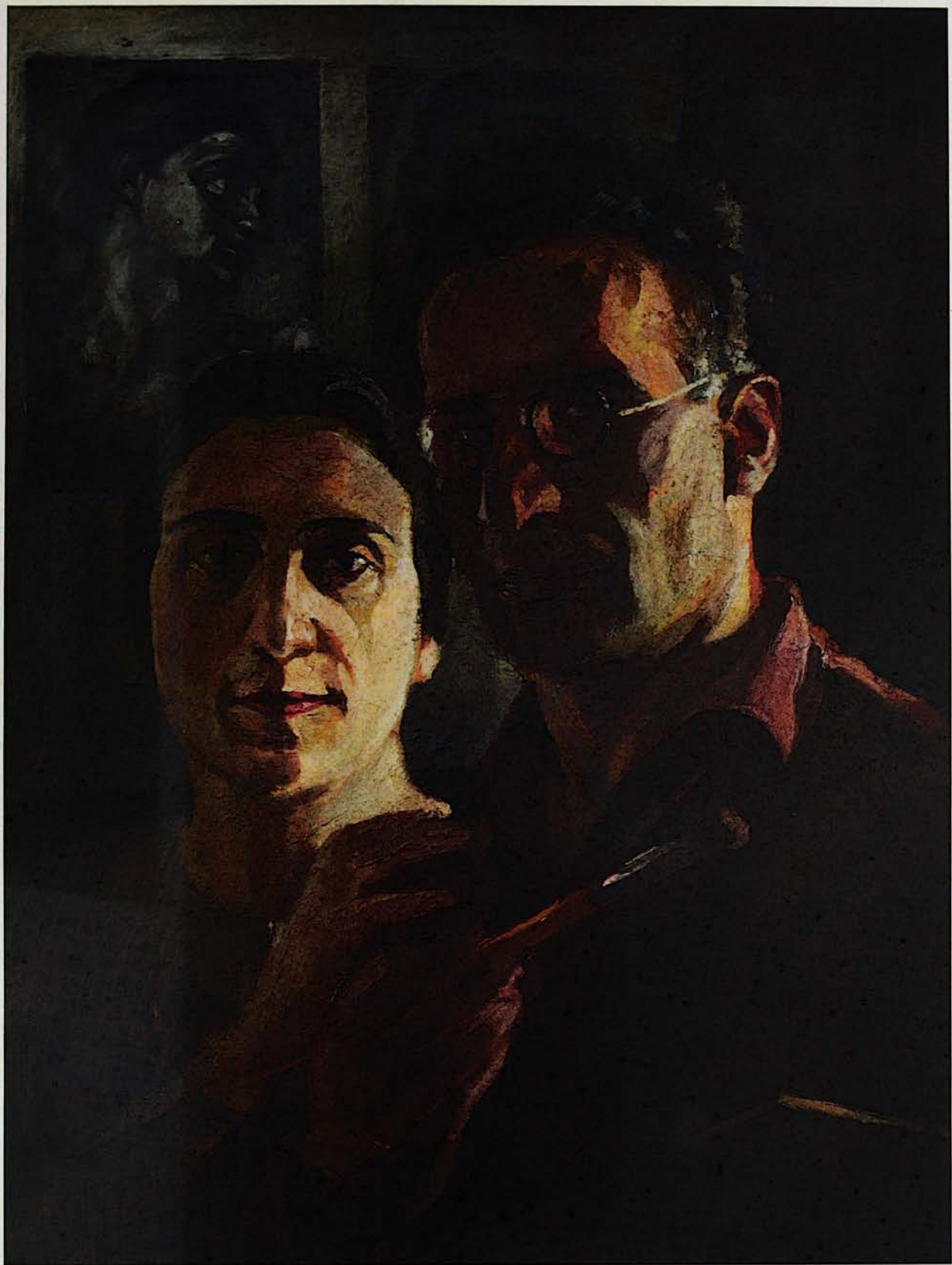


104. Պուշկինը հայկական գյուղում, 1930-ական թվականներ, կտավ, յուղաներկ, 51,5x39
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
 Пушкин в армянской деревне, 1930-е годы, холст, масло, 51,5x39
 Собрание семьи художника (Ереван)



105. Պուշկինը հայկական գյուղում (Ծառի տակ), 1930-ական թվականներ, կտավ, յուղաներկ, 58,5x74,5
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
Пушкин в армянской деревне (Под деревом), 1930-е годы, холст, масло, 58,5x74,5
 Собрание семьи художника (Ереван)

106. Ինքնանկար տիկնոջ հետ, 1930-ական թվականներ, կտավ, յուղաներկ, 70x53
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
Автопортрет с женой, 1930-е годы, холст, масло, 70x53
 Собрание семьи художника (Ереван)





107. Չորագյուղ (էտյուդ), ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 23,7x29,8
Յուրի Խաչվանդյանի հավաքածու (Երևան)
Дзорагюх (этюд), картон, масло, 23,7x29,8
Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



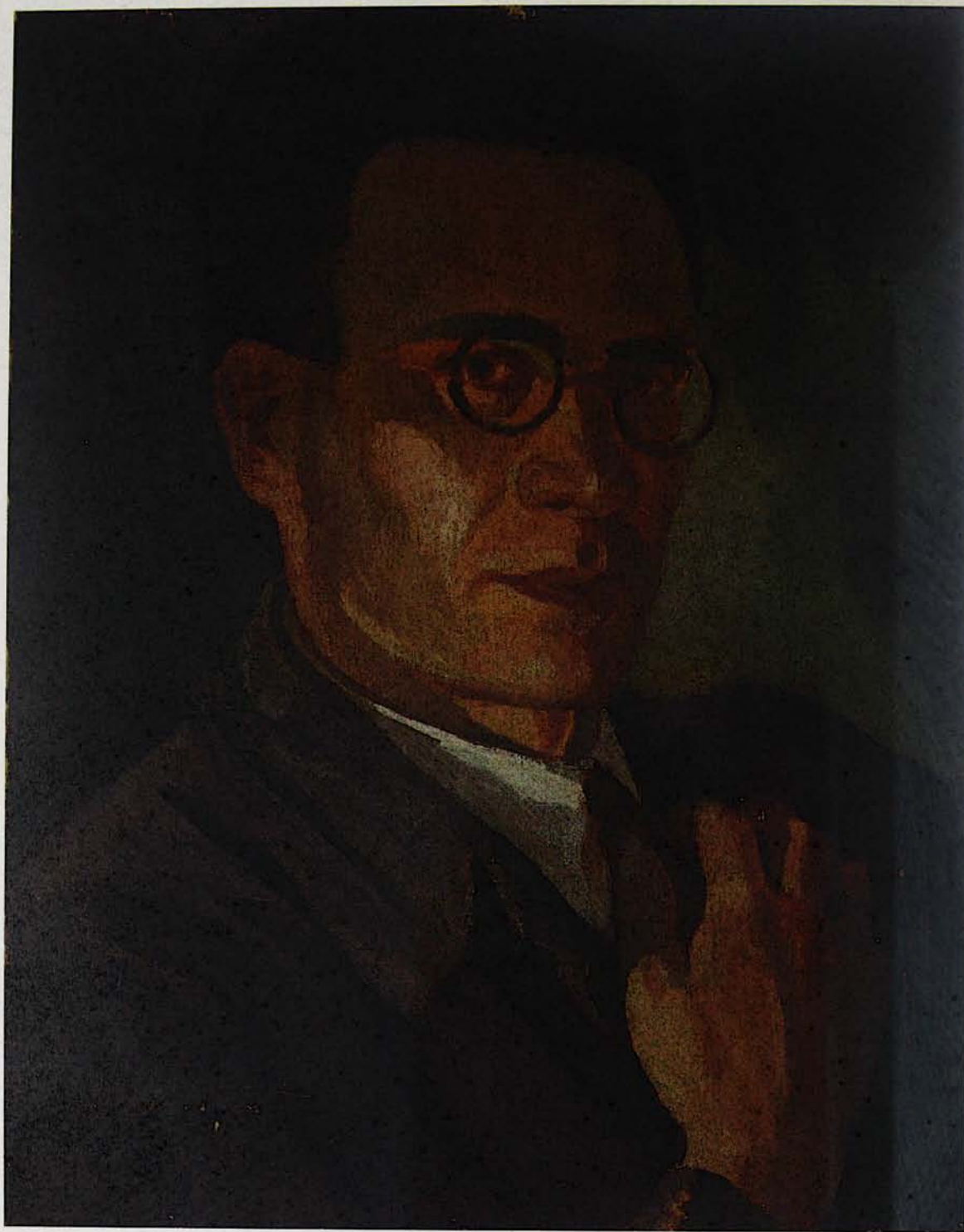
108. Երկնագույն մզկիթ (էսյուդ), կտավ, յուղաներկ, 44,2x44,2
 Յուրի Խաչվանյանի հավաքածու (Երևան)
 Голубая мечеть (этюд), картон, масло, 29,6x23,6
 Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



109. Երկնագույն մզկիթ (Էսյուդ), ստվարաթուղթ, յուղաներկ, 29,6x23,6
 Յուրի Խաչվանյանի հավաքածու (Երևան)
Дзорагюх (этюд), холст, масло, 44,2x44,2
 Собрание Юрия Хачванкяна (Ереван)



110. Թուր հավաքելիս, կտավ, յուղաներկ, 108,5x135
Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
Сбор тугы, холст, масло, 108,5x135
Собрание семьи художника (Ереван)



111. Ինքնանկար, կտավ, յուղաներկ, 52x41,5
 Նկարչի ընտանիքի հավաքածու (Երևան)
Автопортрет, холст, масло, 52x41,5
 Собрание семьи художника (Ереван)

1. Երևանի շուկան 56
Эриванский рынок
2. Երևանի շուկան 57
Эриванский рынок
3. Բնորոշուող դիմանկարը 58
Портрет натурщицы
4. Կնոջ դիմանկար 59
Женский портрет
5. Նստած բնորոշուող 60
Сидящая натурщица
6. Նստած բնորոշուող (ծեպանկար) 61
Сидящая натурщица (набросок)
7. Նստած բնորոշուող 62
Сидящая натурщица
8. Ինքնանկար 63
Автопортрет
9. Ընթերցելիս: Նկարչի տիկնոջ դիմանկարը 64
За чтением. Портрет жены художника
10. Նկարչի տիկնոջ դիմանկարը 65
Портрет жены художника
11. Մ. Մեծարենցի դիմանկարը 66
Портрет М. Мецаренца
12. Մ. Մեծարենցի դիմանկարը 67
Портрет М. Мецаренца
13. Էդ. Շահինի դիմանկարը 68
Портрет Э. Шаина
14. Էդ. Շահինի դիմանկարը 69
Портрет Э. Шаина
15. Հովի. Թումանյանի դիմանկարը 70
Портрет О. Туманяна
16. Երևանի շուկան: Տվովիկ 71
Эриванский рынок. Тажжик
17. Թթնու տակ 72
Под тутовым деревом
18. Թթնու տակ 72
Под тутовым деревом
19. Չորագույն 73
Дзорагюх
20. Երևանի շուկան (մեյդան) 74
Эриванский рынок (майдан)
- 21-24. Ե. Չարենց, Գիքորի երգը, *նկարազարդումներ* 76-77
Е. Чаренц, Сон Гикора, *иллюстрации*
25. Կ. Տերենց, Թավրիզը, *շապիկ* 78
К. Теренц, Тавриз, *обложка*
26. Կ. Տերենց, Թավրիզը, *շապիկ* 78
К. Теренц, Тавриз, *обложка*
27. Կ. Տերենց, Թավրիզը, *շապիկ* 79
К. Теренц, Тавриз, *обложка*
28. Վ. Միրաքյան, Լավարի որսը, *շապիկ* 80
В. Миракян, Охота на Лалваре, *обложка*
29. Վ. Միրաքյան, Լավարի որսը, *գրքի բացվածքը* 81
В. Миракян, Охота на Лалваре, *разворот книги*
30. Արաքս, Զիմմի, *շապիկ* 82
Аракс, Зимми, *обложка*
31. «Հայաստանի Ս.Խ.Հ. կերպարվեստը տասնմեկ տարում» ցուցահանդեսի
կատալոգ, *շապիկ* 83
Каталог выставки "Искусство ССР Армении за одиннадцать лет",
обложка
32. Խ. Հրաչյան, Եփորներ, *շապիկ* 84
Хачик Рачьян, Горны, *обложка*
33. Ա. Վշտունի, Խոստում է ռադիո Ալժիրը, *շապիկ* 85
А. Вштуни, Говорит радио Алжир, *обложка*
34. Վ. Սուրենյանցի հետմահու ցուցահանդեսի կատալոգ,
շապիկ 86
Каталог посмертной выставки В. Я. Суренянца, *обложка*
35. Սայթ-Նովա, Հայերեն խաղերի լիակատար ժողովածու, *անվանաթերթ*
87
Саят-Нова, Полное собрание армянских песен, *титульный лист*
36. Ե. Չարենց, Երկեր, *ֆորզաց* 88
Е. Чаренц, Сочинения, *форзац*
37. Ե. Չարենց, Երկեր, *անվանաթերթ* 89
Е. Чаренц, Сочинения, *титульный лист*
38. Հ. Պարոնյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 1, *կազմ* 90
А. Паронян, Полное собрание сочинений, [том] I, *переплет*
39. Պ. Դուրյան, Տաղեր, *սուպերշապիկ* 91
П. Дурян. Стихи, *суперобложка*
40. Պ. Դուրյան, Տաղեր, *ֆորզաց* 92
П. Дурян, Стихи, *форзац*
41. Պ. Դուրյան, Տաղեր, *անվանաթերթ* 93
П. Дурян, Стихи, *титульный лист*
42. Կոմիտաս, Մեներգեր, *սուպերշապիկ* 94
Комитас, Сольные песни, *суперобложка*
43. Հայաստանի ԽՍՀ նկարիչներն ու ճարտարապետները 13 տարում,
ցուցահանդեսի խորհրդանշանը 95
Художники и архитекторы ССР Армении за 13 лет, *эмблема выставки*
44. 1934 թ. պատի օրացույց 95
Настенный календарь 1934 г.
45. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, *սուպերշապիկ* 96
М. Мецаренц, Полное собрание сочинений, *суперобложка*
46. Մ. Մեծարենց, Երկերի լիակատար ժողովածու, *ֆորզաց* 97
М. Мецаренц, Полное собрание сочинений, *форзац*
47. Հովի. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, *սուպերշապիկ* 98
О. Туманян, Художественные произведения, *суперобложка*

48. Հովհ. Թումանյան, Գեղարվեստական երկեր, *Ֆորզաց* 99
O. Туманян, Художественные произведения, *форзац*
49. Գ. Սունդուկյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, *սուպերշապիկ* 100
Г. Сундукянц, Полное собрание сочинений, *суперобложка*
50. Ն. Գոգոլ, Տարաս Բուլբա, *շապիկ* 101
Н. Гоголь, Тарас Бульба, *обложка*
51. Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, *սուպերշապիկ* 102
Е. Отян, Собрание сочинений, *суперобложка*
52. Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, *Ֆորզաց* 103
Е. Отян, Собрание сочинений, *форзац*
53. Ե. Օտյան, Երկերի ժողովածու, *անվանաթերթ* 104
Е. Отян, Собрание сочинений, *титульный лист*
54. Ա. Չեխով, Ընտիր պատմվածքներ, *շապիկ* 105
А. Чехов, Избранные рассказы, *обложка*
55. Մ. Նալբանդյան, Անտիպ երկեր, *սուպերշապիկ* 106
М. Налбандян, Неизданные сочинения, *суперобложка*
56. Վ. Ալազան, Վաթսուներորդ հորիզոնում, *ճակատազարդ* 107
В. Алазан, На шестидесятом горизонте, *фронтиспис*
57. Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, *ճակատազարդ* 108
М. Арази, Поэмы в прозе, *фронтиспис*
58. Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, *ճախանվանաթերթ* 109
М. Арази, Поэмы в прозе, *шмуцтитул*
59. Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, *ճախանվանաթերթ* 110
М. Арази, Поэмы в прозе, *шмуцтитул*
60. Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, *ճախանվանաթերթ* 111
М. Арази, Поэмы в прозе, *шмуцтитул*
61. Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, *ճախանվանաթերթ* 112
М. Арази, Поэмы в прозе, *шмуцтитул*
62. Մ. Արազի, Արձակ պոեմներ, *ճախանվանաթերթ* 113
М. Арази, Поэмы в прозе, *шмуцтитул*
- 63–64. Հայաստանի խորհրդայնացման 15-ամյակի (1920–1935) հորելանական հանդիսությունները, *հրավիրատուն* 114
Юбилейные торжества к 15 летию (1920–1935) советизации Армении, *пригласительный билет*
65. Նաճակ ընկ. Ստալինին խորհրդային Հայաստանի աշխատավորներից 115
Письмо товарищу Сталину от трудящихся Советской Армении
66. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթներ, բանաստեղծություններ, արձակ էջեր, *անվանաթերթ* 116
А. С. Пушкин, Сказки, стихотворения, страницы прозы, *титульный лист*
67. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ Սալթան արքայի... մասին, *ճախանվանաթերթ* 117
А. С. Пушкин, Сказка о царе Салтане... *шмуцтитул*
68. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ Սալթան արքայի... մասին, *գլխազարդ, վերջնազարդ և գլխատառ* 118
А. С. Пушкин, Сказка о царе Салтане... *заставка, концовка и букваца*
69. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ Սալթան արքայի... մասին, *նկարազարդում* 119
А. С. Пушкин, Сказка о царе Салтане... *иллюстрация*
70. Ա. Ս. Պուշկին, Տերտերն ու իր Բալդի ծառան, *ճախանվանաթերթ* 120
А. С. Пушкин, Сказка о попе и работнике его Балде, *шмуцтитул*
71. Ա. Ս. Պուշկին, Տերտերն ու իր Բալդի ծառան, *գլխազարդ, վերջնազարդ և գլխատառ* 121
А. С. Пушкин, Сказка о попе и работнике его Балде, *заставка, концовка и букваца*
72. Ա. Ս. Պուշկին, Տերտերն ու իր Բալդի ծառան, *նկարազարդում* 122
А. С. Пушкин, Сказка о попе и работнике его Балде, *иллюстрация*
73. Ա. Ս. Պուշկին, Ոսկի ձկնիկ, *ճախանվանաթերթ* 123
А. С. Пушкин, Сказка о рыбаке и рыбке, *шмуцтитул*
74. Ա. Ս. Պուշկին, Ոսկի ձկնիկ, *գլխազարդ, վերջնազարդ և գլխատառ* 124
А. С. Пушкин, Сказка о рыбаке и рыбке, *заставка, концовка и букваца*
75. Ա. Ս. Պուշկին, Ոսկի ձկնիկ, *նկար* 125
А. С. Пушкин, Сказка о рыбаке и рыбке, *иллюстрация*
76. Ա. Ս. Պուշկին, Քնած դշխունին ու յոթ քաջերը, *ճախանվանաթերթ* 126
А. С. Пушкин, Сказка о мертвой царевне и семи богатырях, *шмуцтитул*
77. Ա. Ս. Պուշկին, Քնած դշխունին ու յոթ քաջերը, *գլխազարդ, վերջնազարդ և գլխատառ* 127
А. С. Пушкин, Сказка о мертвой царевне и семи богатырях, *заставка, концовка и букваца*
78. Ա. Ս. Պուշկին, Քնած դշխունին ու յոթ քաջերը, *նկար* 128
А. С. Пушкин, Сказка о мертвой царевне и семи богатырях, *иллюстрация*
79. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ ոսկի աքլորիկի մասին, *գլխազարդ, վերջնազարդ և գլխատառ* 129
А. С. Пушкин, Сказка о золотом петушке, *заставка, концовка и букваца*
80. Ա. Ս. Պուշկին, Հեքիաթ ոսկի աքլորիկի մասին, *նկարազարդում* 130
А. С. Пушкин, Сказка о золотом петушке, *иллюстрация*
81. Ա. Ս. Պուշկին, Բանաստեղծություններ, *գլխազարդ և վերջնազարդ* 131
А. С. Пушкин, Стихотворения, *заставка и концовка*
82. Ա. Ս. Պուշկին, Արձակ էջեր, *գլխազարդ և վերջնազարդ* 132
А. С. Пушкин, Страницы прозы, *заставка и концовка*
83. Վ. Վագարյան, Սասունցի Դավիթ, *նկար* 133
В. Вагаршян, Давид Сасунский, *иллюстрация*
84. Վ. Վագարյան, Սասունցի Դավիթ, *նկար* 134
В. Вагаршян, Давид Сасунский, *иллюстрация*
85. Վ. Վագարյան, Սասունցի Դավիթ, *նկար* 135
В. Вагаршян, Давид Сасунский, *иллюстрация*
- 86–89. Վ. Լենին, Երկեր, *Ֆորզացներ* 136–137
В. И. Ленин, Сочинения, *форзацы*
90. Ա. Գուրգենի, Բրուտ Միսակը, *շապիկ* 138
А. Гургени, Гончар Мисак, *обложка*
91. Ծխախոտի տուփի էքզիզ 139
Эскиз папиросной коробки

92. Օրացույցի վիճակ 140
Виньетка календаря
93. Մայիսի մեկին նվիրված կրծքանշան 141
Нагрудный значок к 1 Мая
94. Բոլորս դեպի տեխնիկա ուսումնասիրող բջիջներ, *պլակատ* 142
Все – в ячейки по изучению техники! *плакат*
95. Նատյուրմորտ 144
Натюрморт
96. Սափորով և սկահակով նատյուրմորտ 145
Натюрморт с кувшином и вазой
97. Ըշով նատյուրմորտ 146
Натюрморт с бутылкой
98. Ծաղկող ծառ (էտյուդ) 147
Цветущее дерево (этюд)
99. Տեսարան մեր տնից (էտյուդ) 148
Вид с нашего дома (этюд)
100. Էտյուդ, 1930-ական թվականներ 149
Этюд, 1930-е годы
101. Հովհ. Թումանյանի «Հին օրհնություն» բանաստեղծության
առթիվ (էտյուդ) 150
К стихотворению О. Туманяна “Древнее благословение” (этюд)
102. Դալմայի այգիները (էտյուդ) 151
Вид на сады Далмы (этюд)
103. Պուշկինը հայ վաճառական Արտեմի տանը (էսքիզ) 152
Пушкин в доме армянина Артема (эскиз)
104. Պուշկինը հայկական գյուղում 153
Пушкин в армянской деревне
105. Պուշկինը հայկական գյուղում (Ծառի տակ) 154
Пушкин в армянской деревне (Под деревом)
106. Ինքնանկար տիկնոջ հետ 154
Автопортрет с женой
107. Չորագյուղ (էտյուդ) 156
Дзорагюх (этюд)
108. Երկնագույն մզկիթ (էտյուդ) 157
Голубая мечеть (этюд)
109. Չորագյուղ (էտյուդ) 158
Дзорагюх (этюд)
110. Թուր հավաքելիս 159
Сбор тугы
111. Ինքնանկար 160
Автопортрет

Հեղինակային իրավունքները պահպանվում են: Արգելվում է գրքի թարգմանությունը, ամբողջական կամ մասնակի վերարտադրությունը անանց հեղինակի գրավոր համաձայնության: Անօրինական օգտագործողները կենթարկվեն պատասխանատվության ՀՀ օրենսդրությամբ սահմանված կարգով:

Авторские права охраняются. Перевод, полное или частичное воспроизведение книги без письменного согласия автора запрещены. Незаконные пользователи понесут ответственность в порядке, установленном законодательством РА.

Տպագրությունը՝ «ՓՐԻՆԹԻՆՖՈ» ՍՊԸ
Отпечатано в ООО «ПРИНТИНФО»

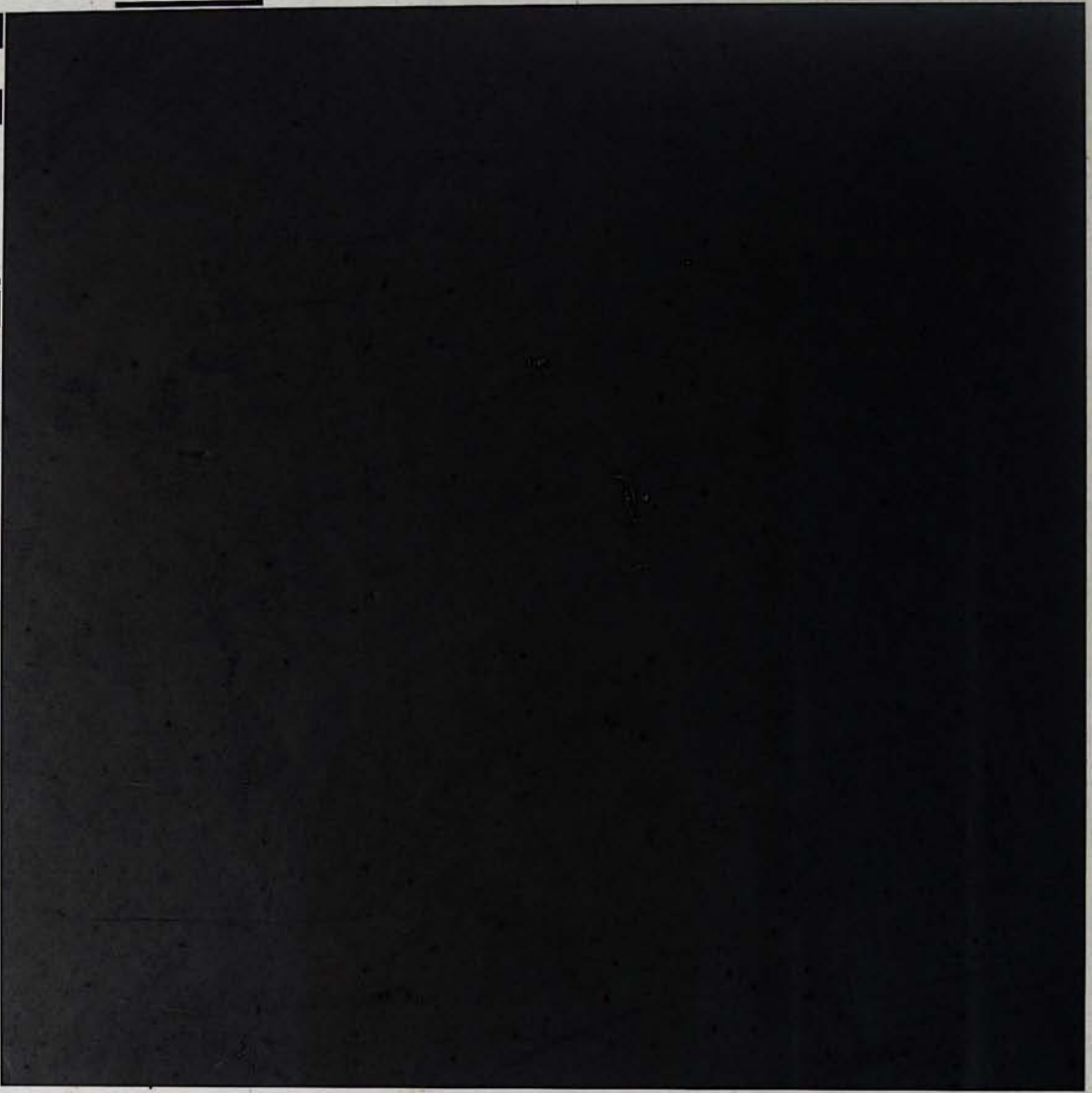
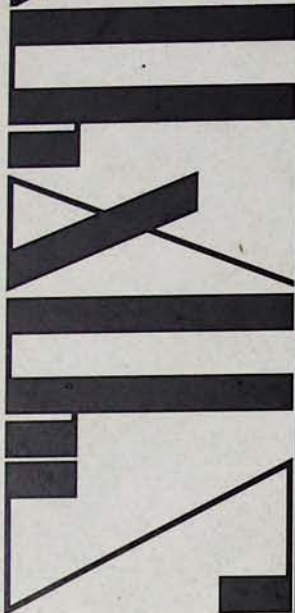
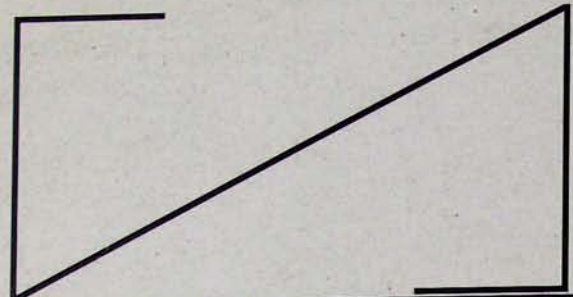
www.printinfo.am

ԳԱՆ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



230007686

117686



ՆԿԱՐԻՑ

