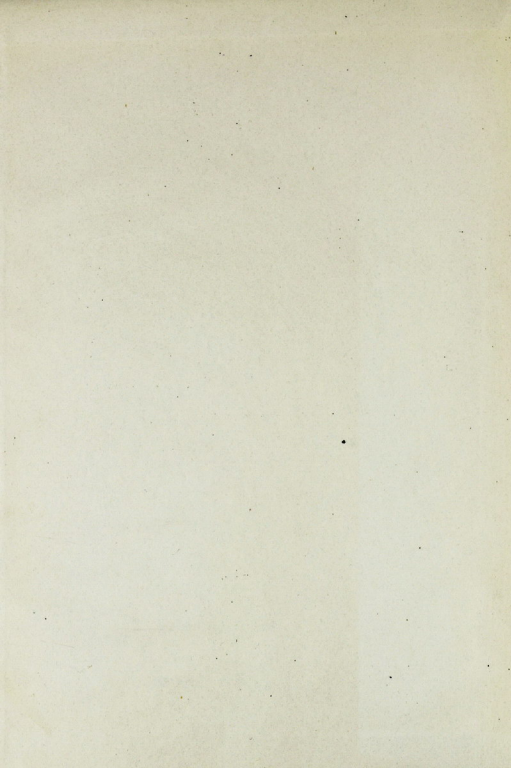
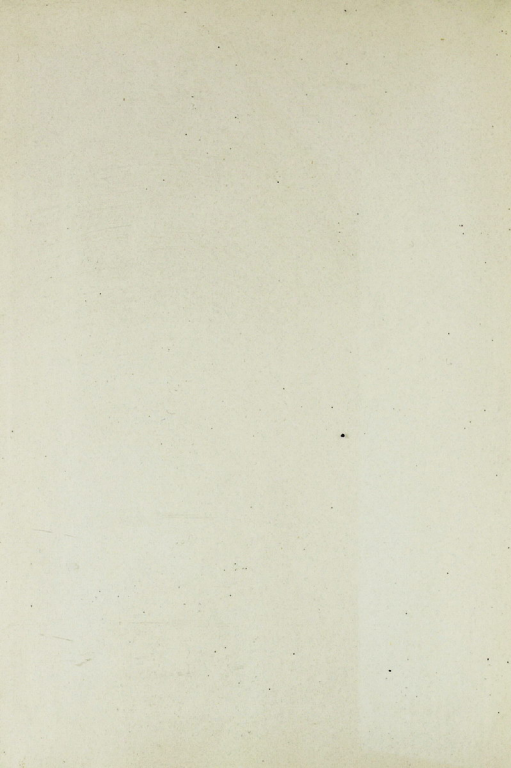




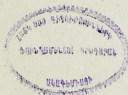
Г. Кундурин

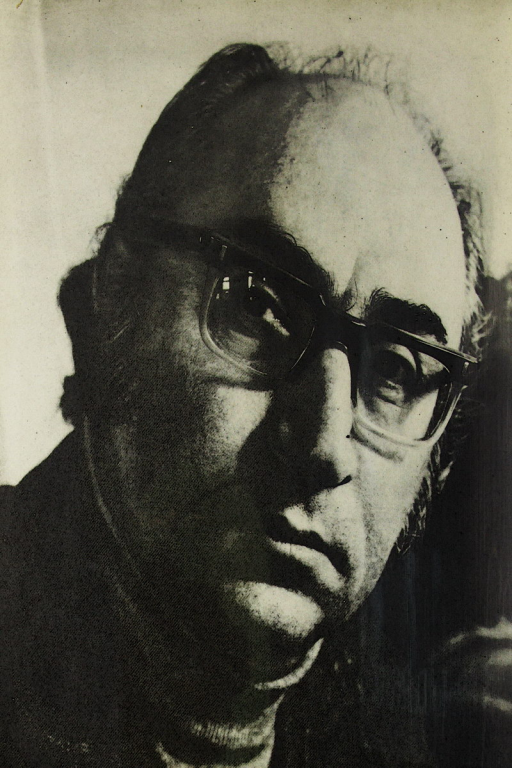




A 60778

ԳՐԻԳՈՐ ԽԱՆԶՅԱՆ
ГРИГОР ХАНДЖЯН
GRIGOR KHANDJIAN







Գ. ԽԱՆՁՅԱՆ

թյուններ: Նկարիչը «խոսում է» ամեն ինչի մասին, ձգտում է ամեն ինչ վերարտադրել ճշմարտացիորեն, հասնել ձևերի առավելագույն նյութական արտահայտչականության: Կտավի գունային կառուցվածքի մտածված ու տրամաբանական լուծման շնորհիվ կոմպոզիցիայի կենտրոն են դառնում երիտասարդների ֆիգուրները: Նրանց զգեստների կարմիր, կապուտ, սպիտակ գույները, ծխացող սարերի և դեղնագույն խոտի դեզի ֆոնի վրա, ասֆալտապատ ճանապարհի մոխրագույն երկզի և բեռնատար ավտոմեքենայի մուգ մոխրագույն գունաքծերի կողքին, իրենց վրա են հրավիրում դիտողի ուշադրությունը: Այստեղ խանջալը գտավ իր թեման՝ սիրո թեման: Ու սկսվեց այդ թեմայի բազմաբովանդակ ու բազմակերպար զարգացումը նրա արվեստում:

Այդպիսին է նաև առաջին կտավներից մեկը՝ «Նկարչի արվեստանոցում» փոքրաչափ գործը (1953):

Մեղմ լուսավորված փոքրիկ արվեստանոցի պատերի ներսում, աշխարհից ու մարդկանցից կտրված, տեղի է ունենում հոգեհարազատ զրույց, մտերմիկ մի խոսակցություն: Կտավում, որտեղ արևի ոսկեգույն ճառագայթները շրյում են փոքր արվեստանոցի պատերը, արվեստանոց, որի ստվերոտ մի անկյունում դրված է մոռացված նկարակալը, պատմվում է երկու երիտասարդների մաքուր, պայծառ ու գեղեցիկ սիրո մասին:

Տրամադրության ստեղծման համար կարևոր գործոն է նաև կտավի մեղմ ու բանաստեղծական տրամադրությունը, որը ծայրահեղ լարվածություն է ստացել և շարունակվում է դիտողի երևակայության ոլորտներում: Նկարի պայծառ կոլորիտը, գունային երանգների մաքուր կառուցվածքը, թեթև վրձնահարվածները, կերպարների պարզ անմիջականությունը հնարավորություն են տալիս նկարչին վերհանելու կատարվող դեպքերի՝ բանաստեղծական էությունը: Այս մտերմիկ, կամերային աշխատանքը

գրավում է զգացմունքների վերաբերյալ, մաքուրությամբ:

Առաջին կտավների ստեղծման դրդապատճառները թերևս անձնական ապրումների արդյունք էին, որոնց նկարչի կողմից ընդհանրացվում ու դարձվում էին հոգեհարազատ:

Արվեստագետն իր այդ տարիների նկարների մասին ասում է. «Ինչպես ամեն մի երիտասարդի, սերը դեպի գեղեցիկը բնական էր ինձ համար այդ տարիքում: Թերևս այն ավելի խորը, տրամաբանված, փիլիսոփայորեն ավելի հիմնավորված պետք է լիներ. մաքուր իմաստով սեր և՛ կյանքի հանդեպ սեր: Հետագայում սիրո զգացումը փոխանցվում է ժողովրդին, հայրենիքին ու աշխարհին: Դրանք հետո են գալիս: Երիտասարդության տարիներն այն տարիներն են, երբ արվեստագետն ամեն ինչ վարդագույն է տեսնում»:

Միաժամանակ, Գ. Խանջյանի առաջին շրջանի գործերին բնորոշ է Աշխատանքի լեյնմոտիվը: Սեր և Աշխատանք: Սա է դրված «Երջանիկ ճանապարհ» և «Նկարչի արվեստանոցում» կտավների հիմքում: Այս մտահղացման վրա է խարսխված նաև «Սևանի ափին» ստեղծագործությունը (1956):

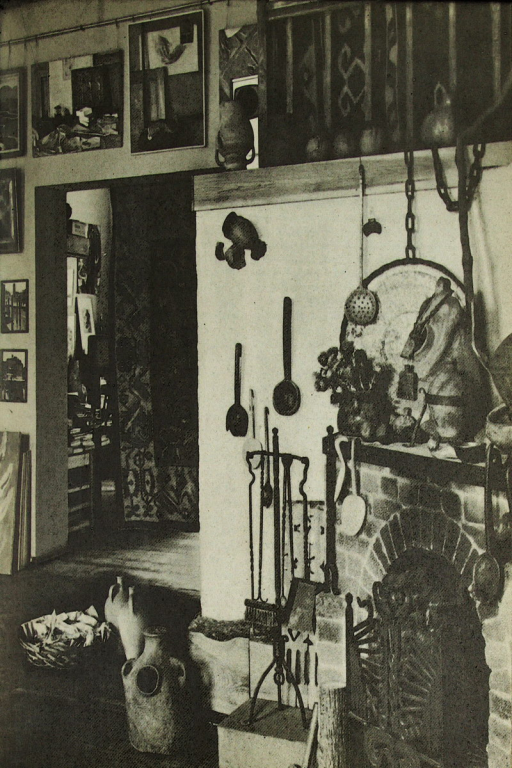
Խանջյանի համար Սևանի հետ անմիջականորեն կապված են աշխատավոր մարդիկ, որոնք առաջին հերթին գեղեցիկ են իրենց աշխատանքով, աշխատանքի նկատմամբ ունեցած իրենց վերաբերմունքով:

Կեսօրյա արևի տաք-դեղնագույն ճառագայթներից շիկացել, դեղնա-կարմրագույն երանգ են ստացել ափի ավազները, որի ֆոնի վրա առավել շեշտվում են մարդկանց արևահար դեմքերը: Հորիզոնական հարթությամբ ձգվող կտավի առաջին պլանում պատկերված են Սևանի ձկնորսները, պատկերված են աշխատանքի պահին, ուժեղ շարժման մեջ, որից նկարի կոմպոզիցիան որոշակի դիրք է ստանում: Դրան նպաստում է նաև լճի կապտագույն ջրերի

հանգստությունը, որն առավել շեշտվում է հեռվում երևացող կղզու կառույցների և խաղաղ նավահանգիստի ուրվագծերից: Նկարի կենտրոնում կարմրագեղեստ մի աղբիկ է ու կողքին՝ հիացական, սիրով լցված հայացքը նրան հառած երիտասարդ ձկնորսը: Կտավի կոմպոզիցիայի կենտրոնը կազմող երիտասարդ զույգի պատկերումը թվում է, թե շարունակում է «Երջանիկ ճանապարհի» թեման, բայց որքան տարբեր է նրանից: Այստեղ չկա նախորդ կտավում տեղ գտած թեմայի՝ որոշակի իդեալականացումը: Նկարիչը չի ձգտում իր նոր հերոսներին ցույց տալ գեղեցիկ ու հերոսական: Այդպիսին են նրանք՝ Սևանի ձկնորսները, կենսախիճը ու աշխատող, աշխատանքից կոպտացած արտաքինով, սակայն ջերմ զգացումներով համակված, կյանքն ու իրենց աշխարհը սիրող, շրջապատի կենսահաստատ կյանքով ապրող: Կտրելով կտավի ցածի մասը և ձկնորսներին պատկերելով առաջին պլանում՝ ծնկներից, նկարիչը կարողանում է ուժեղացնել կոմպոզիցիայի ընդհանուր շարժման թափը, որից այն ստանում է որոշակի ուղիղաձիգ կառուցվածք: Միաժամանակ, ժանրային պատկերում գլխավոր հերոսները ստանում են որոշակի դիմանկարչական լուծում: Նկարի հիմնական լավատեսական տրամադրությունը ստեղծվում է կտավի ընդհանուր արծաթավուն կոլորիտից, հանգիստ սփռված լույսի միատարր ազդեցությունից, որտեղ կարմիր ու բաց շագանակագույնի երանգները նկարին տալիս են գունային անհամագիստ, միաժամանակ՝ բանաստեղծական հնչեղություն: Հետաքրքիր ձևով է բացատրվում նաև նկարչի աշխատանքի նոր մեթոդը: Փոխվել է նկար ստեղծելու նրա մոտեցումը. տեսածն ու ընկալածը, իրեն հուզողն ու հետաքրքրողը ստեղծագործաբար վերապրելուց հետո հասնել գեղարվեստական ընդհանրացումների: Եթե «Երջանիկ ճանապարհը» կյանքից վերցված մի հատված է միայն, փաստի ինտիմ վերարտադրմամբ նկարչի արվեստը բացահայտող միջոց, ապա նույն

այդ արվեստի կազմավորող ուժը «Սևանի ափին» աշխատանքում ձեռք է բերում ներքին հզորություն և գեղարվեստական ընդհանրացման որոշակի ինքնատիպություն: Նկարչին հաջողվել է պատկերել կենցաղային ուրախությունն ու հրճվանքի զգացումը, սովորական, ամենօրյա-թվացող երևույթի գեղեցկությունը, աշխատանքի նշանակալիության էությունը: Աշխատանքի պրոցեսը կտավում հանդես է գալիս ոչ ինքնին, ոչ որպես առանձին թեմա, այլ մարդկային զգացմունքների խորության ու բացահայտման հետևանք: Այս առանձնահատկությունը շատ ավելի պարզորոշ է դառնում, երբ հետադարձ հայացք ենք նետում Գ. Խանջյանի այդ շրջանի կտավներից մեկին՝ «Ամահիտ» ստեղծագործությանը (1956): Այս աշխատանքում դիտողը դիմում է գրական ասոցիացիաների, իսկ նկարիչն ունի միայն մեկ ձգտում՝ ցույց տալ մարդու և աշխատանքի փոխհարաբերությունը, որը և նկարչին թելադրել է դիմել Ղ. Աղայանի հանրահայտ հեքիաթին: Կտավի համար ելակետ է հեքիաթի էության գեղանկարչական իմաստավորումը. հարստությունն ու իշխանությունը ոչինչ են աշխատանքի համեմատությամբ: Թեմայի գեղարվեստական ամբողջության համար նկարիչը պատկերում է հովվի պարզ խրճիթի ներսը, որտեղ, երրորդ պլանում, կիսամթի մեջ երևում է գորգագործական դազգահը անավարտ գորգով: Ամենօրյա անդորրը խախտվել է: Տարիների խաղաղ կյանքի մեջ մուտք է գործել թանկարժեք քարերով լցված արծաթյա սկուտեղը, որը դիտողի ուշադրությունը գրավում է իր պայծառ գունագեղությամբ: Մի կողմից հարստություն, փառք, շքեղություն, իսկ մյուս կողմից՝ աշխատանք ու միայն աշխատանք: Նկարը պատմողական է: Ամահիտի կերպարը չունի հոգեբանական այն խորությունը, որը հատուկ է այդ նույն թվականին ստեղծված Սևանի ձկնորսներից: Շատ ավելի արտահայտիչ են հերոսուհուն շրջապատող իրերը, որոնք ակտիվ են, ներգործող: Դա էլ ստիպել





է Եկարչին ամեն ինչ Եկարել բացառիկ ճշգրտությամբ: Մանրամասների այդօրինակ շեշտման ձեռնարկում իր հետ բերել է դրանց գեղեցկացնելու ձեռնարկ, որը կտալին տվել է մի փոքր «քաղցրավուն» երանգ: Բայց կարևորը գաղափարն է, Եկարչի ստեղծագործությանը հոգեհարազատ դարձած գաղափարը:

Այս կարգի թեմաների ընտրությունն իր հետ բերում է ժողովրդի կենցաղի, սովորույթների, մարդկային փոխհարաբերությունների, հայրենի բնաշխարհի ակտիվ ու խորիմաստ ուսումնասիրություն, որից և պետք է ստեղծվի կտավների ազգային ոգին: Կանգնած լինելով աշխարհըմբռնման հեախստական դիրքորոշման վրա, բնականաբար, այս որոնումները Գ. Խանջյանի մոտ ինքնանպատակ չեն, այլ ունեն որոշակի միտում, թեման գեղարվեստորեն բացահայտելու, այն իսկական արվեստի գործի մակարդակի հասցնելու խնդիր: Այստեղից էլ նրա մեծ հետաքրքրությունը դեպի գյուղը, գյուղի մարդիկ, գյուղական կյանքն ու կենցաղը:

Հայկական գյուղը, նրա բնությունը, կենցաղը, մարդիկ անփոփոխ եղել են սովետահայ գեղանկարիչների ուշադրության կենտրոնում, միշտ էլ հուզել են նրանց: Ս. Սոսանյանի, Լ. Կոջոյանի, Մ. Սարյանի, Գ. Գյուլբյանի, Մ. Աբելյանի, Խ. Եսայանի, Ա. Բեքարյանի, Մ. Ալամազյանի, ստեղծագործական տարբեր հակումներ ունեցող շատ նկարիչների համար հայրենի բնության գեղարվեստական կերպարի ընտելծումը արվեստի կարևորագույն նպատակ է եղել: Նրանց կողմից ստեղծված հայկական բնապատկերների զգալի մասն իր կերպարային ընդհանրացված լուծումներով բարձրացել է թեմատիկ պատկերի աստիճանի:

Գրիգոր Խանջյանն այն արվեստագետներից է, որոնք անտարբեր չեն մնացել հայրենի բնության նկատմամբ: Նրան հատկապես հուզել է Բյուրականի բնությունը: Չյունածան Արագածը, նրա լանջերի դեղ-

նա-մանիշակագույնը, հանդերի կանաչա-շագանակագույնը բնանկարների մի մեծ շարքի հիմք են հանդիսացել: «Արագածը», «Արագածի դաշտերում», «Կաղ գարուն», «Չյունածան Արագածը», «Արագածի լանջերում» և այլ աշխատանքներ իրենց պայծառ կոլորիտով շարունակում են ճնարական այն տրամադրությունների արտահայտականության ձեռնարկում, որը դրված էր մինչև այդ ստեղծված նկարների հիմքում: Դեռևս «Սևանի ափին» նկարի համար կատարված «Չյունտական նավակ» գողտրիկ աշխատանքում (1959) դրսևորվել է Խանջյան բնանկարչի արվեստի մի առանձնահատկությունը՝ ճնարականությունը: Նա Սևանի նայում է սիրահարվածի աչքերով, հմայված՝ լինել շրջապատող գորշ սարերի վերությամբ, լազուր երկնքի պարզությամբ, լճի ջրերի կանաչա-կապտագույն հարթությամբ: Ամպերի տակ թաքցված արևի թույլ ճառագայթներից խաղաղ տեսք ստացած լճի կապտագույն ջրերի մեղմությունն ու նրբությունը շեշտվում են առաջին պլանի նյութերին պատկերումից: Բնության ճնարական տրամադրությունը լրացնելու են գալիս ափին զարմկող միայնակ, փոքրիկ, շագանակագույն նավակը, հեռվում, նավահանգստին սեղմված կարմրա-շագանակագույն ձկնորսական նավակները, մոխրագույն հողաթմբի վրա հանգստացող արևահար գեղջուկ տղաների պատկերումները: Լճի կապտագույն ջրերն ավարտվում են հեռվում երևացող անդորրավետ սարերի ստորոտում:

Գ. Խանջյանի բնության լուրջաքննչուր հատված ընդհանրացնում է հայրենիքի կերպարը: Իսկ այն բազմազան է ու բազմակողմանի: Գառնիում ստեղծված բնանկարներում «Աշունը Գառնիում», «Փողոց Գառնիում», «Գարունը Գառնիի այգիներում», որոնք ունեն գունային պարզ ու հստակ կառուցվածք, նկարիչը ձգտում է վերարտադրել լանդշաֆտի մոնումենտալ առանձնահատկությունները, նրա հզորությունը, որին օգնում են հագեցված մուգ կանաչների

ու շագանակագույների համադրությունները: Մեղմ նկարելածևի տակ թաքցված է երևույթի մեջ թափանցելու խանջանական կարողությունը, արտաքին գունային հնչեղությունը թեմայի էությանը ծառայեցնելու ձգտումը:

Խանջյանի բնանկարներում կարևորը տրամադրությունն է. մեղմ, բանաստեղծական, հանգիստ ու հրապուրիչ:

Իր բնանկարների շարքով Գ. Խանջյանը շարունակում է Եղիշե Թադևոսյանի ու Սեդրակ Առաքելյանի ավանդները՝ բնության արտաքին հանգիստ պատկերման տակ նրա բանաստեղծական էության ընկալման ու վերարտադրման ավանդները: Գ. Խանջյանի այդ բնանկարներն ամբողջական են ու ինքնուրույն, ինքնատիպ՝ գունային հստակությամբ և շատ կարևոր՝ նկարչի ողջ ստեղծագործության ամբողջացման համար:

Գ. Խանջյանի նատյուրմորտները խիստ ազգային են, երբեմն՝ ազգագրական իրերի ոլորտներում ստեղծված, իրեր, որոնք շաղկապված են մարդկանց ու լրացնում են նրանց կյանքը: «Անթառամները», «Դաշտային ծաղիկները», «Մեխակները», «Նատյուրմորտ. գերանդիով», «Նատյուրմորտ կարպետով», «Նատյուրմորտ լավաշով», «Հայկական նատյուրմորտ» և այլ աշխատանքներում նկարիչը ձգտում է իրերի միջոցով պատմել այդ իրերն օգտագործող մարդկանց մասին: Խանջյանական նատյուրմորտները ևս անցան ստեղծագործական որոնումների այն ոլորտներով, որոնք բնորոշում են նրա գեղանկարչության առաջընթացն ընդհանրապես:

Առաջին նատյուրմորտներից մեկում՝ «Վարդի թուփը» (1955), նկարիչը ձգտում է որքան հնարավոր է ճշգրիտ, մանրակրկիտ վրձնահարվածների միջոցով պատկերել նոր բացվող վարդի դեղնակարմրագույն թերթիկների ցրտությունը: Թվում է, նրա աչքից չի վրիպում ծաղկի որևէ անցյալ գիծ, հազիվ նշմարելի որևէ մասնիկ: Հետագայում նկար-

ված «Անթառամները», «Դաշտային ծաղիկները», «Կծով նատյուրմորտը», «Բյուրականի նատյուրմորտը» բոլորովին այլ արտահայտչականություն ունեն և, բնականաբար, ընկալման բոլորովին այլ դիտվածքներ: Նրանցում պատկերված իրերը գոյություն չունեն ինքնին, այլ հանդես են գալիս որպես մարդկային զգացմունքների, մտքերի ու ապրումների գեղարվեստական արտահայտություններ:

Պատկերելով գյուղական կենցաղային բնորոշ իրեր, ինչպիսիք են ցաքանը, երկար օգտագործումից իրենց նախկին գույնը կորցրած խեցե կծերը, աղամաններն ու «ջասանները», հնատիպ կարպետները, մի փոքր շագանակագույն երանգ ստացած անթառամների փնջերը, նկարիչը վերարտադրում է մարդկանց երկարամյա շփման պատրանքը նրանց հետ: Եվ այդ հյուսթեղ, գեղանկարչորեն հարուստ, ազգային բազմակողմանի հատկանիշներով օժտված նատյուրմորտը Խանջյանի կտավներում իր որակական ու գեղանկարչական բոլոր ասպեկտներով օգնում է թեմայի, կերպարների գեղարվեստական բացահայտմանը, դառնում գեղանկարչորեն անհրաժեշտ ու արդարացված գործոն: Վաղուց նկարված անթառամը կամ արևածաղիկները տարիներ հետո դառնում են գեղարվեստական անհրաժեշտ կերպարներ ու իրենց հստակ ձևերով, մոխրա-դեղնավուն գույներով լրացնում «Մթնշաղ» կտավի կոմպոզիցիան կամ «Արևածաղիկներ» աշխատանքի ողջ տարածությունը: Ինչպես կտեսնենք, նատյուրմորտը գործուն դեր ունի ոչ միայն Գ. Խանջյանի գեղանկարչական, այլև նրա գրաֆիկական աշխատանքներում:

Ու այս փոփոխվող Գ. Խանջյանի համար կարևորը մարդիկ են:

Դիմանկարչության բնագավառը Գ. Խանջյանը մուտք գործեց շատ ավելի վաղ: Լինելով Հայաստանի տարբեր շրջաններում, նկարիչը հանդիպում էր սարդկանց հետ, մարդիկ, որոնց ձեռքերը հաց են թխում, իսկ սրտերը լցված են սիրով ու երազանքով:

Ստեղծագործական առաջին տարիներին Խանջյանը հիմնականում նկարում էր իր հարազատներին: Եվ դա բնական է ու արդարացի: Առաջին աշխատանքներից են «Որդու դիմանկարը»՝ մանկական անմիջականությամբ օժտված կերպարով, կնոջ՝ Ջեմմայի դիմանկարները (երկուսն էլ՝ 1960)՝ կենսահաստատ ու արժանապատվությամբ լցված: Խանջյանի դիմանկարներում յուրաքանչյուր կերպար ունի իր հետաքրքրությունը, սեփական կենսագրությունը, իր ապրած կյանքը, բայց յուրաքանչյուր կերպար, միաժամանակ, խիստ ընդհանրացված է ու կյանքի ինքնուրույն իմաստությամբ հագեցած: Եթե որդու և Ջեմմայի դիմանկարները ավելի մտերմիկ ու քնարական են, ապա «Փափուկ մայրիկի դիմանկարում» (1961) Խանջյանը հասնում է կերպարի հոգեբանական խորության, մարդկային էության բազմակողմանի բացահայտման, որը դիմանկարը դուրս է բերում տվյալ անձնավորությանը նվիրված մտերմիկ կտավի սահմաններից, իսկ կերպարը ստանում է ընդհանրացման մեծ ուժ: Փափուկ մայրիկն ունի աշխատանքի ու ամենօրյա հոգսերի մեջ կոպտացած ձեռքեր, արևահար դեմք, արտաքին հանգստության ոչ զսպվածության տակ՝ խիստ հայացքով ըողարկված անսահման բարի էություն: Կերպարն այնքան է համապատասխանում հայ կնոջ ընդհանրացված խառնվածքի գեղարվեստական մեկնաբանմանը, որ հետագայում, երկար տարիներ, նա նախատիպ է դառնում Գ. Խանջյանի ինչպես գեղանկարչական, այնպես էլ գրաֆիկական մի շարք գործերի համար: Աշխատանքով լի երկար կյանք անցած այդ կնոջը տեսնում ենք «Մթնշաղուն»՝ Շիրար, մի փոքր խիստ արտաքինով, ընկերուհու հետ թախտին նստած: Փափուկ մայրիկը նախատիպ է Խ. Արովյանի՝ «Կերք Հայաստանի» վեպի, Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի նկարազարդումներում հանդես եկող կերպարների համար: Այդպիսին է Փափուկ մայրիկն իր ամենօրյա կյանքում. ինքնամիտք, արտաքնապես մի փոքր

խիստ, բայց մայրության իմաստությամբ պարուրված հայացքով:

Խանջյանի ստեղծագործության մեջ պատահական չեն կյանքից վերցված կերպարի և արվեստի գործի միջև գոյություն ունեցող այս կարգի առնչությունները: Եվ՛ հաց, և՛ սեր, և՛ երազանք՝ աշխատանքի համար կատարված նախնական կտավներից առանձնանում է մի դիմանկար, որը ստեղծվել է Գորիսում: Դա Գորիսի առաջավոր հովիվ Էդիկ Փանդուցի դիմանկարն է (1960): Դիմանկարում, հորիզոնական կոմպոզիցիայի շնորհիվ զգալի տեղ է հատկացվում բնությանը, որտեղ կիսահալվածներով, ջրերի արծաթագույն շերտերից կտրտված լանջերով սարերի ուրվագիծը վեր ու հոր կերպար ունի ամբողջության մեջ: Արծաթավուն միատարր կոլորիտի մեջ հնչելու գունային զանգվածով տեղավորված է պատանու ինքնամիտք, պարզ և անմիջական կերպարը: Հովվի դիմանկարում չկա բնորդի գեղեցկացման ձգտում: Նրա դիմագծերը չոր են, կոշտ ու կոպիտ, սակայն քանդակային լուծում ստացած դեմքն օժտված է ոգևորությամբ: Նա այդ բնության հարազատ զգացն է: Այստեղ մարդու և բնության գեղարվեստական կերպարները միաձուլվում են իրար: Մարդն այդ «բարեկամությունից» ստանում է էպիկական ուժ և նշանակալիություն: Երեք տարի անց նկարիչը նորից է անդրադառնում գյուղի աշխատավորի կերպարին, ստեղծելով հենվոր Հարությունյանի դիմանկարը՝ գերադրելով ուսին, ոգեվորված արտահայտությամբ: Այստեղ ևս նկարիչը կոմպոզիցիան կառուցում է ուղղածիզ, իսկ բնանկարչական ֆոնը շարունակում է իր «գոյությունը» նաև կտավից դուրս:

Նատյուրմորտները, բնանկարներն ու դիմանկարները հարուստ, անհրաժեշտ նյութ են եղել Խանջյանի թեմատիկ պատկերների համար, չնայած դրանք ստեղծվել են որպես առանձին ստեղծագործություն-

ներ: Դրանց հիման վրա Եկարիչը Եկարում է իր Եշանակալից գործերից մեկը և՛ «Մթնշաղը» (1962):

«Մթնշաղում» Գ. Խանջյանը ձգտում է թեմայի փիլիսոփայական բացահայտման: Երեք կերպար է պատկերված կտավում: Երկուսը տարեց կանայք են, հայկական հին գեղեցկական տարազներով, ծերացած, բայց վաղեմի գեղեցկության հետքերով: Նստած են Երանց կտավի ծախ անկյունում, գունազեղ կարպետի վրա, Երանց կողքին՝ մթնշաղից մուգ-կապտագույն խստություն ստացած երկնքի ֆոնի վրա, մագերը հարդարող դեղնա-կարմրագույն ծաղկավոր զգեստով, ոտաթորիկ դեռատի աղջիկը: Այս աշխատանքում Գ. Խանջյանը շոքափում է սերունդների հաջորդականության հարցը, որի Եկատմամբ Եկարիչն ունի իր որոշակի վերաբերմունքը: Ահա թե ինչ է առում այդ մասին Եա.

«Երբ մարդը սիրո հասակից դուրս է գալիս ու ավելի հողեղեն է դառնում, շատ ավելի ռեալ է տեսնում շրջապատը, ավելի են լայնանում տեսածի ու ընկալածի շրջանակները: Առաջնահերթ է դառնում մարդու Եերքնաշխարհը: Այստեղ է, որ արվեստագետը սկսում է համեմատել երկտասարդներին միջին տարիքի հետ, միջին սերունդը՝ ծերերի հետ: Եվ քանի գնում ես ժամանակի խորքերը, ժամանակի մեջ տեսնում ես այդ անցյալը, որը չես ապրել, չես զգացել, բայց Եա եղել է և որով, շատ հարցերում, պայմանավորված է Եորը: Մարդկանց հետ հանդիպումները, Երանց հետ ունեցած զրույցները ինձ համար դառնում էին կերպարներ, ժամանակի բնութագրումներ, իսկ շատերն էլ՝ ժամանակի հերոսներ, որոնք հաճախ Եակ արտաքինով էին կրում ժամանակի հետքը:

Այդպիսիք էին «Մթնշաղ» Եկարում պատկերված տասիկները, որոնք խոսում, պատմում էին ուրիշ ժամանակների մասին:

Թանկ ժամանակներ էին դրանք: Ես ծանոթացա իմ ապագա հերոսների հետ, կիսեցի Երանց ուրախու-

թյունը, Երանց թախիծը, Երանց մտքերն, ու իմ մեջ ցանկություն առաջացավ ավելի հեռվից տեսել հայ ժողովրդին, որպեսզի արդիականը գտնելու իմ համեմատականը շատ ավելի բնորոշ լինի»:

Նշանակում է այս միասնականությունը՝ Եորի ու հնի միասնական գեղարվեստական մարմնավորումները, Գ. Խանջյանին անհրաժեշտ էին արդիական հուզող հարցերը, սերունդների փոխհարաբերությունների հարցերը լուծելու, ինչպես Եակ պատմականի միջոցով արդիականը ճիշտ ընկալելու համար: Իսկ պատմականը դեռևս զգալի տեղ է գրավում Երա ստեղծագործության մեջ, հատկապես գրքի ձևավորման ժանրում:

«Մթնշաղում» ամեն ինչ սովորական է թվում. կյանքից վերցված ու գեղարվեստական միջոցներով վերարտադրված: Սակայն առաջին տպավորությունն է այդպիսին: Գ. Խանջյանը կարողանում է հասնել գյուղական համեստ կյանքի փիլիսոփայական իմաստավորման: Տարեց կանայք իրենց ինքնամոփ, մտասույզ կերպարներով, իրենց հանդիսավոր կեցվածքով, որքան էլ դիմանկարչական կոնկրետ լուծումներ ունեն, բոլոր դեպքերում ուրիշ, գնացած, պատմություն դարձած աշխարհի Եերկայացուցիչներ են, աշխարհ, որն առկա է կտավում այս հմայիչ ու բարի կերպարներով: Նրանք շրջապատված են սովորական հնակենցաղ իրերով. գորգեր, կարպետներ (գուցե և երիտասարդ տարիներին իրենց իսկ կողմից գործված), փոցխ, կավե ամաններ: Ինչպես այդ իրերի, Եույնեյե և Երանց հետ կապված մարդկանց կյանքն արդեն թևակոխել է մթնշաղի շրջանը: Եվ դրանց կողքին՝ երիտասարդը, Եորը, լուսավորը... Մագերը հարդարող աղջկա կերպարը կապվում է հեռվում երևացող բնանկարի հատվածին, որից այն առավել քնարական երանգ է ստանում: Նա իր մեջ խտացնում է կյանքի անընդհատ կերպարանափոխումը, Եորի, գեղեցիկի հաստատումը կյանքում, երիտասարդության հաստատումը կյանքում: Գաղափարա-

կան այսպիսի հարցադրումն առավել գեղարվեստական հնչեղություն է ստանում նկարի ընդհանուր հագեցած կոլորիտից, որը և որոշում է նկարի տրամադրության լարվածությունը, օգնում նրա էության վերահամարել: Արծաթագույն լույսով ողողված գլուղական տան կիսամուկ պատշգամբը, կանանց սպիտակ գլխաշորերը, գորգի կարմիր, կանաչ ու խուսպիտակ թավշային գույները, վերջալույսի թույլ ճառագայթներից՝ կապտա-մանիշակագույն երանգ ստացած սարերի ուրվագծերը, կավե կնուճի մեջ դրված դեղին անթատամների փունջը հակադրվում են տարեց կանանց մուգ կապույտ, սև և մոխրագույն զգեստներին: Միաժամանակ, նրանց նրբորեն շաղկապվում են աղքատ պայծառ կերպարին և կտավի ընդհանուր խաղող հոգեվիճակում ինքնատիպ բանաստեղծականություն ներմուծում: Նկարիչը ձգտում է ընդհանրացված կերպարների, սիմվոլների հասնող կերպարների, ձգտում է գույնի դեկորատիվ հնչեղության, ձևերի ծայրահեղ լակոնիզմի, որը և հաջողվում է նրան:

Սերունդների փոխհարաբերության հարցադրումը յուրովի է լուծվել «Երևանի կառուցողները» կտավում (1960): Սյուժեն բավականին բնորոշ է անընդհատ կառուցվող մայրաքաղաքի համար: Սակայն Խանջյանը չի հետաքրքրվում շինարարության անմիջական ընթացքով, աշխատանքի պայթույթի պատկերման հարցերով: Նրան գրավում են կերպարների փոխհարաբերությունը, նրանց հոգեվիճակը, նրանց ներքին միասնությունը: Արևի լույսով ողողված կիսակառույց բարձրաբերձ շենքի կտուրում ընդմիջման ժամից հանգստանում են կառուցողները: Շենքի վարդագույն տուֆի երանգները համադրվում են մեջքով դեպի դիտողը նստած դեղնագույն գլխաշորով աղջկա կարմրագույն զգեստի տաք տոներին: Ստազբադ, ճուլմիսկ մի փոքր թախծով պարուրված արտահայտություն ունի ծախում նստած միջահասակ կինը: Հմայիչ է մեջքի վրա պսակած երի-

տասարդի թեթև ժպիտով պարուրված դեմքն ու դեպի երկինջ ուղղված հայացքը: Սակայն դիտողի ուշադրությունը շատ ավելի գրավում է տարեց վարպետը՝ բանվորական բանկոնով և զոգնոցով: Նա ուշադրություն է գրավում ոչ այնքան կոշտովներով ծածկված իր ուժեղ ձեռքերով, ոչ այնքան նրանով, որ նկարի կոմպոզիցիոն կենտրոնն է, որքան իր հմայիչ, մեղմ ժպիտով, որից լուսավորվում է նրա արևահար դեմքը: Սա կադրային բանվորի հետաքրքիր գեղարվեստական կերպարներից է սովետահայ գեղանկարչության մեջ, բանվոր, որի կենսագրությունը սերտորեն շաղկապված է հարազատ քաղաքի հետ: «Երևանի կառուցողները» կտավի տարեց բանվորը մի ամբողջ սերնդի ընդհանրացված գեղարվեստական կերպարն է: Նա հպարտ է իր անցյալով և նրանով, որ արժանի սերունդ է գալիս իրեն փոխարինելու՝ երազողների, ալյուրով ու խանդավառությամբ լի, կյանքի գեղեցկությունները սիրող, աշխատանքի գեղեցկությունը հասկացող նոր սերունդ: Մի կտավի մեջ Գ. Խանջյանը կարողանում է տեղավորել երեք սերունդների բազմակողմանի մեկնաբանություն ունեցող կերպարներ ու նրանց հետ միասին խորհում կյանքի կարևորագույն երևույթներից մեկի՝ աշխատանքի և էության մասին: Խորհում է սերունդների հոգեբանական փոխհարաբերության միջոցով: Ռոմանտիկ տրամադրության ինչ-որ երանգ կա «Երևանի կառուցողներում», որը թեթևակի անցնում է կտավի ընդհանուր տրամադրության միջով՝ երբեմն մասնակիորեն բնորոշելով այս կամ այն կերպարը: Նրանցից յուրաքանչյուրը դրված է որոշակի ներքին գործողության մեջ, իրարից անկախ ու առանձին աշխարհներ ունեցող, սակայն գաղափարական նպատակալացությամբ նույն ուղիովներում գործող: Նախկին գործերի սյուժետային պատմողական հիմնավորումն այլևս չի բավարարում նկարչին: Նա արդեն ձգտում է ընդհանրացված հոգեբանական մեկնաբանությունների, սիմվոլիկ տրա-

մարդությունների, մարդկային վեր հասկացությունների բացահայտման: Նա ստիպում է դիտողին շարունակել այն մտորումները, որոնք նրա մոտ կարող են առաջանալ՝ իր նկարները դիտելիս: Այդպես միայն կավարտվի նկարի հիմքում դրված մտահղացման բացահայտումը:

Լույնատիպ «անկախ» հերոսներ են նաև Գ. Խանջյանի լավագույն կտավներից մեկի՝ «Ե՛վ հաց, և՛ սեր, և՛ երազանք» աշխատանքի կերպարները (1964): Նկարի համար արված էտյուդները հիմնականում ազգագրական տիպեր են պատկերում, կատարված են առանձին կոլորիտային հատվածների միասնությունը գտնելու նպատակով և ունեն առանձնահատուկ գեղարվեստական արժեք («Էդիկ Փանդունցի դիմանկարը», «Բլուրականցի հնձվոր Լարությունյանի դիմանկարը», «Նատյուրմորտ կծերով», «Հաց են թխում» և այլն): Ժամանակի ընթացքում այս բոլոր «էտյուդները» ի մի բերվեցին, յուրաքանչյուրը գտավ իր տեղը, ընկավ նույն դիտակետի մեջ, ընդհանրացվեց ու կազմեց մի ամբողջություն: Կտավի ընդհանուր կարմրա-շագանակագույնի մեջ մեղմ լուսավորված հացատունը, պպծառ վրձնարարվածներով ստացված հաց թխող կանցնց սպիտակ գուլաշորները, սյան տակ կանգնած երիտասարդի սպիտակ վերնաշապիկը, դեղնա-շագանակագույնով ստացված լավաշի շեղջը, ծաղկաձև ծաղկավոր բաց վարդագույն զգեստը կտավի ընդհանուր կոլորիտը դարձնում են լավատեսական, միաժամանակ ունեն իրենց իմաստավորված տեղն ու դերը կտավում: Թվացող արտաքին հանգստության մեջ նկարի կոլորիտն ունի ներքին թրթիռ, անհանգիստ շարժում և տրամադրություն, որոնք օգնում են ինչպես կերպարների փոխադարձ, նույնպես և նրանց անհատական էության բացահայտմանը, որտեղ սակայն կարևորը երիտասարդների կերպարներն են: Նկարը չի կառուցվում որոշակի սյուժեի վրա: Գլխավոր «կերպարը» աշխատանքի ու սիրտ տրամադրությունն է: Լե-

րոսներից մեկը՝ սյանը հենված երիտասարդը, աշխատանքի մեջ կոփված մարդ է, միաժամանակ՝ երազող, ռոմանտիկ մի կերպար: Որը պատկերված է շատ սովորական, ամենօրյա կյանքի պայմաններում: Նրա գործի արդյունքը թարմ լավաշի շեղջն է, պատկերված կտավի կենտրոնում: Չի կարելի բավարարվել կտավի բոլոր հատվածների գունային մաքուր կառուցվածքով, սակայն դա չի խանգարում աշխատանքի ամբողջական ընկալմանը:

«Երջանիկ ճանապարհ» նկարից մինչև «Ե՛վ հաց, և՛ սեր, և՛ երազանք» պատկերի միջև ընկած է որոնումներով հագեցած տասնամյակ, երբ նկարիչը գտավ իրեն, գտավ իր դեմքն ու ձեռք բերեց վարպետություն:

«Ե՛վ հաց, և՛ սեր, և՛ երազանք» նկարից հետո, մոտ վեց տարի, Գ. Խանջյանը շատ ավելի զբաղվեց գրաֆիկայով: Եվ երբ նորից հանդես եկավ թեմատիկ պատկերով, ապա իրեն հուզող հարցադրումները նա բաժանեց երկու մասի: Մի կողմից իրեն հոգեհարազատ դարձած սերունդների հարցը յուրովի լուծում ստացավ «Արևածաղիկներ» կտավում (1970), իսկ մյուս կողմից հաց և երիտասարդություն հասկացությունները միաձուլվեցին իրար ու բարձրացան հայրենիքը մարմնավորող գեղարվեստական կերպարի աստիճանին «Հացը լեռներում» (1972) աշխատանքում:

«Արևածաղիկներում» տարեց կիցն ու երիտասարդ աղջիկը յուրատիպ հոգեվիճակների մեջ են դրված: Նրանք և նման են նախորդ կտավների նույնատիպ հերոսներին, և, միաժամանակ, շատ ավելի ինքնամոտիվ կերպարային մեկնաբանում ունեն: Կտավում կարևորը տրամադրությունն է, հերոսներից անկախ, սակայն նրանց ներքին հոգեբանական մեկնաբանումից բխող տրամադրությունը, որը կազմակերպողը կտավի կոլորիտն է: Նկարի մուգ ֆոնի վրա, ետին պլանում նկարիչը տեսավորում է թարմ կարմրով ստեղծված նոներ և ողջ կտավի տարածու-

թյունը ծածկում արևածաղիկներով, որոնց մեջ և տեղավորում է իր հերոսուհիներին: Երկու սերունդ, որոնք իրար հետ կապված են ընդհանուր գործով: Նկարիչը հետաքրքիր է լուծում նաև գունային հարցադրումները: Նոների կարմիրը, արեւածաղիկների դեղնա-շագանակագույնը ստեղծում են կտավի հիմնական լավատեսական տրամադրությունը: Նկարչի համար կարևոր նշանակություն ունի ստեղծագործության նատյուրմորտային հատվածը: Դրա համար նախօրոք ստեղծվել են մի շարք առանձին նատյուրմորտներ, որոնց թվում հետաքրքիր գործերից մեկը՝ «Արևածաղիկներ» խորագրով: Նկարիչը բազմաթիվ էտյուդներ է արել Գառնիում (այդ շարքի լավագույնը «Տատիկն» է): Եթե սրանք նախնական աշխատանքներ էին Գ. Խանջյանի համար, որպեսզի նա կարողանա ավարտել թեմատիկ պատկերը, ապա արդեն ավարտուն կտավը հիմք հանդիսացավ Խանջյանի հայկական նատյուրմորտների շարքը մուտք գործող մի նոր թեմայի՝ նոների նկարաշարի համար: Հյութեղ կարմրով արված, միասեռ լուսից կապտա-արծաթավուն փայլ ստացած, պլաստիկ ձևերով կառուցված ծավալային ու ամուր պլանատյուրմորտները («Նոներ», 1971, «Նատյուրմորտ... Նոներ», 1973 և այլն) նոր արժեք տվեցին խանջյանական նատյուրմորտներին: «Արևածաղիկներ» նկարի համար Գառնիում կատարած երկարատև աշխատանքի ժամանակ Գ. Խանջյանը էտյուդներ արեց նաև իր մեկ այլ նոր կտավի՝ «Հացը լեռներում» ստեղծագործության համար: Լավագույններից են «Լավաշներ», «Լավաշներով աղջիկը» էտյուդները: Բայց, քանի որ կտավում կարևոր դեր ունեն նաև բնությունը, ապա էտյուդների շարքում էական են նաև Արագածում ստեղծված բնության տեսարանները:

«Հացը լեռներում» կտավի հերոսուհին թերևս մի փոքր թատերական կեցվածք ունի ողջ նկարի հանգիստ ու տրամաբանորեն լուծված կոմպոզիցիայի

մեջ: Կարևորն այստեղ հարցադրմանը հարազատ մնալն է, և աղջկա սիմվոլիկ կերպար լինելու հանգամանքը որոշ չափով արդարացնում է նրա այսօրինակ տեղադրումն ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ (հիշենք Հ. Ջարդարյանի «Գարունը», որի հետ մտածողության ընդհանրություններ կան): Խանջյանի այս կտավում երփնագիրն ունի յուրօրինակ «թեթեւություն», որից յուրաքանչյուր հատվածը ստանում է ինքնատիպ արտահայտչականություն: Արծաթականաչավուն սարերը, օխրայով ստացված կտավի աջում տեղադրված քոթոները, ժամանակակից ազգային տարազի տարրերից ստեղծված աղջկա դեղնագույն շրջագծետը, բաց դեղնագույն լավաշների շեղջը բերում են լավատեսական տրամադրություններ և օգնում մտահղացման բացահայտմանը:

Գյուղական թեմայի ինքնատիպ շարունակության, նրա հոգեբանական դրսևորման գեղարվեստական արտահայտչականության մի նոր և կարևորագույն փուլ է Գ. Խանջյանի համար «Վերադարձավ» կտավը (1975): Դարձյալ գյուղական հացատունը, «գյուղական» նատյուրմորտի հյութեղ գունային տոների համադրություններ և գունա-պլաստիկ մտածողության թրթռում, ինքնատիպ որակ, երբ ամեն ինչ կենտրոնացնում է իշխող տրամադրության շեշտադրման վրա:

Ո՞րն է այն:

Խաղաղության մասին ունեցած մտորումները: Այն անդորր ու խաղաղ կյանքի հոգեբանական դրսևորումը, որը Գ. Խանջյանի նախկին նկարներում հանդես էր գալիս որոշակի «նյութական» շեշտվածությամբ, երբեմն ստանալով սիմվոլիկ արտահայտություններ: «Վերադարձավ» կտավում անդորր ու խաղաղ կյանքի կրողները երեք կերպար են. որդին, արդեն տարեց հայրն ու մայրը՝ գյուղական աշխատանքի տարիների կնիքը կրող գեղարվեստական կերպարներ: Մայրը՝ այնքան հիշեցնող Գ. Խանջյանի նախկին գործերից հայտնի տարեք կնոջը, և հայրը՝ հա-

A II
60778

վաքական մի կերպար, որի նախատիպը կարելի է տեսնել «Երևանի կառուցողները» կտավում: Սա բնական ու օրինական է Գ. Խանջյանի ստեղծագործության համար, եթե նկատի ունենանք նկարչի մոտ տարիներ շարունակ իր զարգացումն ապրող միևնույն գաղափարի յուրատեսակ գեղարվեստական առաջընթացի ձգտումը և այն մեծ հավատամքը, որ նա ունի այդ գաղափարի հանդեպ, նրա անընդհատ կատարելագործման հանդեպ:

Ընդհանուր տաք կարմիր կոյրիտի մեջ մոնումենտալ հնչեղության եմ բարձրացված մոխրա-կապ-տագույն տոներով լուծված տարեց ամուսինների կերպարները, որոնք իրենց մեջ են առել խաղաղ ջուն տառնա զորացրված որդուն: Զինվորի դեղնա-շագանակագույն զգեստները իրենց սառը հատվածներով հնարավորություն են տալիս կերպարը մղել առաջին պլան և դարձնել կտավի կոմպոզիցիոն ու գաղափարակիր կենտրոն: Նրա դժվարին ու փորձություններով լի կյանքի պատմությունն «ընթերցվում է» ծնողների մտասույզ կեցվածքների ու ինքնամիտի կերպարների միջոցով: Կտավում կարևորը խաղաղության զգացումն է, հանգիստ ու խաղաղ գյուղական կյանքի, խաղաղ կյանքի վերարտադրման ձրգտումը: Այս տեսանկյունից էլ Գ. Խանջյանի «Վերադարձվա՛» կտավը գեղանկարչական մտածողության մի նոր փուլ է արվեստագետի կյանքում: Այն սահմանազատում է նրա անցած ստեղծագործական ուղին ու ձեռքբերումները՝ հիմք դառնալով նոր մեկնաբանումներով բնորոշվող գործերի համար:

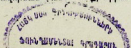
Գրիգոր Խանջյանն ընդլայնեց սովետահայ գեղանկարչության, հատկապես՝ թեմատիկ պատկերի շրջանակները: Գյուղական թեմայի անհատական ու ինքնատիպ մեկնաբանումները տեսնում ենք Մ. Ասլամազյանի, Մ. Աբեղյանի, Ա. Բեքարյանի և այլոց գործերում, երբեմն՝ ծայրահեղ ընդհանրացված, երբեմն՝ զուտ ազգագրական իրապատկանի սահմաններում, երբեմն՝ այլաբանական կերպավորման աս-

տիճանի բարձրացված: Գ. Խանջյանը գյուղական թեմատիկա ներմուծեց հոգեբանական որոշակի տրամադրություններ, ռեալ զգացողությունների և ժամանակի հուզող հարցադրումների միասնության կերպավորում, որն իր որոշակի հետքն է թողել ժամանակի սովետահայ գեղանկարչության մեջ: Գ. Խանջյանն ընդլայնեց նաև հայկական նատյուրմորտի թեմատիկան, նրա մեկնաբանման շրջանակները, ստեղծելով աշխատանքներ, որոնցում ազգագրական իրերի, գյուղական կյանքի ատրիբուտների պատկերումները դուրս են գալիս հայեցողական նկարագրության շրջանակներից և բարձրանում գեղարվեստական ընդհանրացումների մակարդակի:

Գեղանկարչության բնագավառում ունեցած բազմակողմանի հետաքրքրություններին զուգահեռ, կազմավորվեց գրաֆիկ Խանջյանը:

Ստեղծագործական առաջին իսկ քայլերից ձրգտելով դրամատիկական մեծ շնչի գործերի, հոգեբանական ներքին փոխհարաբերությունների գեղարվեստական մարմնավորման, Խանջյանն իրեն հուզող տրամադրությունների վերարտադրման համար գնաց կերպարվեստի մի բնագավառ, որը եթե մի կողմից ինչ-որ ձևով սահմանափակում էր նրա ասելիքի գեղանկարչական կողմը, ապա, մյուս կողմից, հնարավորություն էր տալիս մտահղացման բազմապլուս, բազմադրվագ արտահայտման: Խանջյանը սկսեց զբաղվել գրեյալին գրաֆիկայով: Ճիշտ չէ ասել «սկսեց զբաղվել», քանի որ նա իր ստեղծագործական կյանքը սկսեց գրեյի նկարազարդումով:

Դեռևս Երևանի Փ. Թերլեմեզյանի անվան գեղարվեստական ուսումնարանի սան էր նա, երբ ձևավորում էր «Պիոներ կանչ» թերթի և «Պիոներ» ամսագրի մանկական պատմվածքները: Գեղարվեստական ինստիտուտի ուսանող էր, երբ լույս տեսան Լուվի. Թումանյանի «Սասունցի Դավիթ» և «Անուշ» պոեմները՝ նրա նկարազարդումներով: Ինչպես տեսնում ենք, երիտասարդ նկարչին հրապուրել են գրական



այն երկրներ, որոնք հագեցած են հոգեբանական ուժեղ բախումներով, ունեն դրամատիկական լարված տրամադրություն: Հայ դասական գրականությանը սիրահարված երիտասարդ, ցկարչի համար առաջին հերթին այդպիսի երկերի հեղինակ էր Հովհաննես Թումանյանը:

Հայկական ժողովրդական էպոսի հիմնական ճյուղերից մեկը՝ Սասունցի Դավիթը, հրապուրել է քաղմաթիվ արվեստագետների: Հիշենք Ե. Բոչարի վարպետ ցկարազարդումները «Սասունցի Դավիթ» ռուսական հրատարակության համար (1939 թ.), որտեղ արվեստագետը էպոսի դեպքերի ու հերոսների գեղարվեստական մեկնաբանությունները տեսնում էր միջնադարյան հայ արվեստի շրջանակներում: Ե. Բոչարի ցկարազարդումներում հողմահարված քարի ֆակտուրայի տպավորություն թողնող բարձրաքանդակային սյուժեները, ըստ էության, միջնադարյան կոթողների պատերի բարձրաքանդակներ էին, որոնք շնորհիվ ցկարչի կողմից վարպետորեն «արտանկարվել էին»: Առաջին ցկարազարդումներում Գ. Խանջյանը չուներ Ե. Բոչարի կատարած վարպետությունը, չուներ Լ. Կոջոյանի «Սասնա ծռերի» կամ Սասունցի Դավիթի նմիված գործերի մոնումենտալ շնչի զգացողությունը, որը սնվում էր ինչպես հայկական մանրանկարչության, նույնպես և միջնադարյան որմնանկարչության ավանդույթներից: Խանջյանի թումանյանական մեկնաբանումները ունեին ճորելանք: «Սասունցի Դավիթ» ցկարազարդումների համար ցկարիչն ընտրում է պոեմի առաջնը կազմող սյուժետային ուժ՝ հանգույց, ստեղծելով ինչպես դիմանկարչական, նույնպես և սյուժետային կոմպոզիցիաներ, որոնցում պատկերված են պոեմի գործողությունների այս կամ այն հանգույցները: Այս առաջին աշխատանքում այնպիսի տպավորություն է ստեղծվում, թե ցկարիչը ձգտում է վերարտադրել գրական երկի բոլոր կարևոր իրադարձությունները: Առաջին ցկարազարդումներում Դավիթը ոչ այնքան մտքի,

որքան գործի մարդ է: Նա ունի փոքր-ինչ գեղեցկացված դիմագծեր. ցկարչի ցանկությամբ, ծառս եղած ձիու վրա գեղեցիկ կեցվածք է ընդունում: Չնայած ցկարազարդումները կատարված են գրագետ ու ճաշակով, բայց դեռևս չունեն այն ներքին միասնականությունը, որը բնորոշում է Խանջյանի հետագա աշխատանքները գրաֆիկայի բնագավառում: «Սասունցի Դավիթ» այս ցկարազարդումներում չկարճաև ռեալան միասնություն: Առանձին թերթեր կատարված են «սոուսի» տեխնիկայով, որն օգնում է ցկարչին հասնել որոշակի գեղանկարչական տպավորության, իսկ վերջնազարդերն ու տեքստի մեջ ներգրավված փոքրաչափ տեսարաններն արված են տուշով և ծալքով, կրում են կենցաղային երանգ: Սա բերում է կերպարային միասնականության խզում և ցկարազարդումները որոշակիորեն զրկում այն մոնումենտալությունից, որը բնորոշ է պոեմին: Նկարազարդումներում կարևորը Դավիթի կերպարն է. երիտասարդ, հախտոն զգացմունքներով, մոլեգնող բնավորությամբ օժտված: Մյուս կողմից, դեպքերի ու կերպարների ռեալ պատկերման մեջ առկա է Խանջյանի հետագա գրաֆիկական բոլոր գործերին բնորոշ մի գիծ. գրական երկի ներքին ռոմանտիկ տրամադրության արտահայտման ձգտում, որը սակայն այս աշխատանքում համեմատաբար թույլ դրսևորում ունի:

«Սասունցի Դավիթ» ցկարազարդումների առաջին տարբերակն (1950) իր կատարողական սկզբունքներով չբավարարեց ցկարչին և երկու տարի անց նա նորից անդրադարձավ այդ թեմային: Երկրորդ տարբերակում (1952) կոմպոզիցիաներն ավելի միաձուլ են, ունեն դրամատիկական լարված հոգեվիճակ: Մեծ տեղ տալով սկզբնազարդին ու վերջնազարդերին, որոնք հիմնականում վերարտադրում են Սասնա վայրի բնությունը, թվում է, թե դրանց միջոցով ցկարիչը ընթերցողին ցանկանում է առաջնորդել դեպի Դավիթ, Չենով Օհանի աշխարհը, էպո-

սի աշխարհը: Նկարագարողների այս տարբերակում կոմպոզիցիոն թերթերը դառնում են ավելի ամբողջական («Դավթի ու Մսրա Մելիքի կոիվը», «Ջայրացած Դավիթը», «Դավիթն ու Ժերուհին» և այլն): Այստեղ արդեն նկարիչը չի ձգտում պատմություն ստեղծել ինքնակամ ու անհնազանդ Դավթի մասին: Նա շեշտը դնում է ժողովրդի չընկճվող, չենթարկվող հոգեկան ուժի, նրա պայքարի, կամքի գեղարվեստական կերպավորման, ավելի ճիշտ՝ ենթատեքստ ստեղծելու վրա: Այս հատկությունների կրողը գլխավոր հերոսն է, որն օժտված է ներքին ուժով, ընդունակ է միտքն ու ուժը տրամաբանորեն իրար շաղկապել: Դավթի կերպարը նկարագարողներում արտաքին ուժի և գեղեցիկ դիմագծերի հետ օժտված է որոշակի հոգեբանական անհատականացումով: Նա գեղեցիկ դիմակ չէ, այլ ուժով ու կամքով օժտված մի երիտասարդ, որը մտածում է և խելացիորեն գործում: Մյուս գործող անձինք՝ Մսրա Մելիքը, Ծերուհին, հարկահավաքները, Չենով Օհանը, անհատական բնութագրումներ ունեն, ավելի ակտիվ են, քան նախորդ աշխատանքում և սերտորեն շաղկապված են Դավթի կերպարի հետ: Նկարագարողների ընդհանուր միասնությունն ու կենսահաստատությունը թելադրված են կոմպոզիցիաների տրամաբանական կառուցվածքից, ձևերի մոդելավորման ազատությունից, սևի և սպիտակի տոնային թեթև համադրություններից:

1961 թվականին Գ. Խանջյանը նկարագարողն է Ավ. Խաթակյանի «Սասնա Մհերը», որի համար ածուխով և ջրաներկով արված չորս թերթերում ձգտում է հերոսների տիպաժային շեշտվածության, նրանց հզորության առավել արտահայտչականության:

Գյուղական թեմատիկայի մոտեցը գեղանկարիչ Խանջյանի հետաքրքրությունների ոլորտները կանխորոշեց նաև նրա հետաքրքրությունը դեպի Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ կարևոր տեղ գրավող երկու պոեմները՝ «Անուշը» և «Լոռեցի Աս-

քուն»: «Երջանիկ ճանապարհ» կտավի թեման ինքնին կապ չունի Հովհ. Թումանյանի «Անուշի» հետ, սակայն որպես մտահղացում, անջուշտ, թելադրված էր դրանց հակադրման միտումից:

«Անուշի» ողբերգական սյուժեն, նրա դեպքերի զարգացող դիմամիզմը՝ պատրվակ էին, որպեսզի Խանջյանը ստեղծի մինչև սովետական հայկական գյուղի կյանքը պատկերող կենցաղային տեսարաններ, սովորույթները ցուցադրող թերթեր, ներգրավելով բազմաթիվ կերպարներ ու տեսարաններ (1951):

Նկարչի համար պոեմի երիտասարդ հերոսները՝ Անուշն ու Սարոն, մարմնավորում են մաքուր ու անկեղծ, քարին ու գեղեցիկ: Գեղեցիկ է շրջապատող բնությունը, որն ուղեկցում է նրանց ամենուր: Ժողովրդական ծեսերը (Ջան Գյուլում և այլն) նկարչին հնարավորություն են տալիս վերարտադրելու մասսայական տեսարաններ: Վիճակ հանող աղջիկների տոնական զգեստների գունազեղությունը, զուգորդվելով երկնքի լազուրի թափանցիկությանն ու դաշտային ծաղիկների կարմրին, ընդհանուր կանաչի հետ հաճելի տոնային ներդաշնակություն է կազմում: Գրքի ֆորգաջի վրա Լոռու գեղատեսիլ բնության գեղանկարչական համայնապատկերն է. քարափին՝ գյուղը, միայնակ, կիսավեր մի եկեղեցի, նոր ծաղկած դալար ծառեր և ամենուր մանիշակազույն երանգ ունեցող ժայռեր: Եվ ամենը՝ համակված ներքին ոգեշնչումով: Այս ֆոնի վրա՝ աղբյուրից վերադարձող Անուշը: Նրա նրբագեղ ֆիգուրը ծուլվում է երեկոյան բնությանը, շաղկապվում նրա տրամադրությանը: Նկարիչը Անուշին չի առանձնացնում բնությունից: Իր սպիտակ և բաց կարմիր շրջազգեստով, կրծքին ընկած երկար հյուսքերով, նա ասես միաձուլվում է բնությանը, դառնում նրա անհրաժեշտ հատվածը: Նա այդ բնության դուստրն է, նույնքան ուժեղ իր սիրո և նվիրվածության մեջ:

Նկարագարողման թերթերից մեկում Անուշին

տեսնում ենք ուտենու մոտ: Այստեղ արդեն բնութայունն օժտված է մեղմ ու թախծոտ տրամադրությամբ: Անուշի դեմքը շոյող ուտենու նուրբ, բարակ ճյուղերը իրենց մոխրականաչ տոնականությամբ համահնչյուն են նրա տխրությանն ու նախազգացումներին:

Պոեմի վեցերորդ գլխի սկզբնազարդում, հորիզոնական ճեղքի մեջ պատկերելով խելագարված Անուշին՝ ոսկե-շագանակագույն թափված մազերը ուտենու ճյուղերին խառնած, նկարիչը, բնության մանրամակարչական պատկերմամբ անգամ կարողանում է դառնալ «բազմախոս»:

Անուշի կերպարը պոեմի քնարական տրամադրության արտահայտիչն է, իսկ Սարոն, ասես, իր մեջ կրում է նրա լավատեսական ու էպիկական ելակետը: Եվ պատահական չէ, որ Սարոյի «դիմանկարը» նկարչի կողմից տեղավորվում է մանիշակա-կապտագույն երկնքի ու փոքրիկ բլրի ուժեղ կանաչի ֆոնի վրա: Նկարագարման յուրաքանչյուր թերթում, յուրաքանչյուր սկզբնազարդում կամ վերջնազարդում բնությունը դառնում է պոեմի տրամադրության հիմնական արտահայտիչը: Այն լավատեսական և ուրախ է «երկրորդ երգի» սկզբնազարդում, որտեղ վառ կարմիր կակաշներով սփռված դաշտում պայծառ հնչեղություն են ստանում գեղեկահիմների բազմագույն զգեստները: Պոեմի նկարագրողականների այսօրինակ մեկնաբանումը հնարավորություն է տալիս բնանկարներում ներմուծել ճարտարապետական կոթողներ կամ առանձին հաստվածներ: Եկեղեցու գավթի տառը, մոխրագույն սալահատակի ուղիղ քառակուսիները իրենց հանգստության հետ բերում են նաև որոշակի պայծառ տրամադրություն, որի սկզբնաղբյուրը արևի ջերմ ճառագայթներից նրանց ուժեղ լուսավորվածությունն է: Թրթուացող նուրբ կանաչ բարդիների և երկնքի լազուր ֆոնի վրա պարող աղջիկների ֆիգուրները, որոնց տեսնում ենք գավթի կամարի տակից, ինչպես նաև կոմպոզիցիայի հստակ կառուցվածքի ավարտվածության շնորհիվ, այս

թերթը բարձրանում է թեմատիկ պատկերի աստիճանի: Պոեմը հնարավորություն է տալիս նկարչստեղծել մասսայական տեսարաններ, որոնցում կրկնող ներքին շարժումն է, ներքին աշխուժություն: Դրանց արտահայտման համար նկարիչը ոչ միս արտաքին շարժման մեջ է դնում պատկերվող գոծող անձանց, այլև յուրաքանչյուր կերպար օժտող անհատական բնութագրողներով: Պոեմի նկարագրողականներում մասսայական տեսարանները կուրիտային խտացված զանգվածներ չեն: Դրանք հիմնական գործողություններն ուղեկցող ակտիվ միջավայր են: «Անուշի» նկարագրողականներում կան նաև միայն նկարչի ստեղծագործական թելադրանքով «կատուցված» թերթեր («Սարոյի սպանությունը», «Անուշի արտաքսումը տանից»), այսպես կոչված, «գեղեցիկ» տեսարաններ («Անուշ խելագար»): որոնց կողքին, սակայն, զգացվում է, որ նկարիչը գտել է պոեմի հիմնական գաղափարական գիծը՝ սիրո հաղթանակի միտքն արտահայտելու ընդհանուր լավատեսական տրամադրությունը: Գ. Խանջյանը գալիս է շարունակելու գրքի ձևավորման հայտարարված լավագույն ավանդույթները՝ ոչ թե կրկնել գործին, այլ ինչ-որ մի նոր բան ավելացնել գործի տողերին: Դա զգացվում է և՛ ֆորզաց դարձած Լուկա բնության ընդհանուր տեսարանի պատկերման մեջ, և՛ ֆորմալիստիկական պատկերված բանաստեղծի ու Ծերունու լուս գրույցի մեջ, որոնք գալիս հարստացնում են ընթերցողի գեղանկարչական ընկալումները: Այս նկարագրողականներում և՛ հայկական բնաշխարհ է, և՛ հայկական կերպարները, և՛ ազգային կոլորիտի որոնումները, և՛ ազգային գեղանկարչության ու գրաֆիկայի ավանդների յուրացման ձեռնարկ: Գ. Խանջյանը կարողանում է իր ստեղծագործական մտահղացումների համար գտնել տրամաբանական զարգացում, որտեղ կարևոր դերը պատկանում է գույնին: Սա տարօրինակ չպետք է թվա, քանի որ Գ. Խանջյանի առաջին նկարագրողականները

կատարված են գեղանկարչության սկզբունքներով: Դա նորություն չէր հայ կերպարվեստում: Դեռևս դարասկզբին, նույն այս սկզբունքով նկարազարդումներ էր ստեղծել հայ արվեստի դասականներից մեկը՝ Վարդգես Սուրենյանցը (1860—1921): «Հայկական ժողովրդական հեքիաթների», Օ. Ոսայլդի «Փոքրիկ արքայադստեր ծննդյան օրը» և «Պատանի թագավորը» հեքիաթների նկարազարդումները Սուրենյանցի կատարմամբ յուրատիպ թավջային երանգ ունեն, որն օգնում է միջավայրի, տարազների ու կերպարների ինտենսիվ ներգործությանը: Գեղանկարչության և գրաֆիկայի բնագավառում Վ. Սուրենյանցի հարուստ փորձը, վարպետությունը հնարավորություն տվեցին նրան նկարազարդման գունալից արտահայտչականությունը պահել գրաֆիկայի յուրահատուկ սահմաններում. ոչ թե գույնի միջոցով հասնել նկարազարդման գեղանկարչական արտահայտչականության, այլ գույնը դարձնել գրքի ձևավորման առավել ներգործիչ ուժ: Նույն այդ մոտեցումը հետագայում տեսնում ենք Մ. Սարյանի («Հայկական ժողովրդական հեքիաթների»), Լ. Կոջոյանի (Մ. Զորյանի «Հազարան բլրուկ» հեքիաթի, «Հայկական ժողովրդական հեքիաթների») մի շարք նկարազարդումներում: Նրանք ևս գույնն օգտագործում են ընդհանուր տոնայնության հազեցվածության նպատակով, որից և փոխվում է նույնիսկ գույնի օգտագործման տեխնիկան:

Գրիգոր Խանջյանը ձգտում է գույնի այնպիսի ինտենսիվության, որպիսի անհրաժեշտություն պարտադիր է միայն գեղանկարչական կտավներ ստեղծելիս: Այս հանգամանքը ինչ-որ մի տեղ նկարազարդ թերթերը զրկում է լակոնիզմից, ներմուծում բազմաթիվ ոչ անհրաժեշտ երանգներ, մանրամասներ, որոնք ծանրաբեռնում են նկարազարդումները: Այս աշխատանքներում պակասում է գրաֆիկական անհրաժեշտ հատկությունը. իշխողը գույնն է, այլ ոչ թե գծանկարն ու տոնը, իսկ քանի որ գույնն էլ ծա-

ռայում է յուրաքանչյուր մանրամասի նյութական, ծայրահեղ իրական պատրանք արտահայտելու նպատակին, ապա այս հանգամանքն ազդում է Գ. Խանջյանի նկարազարդումների արտահայտչականության վրա: Նրանք դառնում են փոքր-ինչ «քաղցր», փոքր-ինչ «գեղեցկացված», «գեղեցիկ երևալու» ձգտումով ոժտված թերթեր:

Այդ նույն սկզբունքով են կառուցված նաև հայ դասական գրականության հետաքրքիր գործերից մեկի՝ Վ. Միրաքյանի «Հալվարի որսը» պոեմի նկարազարդումները: Միոթ թեման մուտք է գործել Խանջյանի արվեստը ու դարձել առաջնահերթ ստեղծագործական մղումներից մեկը Վ. Միրաքյանի «Հալվարի որսում» (1952), որն ունի սոցիալական շեշտվածություն, անգամ այստեղ, նկարչին հիմնականում գրավում է Ալվարդի ու Կարոյի սիրո ողբերգական հենքը: Նկարիչը այստեղ ստեղծել է երիտասարդ գեղջկուհու բավականին սիրունատես, բայց միաժամանակ «միօրինակության» կնիքը կրող կերպար, որը հետաքրքիր է իր արտաքինով, կլորիտային է, սակայն որոշ չափով զուրկ ներքին անհատականությունից: Դա բնորոշ է նաև «Ամուշի» նկարազարդումների, ինչպես նաև «Երջանիկ ճանապարհ» և «Ամահիտ» կտավների հերոսուհիներից: «Հալվարի որսի» նկարազարդումներում, չնայած կերպարների որոշակի իդեալականացմանը, որոշ տեսարանների ռոմանտիկ մեկնաբանումներին, առանցքի թերթերի, վերջնազարդերի ու սկզբնազարդերի կառուցումները լակոնիկ են, գույա: Նկարչին հաջողվում է ընթերցողին հասցնել իր մտորումները, որոնք համահնչյուն են գրողի զգացումներին:

Նկարազարդման նույնատիպ սկզբունքով է կառուցված նաև Հովհ. Թումանյանի «Գիջորը» պատմվածքի ձևավորումը (1953):

Տարիներ շարունակ Հովհ. Թումանյանի «Գիջորը» ընթերցողներին հուզել է իր փոքրիկ հերոսի գեղջկական միամտությամբ, մեծ քաղաքի երևույթ-

ների հանդեպ նրա ունեցած անմիջական վերաբերմունքով, իր ողբերգական վախճանով: Գ. Խանջյանը կարողացավ գտնել այսպիսի գծերով օժտված Գիքորի գեղարվեստական կերպարը, կարողացավ ցույց տալ այն միջավայրը, որտեղից նա գնաց (գյուղական բնության ազատությունը) և որտեղ սկսեց ճանաչել աշխարհը (բազազ Արտեմի տունը, հին Թիֆլիսի փողոցները) իր կոլորիտային առանձնահատկությամբ: Պատմվածքի հերոսը նկարագրողումներում հմայիչ է իր գեղեկական անմիջականությամբ, իր անօգնական մեծակությամբ: Նկարիչը, խորն ըմբռնելով մասնու ընթերցողի հոգեբանությունը, խուսափում է Գիքորի ողբերգական կյանքի սենտիմենտալ վերադրույթներից: Միաժամանակ, համոզիչ կերպարները, դեպքերի ու երևույթների պատկերման հիմքում դրված երկու աշխարհների հստակ մատուցումը, նկարագրողման առանձին հնարամիտ դրվագները (օրինակ՝ նախատիտղոսաթերթը՝ Համբոյի նամակի տեքստով ու տատանակի ճյուղերով) գալիս են հաստատելու, որ Խանջյանը նաև մանկական գրքի վարպետ նկարագրող է:

Գեղանկարչական հնարների օգտագործումը թույլ է տալիս նկարչին գործողություններն առավել տպավորիչ դարձնել: Սակայն նրա այս տիպի նկարագրողումներում ասվում է շատ ավելին, քան անհրաժեշտ է: Կորչում է գրքի գրաֆիկայի լակոնիզմը: Հիմնական թերթերը, իրենց ինքնատիպ արտահայտչականությամբ հանդերձ, չեն շաղկապվում գրաֆիկական հստակությամբ ստեղծված տիտղոսաթերթի, սկզբնազարդերի ու վերջնազարդերի հետ: Երկու տեխնիկաների առկայությունը «Գիքորի» նկարագրողումներում առիթ է տալիս մտածելու, որ Գ. Խանջյանը ձգտում է գեղանկարչությունը սահմանազատել գրաֆիկայից: Եվ դա տեղի ունեցավ Հովհ. Թումանյանի «Լոռեցի Սաքուն» պոեմը նկարագրելիս (1957):

Պոեմի բանաստեղծական հարուստ կերպարները

նկարչին հիմք են տալիս միայն ու միայն հոգեբանական էջեր ստեղծելու, քանի որ գործողությունների զարգացման հենք չկա: Այստեղ չկան «Անուշի» կամ «Գիքորի» նման սյուժետային գործողությունների վրա կառուցված հոգեբանական տեսարաններ: Այստեղ ամեն ինչ շաղկապված է պոեմի հերոսի հոգեվիճակի հետ: Եվ նկարչին հաջողվել է գտնել նկարագրողման հաջորդականությունը պայմանավորող հոգեբանական գիծ:

Եթե պոեմի նկարագրողման առաջին թերթում Սաքոյի դիմանկարչական լուծումն է՝ ուժեղ, հուժկու, մի փոքր հերոսական կեցվածքով, ապա վերջին էջում նկարիչը պատկերում է խելագարված Սաքոյին՝ գլուխը ձեռքերով բռնած, փախչելիս: Փոխադարձ կապ կա այս երկու թերթերում. բնության մեջ մեծացած հզոր, հոգեպես մաքուր և ուժեղ անձնավորություն և՛ խեղճացած, փոքրացած, իր եսը կորցրած մի էակ: Սաքոյի կերպարն ինչ-որ տեղ հիշեցնում է Սարոյին: Սակայն Սաքոյին պատկերող թերթն ավելի արտահայտիչ է գծանկարով, հստակ՝ կառուցվածքով, բարդ՝ ներքնաշխարհով: Հատկապես կատարողական մեծ վարպետության և հասցված չարքերի տեսարանը, որտեղ գեղջուկ երիտասարդը զարմանքից ու վախից սարսափած հայացքով կուչ է եկել օդայի մի անկյունում: Նրա իրական, դրամատիկ կերպարին հակադրված են երևակայական կանանց ուրվականային, գեղեցիկ ու տգեղ, բայց խորհրդավոր դեմքերը: Նկարիչը կարողանում է գտնել իրականի ու երևակայականի հարաբերությունը, գտնել այն միասնական ոճը, որը պատկերածին տալիս է ավարտվածություն և համոզականություն: Նկարագրողումները ամբողջական են, կոտ կառուցվածք ունեն, որին նկարիչը հասնում է լույսի ու ստվերի ուժեղ համադրությունների, տոնային փափուկ անցումների շնորհիվ, որոնց միաժամանակ գծանկարին հաղորդում են փափկություն և պլաստիկական արտահայտչականություն:

«Լոռեցի Սաքոյի» Եկարազարդումները կատարված են գուաշով և սոուսով, որոնք հնարավորություն են տալիս ստեղծելու սևի ու սպիտակի ինքնօրինակ համադրություններ: Այստեղ արդեն չկա նախորդ աշխատանքների գունային բազմազանությունը: Սա գրաֆիկական մտածողությամբ ստեղծված աշխատանք է: Օգտվելով սև գուաշի և թափանցիկ սոուսի հնարներից, Խանջյանը կարողանում է ձևերի հստակության միջոցով հասնել ամբողջի ընդհանրացմանը, շեշտել կարևորն ու էականը, կատարողական լակոնիկ միջոցներով հասնել հոգեբանական արտահայտչականության: Այդ առումով հատկապես նշանակալից է վերջին թերթը. երևակայական չարքերից փախեցած Սաքոն փախչում է գլուխն ակերի մեջ առած, փախչում է խելակորույս, փախչում է երկուտակ դառած: Այս թերթն իր դրամատիկական խորությամբ մեծ աղերս ունի Ա. Պուշկինի «Պղնձե հեծյալը» պոեմի համար արված՝ Ա. Բենուայի Եկարազարդումների գրեթե նույնատիպ թերթի հետ, որտեղ Պղնձե հեծյալն իր ողջ վեհությամբ ընթանում է դեպի պոեմի հերոսը՝ Եվգենին:

Խանջյանը կարողանում է բացառիկ վարպետությամբ կառուցել ողջ Եկարազարդումներին և, հատկապես, այս թերթի կոմպոզիցիոն արտահայտչականությունը: Սաքոն փախչում է դեպի թերթի խորքը, փախչում է փոքրացած, արխալուղի ծածկվող փեշերից առավել թափ ստացած: Նրա ոտքերը կտրված են գետնից: Կերպարի այդօրինակ դիմամիզմն օգնում է հերոսի հոգեվիճակի առավել դժուարմանը:

Տարիների ջրոտնաջան աշխատանքը, բազմակողմանի որոնումները Եկարչին բերել էին վարպետություն, մտածելակերպի կերպարային հստակություն և փիլիսոփայական խորություն: Դրանով պետք է բացատրել «Լոռեցի Սաքոյի» Եկարազարդումների բացառիկ հաջողությունը ինչպես Հայաստանում, նույնպես և միութենական ու միջազգային գեղար-

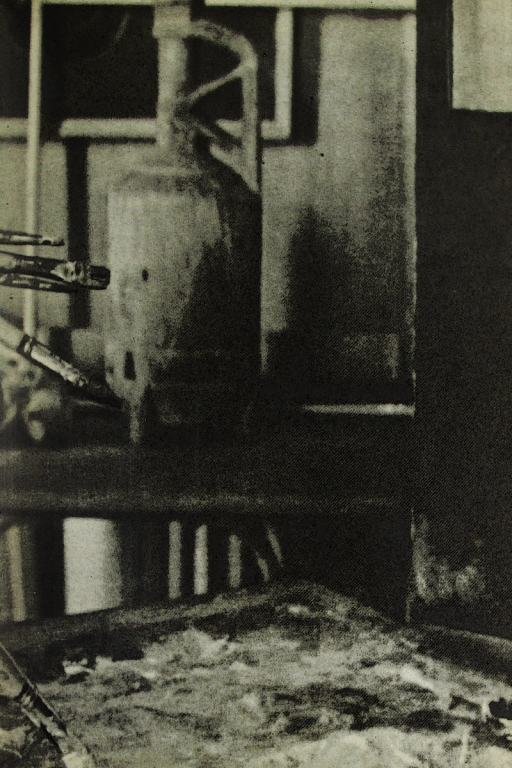
վեստական ցուցահանդեսներում: Գ. Խանջյանը կարողացել էր ստեղծել մարդկային որոշակի հոգեվիճակներ, որոնք դրված էին ազգային մտածողության սահմաններում: Այդ Եկարազարդումները բեկման նշանակություն ունեցող երևույթ էին Գրիգոր Խանջյանի արվեստում: Նկարիչը գտել էր գրքի ձևավորման իր մտածողությունը, որը շաղկապվում էր հստակ, արտահայտիչ գծանկարին, ձևի բարձր զգացողականությանն ու կոմպոզիցիա կառուցելու խանջյանական կարողությանը:

Հովհ. Թումանյանի «Լոռեցի Սաքոն» պոեմը Եկարազարդվում էր առաջին անգամ: Սա ևս մի առանձնահատկություն է, որը բնորոշ է Խանջյան գրաֆիկին: Նա ձգտում է Եկարազարդել այնպիսի գրական երկեր, որոնք առաջին անգամ պետք է ստանան գրաֆիկական կերպավորում: «Լոռեցի Սաքոն» պոեմի Եկարազարդումներով Գ. Խանջյանը կարողացավ գրքի ձևավորման բնագավառում հասնել մտածելակերպի հստակության, մեկնաբանումների իմաստավորված խորության: Սա էր այն հիմքը, որը հնարավորություն տվեց Եկարչին ձեռնարկելու այնպիսի մի բարդ ու պատասխանատու գործի Եկարազարդում, ինչպիսին Խաչատուր Աբովյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպն է (1958):

Խ. Աբովյանի վեպը, որպես գրական երկ, ունի ինքնատիպ կառուցվածք: Գործողությունները ծավալվում են 19-րդ դարի առաջին կեսի պատմական կարևորագույն դեպքերի ֆոնի վրա: Սրանք և՛ բարդություններ են ստեղծում ձևավորող Եկարչի համար, և՛ ազնու ստեղծագործելու հնարավորություններ տալիս: Թերևս սրանով պետք է բացատրել վեպի հայրուրանյա գոյության ընթացքում Եկարչիչների «անտարբերությունը» նրա նկատմամբ: Նկարչական կերպարներով վերարտադրել վեպի որևէ կոլմիցացիոն հանգույց, նշանակում է ստեղծել պատմական թեմայով բարդ պատկեր:

«Վերջ Հայաստանի» վեպը Եկարազարդելիս Եկարչին տրված էր հայ ժողովրդի պատմությունից





Առաջին թերթերից մեկում, որտեղ պատկերված է վեպի հանգուցային իրադարձություններից մի տեսարան, այն է՝ պարսիկ ֆառաշների կողմից թագուհու առևանգումը, ըստ գրական երկի անհրաժեշտ է նաև հերուստիկոս մոր առկայությունը: Խանջլանի համար թագուհու մայրն այս տեսարանում անհրաժեշտ է որպես դրամատիկական մի կերպար, որը կրում է դեպքերի ողբերգության ողջ իմաստավորումը: Կոմպոզիցիոն կառուցված է ֆառաշների սարսափահար կերպարների անհանգիստ շարժման, Աղասու ծառս եղած ձիու և դեպի անկյունը գնացող, սուրը թափով բարձրացրած Աղասու աջ ձեռքի շարժման վրա: Նկարի աջ անկյունում, կաթնագույն չեզոք ֆոնի վրա, ուժեղ սև հատվածով դեպի երկինք են բարձրացել մի զույգ չորացած ձեռքեր: Վեր են բարձրացել որպես աղերսող, գոօթյուն խնդրող, որպես բողոքող, որպես Աղասու սխրագործությունն օրհնող: Ազգային տարազով ծնկաչոք պատկերված, մեծ արտահայտչականությամբ օժտված տարեց կնոջ կերպարը դարձել է տեսարանի կոմպոզիցիոն կենտրոնը, նրա շարժումը կրող ակտիվ հատվածը: Այդ նույն կերպարին հանդիպում ենք մյուս մասսայական տեսարաններում: Սև, մեծ զանգվածով նա խոնարհված է Երևանի գաղթի տեսարանում՝ այնքան հոյակապ նկարագրված Խ. Աբովյանի վեպում և նույնքան ողբերգական-արտահայտիչ՝ Խանջլանի նկարում: Դեպի աջ գնացող հոծ բազմության մոխրագույն ֆոնի վրա լուսավոր քծնրով են լուծված թշնամու սրից ընկած երիտասարդ հայուհին և սարսափահար աչքերով մամուկը: Ծարժվող բազմության և այդ երկու ֆիգուրների տոնային հարաբերություններն ու նրանց տեղը թերթի ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ այնքան են իմաստավորված, որ թվում է, թե բոլորը միասին շարժվում են դեպի աջ: Թերթի ձևի անկյունում տարեց կինն է՝ հայրենիքից հեռացող ժողովրդի առջև խոնարհված, հայրենակիցներին հրաժեշտ տվող, առաջին

պլանում խոշոր պատկերված, ներքին մոնումենտալությամբ օժտված, որպես մեծ վշտի մարմնացում: Տարեց կնոջ գլխավերևում, թույլ շառագունած երկնականարի ֆոնի վրա նկարիչը տեղավորում է թռչնամու թրի ծայրը միայն, մի փոքրիկ դետալ, քայց որքան արտահայտիչ և որքան սերտորեն շաղկապված իրադարձությանը, այդ օրերի Հայաստանին վիճակված ողբերգությանը: Նույն այդ կնոջը տեսնում ենք նկարագրողությունների լավագույն թերթերից մեկում՝ «Ռուսական զորքերի մուտքը Երևան» տեսարանում, որտեղ ընդհանուր ցմուքայուն ապրող բազմության մեջ կանգնած է ոտաբորիկ փոքր երեխայի գլխավերևում և, որպես հովանավոր, ձեռքերն աղերսանքով վեր բարձրացրած օրհնում է իր ժողովրդի փրկությունը: Վերջապես այդ նույն ձեռք կնոջը տեսնում ենք հիմնական մասսայական տեսարաններից մեկում՝ Աղասու թաղման տեսարանում: Եթե նախորդ թերթերում տարեց կինը ողբում էր կոտորածն ու ավեր հայրենիքը, ապա այստեղ նա խոր արժանապատվությամբ է ընդունում հայրենիքի համար զոհված հերոսի մահը: Եվ թե՛ այդ կերպարն առանձին էրալին նկարներում այդքան միահյուսված է կոմպոզիցիային և նպաստում է նրանց գեղարվեստական ամբողջությանը, ապա նույն այդ կերպարը գրքի ֆորագույն, մեծակտոր բազալտե մոխրագույն քարերից տեղեկված պատի ֆոնի վրա դառնում է միջնադարյան քանդակագործության զուսպ և ոճավորված սկզբունքով արված բարձրաքանդակ, նրա մոխրագույն հնափայ նմանությամբ դառնում է պատկերման կենտրոնական հատվածը: Ծեր կնոջ հագուստների ցած իջնող խիստ գծերը շաղկապվում են «քարերի» հատման գծերի հետ, որոնց վերևում նկարիչը «փորագրում է» վիմազիր արձանագրությունը. «Քանի բերանումս լիզու կա, փորումս սիրտ, ես լեղապատու ձեն կտամ «էդ ո՛րմ վրա էք թուր հանել, հայոց մեծ ազգին չէ՞ք ճանաչում»: Եվ, վերջապես, նույն այդ կինը ծնկաչոք խոնարհված է խաչքարի

առաջ, որը խորհրդանշում է կորստից փրկված ժողովրդի մշակույթը: Գրքի սուպեր շապիկը կատարված է այնքան ինքնատիպ և նպատակասլաց, որ ցածում սև ու խիստ տառերով վերնագիրը՝ «Վերջ Հայաստանի», ընթերցվում է նաև որպես առանձին նկարի խորագիր:

Խ. Արովյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպի նկարազարդումը հանդես բերեց Խանջյան գրաֆիկի գիրք ձևավորելու վարպետության նոր մակարդակը: Նա կարողացավ հասնել ձևավորման այնպիսի միասնության, որը բացակայում է նրա նախորդ ստեղծագործություններում: Սովետահայ արվեստում Գ. Խանջյանը ստեղծեց նկարազարդման իր ոճը, գրաֆիկայի վարպետության այն մակարդակը, ուր գեղանկարչի մտածելակերպը զուգակցվել է գծանկարի հմուտ ու հստակ զգացողությանը:

Այս նկարազարդումներից հետո պատահական չէր Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմին անդրադառնալը (1963—1965):

«Տարբեր ժամանակներում բազմիցս կերպարվել են զանազան դրվագներ Կոմիտասի կյանքից, միշտ էլ զգալով ցանկություն նորից ու նորից վերադառնալ նրան:

Պարույր Սևակի պոեմը մարմնավորման մի նոր առիթ հանդիսացավ, և նրա հետ մեկտեղ հրամցում են ձեռք իմ Կոմիտասը՝ իր հոգեմաշ կյանքի բոլոր ոլորտներում, ինչպես՝

— Մշտահունչ ու մըշտաբթուն
Անլուելի զանգակատուն:

Այսպես է գրել Գրիգոր Խանջյանը Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի համար կատա-

¹ Խ. Արովյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպը Գ. Խանջյանի նկարազարդումներով վերահրատարակվեց Լատվիայում (1960), իսկ հայերեն հրատարակությունն արժանացավ ՍՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիայի արծաթե մեդալի (1958), Այն ճշվեց նաև որպես տարվա 50 լավագույն գրքերից մեկը (1959)։

րած իր նկարազարդումների ցուցահանդեսի կատալոգի առաջաբանում:

«Իմ Կոմիտասը»: Եվ իրոք: Եթե Պարույր Սևակի պոեմը գրավեց բազմահազար ընթերցողներին կոմիտասյան գրական կերպարի աննախընթաց տաղանդավոր մարմնավորմամբ, ապա խանջյանական նկարազարդումներից պարզ է դառնում, որ նա իր արժանի գեղարվեստական մարմնավորումն է ստացում նաև սովետահայ կերպարվեստում: Ընդ որում, նկարիչն իր մտահղացման իրագործման համար հիմք է ընդունում Պ. Սևակի պոեմը և Կոմիտասի կյանքն ու գործը՝ ընդհանրապես:

Իր Կոմիտասին գտնելու առաջին փորձը հայ կերպարվեստում պատկանում է Եղիշե Թադևոսյանին (1870—1936): Մոսկվայի նկարչության, քանդակագործության ու ճարտարապետության ուսումնարանի սան է. Թադևոսյանը 1893 թվականից գալիս է Էջմիածին և իր ծննդավայրում դիպլոմային աշխատանք է անում: Միաժամանակ Թադևոսյանը նկարում է շրջապատող բնությունն ու մարդկանց: Գեղանկարչական մի կտավի մասին նա գրում է իր ուսուցչին՝ Վ. Դ. Պոլենովին:

«Այստեղ ես նկարել եմ մի էտյուդ՝ «Էջմիածնի լճակը»: Առաջին պլանը ստվերի մեջ է՝ ափին նըստած սարկավազով, որն իբրև ուրվանկար գծագրվում է տատանվող ջրի թափանցիկ ֆոնի վրա: Խնդիրը շատ հետաքրքրական է, չգիտեմ, Ձեզ դուր կգա թե ոչ»: Խոսքն այն նկարի մասին է, որը հետագայում լայն տարածում ստացավ «Կոմիտասը Էջմիածնի լճափին» խորագրով: Ինչպես երևում է վերոհիշյալ նամակից, Բ. Թադևոսյանին հիմնականում հետաքրքրում էին գեղանկարչական խնդիրներ: Ինչ իմանար գեղանկարիչը, որ իր այս փորձ էտյուդը հայ կերպարվեստի պատմության մեջ մոտեց կգործի որպես Կոմիտասին պատկերող առաջին գեղանկարչական ստեղծագործությունը:

Թադևոսյանի աշխատանքում նկարի վերնագիրն

է միայն կոմիտասական: Սևազգեստ վանականը
 ցկարչին անհրաժեշտ է որպես սև գունաքիծ էտ-
 յուդի ընդհանուր կանաչա-արծաթագույն կոլորիտի
 հարստության համար: Հետագայում, կոմպոզիտո-
 րի և ցկարչի՝ Բյուրականում տեղի ունեցած հանդի-
 պումից ստեղծվում է բոլորովին այլ գունային ոլորտ-
 ներում լուծված մի էտյուդ (1903), ապա և թեմա-
 տիկ պատկեր (1935), որոնք նույնպես գեղանկար-
 չական բարդ հարցադրումներ բացահայտող կտա-
 վեր են:

Կոմիտասի և ցկարիչ Փ. Թերլեմեզյանի ջերմ
 բարեկամության արդյունքն է 1912 թվականին Կո-
 միտասի ծննդավայր Կուտինայում ստեղծված կտավը:

Ուշագրավ է մի հանգամանք: Ե՛վ Թադևոսյանը,
 և՛ Թերլեմեզյանը Կոմիտասին պատկերում են քնու-
 թյան մեջ ստեղծագործելիս, իր մտքերի, իր մտո-
 րումների մեջ: Այսպիսին է կոմիտասյան կերպարի
 երկու դասականների մեկնաբանումը: Մեկը գեղա-
 նկարչական որոնումների իր ոլորտներում (Ե. Թա-
 դևոսյան), իսկ մյուսը՝ այն ավանդների շրջանակ-
 ներում, որին ցկարիչը հաղորդակից էր եղել իր
 ակադեմիական ուսումնառության ժամանակ (Փ. Թեր-
 լեմեզյան):

Գ. Խանջյանը ստեղծեց ինը թերթ, ինը երգ Կո-
 միտասի մասին, ինը դրվագ նրա «Ռոզենաշ կյանքի
 բոլոր ոլորտներից», որոնք ներշնչված էին ոչ միայն
 Պարույր Սևակի տաղանդավոր տողերի պատկերնե-
 րով, այլև իմաստավորված՝ Կոմիտասի ստեղծագոր-
 ծությամբ: Խանջյանը որպես նախատիպ ուներ Ե. Թա-
 դևոսյանի ու Փ. Թերլեմեզյանի աշխատանքները: Իր
 ստեղծագործական մղումներով նա շատ ավելի հա-
 ված էր դեպի Ե. Թադևոսյանի արվեստը, որը պար-
 զորոշ երևում է նրա նկարագրողականներով:

Պ. Սևակի պոեմի նկարագրողման թերթերը
 պարզապես Կոմիտասի կյանքին ու գործին նվիրված
 պատկերներ են: Բայց որպեսզի ցույց տրվի նրա ող-
 բերական կյանքի ու պայծառ գործի միասնությունը,

Խանջյանն իր որոնումների ճանապարհին գտավ այդ
 միասնությունն արտահայտող բավականին ինքնա-
 տիպ ձև: Նկարագրողականների ամեն մի էջը ուղա-
 հայաց բարակ շերտով նա բաժանում է երկու հատ-
 վածի, որի շնորհիվ ստացվում են նույն հարթության
 վրա գտնվող, օրգանապես իրար շաղկապված, սա-
 կայն առանձին երկու պատկերներ:

Գ. Խանջյանի նկարագրողականներում Կոմիտասին
 ամենուր ուղեկցում է երգը: Սա նկարագրողականների
 քաջահայտման բանալիներից մեկն է:

Մանկան երգը... Առաջին երգը:

Էջմիածին: Կանքի վեհարանը: Ամենը ներծծված
 է մտայն խստությամբ: Կաթողիկոսի, ինչպես նաև
 պատի տակ շարված սևասքեմ հոգևորականների
 կերպարները, նույնիսկ միանման գորշ փայտյա բազ-
 կաթոռները արդեն լարված ու մոռյալ մի տրամա-
 դության մթնոլորտ են ստեղծում: Իսկ էջի մյուս
 կողմում բաց լուսամուտն է լուսամուտ է դեպի
 կյանքը, որտեղից հայտնուն են և թափանցում լույ-
 սը, ուրախությունը, մարդկային ջերմությունը: Մոռյալ
 թագավորության մեջ դրանց նախակարապետն է
 փոքրիկ Կոմիտասը՝ միամիտ ու անմեղ մի երեխա
 և նրա բերած երգը:

Ազատ ու մաշտաբային լուծված կոմպոզիցիան
 սիմվոլիկ նշանակություն է ստանում, հնչում է որպես
 ներածական ակորդ, նկարագրողման մյուս թերթերի
 համար:

Գրիգոր Խանջյանը որոնում ու փնտրում է ԻՐ
 Կոմիտասին: Որոնում է Սևակի տողերում, որոնում
 է հայկական երգում, հայկական քնաշխարհում, որո-
 նում է Մարդ-Կոմիտասի ապրած կյանքի էություն
 մեջ:

Իսկ սի՛րտը, սի՛րտը...

Իսկ սիրտը մարդու,

Սիրո հովերից այլևս արթուն,

Գարնան գետի պես մերթ՝ վարար հորդում,

Մերթ՝ անճրկի պես լալիս է, լալիս,

Ուզում է մեկին ասել.
«Ցանկալի՛ս»,
Ուզում է մեկին խեղդելով ասել.
«Իմ երա՛զ ու սե՛ր,
Դու ե՛րբ ես գալուս...
Գարուն է, գարուն:

Հոգեկան հուզումների, անծայր երիտասարդական սիրո, հողեղենի, մարդկայինի ու նույն այդ հողեղենից ու մարդկայինից ծայր առած հոգետանջ պատկերները՝ Խումարը, Շողերը, Սոնան, որոնց

Բոլոր զույգը պատկած ծամով,
Աչքերը նման սուր աստվածամոր

գալիս, շրջապատում են Կոմիտասին Գ. Խանջյանի «Երազ» թերթում, դառնում են հոգեմաշ ցնորք: Նրանց սուրբ են, մաքուր են, կյանք են ու անհաս երազ: Ու ինքը՝ Կոմիտասը, լուսապայծառ ֆոնի վրա, նույնպես ծափն գամված, զգացմունքներից խեղդվող, աչքերը փակ, զգացմունքները խեղդող: Շուրջը գարուն է, շուրջպար, շուրջը ծաղկող բնությունն է՝ մեղմ, թուփշ: Ինքը՝ երիտասարդ արեղա, երազներից արքած, երազներին տարված, ամենից երես դարձրած ու ամենին կապված: Երիտասարդ հայուհիների կերպարները, թթեմիների ու նորատունկ ծառերի ու թափն հաջորդականությունը, ձևերի նրբագեղությունը, բնության բանաստեղծական վերարտադրման կարողությունը այս թերթը մոտեցնում են երիշտ Թադևոսյանի ստեղծագործական աշխարհին, հիշեցնելով ըրա գեղանկարի թթեմությունը, թափանցիկությունն ու քնարական հանգստությունը: Գ. Խանջյանի նկարազարդման մեջ բոլոր գծերը թափշային երանգ են ստացել, որոնք նպաստում են բնաշխարհի ու աղջկաների մեղմ կերպավորմանը, ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ նրանց հանգիստ ներգրավմանը: Նույնաման տրամադրությամբ է տոգորված նաև «Հարսանեկան երգ» թերթը: Նկարչի համար շատ ավելի հեշտ էր պատկերել սովորական հարսանեկան

տեսարան, որտեղ սակայն Կոմիտասի կերպարը կծուվեր ներգրավված մյուս կերպարներին: Գ. Խանջյանն ունի այդպիսի նախնական տարբերակ: Այսպիսի մեկնաբանման ժամանակ, սակայն, խախտվում էր նկարազարդման կոմպոզիցիայի կառուցման հիմնական սկզբունքը. դեպքերին, գործողություններին մասնակից, բայց իր հոգեկան աշխարհով առանձնացած, ունկնդրող, ընկալող: Եվ այս նույն սկզբունքից ելնելով, «զոնվեց» «Հարսանեկան երգերի» վերջնական տարբերակը: Բազմաֆիգուր նկարում խրախճանքի մասնակից գեղըկաների իրար հաջորդող դեմքերը ստեղծում են այն առաջը, որի վրա առավել ցայտում է դառնում տեսարանի հոգեբանական շեշտադրումը: Հմուտ օգտագործված լուսաստվերի սև ու սպիտակ հատվածների, նրանց կիսատոների լուծումները այս թերթի արտահայտչականությունը հասցնում են գեղանկարչական հնչեղության: Հատկապես ուշագրավ է կիսալույսում կանգնած, ներքին մի պայծառությամբ համակված Կոմիտասը, որի կերպարին արձագանքում է պարող հայուհու նազելի ֆիգուրը՝ ամբողջովին կյանք ու զգացմունք, երգ ու ուրախություն դարձած:

Կոմիտասն ու երգը:
Եվ որտեղ երգը՝ այնտեղ էր հիմա և Կոմիտասը:

Նեոսնում էր նա խուցից ու վանքից,
Գնում էր այնտեղ, ուր երգն էր հնչում:
Իսկ նա հնչում էր ամենուր և մի՛ շտ
Ամենուր և մի՛ շտ
Ուր հայն է շնչում:

Ու ստեղծվեց երգի նման բանաստեղծական «Լիրիկական երգեր» թերթը: Տարբերակները բազմազան էին: Մի տարբերակում հայ գեղըկուհին օրորոցի մոտ էր երգում: Երգում էր հացատանը: Երգում էր լուսնկա գիշերին՝ օրվա աշխատանքից հանգիստ առնելիս: Եվ այդ ամենին, բոլոր դեպքերում, ունկնդ-

դիր էր Կոմիտասը: Ունկնդիր էր իր հոգով, իր սըրտի ծայրով, իր ներքին էությունը: Այսպիսին էին խանջանակաճ մատիտանկար տարբերակները: Հանգրվառություն, անդորր տրամադրություն կա վերջնական տարբերակում: Գյուղական տան հատվածը, խորքում փայտյա թախտը, խնցին ու կնունքները առանձին «նատյուրմորտ» են կազմում, իսկ պատը՝ գամթի աստիճանների սյանը հենված հայուհիների տարազների անպաճույճ, քայքայված գեղանկարչական հատկությունը ինքնատիպ ազգային կոլորիտ, գյուղական հարազատ, ճշմարտացի միջավայր է ստեղծում: Որքան էլ դրանք հիշեցնում են Հ. Թումանյանի «Անուշի» համար կատարած խանջանակաճ նկարազարդումներից «Ջան-գյուլում», նույնքան էլ ինքնատիպ են, եթերային ու... նույնքան հողեղեն: Թերթին իրարից բաժանող սպիտակ եզրագծի այն կողմում Կոմիտասն է: Իր մտքերի, իր հույզերի, իր սրտի հետ զուգորդ, սակայն աշխարհի հետ այնքան կապված մի կերպար: Նկարիչը թույլ մոխրագույն պատի ֆոնի վրա Կոմիտասին պատկերում է սևազգեստ, որից կերպարը ստանում է վերություն, ինքնամիտ հոգեվիճակ:

Խանջանը «տրամադրություն» զգացող, «տրամադրությունը» գեղարվեստական կերպարներով վերարտադրող նկարիչ է, տրամադրություն, որը պարփակված է նկարազարդման ամեն մի հատվածում: Այդ հատվածներն իրար լրացնելով զայիս ու դիտողին են հասցնում ողջ նկարազարդման ընդհանուր տրամադրությունը: Որքան էլ նկարչին հաջողվում է պատկերվածի բանաստեղծական էության վերհանումը, սակայն նրա այդ կարողությունը յուրօրինակ արժեքավորում է ստանում հատկապես դրամատիկական տեսարաններում: Այդպիսին է «Աշխատանքային երգեր» թերթը, որի մտահղացումը թելադրված էր Պ. Սևակի պոեմի «Ղողանջ բնաշխարհի» հատվածից:

Թերթի կոմպոզիցիայի կառուցման հստակություն

նը, կերպարների դրամատիկ ինքնամիտ հոգեվիճակները, նրանց սերտ կապը բնության հետ և, ամենակարևորը՝ աշխատավոր մարդու հոգսի անսահման զգացողությունը պոեմի նկարազարդումներից առանձնացնում են այս թերթը և դարձնում մինչհեղափոխական հայ գյուղին նվիրված գեղարվեստական առանձին երկ: Թերթի կենտրոնական կերպարներից է՝ հայ գեղեկուհին, որը թվում է թե, մարմնավորում է աշխատավորի դառը կյանքի էությունը: Նկարիչը սակայն հեռու է ուղիղ ձևով իրեն հուզող հարցերը մեկնաբանելուց: Նա հակված է դեպի հոգեբանական սիմվոլները: Նույնություն կա այս գեղեկուհու և խ. Աբովյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպի նկարազարդումներում հանդիպող տարեց կնոջ կերպարի միջև: Սրանց համար ճախատիպ կարող էին ծառայել ոեւա, գեղարվեստական տիպականացման անտիճանի բարձրացված այնպիսի կերպարներ, ինչպիսիք են Փափուկ մայրիկը, «Մթնշաղի» տարեց կանայք և այլն:

«Աշխատանքային երգերում» խիստ, մոնումենտալ բնության ֆոնի վրա դիմանկարչական կոնկրետությամբ լուծված հայ գեղեկուհու կերպարին արձագանքում է թերթի մյուս մասում պատկերված Կոմիտասը՝ գորշ հողակտորների ֆոնի վրա, ուժեղ սևով լուծված, այնքան մոտ հողի մշակին ու այնքան ինքն իր հետ:

Կոմիտասն ու ժողովուրդը: Ահա Խանջանի նկարազարդումների մյուս ելակետը:

Եվ ինչ երկար դարերով
Քո ժողովուրդն էր կիտել
Նմուշ-նմուշ, հատ առ հատ,
Դու լիաբուռ-լիառատ
Շաղ տվեցիր աշխարհում:

Ու ստեղծվեց «խնքավար» թերթը («Ղողանջ հայության»), որն իր ընդհանրացման ուժով կարող է դիտվել որպես ոչ միայն Կոմիտասին նվիրված պատկեր: Այն ընդհանրապես ստեղծագործող

մարդուն, էությունը իր ժողովրդի հետ ու նրա երա-
ժըշտության մեջ ապրող գործչի կերպար է, որը դի-
մանկարչության հստակության հետ ունի նաև ներ-
քին հուզական լարվածություն: Դրան նպաստող բա-
ղադրիչներն են Կոմիտասի կերպարի ինքնամփո-
փությունը, ողջ թերթի գծանկարի ու ձևերի «բան-
դակային» ամրությունը, որտեղ, որպես հակադրու-
թյուն, ունկնդիրների կերպարները լուծված են թե-
թև, ընդհանրացված շտրիխներով:

Այս նկարազարդումներում առկա է դրամատիկա-
կան մի տրամադրություն, որը նախապատրաստում է
կենտրոնական գործող անձի դրամատիկ վախճա-
նը: Այդ դրամատիկվը առաջնահերթ նշանակություն
է ստանում հատկապես մի քանի թերթերում: Առա-
ջիններից մեկը «Կոռունկ» է:

*Չէ, կոռունկ չկար Բեռլին քաղաքի երկնքում մթար,
Որ վարագուրված հայոց աշխարհից գեթ խարրիկ
մը տար,*

— Կոռունկ...

*Ա՛խ, էլ ի՞նչ կոռունկ, էլ ի՞նչ սև կոռունկ,
Սրտավեր պանդուխտ:*

Բանաստեղծի այս տողերը Նանցլանի մոտ ստա-
ցել են ինքնատիպ փիլիսոփայական, գեղարվեստա-
կան լուծում: Նկարազարդման մի հատվածում դեպի
վեր ձգվող տերևաթափ չոր ծառեր են՝ բյուկինյան
ամայության զգացումով պարուրված, առանձին-
ատանձին, միայնակ, որոնք թերթի մյուս կողմի
նույնատիպ ծառերի բների հետ ստեղծում են բեռ-
լինյան պայմանական մի ծառուղի, որով քայլում է
Կոմիտասը: Քայլում է դեպի դիտողը, քայլում է թախ-
ծոտ հայացքը դեպի վեր, դեպի միատարր մոխրա-
գույն երկինք ուղղված, ու թվում է թե, իր մշուշապատ
հայացքով օտար երկնքում հայրենի կոռունկն է որո-
նում: Եթե նախորդ թերթում «Աշխատանքային
երգերում», նկարիչն այնքան շքեղ ու սիրով էր վեր-

արտադրում հայրենի բնաշխարհի առանձին հատ-
վածները, շեշտում նրա ջերմ տրամադրությունը, մո-
նումենտալությունը, վեհությունը, ապա այստեղ
փոխվում են նույնիսկ արտահայտչական միջոցները:
Դրանք դառնում են ավելի սուղ, զուսպ, շատ ավելի
ընդհանրացված: Նկարիչը կարողանում է ընթեր-
ցողին տանել ուրիշ երկիր, օտար աշխարհ, որտեղ
հողից ու ժողովրդից կտրված Կոմիտասի կերպարն
էլ հնչում է որպես թաթափ ու չորացած մի ծառ:

Նախորդ նկարազարդումներում աստիճանաբար
զարգացող դրամատիկվը ծայրահեղ լարվածության
է հասնում «Եղեռն» թերթում: Նախնական մտահը-
ղացմամբ, Գ. Նանցլանի էսքիզներում կային և՛ արտ-
ոականների խումբ, և՛ ջարդված օրորոց, և՛ հեռվում
սև շերտ կազմող հողի մի հատված: Որոնումների
մեջ ամենը հրկվեց, հստակ կերպավորում ստացավ,
ու ստեղծվեց դրամատիկվով լեցուն, էմոցիոնալ ար-
տահայտչականությամբ օժտված երկմաս դրամատիկ
մի կոմպոզիցիա:

Անապատ: Ամայի, անծայր տարածություն: Սպան-
ված կանաչ, տղամարդիկ, երեխաներ ու սղոքիկներ:
Գետին տարածված դիակներից մեկն այնքան հի-
շեցնում է «Աշխատանքի երգի» տարեց կնոջը: Եվ
այդ սարսափի ֆոնի վրա Կոմիտասը՝ սևագգեստ,
ոտաբորիկ, դեպի դիտողը եկող: Անապատի փոշին
անհարթ ավազի շերտով ծածկում է դիակները, ծա-
ծանում է Կոմիտասի մինչև գետին հասնող սքեմը:
Քայլում է նա՝ ցնցված տեսածից ու ապրածից,
քայլում է կտրտված ու հավետ իր անդորրը չգտնողի
հոգով, քայլում է փոթորկից հրաշքով փրկված, ֆի-
զիկապես փրկված: Նրա համար մարդիկ, կյանքը,
ողջ աշխարհը կորցրել են իրենց իմաստը, գեղեց-
կությունը, արժեքը: .

Նկարիչը հեռու է մանրամասների պատկերումից:
Նրան հուզում է հիմնականը՝ ողբերգականը, ժողո-
վրդին ու Կոմիտասին հասած ողբերգականը, որի
գեղարվեստական մարմնավորման համար նկարիչը

թերթի վերևի մասը հատու կտրում է, խորքում պատկերում սպիտակազգեստ կանանց դիակներ ու դրանց ֆոնի վրա՝ ուժեղ շարժման մեջ գտնվող Կոմիտասի կիսաթեք ֆիգուրը որը փոքր չափերում լուծված կոմպոզիցիայում բարձրանում է մոնումենտալության աստիճանի: Իր արտահայտչականության ինքնատիպությամբ այս թերթը դիտվում է որպես առանձին ստեղծագործություն և շարունակում է հայ կերպարվեստում դեռևս անցյալ դարի 90-ական թվականներին հիմնավորված պատմական նկարչության սուրբնյանական ավանդները («Մտնակոխ արված արքայություն», «Ջարդից հետո»):

Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի նկարազարդման ժամանակ նկարչի համար կարևոր էր գտնել հանգուցային կետեր, կենտրոնական արժեք ունեցող երևույթներ, որոնք, նպատակալաց ու զաղափարակիր լինելով հանդերձ, լինեց նույն հիմքի վրա խարսխված: Այդպիսիք են նկարազարդման բոլոր ութ թերթերը: Եվ նրանց հետ օրգանապես շաղկապվում է վերջինը՝ «Մթագնումը»:

*Բա՛սն տարի մեռած-անթաղ,
Ե՛վ մահացած, և՛ ողջանդամ
Մի տ՛ուրք դիակ,
Սուրբ ու միակ...:*

Ահա այսպես մեռակ էլ պատկերված է կոմպոզիտորը «Մթագնում» թերթում, որտեղ կիսամութ սենյակի հարթ պատերի, հատակին գցած սպիտակ թղթերի հատվածների միջոցով նկարիչը շեշտում է Կոմիտասի մեհակությունը, նրա աշխարհից կտրված լինելը: Միակ կապը գետնին ընկած սրիճն է: Մոմի թույլ լույսով լուսավորված Կոմիտասի ծնկաշոք ֆիգուրը նախորդ դրամատիկական դեպքերի ողբերգական ավարտի մարմնացումն է: Կիսատոներով, հոգեբանական լարվածությամբ ստեղծված տեսարանը ցնցում է իր պարզ ու արտահայտիչ պատկերավորությամբ:

Նկարազարդման յուրաքանչյուր դրվագ ունի իր ենթատեքստը: Այդ է ակնարկում նկարիչը համահեղինակի՝ բանաստեղծի գործը զնահատելիս: «Անլուելի զանգակատունը» կարծես դարձավ խորհրդանիշ այն բանի, որ զանգակների ղողանջների մեջ աշխարհի բոլոր ծայրերում հայը պետք է լսի մեծ բանաստեղծի ծայնը, որը գտնվում է.

- Ողբա՛մ մեռելոց...
- Բեկանե՛մ շանթեր...
- Կոչե՛մ ապրողաց:

Ինը թերթ, ինը երգ՝ նկրված Կոմիտասին: Կոմիտասն ու երգը, Կոմիտասն ու ժողովուրդը: Ահա խանջանական՝ նկարազարդումների լեյտմոտիվը: Այդ միասնության գեղարվեստական մարմնավորման մեջ է նկարազարդումների ներգործման հիմնական ուժն ու արտահայտչականությունը: Այստեղից էլ նկարչի սերն ու նախասիրությունը դեպի ժողովուրդական՝ անպարփակ ընդգրկումներով: Կենցաղային տեսարանները, ազգագրական զանազան իրերը, ճարտարապետական կոթողների հատվածները թերթերում, հայրենի բնաշխարհի տեսարանները թերթի մեջ՝ իրենց լակոնիկ ու կերպարային կառուցվածքով շեշտելով նկարազարդումների ազգային կոլորիտը: Երբեմն, շաղկապվելով դեպքերի զարգացման հիմնական գծին, դրանք հանդես են գալիս որպես սկզբնազարդ կամ վերջնազարդ:

Ինչպես իր բոլոր նկարազարդումներում, նույնպես և այս դեպքում, Խանջանը գիրքը դիտում է որպես մի ամբողջություն՝ ցուցադրելով այս բնագավառում ձեռք բերած իր բարձր կոլտուրան: Հիմնական էջային նկարազարդումների իրենց ոճով շաղկապվում են ստալեր շապիկը՝ ամբողջը սևով լուծված, աջում մի փոքր երիզով, որի վրա նկարիչը տեղավորում է «Եղեռն» թերթից վերցված Կոմիտասի ֆիգուրը, կազմը՝ զուսպ և լակոնիկ: Տիտղոսաթերթի որոնում-

ները ստեղծագործական պրպտումների մի ամբողջ պրոցես են ներկայացնում: Կոմիտասը և աղբյուր գնացող աղջիկները. սա է սկզբնական տարբերակների հիմնական թեման, որտեղ աղջիկների գծային լուծված ֆիգուրները դիտվում են հարթ սև կամ սպիտակ ֆոնների վրա: Եվ վերջին տարբերակը աջ անկյունում եզմերի լուծին նստած շվի նվագող փոքրիկ գեղջուկ տղան, իսկ վարած սև հողի զանգվածի վրա՝ պոեմի վերնագիրը:

«Անլուելի զանգակատուն» պոեմի յուրաքանչյուր գլխի համար ընտրված սկզբնազարդերն իրենց մեկնաբանումներով դուրս են գալիս ընդունված սկզբնազարդերի օրինաչափությունից ու դիտվում են որպես առանձին գծանկարներ: Եվ վերջապես տառերի շարվածքը՝ վերնագիր, ենթավերնագիր, տեքստի շարվածք. ամենն ունի իր ինքնատիպ առանձնահատկությունը, միաժամանակ դրանք իրար են շաղկապված միասնական ոճով, կատարողական արտահայտիչ հնարներով: Այս ամենով Գ. Խանջյանը կարողացավ շարունակել այն ավանդները, որոնք հայ գրքի նկարազարդման արվեստում հիմնավորել էին Վարդես Սուրենյանցն ու Հակոբ Կոջոյանը:

Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի նկարազարդումները նախապատրաստված էին այն համառ աշխատանքով, որ Գ. Խանջյանը կատարել էր նախորդ տարիներին: Գրքի նկարազարդումներում նա ձգտում է պատմական երևույթների, պատմական դեպքերի ու գործողությունների արդիական հղման չեղուկայան, խռատիվով արտաբերել, երբեմն շատ շահեկան պատկերման հնարքներից, հանուն ներքին խորության, ձգտում է ազգային ու համամարդկային գաղափարների միասնության: Խանջյանը կարողացավ մոտենալ իր հարցադրումներին, իսկ դա էլ նրա նկարազարդումներին քերեց համաժողովրդական ճանաչում: 1969 թ. Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի համար արված Գ. Խանջյանի նկարազարդումներն արժանացան ՍՍՀՄ պե-

տական մրցանակի: Դա մրցանակ էր նաև հայ մշակույթին, նրա ժողովրդական ու արդիական էությունը:



Պատմության հոգեբանական ոլորտներից Գրիգոր Խանջյանը եկավ դեպի հեղափոխական թեմատիկան, եկավ իր ժողովրդի պատմության միջոցով, հայ ձկնորսի հեղափոխական կերպարով, կերպար, որն անցել էր գաղթի ու կոտորածի բովով, ապրել իր ժողովրդի ողբն ու

Ամեն օր նստում էր ձկնորսն իր ուղկամը,
Բայց չկար ոսկե ձուկը բախտի:

Այս նկարազարդումների մասին իր ելույթներից մեկում նկարիչն ասել է.

«Գրքի հետ շփվելը լայնացրեց իմ ստեղծագործական մտահորիզոնը, ստիպեց քրքրել անցյալի էջերը, փնտրել համոզիչ դետալներ, կերպարներ, ազգագրական նյութեր: Նա ստիպեց նաև խորհել աշխարհի մասին, ազգերի մասին, նրանց բախտի մասին: Սա էլ բերեց ինձ դեպի «Անլուելի զանգակատունը», ի ցույց դնելու աշխարհին մեր բախտը, այն կապելով շատ ազգերի բախտի հետ: Դրա հնարավորությունները լայնացրեց Գևորգ Էմինի «Բալլադ ձկնորսի մասին» երկը: Ի տարբերություն մյուս գեղջերի, այստեղ արդեն ցանկությունը կանգնած էր իրականություն դառնալու ճանապարհին: Անցյալի բոլոր էտապները կարծես վերջանում էին Վաղիմիր Իլյիչ Լենինի էմինյան խոսքերով.

Բոլորի հետ դու ել կղանաս ըո այգին,
Զո Կապրին,
ըո Կանոն
ու Սևանը:

Գևորգ Էմինի «Բալլադ ձկնորսի մասին» փոքրածավալ երկը ձևավորման բազմազան հնարավորություններ էր տալիս նկարչին (1970): Ինչպես միշտ,

9. Խանջյանը ստեղծեց իր կերպարները, գործողությունների իմաստավորված զարգացման իր էջերը: Նա «կտրտում է» տողերի շարվածքը և ստեղծում գրաֆիկական տեսարաններ, որոնք մարմնավորում են «Լեզգիականություն», «Ազգերի բարեկամություն» և «Նաղաղություն» գաղափարները: Դրանք ստեղծվում են որպես կարևոր ֆոն, որպես գործողությունների շարք, որոնց ատաղձի վրա ծավալվում է հայ ձկնորսի բախտի պատմությունը: Կարևոր երևույթ էր Վ. Ի. Լենինի կերպարի մոտըը 9. Խանջյանի ստեղծագործության մեջ. պարզ, մարդկային, նույնիսկ մի փոքր հայկական երանգ ունեցող դիմագծերով: Լենինի կերպարի այս նոր, քայքայ համոզիչ մեկնաբանումը թելադրված էր 9. Էմինի տողերով:

*Ո՛ւ բախտը չի խաչվել Լենինի մեծ բախտին,
Որն աշխարհը հիմքից շեղել է...*

Չե՛ք հիշում...

*Լարցրեք սեփական ձեր բախտից,
Եվ ձեր բախտը կասի.*

— Եղե՛լ է:

Ու ինչպես միշտ՝ ոչ միայն գրական երկի նկարագրողում: Նկարի թերթի կառուցման վարպետություն, գեղարվեստական արտահայտչականության հնարների անսահման տարբերակների օգտագործում, գաղափարական միասնական նպատակալացություն՝ խարսխված ժողովրդական մտածողության հիմքի վրա, արտահայտչական հնարների վարպետ օգտագործում:

Գրիգոր Խանջյանի ստեղծագործության առանձնահատկություններից է ազգային կերպարների, ազգագրական նյութերի համդեպ ունեցած հետաքրքրությունը: Ավելին: Խանջյանը գրական երկի ընտրությունը հիմնականում կատարում է այդ տեսանկյունից թելադրված:

Ստեղծագործական անսպառ հնարավորություն տվեց նրան նաև 9. Էմինի «Սասունցիների պարը» գողտրիկ երկը (1974):

Սասունցիների պարը մեկնակետ էր, շարժիչ ուժ, որպեսզի նկարիչը կաողանար թեմատիկ պատկերներ ստեղծել հայրենի երկրի, հողի, երկիրն ու հողը պաշտպանող, պայքարում կոփված, իրենց նոր հողն ու ջուրը գտած մարդկանց կյանքի մասին:

9. Էմինի զուսպ ու բովանդակալից տողերը Խանջյանի մոտ դառնում են առանձին, ինքնուրույն պատկերներ այլովող ու՝ ավերակ Սասունի, խեղված ու սպանված հայրենասեր սասունցիների մասին: Սա պատմություն է, դառը պատմություն: Այս թերթերը լուծված են սև և դեղնա-շագանակագույն երանգների տարբերակներում, որտեղ լուսավոր հատվածները հմտորեն զուգորդվում են կրակների տաք կարմիրներին: Այստեղ նույնպես կարևոր կերպարներից է գեղջկուհի տարեց կինը, որը և կրում է դեպքերի ողբերգական իմաստը:

Մնցյալի դրամատիկական պատկերները հակադրված են Աշնական հիմնավորված սասունցիների նոր կենցաղի տեսարաններին: Եվ, քնականաբար, կենտրոնական թերթերը նվիրված են սասունցիների նշանավոր պարին, որն անտարբեր չի թողնում դիտողին իր դիմով, իր ազգային ինքնատիպ կոլորիտով, իր հզոր ու վեճ քնույթով:

Գևորգ Էմինը գրում է.

*Պարե՛ց Սասունն ու ողջ աշխարհը հիացավ,
Պարե՛ց Սասունն ու ողջ աշխարհը հասկացավ,
Որ պար չէ սա, այլ՝ մի երկրի
Քաջ պատմություն,
Որ պարտությունն անգամ
Ունի հպարտություն,
Եվ չի՝ հաղթի ոչինչ այն հին ժողովրդին,
Որ այս քանքով ու այս կամքով
Պարել գիտի:*

Եվ իրոք: Կամքով լի, առնական կերպարներ են պատկերված գրքի կենտրոնական թերթում, որտեղ սպիտակ հարթության վրա երաժիշտների գրաֆիկական խիստ ընդգծված ուրվագծերն են կամ հնչել

կարմիրի վրա՝ պարողների ութմիկ շարքը: Թերթերի կոմպոզիցիաների գունային կառուցվածքում նշանակալից տեղ են գրավում տարազները՝ սասնա թեթև ու ազատ սպիտակ վերնաշապիկներ ու վարտիքներ, մորթե շագանակագույն կարճ բաճկոններ և, ամենակարևորը՝ հնչեղ կարմիրով ստացված գլխի փաթեթոցներն ու գոտիները: Ընդհանրապես, գրքի ամբողջ ձևավորման մեջ կարևորը սպիտակ ու կարմիր գույներն են, նրանց համադրությունները, նրանց երանգներն ու անցումները: Դրանց հարաբերությունների վրա են կառուցված նաև սուպեր շապիկը, տիտղոսաթերթն ու էջանոց նկարները, նույնիսկ տեքստի շարվածքը, որի համար ընտրված է ընտիր բոլորագիրը (գրիչ՝ Ն. Մուրադյան): Կարմիր ու սպիտակի հնչեղության ատավել շեշտմանն օգնության է գալիս սևը՝ որպես գիծ, որպես ձև ստեղծող գունային կարելիոր գործոն: Թերթի գունային հնչեղությանը, նրանց տոնական պայծառ տրամադրությանը նպաստում են ազգագրական իրերի կոլորիտային ներմուծումները, խեցե աղաման, գրտնակ, գաթանախշիկ, փայտե ու պղնձե զանազան ձևի իրեր, սինիներ, որոնց ստեղծում են այն կարևոր միջավայրը, որն անհրաժեշտ է նկարազարդողների գեղարվեստական կերպարի ամբողջականացմանը:

«Սասունցիների պարի» ձևավորումն օժտված է այն մտածված ու կոտ կառուցվածքով, որը բնորոշ է Գ. Խանջյանի գրաֆիկական արվեստին ընդհանրապես: Սուպեր շապիկ, էջային նկարների, տեքստի ու առանձին նկարչական հատվածների այնպիսի միասնականություն, որտեղ նկարչի ներմուծած իրականն ու երևակայականը հանդես են գալիս միաձուլվ, թելադրված են, գրական տեքստից և իրենց են՝ Խանջյանին:

Գ. Խանջյանի ստեղծագործության մեջ հայկականը, ազգայինը ձուլվում, միախառնվում է տարբեր ազգերի հեղափոխական գաղափարներին, այդ գաղափարներն ընկալելով որպես հայկականի արտա-

հայտություն: Դրա լավագույն վկայություններից է «Հայաստան» խորագիրը կրող, երեք թերթից բաղկացած նկարաշարը (1971):

Երեք դրվագ հայ ժողովրդի պատմությունից, նրա կյանքի վերջին տասնամյակների պատմությունից. «1915 թիվ», «1920 թիվ», «1970 թիվ»: Այս երեք թերթերն իրար են կապված ժողովրդի ճակատագրի ընթացքով, սակայն տարբեր են և՛ ըստ էության, և՛ ըստ տրամադրության: Այստեղ կարևոր է նշել Գ. Խանջյանի արվեստը բնորոշող մի շատ կարևոր առանձնահատկություն: Պատկերված կերպարների ձեռքերի խաղը, նրանց դիրքը, նրանց ակտիվ ու արտահայտիչ մասնակցությունը գեղանկարչական կամ գրաֆիկական աշխատանքների իմաստավորման մեջ:

Ձեռքեր... Աշխատող, կառուցող, ստեղծագործող, ողբացող, աղերսող, հովանավորող, սիրող ձեռքեր՝ Խանջյանի բոլոր ստեղծագործություններում: Այդ նույն ձեռքերն են, որ «Հայաստան» գրաֆիկական եռանկարում ևս դարձել են գաղափարական արտահայտչականության հիմնական կրողները: «1915 թիվ» թերթում հայ կնոջ վեր պարզած ձեռքերը քաջ հայտնի են նկարչի մյուս ստեղծագործություններից (հատկապես Ն. Արծվյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպի նկարազարդումներից): «1920 թիվ» աշխատանքում զինվորի հովանավորող, ուժեղ ձեռքերն են, որոնք իջել են հայ մանուկի ուսին և «1970 թվում» մայրական գթությամբ գրկել են բարոյի մեջ նեղող մանկանը: Ուշագրավ է, որ գրաֆիկական այս թերթերն արված են, լինովորագրության տեսնիկայով: Գ. Խանջյանն առաջին անգամ էր անդրադառնում հաստոցային գրաֆիկայի այս տեսակին, որը հնարավորություն է տալիս մեծ հարթությունների համադրության, գծի խստության, նրա հատու ընդգծվածության: Ձեռքերի արտահայտչականության, նրանց ակտիվության, նրանց «խոսեցնելու» վրա են կառուցված Մ. Շուխովի «Մարդու

ճակատագիրը» պատմվածքի նկարագորոտմները:

Ծանոթ լինելով համանուն կինոնկարին, նկարիչներ Օ. Վերեյսկու և ԿուկրիՆիկսիների արտահայտիչ նկարագորոտմներին, անկասկած, բավականին ծանր խնդիր էր հանձն առնում լուծելու երիտասարդ հայ նկարիչը (1965), ընդունելով Լեյպցիգի տոնավաճառի 800-ամյակին նվիրված սովետական գրքի ու նրա ձևավորման ցուցահանդեսին մասնակցելու հրավեր-պատվերը:

Մ. Նկարագորոտելով Մ. Շոլխովի «Մարդու ճակատագիրը» պատմվածքը, Գ. Խանջյանին հետաքրքրում էր ուս մարդու, սովետական մարդու՝ աշխատող, սիրող, համառ կամքի տեր, անցկույն, հասարակ ու պարզ Սոկոլովի կերպարը: Այդ կերպարի առանձնահատկությունները բացահայտելու համար նկարիչն ընտրում է հոգեբանական չորս դրվագ միայն: Ըստ նկարչի մտահղացման, այս չորս դրվագները Սոկոլովի դժվար ճակատագրի ամենածայրահեղ արտահայտություններն են և հնարավորություն են տալիս բացահայտելու նրա վերաբերմունքը ինչպես դեպի իր ճակատագիրը, նույնպես և դեպի շրջապատող իրականությունը:

Նկարագորոտմների մեկ թերթը նկարիչը նվիրեց Սոկոլովի մինչպատերազմյան խաղաղ օրերին: Դա կարող էր ունենալ և սյուժետային պատմողական լուծում, որը նկարչին կհետաքրքրե գեղարվեստական ընդհանրացումներից: Էսքիզների առաջին տարբերակներից մեկում սենյակի մեջտեղում դրված սենյակի շուրջը նստած է երիտասարդ Սոկոլովը իր կնոջ հետ դեմ-դիմաց, սիրագորով հալածելով նրան նայելիս: Հետագա տարբերակներում հերոսները մոտենում են դիտողին, գալիս են առաջին պլան: Մեկ այլ թերթում կանգնում են իրար դիմաց երիտասարդ բանվորն ու փոքրիկ գլխաշորով, մանկական արտահայտությամբ աղջիկը: Սակայն նկարիչը ձգտում է գտնել կոմպոզիցիայի այնպիսի մի օղակ, այնպիսի մի հատված, որը բանալի կդառնա հերոսի

կերպարի բացահայտման համար նկարագորոտման բոլոր թերթերում, նրանց տալով էմոցիոնալ և տեսանելի զգացողության միասնականություն: Եվ նա գտավ այդ բանալին: Սոկոլովի ձեռքերը: Վերջին տարբերակում, որը կոչվում է «Ժրիճկա», ձեռքերից պատկերված հերոսների ֆիգուրները ստացան վերջնական կերպարային լուծում: Թերթի մակերեսի վրա Սոկոլովի դեմքը չի երևում: Իշխողն Իրինայի կերպարն է՝ բարակ վերնազգեստի տակից երևացող նրբագեղ մարմնաձևերով, ուժեղ լուսավորությունից թափանցիկ, եթերային դարձած, նրջանկությամբ պայծառացած դեմքով: Եվ հուլանի վզի վրա՝ ամուսնու խոշոր ձեռքը. կոշտացած, ամուր և սիրող: Խանջյանը զգաց շոլխովյան ողմանտիկայի էությունը և տվեց այդ ողմանտիկայի իր մեկնաբանումը:

Նույն այդ ձեռքերը հաջորդ թերթում («Հեմ հացցի տղաներին այս ուտելիքը») գրկում են ֆաշիստական ժամբարում ստացած սև հացի կտորը, գրկում են չոր, ջրուտ մատներով, մեծ կրքով: Զեռքեր, որոնք, թվում է թե, իրենց մեջ կենդանացնում են կյանքից կառչած սոված մարդու ուժը: Սոկոլովի դեմքը չի երևում: Կարևորն այդ ձեռքերն են, ուս մարդու ձեռքերը, որոնք, բոլոր տեսակի տանջանքներից դիմադրած, գրկել են կյանքի մի փոքրիկ հույսը՝ հացը տանում են կյանքեր փրկելու: Ընթերցողին միանգամից դեպքերին հաղորդակից դարձնելու սկզբունքով են կառուցված այս թերթերի նախնական հինգ տարբերակները, երբեմն՝ գերմանացիներով շրջապատված, երբեմն՝ փշալարերի ֆոնի վրա հեռավար ջալով առաջ գալիս... Սակայն նկարչի համար կարևորը Սոկոլովի ձեռքերն են ու նրա գրկած հացի կտորը, որոնք և շեշտված են ու վերջին տարբերակում առաջին պլան մղված: Ռուսական հացի մի կտորը Սոկոլովին է վերադարձրել ապրելու ցանկությունը, նրա ճամբարային գոյությամբ նոր իմաստավորում տալով: Սոկոլովի ողջ կենսաձեռն զգացվում է վճռականությամբ՝ ապրել ինչ գնով էլ ուզում է

լինի, ապրել ու հաղթել: Կեդպարի դրամատիզմի վերհանմանն օգնում են նաև հստակ, համարյա քանդակային ուժի հասցված ծավալները և գծի արտահայտիչ օգտագործումը: Գծանկարի վարպետ Գ. Խանջյանի համար սրանք են ամենակարևորը:

Պատմվածքում կարևոր հանգուցային տեսարան է Սոկրուվի ու որբ տղա Վանյայի հանդիպումը: Գրաֆիկական թերթում հերոսի կերպարը սև զանգվածով ուրվագծված է բեռնատար մեքենայի լուսամուտից երևացող ռուսական բնակարի ֆոնի վրա, գլուխը բարձր բռնած: Նրա գրկում երջանիկ պար է ապրում հաճույքից աչքերը փակած բախտակից երեխան: Նույն ձեռքերը, սոկրուվյան ձեռքերը գուրգուրանքով, առնակաճորեն իջել են կիսամերկ, ողջ էությունը երջանկություն արտահայտող տղայի մեջքին:

Ծայրահեղ լակոնիզմի, արտահայտչականության, որոնումների տեսակետից բավականին հետաքրքիր է վերջին՝ չորրորդ թերթը:

Անծայրածիր դաշտի ֆոնի վրա ջալում են նրանք՝ մեծ և փոքր մարդը, ջալում են ինքնամփոփ, յուրաքանչյուրն իր մտքերի մեջ խորասուզված, ջալում են իրենց նոր կյանքի ուղին գտած: Կենտրոնում ուժեղ հատվածներով տեղավորված են նրանց դեմքերը՝ դիմանկարչական հստակությամբ արված, լուրջ, ինքնամփոփ: Զալում են նրանք իրար ձեռք բռնած: Թերթի կենտրոնում են նաև նրանց ձեռքերը: Մեկը՝ մեծ, կամքով լի, հույս ներշնչող, վճռական, իսկ մյուսը՝ փոքր, մանկական վստահությամբ լի: Տարբերակներից մեկում տղան նայում է դիտողին, որից կանգ է առնում նկարազարդման ներքին մղումը: շարժումը: Մյուսում Սոկրուվը ծնկներից է պատկերված, որից տղայի ողջ ֆիզիկը գալիս է առաջին պլան, և կորչում է նկարի կառուցման միասնականությունը: Երբեմն ամբողջ թերթի տարածությունը գրավում են ջալող Սոկրուվի ոտքերը, իսկ տղայի կերպարը խեղճանում է, կտրվում

է նրա կապը Սոկրուվի կերպարից: Ավարտված թերթերի կարևոր առանձնահատկությունը նրանց տրամաբանական հիմքն է, հղկված, պարզեցված, սակայն որոշակի հավասարակշռության մեջ դրված: Ձևերի պարզեցված, հստակ լեզուն խարսխված է զուսպ, փափուկ գծանկարի վրա, որի թավշային պլաստիկականությանն ու նրբագեղությանն օգնում են ածուխով արված թրթռում առանձին հատվածները: *

Գրիգոր Խանջյանն իր այս գործերով գալիս է հաստատելու սովետահայ կերպարվեստի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը՝ նրա քաղաքացիական էությունը: Դա շատ ավելի հիմնավորված և տրամաբանական հենքով հանդես է եկել նրա ճանապարհորդական նկարաշարերում:

«60 օր Ալբանիայում» — այսպես է կոչվում Գ. Խանջյանի առաջին արտասահմանյան նկարաշարը (1958), որն ընդգրկում է ավելի քան 60 ավախոված գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանք: Այստեղ պատկերված են ալբանացիների սովորույթները, տեսարաններ նրանց կենցաղից, վերարտադրված է նրանց ջերմ, մի փոքր չայաստանի լանդշաֆտին նման բնաշխարհի կոլորիտը, պատկերված են մարդիկ: Այստեղ հին ու նոր Ալբանիան է՝ իր բնորոշ առանձնահատկություններով: Ալբաշարում նշանակալից են «Առավոտ», «Կեսօր», «Ծուկա», «Սպասում», «Բանվոր Բրիտա Կանելի դիմանկարը» և այլ գործեր, որոնցում նկարիչը հատուկ ուշադրություն է նվիրում ազգային ինքնատիպ կոլորիտին՝ նրա բոլոր արտահայտություններում: Նա վարպետությամբ է օգտագործում ջրաներկի նուրբ անցումները, պաստելի թավշայնությունն ու թարմ հրնչեղությունը, լուղաներկի բազմազան լուծումները, իսկ գրաֆիկական խիստ գինը Գ. Խանջյանի գեղարվեստական բարձր ճաշակի արտահայտությունն է: Անշուշտ, այս աշխատանքներում զգալի դեր է խաղում երևույթների ազգագրական կողմի շեշտադրու-

մը, որը, սակայն, խանջանի մոտ, ինչպես միշտ, ինքնանպատակ չէ: Ճաշակով ընտրված ազգագրական դետալները՝ տարազ, կենցաղային իրեր և այլն, օրգանապես կապվում են էտյուդի կամ ավարտված ստեղծագործության հիմնական մտահղացմանը: Գ. Խանջյանի մոտ ազգային արտահայտվում է կենցաղի, սովորույթների, մարդկանց փոխհարաբերությունների վերահաման միջոցով, որի արդյունքն է դառնում ազգային ոգու, երևույթի ազգային կողմի շեշտադրումը: Այս մեկնաբանումով են արված նրա ալբոմական գործերը:

Բոլորովին այլ տիպի ստեղծագործություններ բերեց Գ. Խանջյանը Ֆրանսիայից (1960): Դրանք այլ են ոչ միայն իրենց մոտիվներով, երկրի բնույթում, Փարիզի փողոցները, եվրոպական մեծ քաղաքի մարդիկ: Ամենն այլ է իր ոճով, տեսածի էմոցիոնալ ընկալման բնույթով: Եթե ալբոմական նկարաշարում Գ. Խանջյանն ինչ-որ մի տեղ կաշկանդված է երևույթների փաստական կողմի վերարտադրման շրջանակներում, ապա երկու տարի անց ստեղծված փարիզյան նկարաշարում կարևորը գեղանկարչական ելակետն է:

Ահա Սենայի ափը, որը կարծես մոխրագույն է դարձել աշմանային անձրևոտ ջամուց: Միատարր մոխրագույնի մեջ ընդգծվում են տերևաթափ հինավուրց շագանակեցիները («Սենայի ափին»), արափերիկներով, մի պահ կանգ առած կիսամերկ կանանցով, որոնք ֆոն են դարձել մտքերի մեջ թաղմած քայլող աղջկա ուրվագծի համար («Երեկոյան»), արա Բուկինիստների թաղամասը՝ ցուցադրված գծանկարների, գրավյուրների ու գրքերի կողքին վաճառողների կոացած ֆիգուրները, որոնց վրայով թեթև սահում է Սենայից եկող զովը («Բուկինիստներ»): Այս նկարաշարի լաֆագույն գործերից մեկը ստացել է «Իմպրեսիոնիստների ցուցահանդեսում» խորագիրը: Իր տիպամերով, կոլորիտի բնույթով, ձե-

վերի թեթևությամբ ու սահունությամբ, գունային հստակությամբ այն հիշեցնում է Ռենուարի կտավները: Գույնը, որն այս նկարում ստացել է հագեցվածություն և թրթռացող անհանգստություն, նպաստում է կերպարների ինքնամփոփ հոգեբանական արտահայտչականությանը:

Բոլորովին այլ ինքնատիպություն ունի նկարների իտալական շարքը (1962, 1965—1966):

Իտալիան Խանջյանին մանկուց հայտնի էր Վերածննդի վարպետների կտավներով ու քանդակներով, ճարտարապետական կոդոցներով ու ժողովրդական հմայիչ երգերով: Սակայն այլ տեսավ նկարիչը Իտալիան: Այստեղից բերված նկարների, էսքիզների, գծանկարների ու էտյուդների զգալի մասը նվիրված է երկրի ճարտարապետությանը, փողոցներից («Սբ. Անջելի կամրջի մոտ», «Պալատինյան բլուրների պատերի մոտ», «Հոմ», «Պոմպեյ», «Սբ. Մարկոսի ջրանցքը» և այլն), մարդկանց տեսնում ենք սրճարանում, պարտեզներում, թանգարաններում («Մի բաժակ սուրճ», «Միջեղանցելոյի «Ահեղ դատաստան» որմնանկարի մոտ», «Փողոց Հոմում», «Թերթ ընթերցելի» և այլն): Խանջյանը պատկերում է մոխրագույն տներ, որոնք հակադրվում են ջրանցքների կանաչավուն, հանգիստ ջրերին: Այս ամենը Խանջյանին հետաքրքրում է այնքանով, որքանով հնարավորություն է ստեղծվում վերարտադրել մարդու վերաբերմունքը դեպի շրջապատը, բացահայտել ժամանակակիցների ներքենաշխարհն ու կյանքի հանդեպ ունեցած նրանց փիլիսոփայական վերաբերմունքը: Հետաքրքիր է հատկապես «Ահեղ դատաստանը», որը գրավում է կերպարների հոգեբանական արտահայտչականությամբ, զուսպ մոնումենտալությամբ, փիլիսոփայական խորությամբ:

Ճանապարհորդական նկարների վերջին շարքը բերված է Իսպանիայից (1970):

Իսպանիան զբոսաշրջիկներին գրավում է ցլամարտերի ուժեղ կոթերով, կրակոտ մեղեդիներով,





գրավում է մավրիտանական ճարտարապետության կոթողներով, Վերածննդի խոշորագույն վարպետների ու Գոյայի հավիտենական արվեստով: Այս են տեսնում Իսպանիա այցելող զբոսաշրջիկները: Գրիգոր Խանջյանը Իսպանիայում առաջին հերթին տեսավ մարդկանց: Մարդիկ, որոնք աշխատում են, զվարճանում, սիրում են ու ուրախանում, տխրում ու մտորում: Բազմաթիվ էսքիզներ, գծանկարներ և էսյուտներ բերեց Սկարիչը Վալենսիայից, Բարսելոնից, Սեվիլիայից ու Մադրիդից: Դրանց հիման վրա ստեղծվեց գրաֆիկական տասը թերթ, որոնցից յուրաքանչյուրը հուզում է դիտողին իր դրամատիկ հենքով, փիլիսոփայական խորությամբ, հոգեբանական շեշտադրմամբ:

Միտրիակ ճանապարհ, որն անցնում է ճահիճների եզրագծերով: Ֆոնում տների հարթ պատեր, որոնց սպիտակ ու սև, մեծ հարթությունները ընդհանուր մոայլ տրամադրություն են ստեղծում: Առաջին պլանում երեք ֆիգուր է միայն, աշխատանքի գնացող երեք մարդու ուրվագիծ, որոնք ձուլվում են միջավայրին, նրա մոայլ ու խորհրդավոր զսպանակությանը: Մենակության, անհուսալի մենակության տրամադրությունն է իշխողը «Իսպանական գյուղը հարավում» անունը կրող թերթում: Դրամատիկ տրամադրությամբ են պարուրված նաև այնպիսի թերթեր, ինչպիսիք են «Սերենադը», «Գաուդիի տաճարը Բարսելոնում», «Գիշերային փողոցը»:

Ինչպես մյուս գրաֆիկական աշխատանքները, նույնպես և Սկարների իսպանական շարքը, Գ. Խանջյանը կառուցում է անհանգիստ սև հարթությունների և ամենը գեղանկարչորեն իր շուրջը հավաքող սպիտակ հատվածների համադրությունների վրա: Միաժամանակ նա ստեղծում է խորհրդանշների մակարդակի հասնող գեղարվեստական կերպարներ, որոնք և քաջատրում են տվյալ թերթի հոգեբանական մտահղացումները:

Մութ երկնքի ֆոնի վրա ցածից ընկնող ուժեղ լույսերից շողողացող Գաուդիի տաճարը գրավում

է իր ներագեղ, դեպի երկինք ձգվող հատվածների թեթև դիմով: Տաճարի ֆոնի վրա չորացած ծառերի դեպի վեր պարզած կոտորված ճյուղերի անկանոն հատվածներ են, որոնք բերում են մեմակության ու թախծի տրամադրություններ («Գաուդիի տաճարը Բարսելոնում»):

Ինքնամփոփ ու զուսպ, կյանքի դժվարություններից մտախոր, միաժամանակ համբերատար տեսավ Սկարիչը իսպանացիներին: Այդպիսիք են նրա «Իսպանացիներ» թերթի տարեց ամուսինները՝ գյուղական տան սպիտակ պատի հարթության վրա, աշխատանքից կոշտացած մատներով, արևահար ու կնճռոտած դեմքով, թափանցող ու զենող հայացքով: Եվ դրանց կողքին «Մայրը»՝ սևազգեստ, զուսկանեղից պատկերված, կիսաթեց դեպի դիտողը: Մոր դեմքը գրավում է թերթի ողջ սպիտակ տարածությունը, իսկ ձախում հազիվ երևացող ոստիկանի զուվրը և երկաթյա վանդակը պատկերող մի քանի գծերը պատմում են տեղի ունեցող մեծ ողբերգության մասին: Նույնիսկ, այսպես կոչված, «անցյուռն» թերթերում Սկարիչը հեռու է երևույթի պասիվ պատկերումից: Հետաքրքիր արտահայտություններից է «Կաթոլիկներ» թերթը: Նկարչին հետաքրքրում է տաճարի մանրամասների նուրբ պատկերումը, նրա հողմահարված մոխրագույն պատերի հարթությունների ու սյուների կոր ծավալներից ստացվող ձևերը: Եվ արվեստի ստեղծագործության կողքին, որով հիանում է Սկարիչը, փոքր ու անզոր են թվում հոգևորականների կերպարները:

Արվեստագետը տեսավ իսպանացիներին նաև զվարճանալիս: Եվ երկու թերթ՝ ճվիդեց տեղական կրակոտ պարերից մեկին՝ «Ֆլամինգոյին»՝ «Ֆլամինգոն Սեվիլիայում» և «Ֆլամինգոն Բարսելոնում» խորագրերով: Երկրի տարբեր գավառներում այդ պարն ունի տարբեր եղանակներ, սակայն նրա մասնակիցները նույն գեղեցիկ, ուժեղ, կյանքով լի, կրակոտ երիտասարդներն են: Նրանք ինքնամփոփ են, զուսպ,

ներքին թախծոտ տրամադրությամբ համակված: Հատկապես «Ֆլամինգոն Բարսելոնում» թերթը գրավում է գծանկարի անհանգիստ, թրթռուն ուժով, զուսպ ձևերի լարված տրամադրություններով, որոնք ստանում են գեղանկարչության հնարավորություններն ընդգրկող արտահայտություններ: Ուշագրավ է, որ նույնպես թախծոտ ու մեմակության զգացումով պարուրված տեսավ Իսպանիան դեռևս 1897 թ. մեկ այլ հայ նկարիչ՝ Վարդգես Սուրենյանցը: Հիշենք նրա «Իսպանուհիները», «Ալիամբրա» և այլ գործեր: Գրիգոր Խանջյանը Իսպանիան տեսավ հոգեկան ընդվզումների մեջ: Տեսավ հավատի ու կյանքի մեջ իրենց տեղը որոնող, իրենց տեղը փնտրող իսպանացիներին: Եվ ստեղծվեց իսպանական նկարաշարի ամենաուժեղ թերթիկներից մեկը՝ «Հավերժները»: Դրամատիկ լարվածություն կրող կիսատոներով ստացված Քրիստոսի քանդակը՝ թերթի կոմպոզիցիայի կենտրոնում, որպես չարչարանքն ու տանջանքը կրելու մարմնավորում, որպես կյանքի դժվարությունների խորհրդանիշ և խաչելության կողքին՝ համբուրվող մի զույգ, որպես սիրո, կյանքի, մարդկային զգացումների հաղթանակի ու հավերժության գաղափարների արտահայտություն: Այս թերթը նկարաշարի ամենադրամատիկ կոմպոզիցիան է. թեման, գաղափարը համամարդկային զգացումների աստիճանի բարձրացված, կյանքի ճշմարտացի ընկալումների խորիմաստ ընդհանրացումների հասած: Սա նոր փուլ էր Գրիգոր Խանջյանի ստեղծագործության մեջ: Ազգային, հայկական թեմաների պատմողական հենք ունեցող աշխատանքներից դեպի ընդհանրացված ստեղծագործություններ, այլ ժողովուրդների կյանքին ու կենցաղին նվիրված գործերից մինչև համամարդկային հոգեբանական մեկնաբանումներ, որոնք և հիմք հանդիսացան «Աշխարհըն այսօր» գրաֆիկական նկարաշարի համար, որն ունի նաև «Եվ սա մեր օրերում» ենթավերնագիրը:

Ութ թերթ յուզաներկով, սակայն տեխնիկայի տեսանկյունից միայն, որովհետև հիմնականում գրաֆիկայի սկզբունքներով արված գործեր են դրանք: Նկարաշարի յուրաքանչյուր թերթն ունի իր վերնագիրը, իր առանձին սյուժեն, իր մտահղացումն ու ավարտուն մեկնաբանումը: Որքան էլ արտոտրված են նրանց վերնագրերը՝ «Սով», «Տոռո», «Նարկոմաններ», «Բանտ», «Դոպարտ», «Շուկց» և այլն, սակայն նկարիչն ունի հստակ դիրքորոշում, քաղաքացի-արվեստագետի դիրքորոշում, որի շնորհիվ թերթերի առանձին պատկերումները ստանում են որոշակի նպատակասլացություն: Այստեղ չկա երկրի կոմկրեոտությունը: Բացահայտ է կապիտալիստական ապրելակերպի մերկացումը. բողոքով լցված դեմքերը, նրանց դիմամիկ արտահայտությունները, թեմայի իմաստավորումը շեշտող սուղ դետալները օգնում են թեմայի հստակ մեկնաբանմանը: Նկարիչը գտնում է արտահայտչական նոր ձևեր, որտեղ գծային անհանգիստ հատվածները զուգակցվում են օրգանապես նրանց շաղկապվող կետերով ստեղծված մակերեսներին: Ֆակտուրայի այսպիսի թրթռուն ուժով նպաստում է ներքին դիմամիզմին, լարված, պոռթկուն տրամադրությունների արտահայտմանը: Թերթերի կոմպոզիցիոն կառուցումները հիմնականում խառնված են կերպարների դեմքերի ու ձեռքերի լարված էմոցիոնալ օգտագործման վրա: Ինչոր մի տեղ նրանց իրենց լակոնիզմով ու բացահայտ ընճաղատությամբ բարձրանում են քաղաքական պլակատի աստիճանի: Իրենց քաղաքացիական պաթոսով, համամարդկային զգացումների գեղարվեստական արտահայտությամբ նրանք պայմանավորված էին Գրիգոր Խանջյանի ողջ ստեղծագործության ակտիվ բնույթով:

Նկարչի հանդիպումները մարդկանց հետ, կյանքի, աշխատանքի, զանազան երևույթների շուրջ նրանց հետ ունեցած զրույցները լուր ազգագրական թեմատիկ հետաքրքրություններ չեն: Գ. Խանջյանը

ձգտում է ազգային միջոցով հասնել համամարդկային թեմաների բացահայտմանը: Մ. Լեոնոնտովի «Մցիրի», Հովհ. Թումանյանի «Լոռեցի Սաքոն», Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմների կամ Մ. Շուրիկովի «Մարդու ճակատագիրը» պատմվածքի, Խ. Աբովյանի «Կերք Հայաստանի» վեպի նկարագարումները, իտալական, ֆրանսիական կամ իսպանական նկարաշարերը, հայկական իրականությունից վերցված գեղանկարչական կտավները թեև մեկնաբանման տարբեր ելակետեր ունեն, սակայն յուրաքանչյուրում զգացվում է նկարչի ինքնատիպ դեմքը, արվեստագետի միայն ու միայն իրեն բնորոշ մոտեցումը: Զգացվում է արվեստագետի ձգտումը՝ իրեն, հայկականը զուգակցել այն երկրի կամ ժողովրդի ազգային բնորոշ հատկանիշներին, որին նվիրված է տվյալ ստեղծագործությունը: Այսպիսով, համամարդկային բովանդակությունը Գրիգոր Խանջյանի ստեղծագործությունների էությունն է:

«Սովորաբար, նկարագրողվող գրքերն ընտրում են ինքն... գերադասում են այնպիսի գրքեր, որոնք համահնչյուն են ոչ միայն իմ զգացմունքներին, այլև՝ իմ կարողությանը»: Նկարչի այս մտքի հաստատումը՝ նրա ողջ ստեղծագործությունն է: Գ. Խանջյանը վաղուց արդեն իրեն հաստատել է որպես հմուտ գրաֆիկ: Մի արվեստագետ, որը շարունակում է հայ արվեստի երախտավորներ Կ. Սուրենյանցի ու Հ. Կոջոյանի հիմնավորած ավանդույթը՝ դրսևորելով ստեղծագործական վառ անհատականություն: Դրանով պետք է բացատրել այն մեծ հաջողությունները, որ ունեցել են նրա գրաֆիկական աշխատանքները միջազգային ցուցահանդեսներում: Դրանով պետք է բացատրել Պ. Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմի նկարագրողություններին ՍՍՀՄ պետական մրցանակ շնորհելը: Դրանով պետք է բացատրել արվեստագետների մեծ հետաքրքրությունը դեպի Խանջյանի արվեստը:

Նկարչի լավագույն գեղանկարչական և գրաֆիկական աշխատանքները գրավում են իրենց արտահայտած գաղափարների պարզությամբ, զգացմունքների անկեղծությամբ ու անմիջականությամբ: Եվ այս համամարդկային ու առիմքնող բովանդակությունը բացահայտվում է բարձր պրոֆեսիոնալիզմով, որը սնվում է ազգային և համաշխարհային արվեստի դարավոր ավանդներից ու նորոքյա նվաճումներից:

Շատ և ամենուր է ցուցադրվել Խանջյանը:

Հայ ականավոր նկարիչ Գրիգոր Խանջյանի արվեստն արժանացել է հանրապետական, միութենական և միջազգային մեդալների ու պատվավոր դիպլոմների (1958՝ Բրյուսել, 1967, 1968՝ Մոսկվա, 1970՝ Երևան, 1976՝ Մոսկվա): Դեռևս 1963 թվականից նա ՍՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիայի թղթակից-անդամ է, 1973-ից՝ իսկական անդամ: 1967 թվականին նրան շնորհվեց ՀՍՀՄ ժողովրդական նկարչի կոչում, իսկ 1969 թվականին նկարիչն արժանացավ ՍՍՀՄ պետական մրցանակի:

Սովետահայ կերպարվեստի լավատեսական, մարդասիրական, ազգային ու ինտերնացիոնալ ավանդույթներով ստեղծված Գրիգոր Խանջյանի բազմաթիվ գործերը վաղուց ի վեր դարձել են Սովետական Միության ու արտասահմանյան մի շարք երկրների թանգարանների սեփականությունը:

«Ես զգացի որ նկարիչ եմ, երբ մարդիկ սկսեցին հավանել իմ նկարներին: Այսինքն՝ երբ իմ աշխատանքները կարողացան հուզել մարդկանց, խոսել նրանց զգացմունքների հետ, սնունդ տալ նրանց սրտին ու մտքին» — մի առիթով գրել է Գ. Խանջյանը: «Հուզել մարդկանց, խոսել նրանց զգացմունքների հետ, սնունդ տալ նրանց սրտին ու մտքին» — սա է արվեստագետի ստեղծագործական կյանքի հավատամքը:

ГРИГОР ХАНДЖЯН

— один из выдающихся представителей современного армянского советского изобразительного искусства. Начало его творческой биографии тесно связано с периодом развития национального искусства 1950-х годов.

Творческие интересы Г. Ханджяна в одинаковой степени охватили и живопись, и графику.

Герои полотен художника в основном — молодые: «Счастливая дорога» (1952), «В мастерской художника» (1953), «На берегу Севана» (1956). Первые его картины посвящены художественному воплощению любви. Они послужили основой для появления последующих, более зрелых произведений («Сумерки», 1962), «И хлеб, и любовь, и мечта» (1964), «Подсолнухи» (1970), «Хлеб в горах» (1972), «Возвратился» (1975), в которых сельская тема поднята на новую ступень.

Возможности Ханджяна-художника проявились также в жанрах пейзажа, натюрморта и портрета, из которых особо примечательны картины «Матушка Папул» (1961), «Портрет сына» (1963), «Бабушка» (1970), «Незабудки» (1962), «Армянский натюрморт (1968), серия бюраканских пейзажей (1961), «Осень в Гарни» (1961) и др.

Ханджяном-графиком в течение четверти века иллюстрированы многочисленные книги, такие как «Ануш» (1951), «Лореци Сако» (1957) О. Туманяна, «Раны Армении» (1958) Х. Абовяна, «Несмолкаемая колокольня» (1963—1965) П. Севака, которые взволновали художника монументальностью истори-

ческих событий, драматизмом образов, эпическим пафосом.

Характерной особенностью его иллюстрации является безупречное восприятие этнографического колорита и гибкий выразительный рисунок.

«Общение с книгой расширило мой творческий кругозор. Оно побудило к размышлениям о нашей земле, о народах, их судьбах», — пишет художник. Эти его размышления нашли творческое воплощение в оформлении книг «Баллада о рыбаке» (1970), «Танец сасунцев» (1975) Г. Эмина и «Судьба человека» (1965) М. Шолохова.

В триптихе «Армения», а также во французских, итальянских и испанских сериях национальное и общечеловеческое выступают в органической связи, взаимообусловленными, слитыми воедино.

Художник завоевал всеобщее признание, благодаря простоте искусства, четкой психологической интерпретации образов, всестороннему использованию художественных выразительных средств, своеобразию восприятия.

Большие заслуги Григора Ханджяна давно отмечены высокими титулами и наградами.

Он действительный член Академии художеств СССР, лауреат Государственной премии СССР, народный художник Армянской ССР, депутат Верховного Совета Арм. ССР.

Художник, прошедший полувековой жизненный путь и отдавший четверть века служению искусству, и сейчас пребывает в постоянных творческих исканиях. Неизменно свежо и ново в нем восприятие прекрасного.

МАНЯ КАЗАРЯН.

GRIGOR KHANDJIAN

is one of the outstanding representatives of the modern Armenian Soviet fine arts. The beginning of his creative biography is tightly connected with the period of the development of the national art in the fifties.

G. Khanjian's creative interests covered both painting and drawing in the same degree.

The main personages of the painter's canvases are young in most cases: «The Happy Road» (1952), «In the Painter's Studio» (1953), «On the Bank of Sevan» (1956). His first pictures were devoted to the artistic embodiment of love and they stimulated the painter to create maturer works in future: «Twilight» (1962), «Bread and Love, and Dream» (1964), «Sunflowers» (1970), «Bread on the Mountains» (1972), «Has returned» (1975). The rural theme was raised to the higher stage in these pictures.

Khanjian's possibilities as those of painter's were displayed as well in the genre-paintings, such as landscape, still life and portrait. The most noteworthy pictures of this series are «Mother Papul» (1961), «The portrait of my Son» (1963), «Grandmother» (1970), «Forget-me-nots» (1962), «Armenian Still-life» (1968), the cycle «The Landscape of Biurakan» (1961), «Autumn in Garni» (1961) and etc.

Within a quarter of the century the painter and the drawer designed artistically a great number of books, such as O. Tumanian's «Anush» (1951) and «Loretsi Sako» (1957), H. Abovian's «Wounds of Armenia» (1958) and P. Sevak's «The Never-abating Bell Tower» (1963—1965). The books excited painter with the panoramic

representation of the historical events, with dramatic characters and epic pathos.

Faultless sense of the ethnographic colouring and flexible expressive picture are the distinctive peculiarities of Khanjian's drawings.

«Contact with books expanded my mental horizon and induced me to think over our native land, nations and fates», — the painter writes. These thoughts of his found their artistic embodiment in the design of G. Emin's «The Ballade about a Fisherman» (1970) and «Sasunts' Dance» (1975) and M. Sholokhov's «The fate of a man» (1965).

National and common to all mankind principles appear organically bound, inter-conditional and fused together in the triptych «Armenia» and in the series of French, Italian and Spanish cycles.

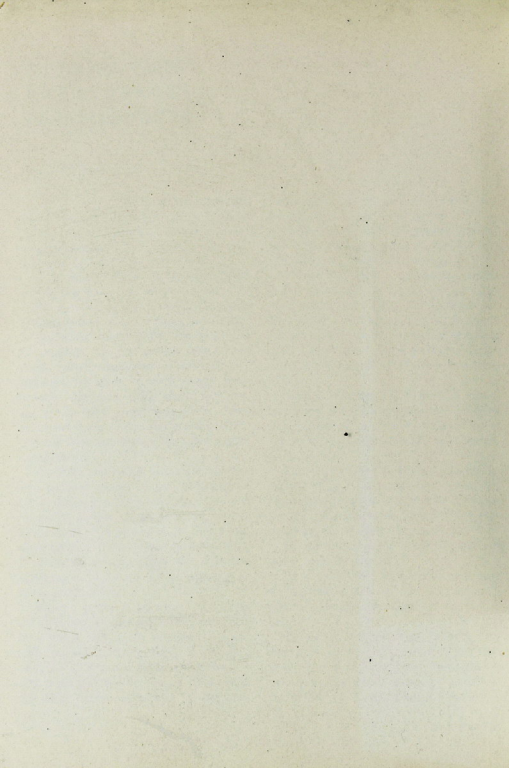
Khanjian's creative works were generally recognized owing to the simplicity of his art, his accurate psychological interpretation of characters and comprehensive use of the artistic expressive means, his originality of perception.

For outstanding service Grigor Khanjian was highly rewarded and titled.

He is a member of the Academy of Sciences of the USSR, a State prize laureate, a Peoples painter of Armenia and a deputy of the Supreme Soviet.

The painter, who has covered of half a century of life and who has given twenty-five years of his life to art, at present is in the seeking and striving for new artistic means and his perception of beauty is invariably fresh and new.

ՎԵՐԱՏՊՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ
РЕПРОДУКЦИИ
REPRODUCTIONS











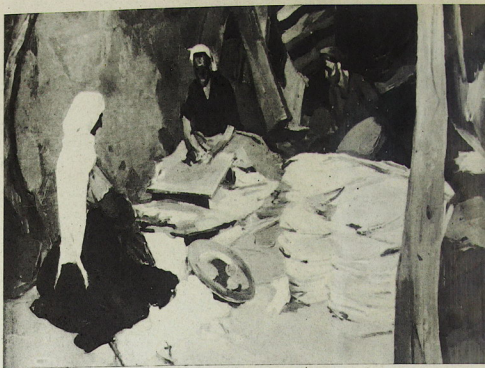














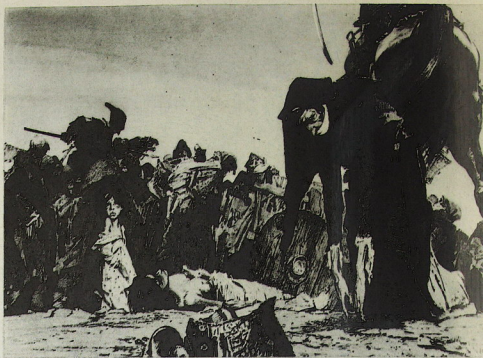


ԿԵՐԷ ՆԱՅԱՍՏԱՆԻ





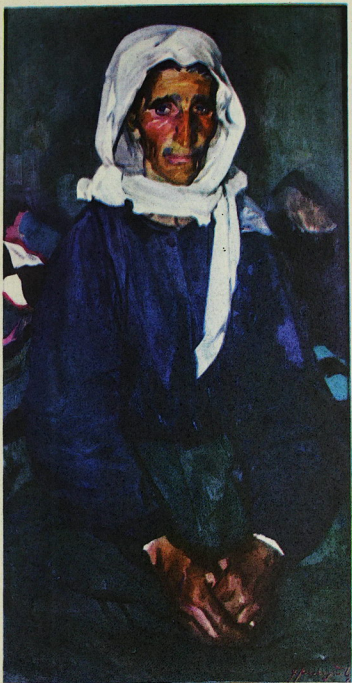








A 60778

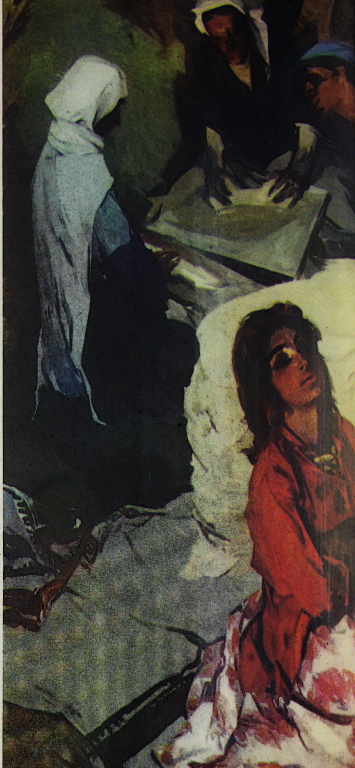


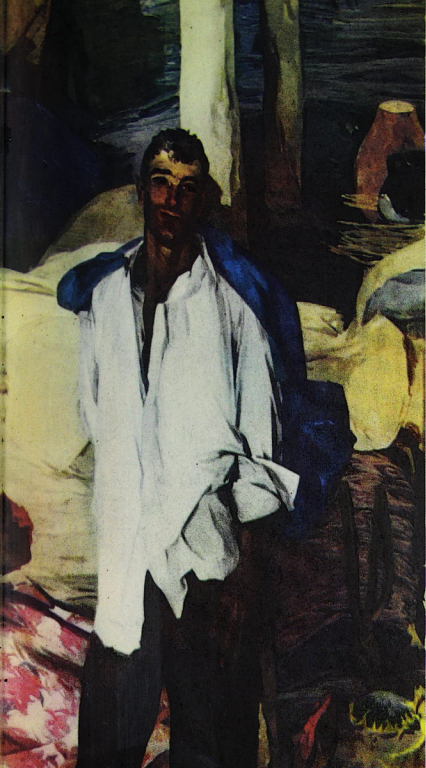


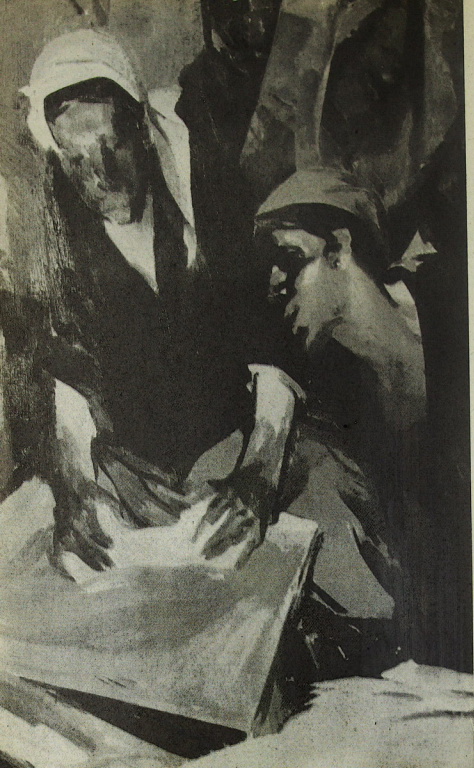


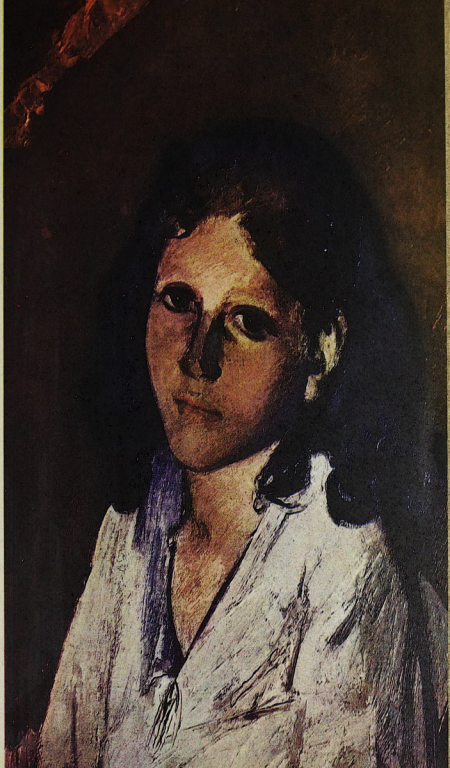
















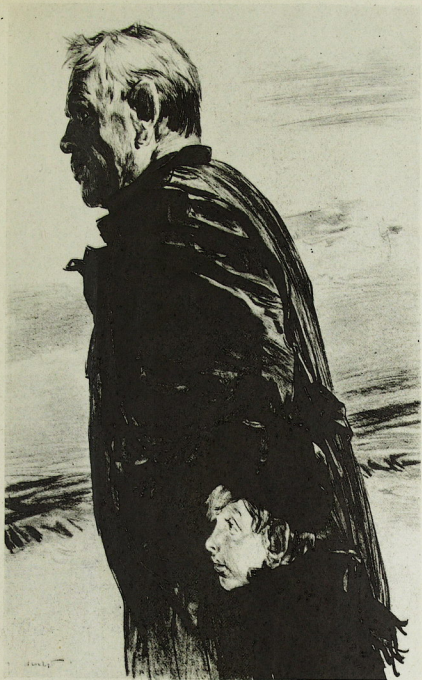


























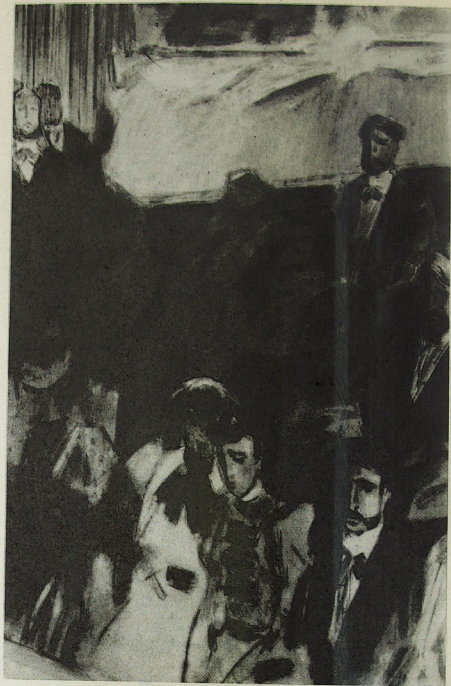


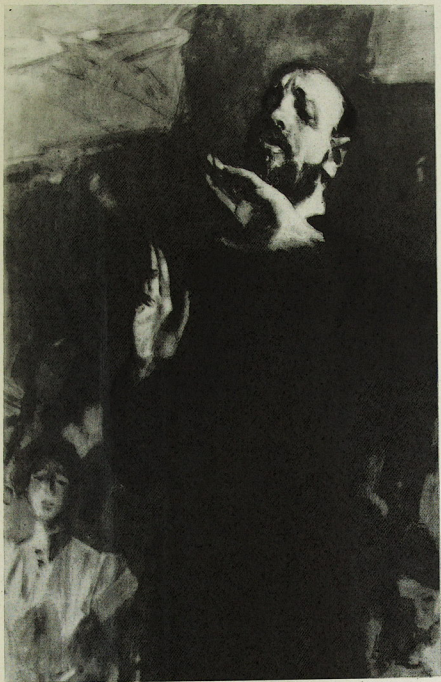




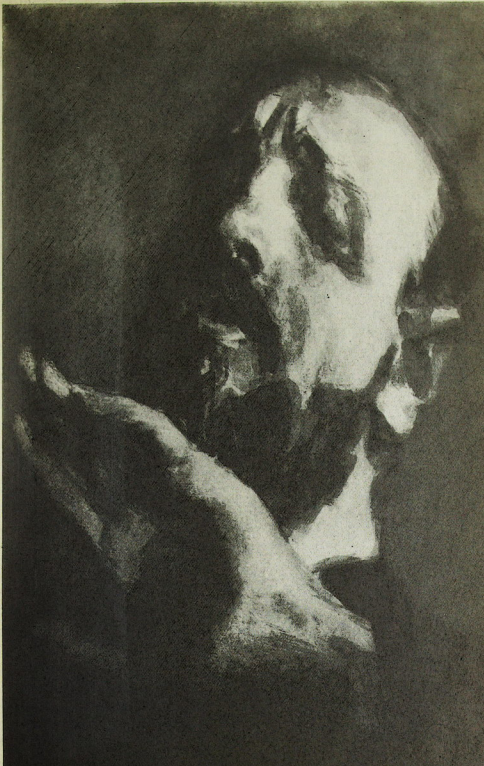








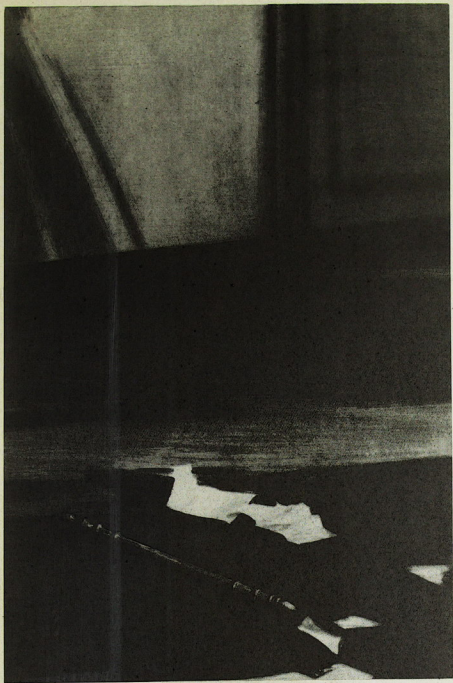






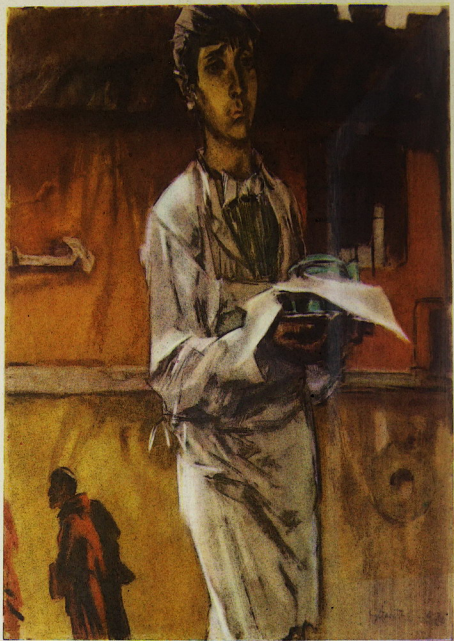


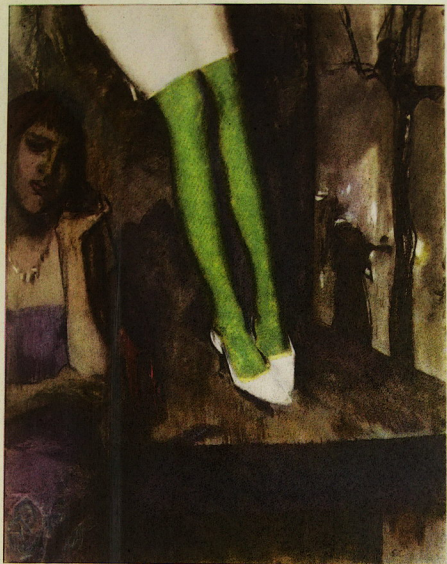






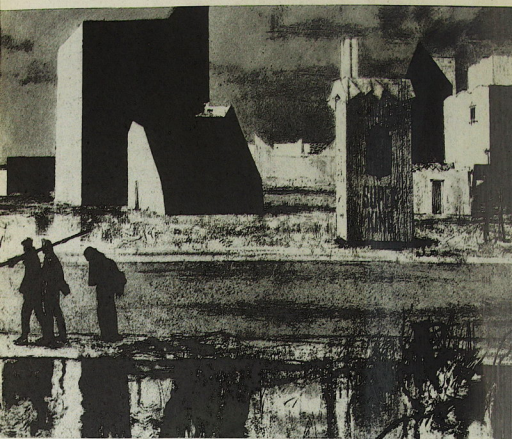






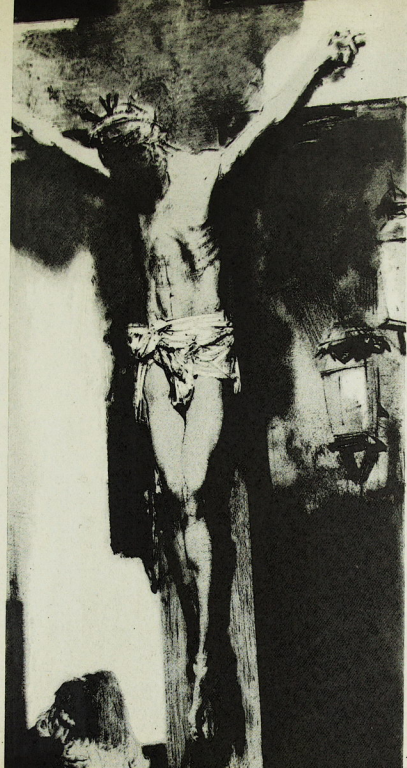


































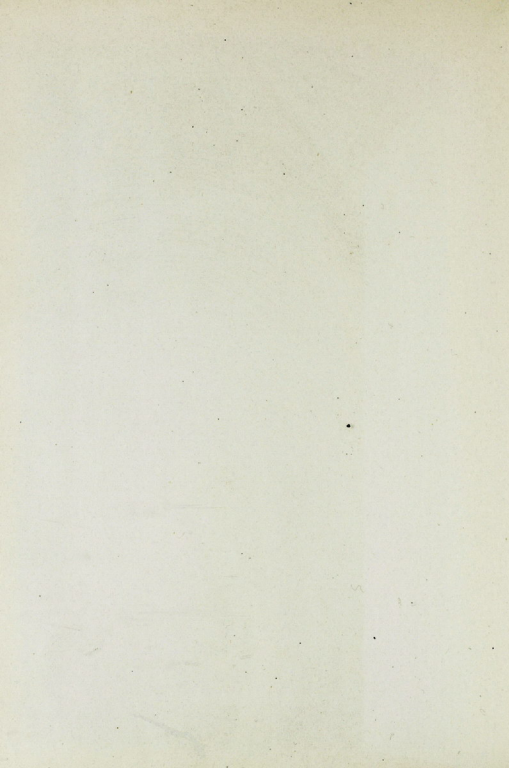












ՎԵՐԱՏՊՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ
СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ
LIST OF REPRODUCTIONS

1. Նկարչի արվեստանոցում (1953)
2. Չկետրական նավակ (1955)
- 3—6. Հովհ. Քումանյանի «Լռանքի Սալոն» պոեմի նկարազարդումները (1956)
7. Խնկորենկ գյուղը (1961)
8. Նատյուրմորտ, նռներ (1975)
9. Հացթուխներ (1963)
10. Վաղ գարուն (1955)

Խ. Արզվանի «Վերք Հայաստանի» զնայի նկարազարդումները (1958)

11. Սուպեր ջապիկ
12. Քաղաքում առանցքում
13. Կոփվ Անիի պարիսպների մոտ (հատված)
14. Կոփվ Անիի պարիսպների մոտ
15. Գաղթ
16. Ազատ խոր մտնել
17. Ազան խանի գերումը
18. Փափուկ մաքրիկը (1961)
19. Լուսը (1960)
20. Նոսր-Նամ (1960)
21. Նատյուրմորտ, անթառամներ (1962)
22. Մանուշակներ (1967)
23. Ե՛վ հաց, Լ՛ սեր, Լ՛ երազանք (1964)
24. Հատված
25. Առանցքի դիմանկարը (1963)
26. Մթնշաղ (1962)
27. Հատված
28. Հատված

Մ. Հոյսիսի «Մարդու Հակատեղի» պատմվածքի նկարազարդումները (1965)

29. Իրիկնա
30. «Եվ չեմ հասցնի աղանքին...»
31. «Ես գիտեի: Ես գիտեի, որ դու ինձ կգտնես»:
32. «Ի՜նչ է սպառում նրանց ազգայուն»
33. Ջնմանքի դիմանկարը (1960)
34. Որդու դիմանկարը (1960)

Գարուշ Սեռի «Անյունի վանդակառու» պոեմի նկարազարդումները (1963—1965)

35. Առաջին երգը
36. Երազ
37. Արթնական երգեր
38. Անյունառնային երգեր
39. Հարսանեկան երգեր
40. Խմբավար
41. Անյունառնային երգեր (հատված)
42. Խմբավար (հատված)
43. Եղևոն
44. Մթազնում
45. Հայկական Նատյուրմորտ (1968)
46. Մի գաղթը առաջ (1965—1966)
47. Պարսպիկային բլրի պատերի մոտ (1965—1966)
48. Սր. Անյունի կամրջի մոտ (1965—1966)
49. Հացը լինելում (1972)
50. Իսպանական գյուղ (1970)
51. Իսպանացիները • (1970)
52. Զրամիկոն Մազրիդում (1970)
53. Հրապարակ Կորդովում (Հովհերժները, 1970)
- 54—55. Գ. Զնիկի «Բալլադ Անկորսի մասին» երկի նկարազարդումները (1970)

Իմ ժողովրդի պատմության տարեթվերից (1971)

56. 1915 թիվ
57. 1970 թիվ
58. 1920 թիվ
59. Արևածաղիկներ (1970)
60. Տառիկը (1970)
61. Նատյուրմորտ, նռներ (1972—1973)
62. Վենետիկ (1962)
63. Բռնություն
64. Բողոք
65. Տեսող
66. Բանտ
67. Նատյուրմորտ, իտալական եկեղեցուներ (1974)
68. Հոսմ (1962)
69. Սր. Մարկոսի ջրանցքը (Վենետիկ, 1962)

1. В мастерской художника [1953]
2. Рыбачья лодка [1955]
- 3—6. Иллюстрации к поэме Ов. Туманяна «Лореци Сако» [1956]
7. Село Хидзореск [1961]
8. Натюрморт. Гранаты [1975]
9. Пекут лаваш [1963]
10. Ранняя весна [1955]

Иллюстрации к роману Х. Абовяна
«Раны Армении» [1958]

11. Суперобложка
12. Похищение Тагун
13. Битва у городских стен Ани [деталь]
14. Битва у городских стен Ани
15. Переселение
16. Смерть отца Агаси
17. Взятие в плен Аслан хана
18. Матушка Папул [1961]
19. Лувр [1960]
20. Нотр-Дам [1960]
21. Натюрморт. Незабудки [1962]
22. Фиалки [1967]
23. И хлеб, и любовь, и мечта [1964]
24. Деталь
25. Портрет Анаит [1963]
26. Сумерки [1962]
27. Деталь
28. Деталь

Иллюстрации к рассказу М. Шолохова
«Судьба человека» [1965]

29. Ирника
30. «И не донесу...»
31. «Я знал. Я знал, что ты меня найдешь»
32. «Что ожидает их в будущем!»
33. Портрет Джаммы [1960]
34. Портрет сына [1960]

Иллюстрации к поэме Паруйра Севака
«Несмолкающая колокольня» [1963—1965]

35. Первая песня
36. Сон
37. Лирические песни
38. Песни труда
39. Свадебные песни
40. Хормейстер
41. Песни труда [деталь]
42. Хормейстер [деталь]
43. Резня
44. Помрачение
45. Армянский натюрморт [1968]
46. Чашку кофе [1965—1966]
47. У стен Палатинского холма [1965—1966]
48. У моста св. Ангела [1965—1966]
49. Хлеб в горах [1972]
50. Испанская деревня [1970]
51. Испанцы [1970]
52. Фламинго в Мадриде [1970]
53. Площадь в Кордове [Вечные, 1970]
- 54—55. Иллюстрации к балладе Г. Эмкина «Баллада о рыбаке» [1970]

Из летописи истории моего народа [1971]

56. 1915 год
57. 1970 год
58. 1920 год
59. Подсолнухи [1970]
60. Бабушка [1970]
61. Натюрморт. Гранаты [1972—1973]
62. Венеция [1962]

И это в наши дни [1972—1973]

63. Насилие
64. Бунт
65. Террор
66. Тюрьма
67. Натюрморт. Воспоминание об Италии [1974]
68. Рим [1962]
69. Канал св. Марка [Венеция, 1962]

1. In Painter's Studio (1953).
2. Fishing-boat (1955).
- 3—6. Illustrations to the poem "Loretsi Sako" by O. Tumanian. (1956).
7. Khndzoresk village.
8. Still-Life "Pome-Granates".
9. Bakers (1963).
10. Early Spring (1955).

Illustrations and a cover to the novel "Wounds of Armenia" by Kh. Abovian (1958).

11. Wrapper.
12. Abduction of Tackuhi.
13. Battle at the Walls of Ani (detail).
14. Battle at the walls of Ani.
15. Immigrant.
16. Death of Father Ahasi.
17. Taking Khan Aslan Prisoner.
18. Mother Papul.
19. Louvre (1960).
20. Notre-Dame (1960).
21. Still life "Forget-me-nots" (1962).
22. Violets (1967).
23. Bread and Love and Dream (1064).
24. Detail.
25. The Portrait of Anahit (1965).
26. Twilight (1962).
27. Detail.
28. Detail.

Illustrations to the story "The fate of man" by M. Sholokhov. (1965).

29. Irinka.
30. "...and I'll fail to bring it to..."
31. "I Knew, I Knew, You'd find me".
32. "What is in store for them?"
33. The Portrait of Jemma (1960).
34. The Portrait of my Son (1960).

Illustrations of the poem "The Never-abating Bell Tower" by P. Sevak. (1963—1965).

35. Song One.
36. Dream.
37. Lyric Songs.
38. Labour Songs.
39. Wedding Songs.
40. The Choir-Master.
41. Labour Songs. Detail.
42. The Choir-Master. Detail.
43. Massacre.
44. Obscuring.
45. Armenian Still-Life (1968).
46. A Cup of Coffee (1965—1966).
47. At the Walls of Palestine Hill (1965—1966).
48. At St. Angel's Bridge (1965—1966).
49. Bread on the Mountains (1972).
50. Spanish Village (1970).
51. Spaniards (1970).
52. Flamingo in Madrid (1970).
53. A Square in Cordova. Ever-living (1970).
- 54—55. Illustration to the ballad "Ballad about fisherman" by G. Emin (1970).

From the History of my People (1971).

56. The 1915th year.
57. The 1970th year.
58. The 1920th year.
59. Sunflowers (1970).
60. Grandmother (1970).
61. Still-Life "Pome-Granates" (1972—1973).
62. Venice (1962).
- "And this happens at the Present Day". Prison (1972—1973).
63. Silence.
64. Rebellion.
65. Terror.
66. Prison.
67. Still-Life "Reminiscences of Italy". (1974).
68. Rome (1962).
69. St. Mark's Canal (Venice, 1962).

ՌԵՍՊԱԿԱՆ ԱՇԽԱՏԱՆՔՆԵՐԻ ՑԱՆԿ

1950

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹ» ՊՈԵՄԻ
ՆԿԱՐԱՋԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, 8 թերթ, թղթ., սոուա, 30×21,
հրատ., 1952, Երևան*

1951

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԱՆՈՒՇ» ՊՈԵՄԻ ՆԿԱՐԱՋԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ,
9 թերթ, ստվ., յուղ., 40×32, Հովհ. Թումանյանի տուն-թանգարան,
Երևան, հրատ., 1952, Երևան

1952

ԵՐՋԱՆԻԿ ՃԱՆԱՊԱՐՀ, կտ., յուղ., 150×250, ՀՊՊ
ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ՍԱՍՈՒՆՑԻ ԴԱՎԻԹ» ՊՈԵՄԻ
ՆԿԱՐԱՋԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, 8 թերթ, թղթ., գուաշ, 19,5×14,5,
ՀՍՍՀ կոպտոկոպյի մինիստրության սեփ., Երևան, հրատ.,
1953, Երևան

1953

ՆԿԱՐԶԻ ԱՐՎԵՍՏԱՆՈՅՈՒՄ, կտ., յուղ., 35×60, ՀՊՊ
ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ՝ ԾԱՂԻԿՆԵՐ, կտ., յուղ., 100×140, ՀՊՊ
Վ. ՄԻՐԱՔՅԱՆԻ «ԱՍԿԱՐԻ ՈՐՍԸ» ՊՈԵՄԻ ՆԿԱՐԱՋԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ,
4 թերթ, ստվ., յուղ., 34×36, ՀՊՊ, հրատ., 1953, Երևան

* Պատկանելությունը չնշած գործերը նկարչի սեփականությունն են:

1954

ԿՈՐԾԱՆՎԱԾ ՀՈՒՅՍԵՐ, կտ., յուղ., 100×116, ՀՊՊ,
ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԳԻՔՈՐ» ՊԱՏՄՎԱԾՔԻ
ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, 8 թերթ, կտ., յուղ., 41×32, ՀՊՊ,
հրատ., 1958, Երևան

1955

ՉԿՆՈՐՍԱԿԱՆ ՆԱՎԱԿ, կտ., յուղ., 65×50, Արևելքի ժողովուրդների
արվեստի թանգարան, Մոսկվա
ՎԱՂ ԳԱՐՈՒՆ, ստվ., յուղ., 25×36, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի
ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա
ԳԱՐՈՒՆ, ստվ., յուղ., 25×36, մասնավոր սեփ.
ՎԱՐԴԻ ԹՈՒՓ, կտ., յուղ., 100×116, մասնավոր սեփ.

1956

ԱՆԱՀԻՏ, կտ., յուղ., 184×134, ՀՊՊ
ՍԵՎԱՆԻ ԱՓՆ, կտ., յուղ., 101×204, Արևելքի ժողովուրդների
արվեստի թանգարան, Մոսկվա

1957

ՀՈՎՀ. ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ «ԼՈՐԵՅԻ ՍԱՔՈՆ» ՊՈԵՄԻ
ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, թղթ., գուաշ, սոուս, 54×38, 55×78;
ՀՍՍՀ գեղարվեստական ֆոնդ, Երևան

1958

ՇՈՒԿԱ (ԱԼԲԱՆԻԱ), կտ., յուղ., 80×160, ՀՊՊ
ԱՂԲՅՈՒՐԻ ՄՈՏ (ԱԼԲԱՆԻԱ), կտ., յուղ., 137×77
ԱՌԱՎՈՏ, թղթ., գուաշ, 46×32, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի
ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա
ԿԵՍՈՐ, թղթ., գուաշ, 50×55, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի
ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա
ԵՐԵՎՈ, թղթ., գուաշ, 50×55, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի
ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա
ԱԼԲԱՆԻԱՅՈՒՄ (60 աշխատանք), կտ., յուղ., ստվ., յուղ., թղթ.,
ծայր, ջրան.
ԽԱՉԱՏՈՒՐ ԱԲՈՎՅԱՆԻ «ՎԵՐՔ ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ» ՎԵՊԻ
ՆԿԱՐԱԶԱՐԳՈՒՄՆԵՐԸ, թղթ., սոուշ, ջրան., ՀՊՊ, հրատ., 1959,
Երևան, 1960, Ռիգա

Բաբիկենդան, 36×25

Աղաթի, 36×25

Թագուհու առնանգումը, 35,5×26

Գաղթ, 36×60

Գլուզացիների ապստամբությունը, 36×60
 Մահը գերադասում են հավատափոխությանը, 36×60
 Ալան խանի գերումը, 36×25
 Աղասու երգումը, 36×60
 Գերիների ապստամբությունը, 36×60
 Կոնվ Անիի պարիսպների մոտ, 36×60
 Աղասու հոր մահը, 36×25
 Ռուսական կորքերի մուտքը Երևան, 36×60
 Աղասու թաղումը, 36×60

1959

Մ. ԼԵՐՄՈՆՏՈՎԻ «ՄԾԻՐԻ» ՊՈԵՄԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ,
 19 թերթ, թղթ., գուաշ, 10×16, հրատ., 1959, Մոսկվա
 Ղ. ԱՂԱՅԱՆԻ «ՏՈՐՔ ԱՆԳԵՆ» ՊՈԵՄԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ,
 թղթ., տուշ, 10,5×15,5
 ՀՈՎՀ. ՇԻՐԱԶԻ «ՍԻԱՄԱՆՅՈՒ ԵՎ ՆԱԶԵԶԱՐԵ» ՊՈԵՄԻ
 ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, 5 թերթ, թղթ., տուշ, 18×14,5, հրատ., 1960,
 Երևան, 1959, Մոսկվա

1960

ԵՐԵՎԱՆԻ ԿԱՌՈՒՑՈՂՆԵՐԸ, կտ., յուղ., 175×230, ՍՍՀՄ
 գեղարվեստական ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա
 ԱՌԱՋԱՎՈՐ ՀՈՎԻԳ ԷԴԻԿ ՓԱՆԴՈՒՆՅԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ,
 կտ., յուղ., 100×150, ՀՍՍՀ կուլտուրայի մինիստրություն, Երևան
 ՋԵՄՄԱՅԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ, կտ., յուղ., 68×140, Էջմիածնի
 պատկերասրահի
 ՈՐԴՈՒ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ, կտ., յուղ., 36×56,
 ԱՇՈՒՆ, կտ., յուղ., 71×150, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի
 ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա
 ՓԱՐԻԶ, նկարաշար, թղթ., ած., ստվ., պաստել, ջրաներկ, ՀՊՊ,
 Բուլկինիստները, 66,5×47,5
 Առավոտ, 66,5×40,5
 Իմ կոլեգան, 66,5×40,5
 Ռոդենի այգում, 66,5×47,5
 Լուվր, 66,5×47,5
 ՓԱՐԻԶ, նկարաշար, թղթ., պաստել, ՍՍՀՄ կուլտուրայի մինիստրություն,
 Մոսկվա
 Իմպրեսիոնիստների ցուցահանդեսում, 75×55
 Երեկոյան, 75×55
 Համբույր, 75×55
 Սենայի ափին, 75×55
 Նոտր-Դամ, 75×55

1961

ՓԱՓՈՒԼ ՄԱՅՐԻԿԸ, կտ., յուղ., 100×50, ՍՍՀՄ գեղարվեստական
ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա

ԱՇՈՒՆԸ ԳԱՌՆԻՈՒՄ, կտ., յուղ., 70×50, ՍՍՀՄ գեղարվեստական
ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա

ԱՇՈՒՆԸ ԳԱՌՆՈՒ ԱՅԳԻՆԵՐՈՒՄ, կտ., յուղ., 70×50,
ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա,
Մոսկվա

ՓՈՂՈՅ ԳԱՌՆԻՈՒՄ, կտ., յուղ., 70×50, ՍՍՀՄ գեղարվեստական
ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա

ԱՐԱ ՍԱՐԸ, կտ., յուղ., 70×50, ՍՍՀՄ կոլտուրայի
մինիստրոսթյուն, Մոսկվա

ԱՎ. ԻՍԱՀԱՄԱԴՅԱՆԻ «ՍՍՍՄ ՄՀԵՐ» ՊՈԵՄԻ ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ,
4 թերթ, թղթ., ած., ջրաներկ, 50×70, 25×30, Ավ. Իսահակյանի
տուն-թանգարան, Երևան

1962

ՄԹՆԱՐ, կտ., յուղ., 175×205, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի
ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա

ԳԱՌՆԻ, կտ., յուղ., 70×50, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի
ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա

ՄԵՍՐՈՊ ՄԱՇՏՈՅ, կտ., յուղ., 184×140,

ԳԱԳԻԿԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ, կտ., յուղ., 70×50, ՍՍՀՄ գեղարվեստական
ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա

ՊԱՌԱՎ ԿՆՈՋ ԴԻՄԱՆԿԱՐ, կտ., յուղ., 100×50:

ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ՝ ԱՆԹԱՌԱՄՆԵՐ, կտ., յուղ., 70×70

ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՏՊԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ (լինոփորագրություն)

Հոռոմ, 55×30

Պոմպեյ, 56×28

Սբ. Մարկոսի ջրանցքը, 55×30

1963

ԲՅՈՒՐԱԿԱՆՑԻ ՀՆՁՎՈՐ ՀԱՐՈՒԹՅՈՒՆՅԱՆԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ,
կտ., յուղ., 111×240, ՀՊՊ

ԱՆԱՀԻՏԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ, կտ., յուղ., 100×60,

ՈՐԴՈՒ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ, կտ., յուղ., 50×70, ՍՍՀՄ գեղարվեստական
ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա

ԴԱՇՏԱՅԻՆ ԾԱՂԻԿՆԵՐ, կտ., յուղ., 100×80,
ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ ԿԺԵՐՈՎ, կտ., յուղ., 100×80
ԲՅՈՒՐԱԿԱՆՅԱՆ ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ, կտ., յուղ., 80×100

1963—1965

Պ. ՍԵՎԱԿԻ «ԱՆՆՈՒԵԼԻ ԶԱՆԳԱԿԱՏՈՒՆ» ՊՈԵՄԻ
ՆԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, թղթ., գուաշ, 58×48, ՀՊՊ, հրատ., 1966,
Երևան

Առաջին երգը
Երազ
Լիրիկական երգեր
Աշխատանքի երգեր
Բեռլին
Հարսանեկան երգեր
Խմբավար
Եղեռն
Մթազևուռ

1964

ԵՎ ՀԱՅ, ԵՎ ՍԵՐ, ԵՎ ԵՐԱԶԱՆՔ, կտ., յուղ., 175×189, ՀՊՊ
ԱՇԽԱՏԱՆՔԻՑ ՀԵՏՈ, կտ., յուղ., 120×100, ՍՍՀՄ գեղարվեստական
ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա
ԱՐԱԳԱՇ, կտ., յուղ., 100×50, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդի
ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա
ՎԱՂ ԳԱՐՈՒՆ, կտ., յուղ., 100×50, ՀՍՍՀ գեղարվեստական ֆոնդ,
Երևան
ԿՈԼԻԶԵՅ, կտ., յուղ., 70×50
ՀՌՈՄ, կտ., յուղ., 60×45
ՎԵՆԵՏԻԿ, կտ., յուղ., 60×45

1965

ՓՐՈՂՑ ՀՈՈՄՈՒՄ, կտ., յուղ., 60×45, ՍՍՀՄ կուլտուրայի
մինիստրություն, Մոսկվա
ԱՐԾԱԹԱՎՈՒՆ ՕՐ, կտ., յուղ., 70×50, ՍՍՀՄ կուլտուրայի
մինիստրություն, Մոսկվա
ՎԵՆԵՏԻԿ, կտ., յուղ., 70×50, ՍՍՀՄ կուլտուրայի
մինիստրություն, Մոսկվա
ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ՝ ԴԱՇՏԱՅԻՆ ԴԵՂԻՆ ԾԱՂԻԿՆԵՐ, կտ., յուղ., 100×80
ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ՝ ՑԻԿԼԱՄԵՆՆԵՐ, կտ., յուղ., 100×50
Մ. ՇՆՈՆՈՎԻ «ՄԱՐԴՈՒ ԶԱԿԱՏԱԳԻՐԸ» ՊԱՏՄՎԱՇՔԻ

ՆԱԿԱՐԱԶԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, թղթ., ած., 68X52, ՍՍՀՄ գեղարվեստական
ֆոնդի ցուցահանդեսների դիրեկցիա, Մոսկվա

Իրիկյան

«Եվ չեմ հասցնի տղաներին...»

«Ես գիտեի: Ես գիտեի, որ դու ինձ կգտնես»

«Ի՛նչ է սպասում նրանց ապագայում»

1965—1966

ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՏՊԱՎՈՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ, թղթ., ած., պաստել

Պալատիկյան բլուրների պատերի մոտ, 78X75

Մի գավաթ սուրճ, 78X69

Միջեղանշելոյի «Ահեղ դառաստան» որմնանկարի առաջ, 91X81

Սբ. Անշելի կամրջի մոտ, 91X81

1966

ՄԵՆԱԿՆԵՐ, կտ., յուղ., 50X80

ԾԱՂԻԿՆԵՐԸ ԿԱՐՊԵՏԻ ՎՐԱ, կտ., յուղ., 70X90

ԳԱՌՆՈՒ ՏԱՃԱՐԻ ԱՎԵՐԱԿՆԵՐԸ, կտ., յուղ., 50X80

ՎԱՐԴԱԳՈՒՅՆ ԾԱՌԸ, կտ., յուղ., 80X60

ԿԱՂՆՈՒ ՄՈՏ, կտ., յուղ., 50X80

ԳԱՌՆԻ: ԱՇՈՒՆ, կտ., յուղ., 70X50

ՀԱՅԹՈՒՆՆԵՐ, կտ., յուղ., 70X50

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՍԱՐԵՐՈՒՄ, կտ., յուղ., 50X80

1967

ԿՈՒԺ ԵՎ ԳԴԱԼ, կտ., յուղ., 100X65, ՍՍՀՄ կոպտուրայի
մինիստրություն, Մոսկվա

ՄԱՆՈՒՇԱԿՆԵՐ, կտ., յուղ., 60X45

ՎԱՐԴՈՒՇԻ ԴԻՄԱՆԿԱՐԸ, կտ., յուղ., 55X60

ՆԱՅՅՈՒՐՄՈՐՏ ԴԱՂԴԱՆՈՎ, կտ., յուղ., 110X130

ԱՋԳԱԳՐԱԿԱՆ ՆԱՅՅՈՒՐՄՈՐՏ («ԱԶԱՐԱՄՅԱ ԿՃՈՒՃՆԵՐ»),
կտ., յուղ., 150X90

ՀԱՅԱՍՏԱՆ, կտ., յուղ., 100X80, ՀՍՍՀ գեղարվեստական ֆոնդ
ԻՄ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԵՎԵՐԻՑ, ստ., կտ., ած.,
1915, 67X75

1968

ՄՆԻԹԱՐ ԳՈՇ, կտ., յուղ., 180X190

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՆԱՅՅՈՒՐՄՈՐՏ, կտ., յուղ., 80X130

ԴԱՐԵՐԻ խորթիՑ, կտ., յուղ., 80X140

ԿԻԼԻԿՅԱՆ ԿԱՐՊԵՏ, կտ., յուղ., 137X125

1969

Գ. ԷՄԻՆԻ «ԲԱՍԼԱՐԻ ԶԿՆՈՐՍԻ ՄԱՍԻՆ» ԵՐԿԻ

ՆԿԱՐԱՋԱՐԴՈՒՄՆԵՐԻՑ, թղթ., սև գույշ, 25×40, հրատ., Երևան, 1970

1970

ԱՐԵՎԱԾԱՐԻԿՆԵՐ, կտ., յուղ., 184×122, ՀՊՊ

ՏԱՏԻԿԸ, կտ., յուղ., 110×129, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդ, Մոսկվա

ԱՎԵՏՈՒՄ, կտ., յուղ., 110×100, Երևան քաղաքի թանգարանի

գեղարվեստական բաժին

ԻՍՊԱՆԻԱ թղթ., սև յուղ.

• Գառուդի տաճարը Բարսեղոնում, 79×47

• Մայրը, 79×47

• Հրապարակ Կորդովայում (Հավերժները), 79×48

• Ֆլամինգոն Մադրիդում, 76×47, Արևելքի ժողովուրդների արվեստի
թանգարան, Մոսկվա

• Իսպանացիները, 76×48

• Ֆլամինգոն Սեվիլիայում 79×48

• Իսպանական գլուխ, 46×75

• Սերենադ, 79×48

Երեկո, 46×75

• Գրենադա (կաթոլիկներ), 81×47

1971

ՆՈՒՆԵՐ, կտ., յուղ., 129×110

ՀԱՅԱՍՏԱՆ՝ ԻՄ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԵԹՎԵՐԻՑ,

լինոփորագրություն, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդ, Մոսկվա

1915 թիվ, 45×78

1920 թիվ, 54×68

1970 թիվ, 45×78

1972

ՀԱՅԸ ԼԵՌՆԵՐՈՒՄ, կտ., յուղ., 183×194, ՀՊՊ

ԾԱՐԻԿՆԵՐ, կտ., յուղ., 130×100

ՀՈՒՓՍԻՄԵ, կտ., յուղ., 30×40

ՍԱՐՄՈՍԱՎԱՆՔ, կտ., յուղ., 30×40

ԳԱՐՈՒՆ, կտ., յուղ., 70×50

ՎԱՐԴԵՐ, կտ., յուղ., 70×50

ԻՍՊԱՆԱԿԱՆ ԲՆԱՆԿԱՐՆԵՐ, 3 թերթ, թղթ., տպագրական ներկ, 55×40,
Երևան քաղաքի թանգարանի գեղարվեստական բաժին

1972—1973

ԵՎ ԴԱ ՄԵՐ ՕՐԵՐՈՒՄ, նկարաշար

Պատերազմ, թղթ., սև յուղաներկ, 51×71, ՀՊՊ

Սով

Բռնություն

Բողոք

Արտ մոդելն

Տեռոր

Բանտ

Նարկոմանիա

ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ՝ ՆՌՆԵՐ, կտ., յուղ., 110×129

ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ ՍԵՐԿԵՎԻՈՎ, կտ., յուղ., 110×129

ԳԱՐՈՒՆ, կտ., յուղ., 80×90

ՎԱՂ ԳԱՐՈՒՆ, կտ., յուղ., 80×90

ԾԻՐԱՆԵՆԻ, կտ., յուղ., 80×90

1974

ՆԱՏՅՈՒՐՄՈՐՏ՝ ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ, կտ., յուղ., 60×90

ՔՐԻՋՆԱԹԵՄՆԵՐ՝ ԻՏԱԼԱԿԱՆ ՀԻՇՈՂՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ, կտ. յուղ., 60×80

ԱՎ. ԻՍԱՀԱԿՅԱՆԻ «ԱՌԱԿՆԵՐԻ» ՆԿԱՐԱՋԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, 13 թերթ, թղթ., գուաշ, 21×14, «Էրեբունի» հրատ., սեփ. հրատ., 1975, Բեյրութ

Գ. ԷՄԻՆԻ «ՍԱՍՈՒՆՑԻՆԵՐԻ ՊԱՐԻ» ՆԿԱՐԱՋԱՐԴՈՒՄՆԵՐԸ, 9 կրկնաւէջ, թղթ., յուղ., 27×47, ՀՊՊ հրատ., Երևան, 1975

1975

ՎԵՐԱԴԱՐՁԱՎ, կտ., յուղ., 200×190, ՍՍՀՄ գեղարվեստական ֆոնդ, Մոսկվա

ՀԱՅԱՍՏԱՆ (Նաև՝ ԻՄ ԺՈՂՈՎՐԴԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՏԱՐԵԹՎԵՐԻՑ), լինոփոթագրություն, 45×57

1976 թ.

ՀՈՒՇԵՐ ՄԵՔՍԻԿԱՅԻՑ, նկարաշար

Որտե՞ղ էս դու, որդի Աստվո

(Նվիրված է Սիկեյրոսի հիշատակին) 10 թերթ, թղթ. պատտել 75×97 սմ. ՀՊՊ



ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԿԱՐԵՎՈՐ ՏԱՐԵԹՎԵՐԸ

1926

29. նոյեմբերի — Երևանում ծնվեց ապագա նկարիչը:

1945

Ավարտում է Երևանի Փ. Թերլեմեզյանի գեղարվեստական ուսումնարանը:

1951

Ավարտում է Երևանի գեղարվեստական ինստիտուտը:
Նկարապարդում է Հովհ. Թումանյանի «Անուշ» պոեմը:

Մասնակցում է Մոսկվայի համամիութենական գեղարվեստական
ցուցահանդեսին:

Նույն ժամանակից ակտիվ մասնակցություն ունի Համամիութենական և
հանրապետական գեղարվեստական ցուցահանդեսներին: Նրա գործերը
ցուցադրվում են Նան ձապոնիայում, Ինդոնեզիայում, Ռումինիայում,
Լեհաստանում, Հունգարիայում, Չեխոսլովակիայում, Բելգիայում,
Եգիպտոսում, Մեքսիկայում, ԱՄՆ-ում, Լիբանանում, Իտալիայում,
Սկանդինավյան երկրներում, Գերմանական Դեմոկրատական
Հանրապետությունում և այլուր:

Ընդունվում է ՍՍՀՄ նկարիչների միության անդամ:

1953

Ավարտում է «Նկարչի արվեստանոցում» կտավը:

1969

Պարույր Սևակի հետ «Անյունի
զունգախառն» նկարազարդում-
ների ցուցահանդեսում



1 9 5 4

Պարզևատրվում է ՀՍՍՀ Գերագույն սովետի պատվոգրով:

1 9 5 6

Ավարտում է «Սևակի ափին» կտավը:

Մոսկվայում կայացած հայկական գրականության և արվեստի
տասնօրյակին ունեցած ակտիվ մասնակցության համար
պարզևատրվում է «Պատվո նշան» ջքանշանով:

1 9 5 7

Նկարազարդում է Հովհ. Թումանյանի «Լոռեցի Սաքուն» պոեմը:

Երևան: Հանրապետական երիտասարդական I-ին փառատոնում
«Անահիտ» կտավն ու Հովհ. Թումանյանի «Լոռեցի Սաքուն» պոեմի
նկարազարդումներն արժանանում են ոսկե մեդալի:

Մոսկվա: Երիտասարդության և ուսանողության 6-րդ միջազգային
փառատոնում Հովհ. Թումանյանի «Լոռեցի Սաքուն» պոեմի
նկարազարդումներն արժանանում են 3-րդ կարգի մրցանակի և
բրոնզե մեդալի:

Մոսկվա: Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխության
40-ամյակին նվիրված համամիութենական գեղարվեստական
ցուցահանդեսում «Սևակի ափին» նկարն արժանանում է ոսկե մեդալի:

Պարզևատրվում է ՀՍՍՀ Գերագույն սովետի պատվոգրով:



1958

Նկարազարդում է Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպը:
Երջագայում է Ալբանիայում:

Տիրանա (Ալբանիա): Բացվում է «Ալբանիայով» ցուցահանդեսը
(Յու. Ռեյսերի և Ե. Ջայցնի գործերի հետ):

Բրյուսել (Բելգիա): Համաշխարհային ցուցահանդեսում
Հովի: Թումանյանի «Լոռեցի Սաքոն» պոեմի նկարազարդումներն
արժանանում են բրոնզե մեդալի:

Մոսկվա: Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի
նկարազարդումներն արժանանում են ՍՍՀՄ գեղարվեստի
ակադեմիայի արծաթե մեդալի:

Մոսկվա: Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի նկարազարդումներն
արժանանում են ՍՍՀՄ կուլտուրայի մինիստրության և պոլիգրաֆ
հրատարակության «Տարվա 50 լավագույն գրքի» I-ին կարգի դիպլոմի:

1959

Երևան: Բացվեց «Ալբանիայով» ցուցահանդեսը:

Մոսկվա: Բացվեց «Ալբանիայով» ցուցահանդեսը
(Յու. Ռեյսերի և Ե. Ջայցնի գործերի հետ):

1969

Կոմպոզիտոր Բ. Չալոբվանու և
դերասան Օ. Եֆրեմովի հետ ՍՍՀՄ
Պետական մրցանակ ստանալիս



1 9 6 0

Ավարտում է «Երևանի կառուցողները» նկարը:

Ճանապարհորդություն Ֆրանսիա:

Մոսկվա: Բացվում է «Փարիզյան նկարաշար»-ի ցուցահանդեսը:

Ռիգա (Լատվիա): Լույս է տեսնում Խ. Աբովյանի «Վերջ Հայաստանի»
վեպը՝ Գ. Խանջյանի նկարապարզումներով:

«Ալբանիայով» նկարաշարը ցուցադրվում է Կենտրոնական Ռուսաստանի
մի շարք քաղաքներում (Յու. Ռեյների գործերի հետ):

1 9 6 1

Ընտրվում է ՀՍՍՀ վաստակավոր նկարչի կոչում:

Մոսկվա: Խ. Աբովյանի «Վերջ Հայաստանի» վեպի նկարապարզումներն
արժանանում են ՍՍՀՄ ժողովրդական տնտեսության
ցուցահանդեսի կոմիտեի արծաթե մեդալին:

1 9 6 2

Ընտրվում է ՍՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիայի
թղթակից-անդամ:

Պարբերաբար մասնակցում է ՍՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիայի
տարեկան ցուցահանդեսներին:

Ավարտում է «Մթնշաղ» կտավը:

Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Իտալիա:

1973

Արժույթի XV համագումարում, ՍՍՀՄ Գեղարվեստի ակադեմիայի նախագահ Ն. Տոմսկու և նկարիչ Վ. Պանամարովի հետ



1963

Շնորհվում է ՀՍՍՀ արվեստի վաստակավոր գործչի կոչում:
Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Լեհաստան:

1964

Ավարտում է «Ե՛վ հաց, և՛ սեր, և՛ երազանք» կտավը:
Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Իտալիա:

1965

Ավարտում է Պ. Սևակի «Անլուելի վանգակատուն» պոեմի
նկարապարդումները:
Ավարտում է Մ. Շոլխովի «Մարդու ճակատագիրը»
պատմվածքի նկարապարդումները:

Երևան: Նկարչի տանը բացվում է Պ. Սևակի «Անլուելի
վանգակատուն» պոեմի համար արված նկարապարդումների
ցուցահանդեսը: Նույնը՝ Դիլիջանում և Լենինականում:

1966

Ավարտում է «Իտալական տպավորություններ» նկարաշարը:

1967

Շնորհվում է ՀՍՍՀ ժողովրդական նկարչի կոչում:
Մոսկվա: Պ. Սևակի «Անլուելի վանգակատուն» պոեմի համար
արված նկարապարդումներն արժանանում են Հոկտեմբերյան
սոցիալիստական մեծ հեղափոխության 50-ամյակի առթիվ
բացված միջազգային գրքի ցուցահանդեսի խրախուսական մրցանակի:

1974

Նկարիչը Միկելանջի
և նրա կնոջ հետ Հայաստանում



Մոսկվա: «Ազգագրական նատյուրմորտը» («Հապարամյա կճումներ») արժանանում է ՍՍՀՄ ժողովրդական տնտեսության նվաճումների ցուցահանդեսի արծաթե մեդալին:

1968

Մոսկվա: Պ. Սևակի «Անլռելի պանդակատուն» պոեմի նկարազարդումներն արժանանում են ՍՍՀՄ Մինիստրների սովետին կից մամուլի պետական կոմիտեի 1-ին կարգի դիպլոմի:

Մոսկվա: Պ. Սևակի «Անլռելի պանդակատուն» պոեմի նկարազարդումներն արժանանում են Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությանը նվիրված համամիութենական գեղարվեստական ցուցահանդեսի 1-ին կարգի դիպլոմի:

ՍՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիան և ՍՍՀՄ կուլտուրայի մինիստրությունը Ռուսաստանի և Ուկրաինայի մի շարք քաղաքներում կազմակերպում են Գ. Խանջյանի, Է. Օկասի և Վ. Ցիգալի ստեղծագործությունների ցուցահանդեսը:

Մոսկվա: «Սովետսկի խոտոժնիկ» հրատարակությունը լույս ընծայեց Գ. Խանջյանին նվիրված մենագրություն (հեղ.՝ Մ. Ղապարյան):

1969

Ավարտում է Գ. Էմինի «Բալլադ ձկնորսի մասին» գրքի նկարազարդումները:

Լենինգրադ: Էրմիտաժում բացվում է Պ. Սևակի «Անլռելի պանդակատուն» պոեմի նկարազարդումների ցուցահանդեսը:

1975

Աշակերտները նկարչի արվեստա-
նոցում



Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Իտալիա:

Պ. Սևակի «Անյոնի զանգակատուն» պոեմի նկարազարդումներ
համար պարգևատրվում է ՍՍՀՄ Պետական մրցանակով:

Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Բուլղարիա:

1970

Ավարտում է «Իսպանիա» նկարաշարը:

Երևան: Գ. Էմինի «Բալլադ ձկնորսի մասին» երկի նկարազարդումներն
արժանանում են «Մեկ աշխատանքի» գեղարվեստական
ցուցահանդեսի գրաֆիկայի մրցանակին:

1971

Ավարտում է «Հայաստան» («Իմ ժողովրդի պատմության
տարեթվերից») եռանկարը:

Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Իտալիա:

1972

Ավարտում է «Հացը լեռներում» կտավը:

Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Բուլղարիա:

Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Միջերկրականի ջուրջը:

1973

Ավարտում է «Եվ դա մեր օրերում» գրաֆիկական նկարաշարը:

Ընտրվում է ՍՍՀՄ գեղարվեստի ակադեմիայի իսկական անդամ:

Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Գերմանական Դեմոկրատիկ
Հանրապետություն:

1975

Նկարչի ընտանիքը



1974

Նկարապարդում է Ավ. Իսահակյանի «Առակները»

(յույս տեսան 1975 թ. Բեյրութում) :

Նկարապարդում է Գ. Էմինի «Սասունցիների պարը»

(յույս տեսավ 1975 թ. Երևանում) :

Մեխիկո (Մեքսիկա) : Բացվեց գրաֆիկական աշխատանքների
ցուցահանդեսը (Գ. Վերեյսկու գործերի հետ միասին) :

Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Ֆրանսիա :

Ստեղծագործական ճանապարհորդություն Մեքսիկա :

1975

Ավարտում է «Վերադարձավ» կտավը :

Ճանապարհորդություն Երուսաղեմ :

Ընտրվում է ՀՍՍՀ Գերագույն սովետի դեպուտատ :

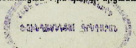
Ընտրվում է ՀՍՍՀ Գերագույն սովետի նախագահության անդամ :

1975 — 1976

Բոլոնիայում և Բարիում (Իտալիա) անցկացվող սովետական մշակույթի
օրերին բացված գեղարվեստական ցուցահանդեսին ներկայացված էին
սեան Գ. Խանջյանի «Եվ դա մեր օրերում» և «Իսպանիա» նկարաշարերը :

1976

Գ. Էմինի «Սասունցիների պարը» գրքի նկարապարդումները
«Գրքի արվեստ» համամիութենական մրցանակաբաշխությունում
արժանացան I-ին կարգի մրցանակի :



ԱԼԲՈՄ

ԳՐԻԳՈՐ ԽԱՆԶԻԱՆ

Альбом

ГРИГОР ХАНДЖЯН

Издательство «Советакан ցрох»,
ул. Теряна, 91.
Ереван-9, 1978.

Խմբագիր՝ Վ. Լ. Վարդանյան
Նկարիչ և գեղ. խմբագիր՝ Օգ. Ա. Ասատրյան
Տեխ. խմբագիր՝ Կ. Գ. Սարգսյան
Վերատպող սրբագրիչներ՝

Լ. Լ. Սիմոնյան, Բ. Ս. Ավետիսյան, Ա. Ս. Հովսեփյան

ИБ № 49.

Հանձնված է շարվածքի 20/III 1977 թ.:

Ստորագրված է տպագրության 4/IV 1978 թ.:

Թուղթ՝ օֆսետ 84×108¹/₁₆, հրատ. 14,6 մամ., տպ. 9,5 մամ.

= 15,96 պայմ. մամ.: Գինը՝ 4 ռ. 30 կոպ.

Պատվեր 1: ՎՋ 06830:Տպաքանակ՝ 5000:

«Սովետական գրող» հրատարակչություն,

Երևան—9, Տեղյան 91:

<ՍՍՀ Միեխտրոնների խորհրդի

հրատարակչությունների,

պոլիգրաֆիայի և գրքի առևտրի գործերի

պետական կոմիտեի

Հակոբ Մեղապարտի անվան պոլիգրաֆկոմբինատ,

Երևան—9, Տեղյան 91:

Полиграфкомбинат им. Акопа Мегарпата

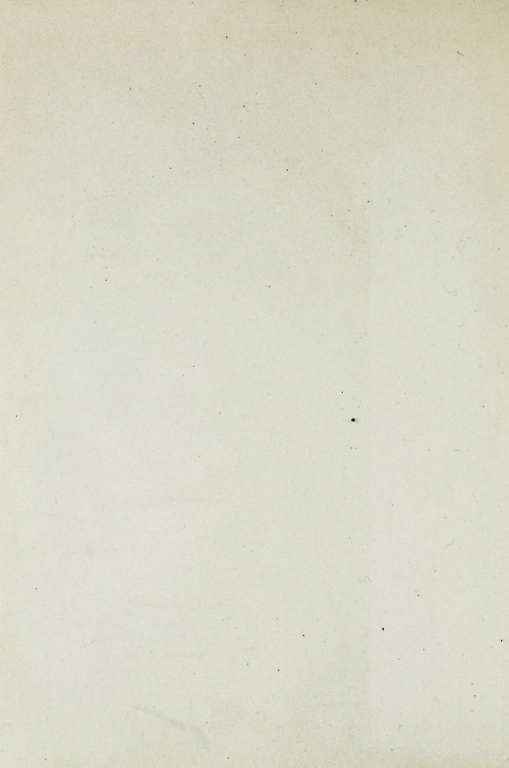
Госкомитета

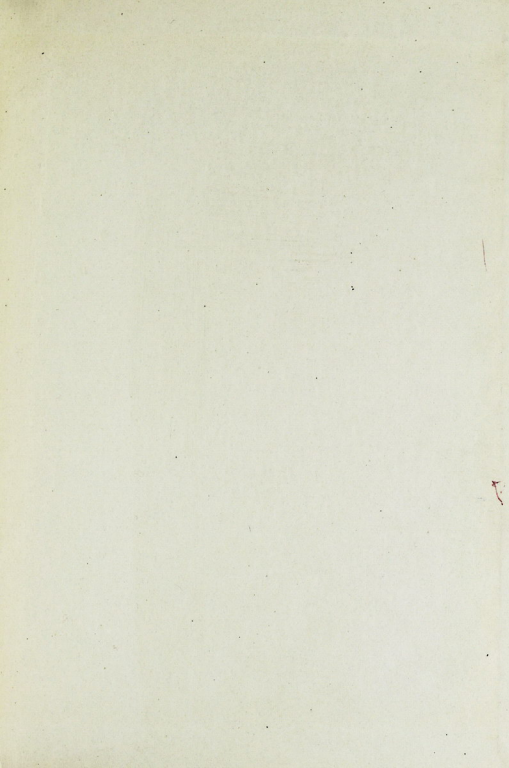
Совета Министров Арм. ССР

по делам издательства, полиграфии

и книжной торговли

Ереван--9, ул. Теряна, 91.





Հիմն 4 ր. 30 Կ.



«ՍՈՎԵՏՍՈՎԵՏԱՆԻ ԳՐՈՂ»

ՀԱՍՏԱՏՎԱԾԱԿԱՆ ԳՐԱԴԱՐԱՆ

