

ԱՎԵՏԻՔ ԻՍՏՆԱԿՅԱՆԻ «ԱՐՈՒ-ԼԱՆԱ ՄԱՆԱՐԻ» ՊՈԵՄԻ ՊԱՏԿԵՐԱԶԱՐԴՄԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

ՆՈՒՆԵ ՄԻՆԱՍՅԱՆ

ԵԳՊԱ դասախոս

Ավետիք Իսահակյանի «Արու-Լալա Մահարի» դրամն իր խոհափիլիսոփայական գաղափարներով տղագրման օրվանից մեծ հետաքրքրություն է առաջացրել մշակույթի գործիչների, հատկապես՝ արվեստագետների շրջանում: Այն բազմիցս հրատարակվել ու վերահրատարակվել է ինչդեռ Նայաստանում, այնուհետև էլ նրա սահմաններից դուրս:

Պոեմն առաջին անգամ տղագրվել է 1911 թ. Կ.Պոլսի «Արծի» գրավաճառանոցի հրատարակչությունում, հետագայում՝ դարձյալ Կ.Պոլսում՝ «Նայկաշեն» գրատանը: Այս երկու գրքերը նկարագարող էր հավանաբար նույն նկարիչը, որի մասին տեղեկություններ, ցավոք, դեռևս հայտնի չեն:

Ձեռավորումն արված է սեւ ու սղիտակ գույներով, գրաֆիկական ուրվագծային ոճով: Սուրահների վերջում տեղադրված են վերջնագարդեր՝ բարդիներ, ծիծեռնակներ, ճյուղեր, ոճավորված ողկույզ, լոտոս, կենաց ծառը՝ ծաղկամանում: Գլխագարդերը լուծված են տերեւների մոտիվներով, որոնք լուսկերված են հինգ ուղղանկյունների մեջ:

1920 թ. հրատարակության մեջ (Կ.Պոլիս, «Կիլիկեա» գրատուն) ի հայտ են գալիս սյուժետային լուսկերներ, որոնք դարձյալ զետեղվում են յուրաքանչյուր սուրահի վերջում: Առաջին լուսկերը ներկայացնում է Արու-Լալա Մահարու՝ քաղաքից հեռանալու դահր, երկրորդը՝ օազիս, երրորդը՝ հեռացում օազիսից, չորրորդը՝ ավազամրրիկի դրվագ, հինգերորդը՝ դեղի արեւ ձգտող քարավանը, վեցերորդ լուսկերը հանգիստ տեսարան է՝ մայր մտնող արեւի ներքո, յոթերորդը՝ հանդարտ քայլող քարավան, վերջինը՝ ուղտի լուսկեր: Այստեղ առաջին անգամ դրամի նկարագրման մեջ հորինվածքի դինամիկական սկսում է համադաստասխանել գլխավոր հերոսի հոգեվիճակին: Այս ամենին նկարիչը հասնում է գուռ ուրվագծերի միջոցով: Պատկերներն առանձնանում են ներքին դինամիկայով, եւ նույնիսկ հանգստի դահր ներկայացնող դրվագներում զգացվում է գլխավոր հերոսի հոգեկան անհանգստությունը:

Խորհրդային տարիներին երկն առաջին անգամ հրատարակվել է 1929 թ.: Այս գրքում ձեռավորված էր միայն շաղիկը: Ձեռավորումը նույնպես ուներ արտահայտելու դրամի խոր փիլիսոփայությունը: Պատկերի մեջ զգացվում է շարժում, որը կորածն է զարգանում է ներքեւի ձախ անկյունից դեղի վերին աջ անկյունը: Նեռանկարն ստեղծվում է ուղտերի շափերի խիստ փոքրացման մի-

ջոցով, ինչի շնորհիվ կերտարները, կարծես, գնում են դեղի անհասանելի հորիզոն:

1935 թ. նախատեսվում էր գիրքը ԹԻՖլիսում հրատարակել ռուսերեն: Այս անգամ ձեռավորումը լուսավորում են Մարտիրոս Մարյանին (1880–1972): Սակայն խորհրդային երկրում սկսվում են ստալինյան բռնադատումները, վերանում է նաև լուսավորող հրատարակչությունը: Մի քանի տասնյակ տարով հասարակության ուշադրությունից դուրս են մնում Մարյանի նկարագարողումները, որոնք երկար ժամանակ կորած էին համարվում: Տարիներ անց, Մարյանի տուն-թանգարանի տնօրեն Շ. Խաչատրյանի ջանքերով, Խորհրդային Միության տարբեր քաղաքներում հայտնաբերվեցին լուսակերպարողումներից մի քանի էջեր: Մարյանի այս նկարներով էլ արդեն 2003 թ. Նպետոյան հրատարակվեց Ավ. Իսահակյանի դրամը¹: (Ի դեղ, գիրքը երկվեզու է՝ արեւմտահայերեն եւ արաբերեն, այսինքն՝ ընթեռնելի է երկու կողմից):

Ի տարբերություն նախորդ երկզույն լուսակերպարողումների՝ Մ. Մարյանն աշխատում է բազմագունության սկզբունքով, ընդ որում, սա այն հազվագյուտ օրինակներից է, երբ դրամը գեղարվեստական լուծում է ստացել նկարչին բնորոշ վառ գույներով: Նա երեւի միակ մեկնաբանողն էր, որ «Աբու-Լալա Մահարի» դրամում տեսել է ոչ միայն հիասթափություն, այլև լավատեսական երանգներ: Պատկերները բաժանվում են երկու խմբի՝ գիշերային եւ ցերեկային տեսարանների: Եթե առաջինները հիմնականում լուծված են կադրակազմի տեսանկյունից, ապա ցերեկային տեսարաններում գերիշխում են դեղինը եւ նարնջագույնը՝ վառ կադրույտ երկնքի ֆոնի վրա: Թե՛ մարդկանց, թե՛ կենդանիների կերտարները լուծված են հագեցած գունաբծերով, որտեղ ծավալն ստեղծվում է՝ հակադարձ գույների համատեղման հաշվին:

1960-1980 ական թվականներին «Աբու-Լալա Մահարի» դրամը Նայաստանում առանձին գրքով լույս է տեսել 1971-ին՝ Վ. Մանդակունու, 1975-ին՝ Ա. Նունանյանի եւ 1984-ին՝ Ն. Մամյանի ձեռավորմամբ: Կան մի շարք այլ ձեռավորումներ եւս, սակայն հողվածի սահմաններում մենք կանդրադառնանք այս երեքին:

1971 թ. «Նայաստան» հրատարակչությունը լույս է ընծայում ոչ ստանդարտ, հուշանվերային ֆորմատի գրքույկ (16 x 7 սմ), որի լուսակերպարողումը հանձնարարվում է Վ. Մանդակունուն²: Նկարիչը շատ հետաքրքիր ճարտարադասական լուծում է գտել ձեռավորման համար: Նախ՝ հորիզոնական ձգված էջերը համադասասխանում են գրական երկի տողերի շարքին (յուրաքանչյուր էջում

¹ Տե՛ս Ա. Իսահակեան, *Աբու-լալա Մահարի*, Գալեդ, 2003, էջ 3-4:

² Տե՛ս Ավ. Իսահակյան, *Աբու-Լալա Մահարի*, Եր., «Նայաստան», 1971:

երկու երկտող): Միեւնույն ժամանակ, լայնակի ձգվածությունն ստեղծում է տա-
րածության, հարթ անառիտով երկար ճանառարիի տատրանք: Նախաբանի
չարվածքում միատեղված են ձեռագիր եւ տղագիր տառատեսակներ:

Նախաթերթի աջ հատվածում տատկերված է գիշերային անառատը, որի
միջով դեղի արեւն է գնում քարավանը: Նկարի հիմնական գույնը սեւն է, որի
վրա ուրվագծվում են սղիտակ ուղտերի կերտարանքները: Ի հակադրություն
սրանց՝ սղիտակ արեւի Ֆոնի վրա ուղտի եւ բանաստեղծ-փիլիսոփայի կերտար-
ները տատկերված են սեւով: Գործողությունը կատարվում է հետին լույսում,
մինչդեռ առաջին լույսում անառատն է՝ նշմարված տարբեր ինտենսիվության
սեւ ու սղիտակ կորածն գծերով: Երկրորդ տատկերը նույնդէս խորհրդանշա-
կան է. մի կողմում՝ շղթայակաղ ձեռքեր են, որոնք ազատության են ձգտում,
մյուս կողմում՝ մթության մեջ սփռված առկայծող աստղերն ու թանկարժեք քա-
րերը: Տղավորություն է ստեղծվում, որ հերոսն ուզում է ազատվել հարստությու-
նից, որը կաշկանդում է մարդուն, դարձնում նյութառաշտության գերին:

Երկրորդ սուրահին նախորդող ձախ բացվածքին տատկերված է օձերով շր-
ջառառված կինը: Կիսաղեկորատիվ ոճով լուծված այս կերտարները խիստ դի-
նամիկ են, ձգտում են դեղի բացվածքի կենտրոն՝ փորձելով համակել ողջ
աշխարհը: Այս տղավորությունն ուժեղացնում են տարուրածն ուրված օձերի
Ֆիգուրները:

Մյուս տատկերը խորհրդանշում է աշխարհի անցողիկությունը. այն, որ հա-
վերժ է միայն տիեզերքը, մարդիկ ժամանակավոր հյուրեր են, ուրքեր փորձում են
կործանել միմյանց: Ողջ կենտրոնական մասում ոսկորներ եւ ջլեր են: Ներսը,
ասեւ, փորձում է դուրս արծնել մի փոսից, աստամների մեջ սեղմել է ինչ-որ ու-
կոր: Մակայն ամեն կողմից դեղի նրան են ձգվում բազմաթիվ ձեռքեր, որոնք
կամ փորձում են հետ քաշել նրան, կամ, կառելով նրանից, ցանկանում դուրս
գալ փոսից: Պատկերն արված է սուր անկյունների, լարված գծերի միջոցով՝
ստեղծելով անհանգստության տրամադրություն:

Չորրորդ սուրահում խոսվում է կեղծավորության, մարդկային շարության
մասին, որոնք էլ իրենց արտահայտությունն են գտել սուրահին նախորդող
տատկերում: Նորինվածքային առունով վերջինս մոտ է Եղիշե Թադեոսյանի ո-
րոշ աշխատանքներին (օրինակ՝ «Նանճարն ու ամբոխը», «Քրիստոսն ու փարի-
սեցիները»): Առաջ է գալիս անհատի՝ ամբոխին հակադրվելու եւ նրանից
հալածվելու գաղափարը: Նորինվածքի կենտրոնում գլխավոր հերոսն է, ով, ծած-
կելով դեմքը, փորձում է ձեռքերով տաշտղանվել ամեն կողմից դեղի իրեն ձգ-
տող հռահացող դեմքերից: Ընդհանուր Ֆոնը սեւ է, որի վրա շարժի սկզբունքով
սղիտակով նկարված է ամբոխը: Ի հակադրություն սրա՝ հիմնական կերտարը,
որի դեմքը շի երեսում, տատկերված է սղիտակ գլխանոցի եւ հագուստի Ֆոնի

վրա: Այս սոցիալական բիծը յուրովի առանձնացնում է անհատին, շեշտում ներքին հակադրությունը:

Վինգերորդ սուրահն սկսվում է մի ղատկերով, որը խորհրդանշում է ուժի ղաշտամունքը: Շեղված կենտրոնում սոցիալական ֆոնի վրա սեւ ձեռքն է, որին ամեն կողմից ծնկաշոք երկրողագում են: Ընդ որում, նկարիչն այստեղ օգտագործել է հատված կադրի սկզբունքը, երբ ֆիգուրների մի մասը ղատկերվում է ոչ ամբողջական՝ հատվելով էջի կտրվածքով, ինչը ենթադրում է շարունակություն, հորինվածքի տարածում թղթի մակերեսի սահմաններից դուրս:

Վեցերորդ սուրահի սկզբում ղատկերված է երեք գանգ, որոնք, ասես, կազմում են ղայմանական սարդոստայնի կենտրոնը: Եթե հաշվի առնենք ժամանակը, երբ ստեղծվել է ղատկերը, կարելի է գուգահեռներ գտնել Մարքսի, Էնգելսի եւ Լենինի՝ Խորհրդային Միությունում շատ տարածված դիմանկարների հետ: Ըստ խորհրդային գաղափարախոսության՝ նրանց ուսմունքը ղետք է իշխեր ողջ աշխարհում: Կարծում ենք՝ ակնարկը բավականին թափանցիկ է եւ համարձակ:

Վերջին սուրահից առաջ տեղադրված ղատկերը նույնղես բավականին ինքնատիղ է եւ տարբերվում է այլ նկարիչների աշխատանքներից: Նախ՝ սոցիալական արեւի ֆոնին Մասիսի ղատկերն է, ծնկաշոք կերղարն աղոթում է արեւին եւ Մասիսին: Պատկերը լի է դրամատիզմով եւ ուղղված է ազգային այն գաղափարներին եւ ձգտումներին, որոնցով աղղում էր նկարիչը:

Մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում Արտաշես Ղունանյանի (1922–1994) ձեւավորումը³: Գիրքը լույս է ընծայվել 1975 թ. «Ղայաստան» հրատարակչղայան կողմից՝ երեք տարբերակով (հայերեն, ղուսերեն, անգլերեն): Ի՞ տարբերություն մյուս ձեւավորղների՝ Ղունանյանը հիմնական ուշաղղությունը կենտրոնացնում է ոչ թե սյուձետային գծի գարգացման, այլ դրա խորհրդանշական ընկալման վրա:

Ձեւավորումը բաղկացած է շաղիկից, նախաթերթից եւ յոթ էջային ղատկերներից, որոնցով սկսվում է յուրաքանչյուր սուրահը:

Պոեմի սկզբում, Նախերգը, որում խոսվում է հոշակավոր բանաստեղծի՝ Բաղղաղից հիասղափվելու եւ այն լքելու մասին, սկսվում է բավական բազմիմաստ ղատկերով: Այն ներկայացնում է դեղի վեր տանող մի խորհրդանշական աստիձանաձեւ ճանաղարհ, որն ավարտվում է լուսավոր շղջանում գտնվող սիմվոլիկ քարե արձանով: Ղորինվածքը սիմետրիկ է: Ստորին մասում, ճանաղարհից աջ եւ ձախ, երկու բյուրեղային ֆիգուրներ են, որոնցից մեկը՝ լուսավոր,

³ Ավ. Իսահակյան, *Արու-Լալա Սահարի*, Երեւան, «Ղայաստան», 1975:

մյուսը՝ ավելի մուգ ֆոնի վրա: Պատկերները հիշեցնում են նստած, կծկված մարդկանց: Բրզաձեւ կառուցվածքի շնորհիվ դիտողի հայացքն ուղղվում է դեղի վեր: Ճառագայթաձեւ շրջանի մեջ դարձյալ սիմվոլիկ ֆիգուրներ են: Ողջ դատկերը հիշեցնում է մի քարանձավ, որի ելքը շրջանաձեւ, արեւը խորհրդանշող բացվածքն է:

Պատկերը կառուցված է կանաչադեղնադարչնագույն երանգներով: Շտրիխների անկյունաձեւ կամ կոր դասավորությունը ստեղծում է հաստատուն ֆակտուրայի տղավորություն, իսկ սոլիտակով արված բծերն ու շեշտերը՝ լուսավորության դատրանք:

Երկրորդ դատկերը (նկ. 1) կադրականաչավուն երանգներով է: Կենտրոնում եռանկյունաձեւ դասավորված են հսկայական կակտուսներ հիշեցնող արական խորհրդանիշեր: Սա հատկանշական է, քանի որ սուրահում խոսվում է կնոջ նկատմամբ անվստահության մասին: Կենտրոնում երեսացող կակտուսի տակ դատկերված է կնոջ խորհրդանշական արձան: Ողջ կոմպոզիցիան դարձյալ աստիճանաձեւ կառուցվածք ունի՝ քարե վեց ձգված կերպարներով, որոնք փարաջա հագած կանանց են հիշեցնում: Մկարի ստորին մասում դատկերված է երեք ուղտ, որոնց շարժումը խորհրդանշում է մտքերի ընթացքը:

Երրորդ սուրահի սկզբում տեղ գտած դատկերը (գուն. լուս. 21) կառուցված է սյուրռեալիստական ոճով. որոշակի կերպարներ չկան, սակայն ենթագիտակցորեն ընկալվում է հերոսի բարդ հոգեվիճակը: Առաջին հայացքից թվում է, թե սա դարգադես դեկորատիվ հորինվածք է, սակայն, ավելի ուշադիր նայելիս, խառը գունաբծերում կարելի է նկատել ուղտերի դատկերներ, բուսական մոտիվներ եւ մարդկային դեմքեր: Այս տեսարանում կանաչադեղնավուն գունաշարին նկարիչն ավելացրել է նարնջագույն բծեր, որոնք ներքին դինամիզմ են հաղորդում դատկերին:

Չորրորդ դատկերում (գուն. լուս. 22) տեսնում ենք անցումների դատրանք ստեղծող կամարներ: Կենտրոնական կամարը լուծված է ծիածանի ձեւով՝ նարնջագույնից մինչեւ մուգ շագանակագույն: Պակաս ինտենսիվ գույներով են նկարված հորինվածքի մյուս կամարները: Ստորին մասում երեք տարբեր ուղղություններով դասավորված են աստիճաններ, որոնք բազմընտրանքի հնարավորություն են ստեղծում: Եւ, ինչպես մյուս հորինվածքներում, այստեղ եւս՝ երեք ուղտերը խորհրդանշում են մտքերի եւ կյանքի անցողիկությունը: Պատկերում կարեւոր նշանակություն ունի առաջին հայացքից գրեթե աննկատելի մի կերպար: Ստորին ձախ մասում երեւում է ծնկաչոք մի մարդ, որն աղոթում է մի լուսավոր բծի առջեւ: Ղիաթափության ողջ տրամադրության մեջ սա հավաստի մի նշույլ է իմաստավորում:

Ղինգերորդ սուրահից առաջ տեղադրված դատկերը ինչ-որ չափով (հորին-

վածքային եւ գունային առումով) հիշեցնում է առաջին դատկերը: Սակայն այստեղ աստիճանները մասնատված են, եւ խորհրդանշական արձանները տեղադրված են զիգզագաձեւ: Արձանները դիտողին որոշակի տրամադրություն են հաղորդում:

Վեցերորդ սուրահի գաղափարը Ղունանյանը բացահայտել է ժամանակակից տեսանկյունից: Պատկերը դայմանականորեն շրջանակված է տարբեր անկյուններով տեղադրված քարերով: Կենտրոնում՝ լուսավոր ֆոնի վրա, արդի քաղաքակրթության շարիքները՝ զենքի տարբեր տեսակները խորհրդանշող կուռքի արձանն է: Ստորին մասում տառադանքից այլայլված մի կերպար է: Ողբերգական տրամադրությունն ուժեղացնում են ստորին մասում դատկերված բազմաթիվ կարմիր կետերը, որոնք արյան կաթիլներ են հիշեցնում:

Յոթերորդ դատկերում կենաց ծառն է: Նայ մշակույթում այն միշտ խորհրդանշել է լավատեսություն, հարատեսություն, հավատ: Ղունանյանի մոտ կենաց ծառը մեկնաբանված է դեկորատիվ եղանակով՝ գծիկների, կետերի եւ բծերի համադրությամբ: Ծայրերի մուգ երանգները դեղյի կենտրոն երանգափոխվում եւ վերածվում են բաց երկնագույնի եւ սոլիտակի:

Ղունանյանի ձեւավորումներում կարելի է նկատել երկու հիմնական տարր, որոնք կրկնվում են գրեթե բոլոր աշխատանքներում: Դրանք զարգացում խորհրդանշող աստիճաններն ու շրջաններն են:

Ինչդեռ նշեցինք, ղոռնմի նկարագարդմանն է անդրադարձել նաեւ Նենրիկ Մամյանը⁴: Նկարիչն ուժերը փորձել է կերտարվեստի տարբեր բնագավառներում, սակայն նրա ստեղծագործության մեջ կարեւոր դեր է խաղացել գրքային գրաֆիկան: Մամյանը ձեւավորել է 90-ից ավելի գեղարվեստական գիրք՝ տարբեր հեղինակների, տարբեր տարիքային խմբերի համար: Սակայն նրա լավագույն գործերը կարելի է համարել դասականների գրքերի դատկերագարողումները: Լինելով ռոմանտիկ հոգեկերտվածքի տեր արվեստագետ՝ Մամյանը գերադասում է այնպիսի գրողների ստեղծագործություններ, ինչպիսիք են, օրինակ, Լ. Շանթը, Գ. Վարուժանը, Մ. Լերմոնտովը: «Եթե ստեղծագործությունն ինձ հուզում է, ես սկսում եմ աշխատել առանց հրատարակչության հետ որեւէ համաձայնության: Կարծես թե ինքս ինձ համար», - իր հարցազրույցներից մեկում ասել է նկարիչը⁵:

«Աբու-Լալա Մահարի» ղոռնմի մամյանական ձեւավորումը բաղկացած է սուղերշատիկից, ղոռնմի հեղինակի դիմանկարից եւ ութ սյուժետային դատկերից:

⁴ Ավ. Իսահայան, *Աբու-Լալա Մահարի*, Եր., «Սովետական գրող», 1984:

⁵ «Գրքերի աշխարհ», 15.02.1980:

Ելնելով արդեն ավանդույթ դարձած սկզբունքից՝ յուրաքանչյուր սուրահ սկսվում է դրա գաղափարն արտահայտող տասներով, սակայն եթե մինչ այդ նկարիչներն օգտագործում էին էջային տասներներ, առաջ Մամյանը գերադասում է բացվածքով մեկ նկարագարումներ: Բացառություն է կազմում նախերգանքից առաջ տեղադրված էջային, շագանակագույնի եւ սոլիտակի համադրությամբ արված հորինվածքը (նկ. 2):

Սուղերշատիկի ձախ կողմում ողջ հասակով Աբու-Լալայի կերտարն է: Թեքված ֆիգուրի եւ ծածանվող գլխանոցի շնորհիվ՝ այն «ընթերցվում» է անկյունաձեւ: Փիլիսոփայի դեմքը գրեթե աննշմարելի է, սակայն դիրքն արտահայտում է ներքին խռովք: Գլխանոցի շարժումը շարունակում է երկրորդ տլանում տասներված ուղտի գուլար: Արծաթագույնով գրված են հեղինակի անունն ու ժոնեմի վերնագիրը:

Նակադիր-տիտոսի աջ մասում Ավետիք Իսահակյանի կիսադեմն է այն տարիքում, երբ գրվել է ժոնեմը (նկ. 3): Կիսաբաց աչքերի հայացքն ուղղված է ցած՝ բանաստեղծի կերտարին հաղորդելով քնարականություն, որն ավելի է շեշտվում նրա ձեռքի փետուրով: Չախ կողմում բալագույնով տրված է էջի երեք քառորդը զբաղեցնող վերնագիրը, իսկ ներքեում արծաթագույնով՝ ժոնեմի ստորագրությունը:

Առաջին էջային տասները ներկայացնում է քաղաքային մի տեսարան: Կենտրոնում հասակով մեկ Մահարու կերտարն է, որն առանձնանում է ճարտարապետական շինության մուգ ֆոնի վրա: Թեքված իրանով հանգիստ կանգնած փիլիսոփայի առնական դեմքն իր վճռական արտահայտությամբ եւ դիտողին ուղղված հայացքով, կարծես, նախատարատաստում է ընթերցողին տեղի ունենալիք գործողություններին: Այս կերտարին հակադրվում են հետին տլանի կերտարները, որոնք աղյուր են իրենց առօրյա կյանքով՝ գրուցում են, կարդում, նարգիլե ծխում եւ հեռու են կյանքի ընկալման մասին մտորումներից:

Առաջին սուրահին նախորդող բացվածքային տասները ներկայացնում է Բաղդադից հեռանալու գիշերվա տեսարանը: Աջ կողմում մթության մեջ Աբու-Լալայի կերտարն է, որը հետ է նայում: Դեմքը տասների միակ լուսավոր բիծն է եւ ուշադրություն է գրավում իր լարվածությամբ: Չախ կողմի հետին տլանում քաղաքն է, որը, տասներման յուրահատուկ եղանակի շնորհիվ, անիրական է թվում: Չզվող շինություններից վեր են գալարվում քաղաքի արատները խորհրդանշող օձերի տասներները:

Նաջորդ տասներում հիմնական թեման կինն է: Նորինվածքով մեկ թափանցիկ շղարշե զգեստ հագած, ամբողջական եւ կիսատ տասներված կիսամերկ կանանց հսկայական ֆիգուրներ են: Կանանցից մեկը ձեռքին տալիս է օձերի մի փունջ եւ քնծծաղով նայում դիտողին: Կանանց առջեւ երկու տղամարդ են,

որոնցից մեկի ձեռքին դաշույն է, իսկ մյուսի ձեռքին՝ փողի քսակ: Խորհրդանշական են երկու ոտքերին կանգնած ավանակի ֆիգուրը եւ շղջիկները, որոնք հիշեցնում է Ֆ. Գոյայի օֆորտների այլաբանական մոտիվները: Մարդկային արատները խորհրդանշող այս բոլոր կերտարներին հակադրվում է աջ կողմի ստորին մասում ձեռքին հենված կերտարը, որը, ասես, տառադանքի մարմնավորում է:

Երրորդ սուրահի սկզբում կեղծավորություն խորհրդանշող լուսակերտ է: Բանաստեղծ-փիլիսոփայի կերտարը տեսանելի է բացվածքի աջ մասում: Չեռքերի ժեստերի միջոցով նկարիչը տղավորություն է ստեղծում, որ կերտարը քայլելիս գրուցում է ինքն իր հետ, փորձում է ինչ-որ խնդիրներ լուծել: Նրան հակադրվում է հետևում լուսակերտն ուղտի հանգիստ ֆիգուրը: Բացվածքի ձախ մասն զբաղեցնում է մի հորինվածք, որտեղ ներկայանում է կեղծավորության ու երկերեսանիության այլաբանությունը. ստորին մասում թատերական դիմակներ են, վերին մասում՝ կմախքների մի խումբ: Աբու-Լալան փորձում է հեռանալ նրանցից, սակայն կմախքները նրան են տարզում իրենց ձեռքերը:

Չորրորդ սուրահից առաջ տեսնում ենք սարսափի տրամադրությամբ համակված մի լուսակերտ: Աջ մասում փայլաշող Մահարին է՝ ձեռքով դեմքը ծածկած: Նետելում՝ առաջին անգամ ձեռավորման մեջ հանդիպում են վագոդ, այլ ոչ թե հանգիստ ուղտերի ֆիգուրներ, ինչն ավելի է շեշտում նկարի դրամատիզմը: Ձախ մասում ճիվաղների մի ամբոխ է, որը հալածում է գլխավոր հերոսին: Կայծակի մոտիվն ուժգնացնում է սարսափը:

Նինգերորդ լուսակերտը նախորդի հորինվածքային շարունակությունն է, սակայն այստեղ կոմոդոլիցիան հորիզոնական է: Փիլիսոփայի եւ ուղտերի ֆիգուրները, թվում է, օղի մեջ են սլանում: Ներքեի ձախ մասում շեփոր փշող ավանակներն են, որոնց ֆիգուրների դիրքերը զուգահեռներ ունեն Ահեղ դատաստանի հրեշտակների դիրքերի հետ (նմանատիպ լուսակերտներ կան նաեւ Ֆ.Գոյայի օֆորտներում):

Աճող լարվածությունը մեղմացնում է վեցերորդ սուրահը սկսող լուսակերտը՝ ամեն ինչ խաղաղ է, կենտրոնում նստած է Մահարին՝ ձեռքը տարած դեմքին: Նրա կծկված ֆիգուրը նորից ամփոփվել է ինքն իր մեջ: Ընդհանուր տրամադրությամբ համահունչ են ուղտերի եւ շների ֆիգուրները, որոնք ամբողջացնում են կոմոդոլիցիան:

Յոթերորդ սուրահի լուսակերտագարդունը լուծված է ուղղահայաց կերտով: Կենտրոնում դարձյալ Աբու-Լալան է՝ ցուղը ձեռքին: Սակայն, ի տարբերություն առաջին լուսակերտի, նա հոգնած է, ծերացած, եւ միայն ցուղը բռնած ձեռքի լարվածությունն է արտահայտում ներքին ուժն ու կամքը:

Գրքի վերջին լուսակերտը ներկայացնում է թռիչք դեղի արեւը: Այս հորին-

վածքը կենտրոնամետ է, ամեն ինչ ձգտում է դեղի կոմպոզիցիոն կենտրոնը խորհրդանշող արելը՝ թե՛ ձեռքերը տարածած փիլիսոփան, թե՛ ամեն կողմից դեղի արելը ձգվող ուղտերը: Այս կենտրոնամետությունը շեշտվում է նաև նույն ուղղությամբ հավաքվող շտրիխների միջոցով:

Դիտարկելով այս երեք ձևավորումները՝ կարելի է նկատել, որ դրանք արված են տարբեր գեղարվեստական եւ տեխնիկական միջոցներով:

Վաղինակ Մանդակունին իր ստեղծագործությունը կառուցել է 1920-1930-ական թվականների հայ գրքարվեստում տարածված սկզբունքներով՝ ելնելով, մասնավորապես, Ն. Կոջոյանի գեղարվեստական մոտեցումներից. խոշոր ծավալներ, հորիզոնական հատակ ռիթմեր, կրկնվող ձևերի բազմակիացում, հեռանկարի դայնամական կառուցում:

Նակառակ դրան՝ Արտաշես Նունանյանի աշխատանքը դարձնակում է սյուրռեալիզմի որոշ տարրեր: Մռանձին վառ գունաբծերն ավելի են շեշտում ընդհանուր հանգիստ գունաշարը: Նեռանկարը կառուցվում է տարբեր լայններում տեղադրված առարկաների միջոցով: Մա երեւի միակ ձևավորումն է, որտեղ չենք հանդիպում փիլիսոփայի կերպարին: Այստեղ լայնորեն խաղարկված են ենթագիտակցական գուգորդումները:

Մետաղափորագրության մեծ վարդետ Ներիկ Մամյանն օգտագործում է տարբեր ուժգնության եւ հաստության շտրիխներ, ծավալայնության դատարանքին հասնում է ավանդական լուսաստվերային մոտեցումներով: Ստատիկ եւ դինամիկ, ռացիոնալ եւ իռացիոնալ դրվագների համադրումը յուրահատուկ ներքին էներգիա է հաղորդում դատկերներին, որոնցից յուրաքանչյուրը կարող է դիտարկվել որդես առանձին հաստոցային գործ:

Այս դրեմը դեռես կարող է նյութ հանդիսանալ բազմաթիվ նոր դատկերագորդումների համար, քանի որ յուրաքանչյուր նոր սերունդ իր համար այստեղ բացահայտում է նոր գաղափարներ:

THE ILLUSTRATION HISTORY OF ‘‘ABU-LALA MAHARI’’ POEM
BY AVETIK ISAHAKYAN

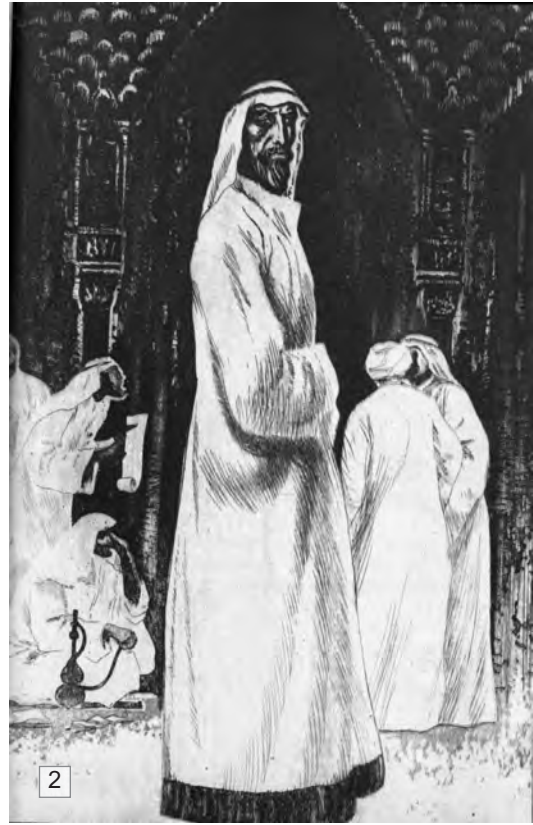
NUNE MINASYAN
YSAFA PhD student

The philosophical ideas expressed in Avetik Isahakian’s poem ‘‘Abu-Lala Mahari’’ aroused a great interest among the Armenian creative intelligentsia, especially among the artists, since the date of its first edition in 1911. The poem was reprinted for several times and each edition was designed by different artists. Each of the designers perceives Isahakyan’s vision in different ways and that is the reason of various styles and genre-painting. In this article we discuss three editions, which were illustrated by V. Mandakuni in 1971, H. Mamyan in 1984 and A. Hunanyan in 1975. These illustrations are good examples of book illustration of 1960 – 1980 in Armenia and will help us to have imagination about the variety of Armenian literary life of those years.

ИЗ ИСТОРИИ ИЛЛЮСТРАЦИИ ПОЭМЫ АВЕТИКА ИСААКЯНА
‘‘АБУ-ЛАЛА МААРИ’’

НУНЭ МИНАСЯН
Аспирант ЕГХА

Поэма Аветика Исаакяна ‘‘Абу-Лала Маари’’ своими философскими идеями со дня первого издания вызвала большой интерес среди армянской творческой интеллигенции, в том числе и среди художников. Впервые она была опубликована в 1911г., после чего много раз переиздавалась. Философское видение поэта позволяло художникам переосмыслить суть жизни: каждый художник по-своему воспринимал поэму. Поэтому все иллюстрации сильно различаются друг от друга как стилистически, так и по художественной направленности. Особенно стоит отметить книжные иллюстрации В.Мандакуни /1971г./, Г.Мамяна /1984г./ и А.Унаняна /1975г./. На примере этих работ можно проследить развитие армянской книжной графики 1970-1980-х годов, а также представить все разнообразие художественной жизни Армении в эти годы.



1. Ա. Գունանյան, Ավ. Իսահակյանի «Աբու-Լալա Մահարի» դրամի 2 սուրահին նախորդող դասկերը
2. Ֆ. Մամյան, Աբու Լալա Մահարիի կերտարը. «Աբու-Լալա Մահարի» դրամի նկարագարում
3. Ֆ. Մամյան, Ավ. Իսահակյանի դիմանկարը. «Աբու-Լալա Մահարի» դրամի նկարագարում