

<https://doi.org/10.46991/hc.2023.19.1.270>

Portrait Busts of Armenian Cultural Figures by Hakob Gurdjian (1910s)

Aida Haroutunian

<https://orcid.org/0009-0003-8070-0890>

PhD Student, Department of History and Theory of Armenian Art, Yerevan State University
aidaharutyunyan1998@gmail.com

Keywords: Hakob Gurdjian, Artsakh, Shuhsi, Armenian Sculpture, 1910s, Portrait Busts of Armenian Intellectuals, Alexander Shirvanzade, Margarit Shirvanzade, Arshak Chopanyan, Vahan Teryan.

Hakob Gurdjian was separated from his homeland by the spatial distance, the ways of reducing and dispelling of which appear in the wide-ranging starting point of expressiveness thanks to creative and artistic interpretation. Hakob Gurdjian was a member of the Union of Armenian Artists (Tiflis) and the "Ani" Union of Armenian Artists (Paris): this "act", as a circumstance, is an example of creating public engagement through art. Being a part of the artistic community formulating the "Armenian style", a collective thought based on national belonging, H. Gurdjian was getting closer to his identity as well. When referring to Armenian cultural figures in the creative process, the course of life was fixed in a different way, because Hakob Gurdjian rediscovered Armenia in this way. Sculptural language was the focus of his external and internal contemplations, in this case as language awakening into form and ultimately leading to self-discovery. Among such portraits busts are the portraits busts of Alexander Shirvanzade, Margarit Shirvanzade, Arshak Chopanyan and Vahan Teryan, the analysis of which simultaneously reveals personal connections: in particular, the personal connection established with Alexander Shirvanzade reveals the sketches of Hakob Gurdjian for a statue dedicated to another Armenian figure Khachatur Abovyan.

Հակոբ Գյուրջյանի՝ հայ մտավորականների դիմաքանդակները (1910-ական թթ.)

Աիդա Հարությունյան

ԵՊՀ հայ արվեստի պատմության և տեսության ամբիոնի ասպիրանտ

History and Culture. Journal of Armenian Studies, Vol.-1(19), 2023, pp. 270-283



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Received: 21.01.2023

Revised: 24.02.2023

Accepted: 15.06.2023

© The Author(s) 2023

Հիմնաբառեր՝ Հակոբ Գյուրջյան, հայ քանդակագործություն, 1910-ական թթ., հայ մտավորականների դիմաքանդակներ, Ալեքսանդր Շիրվանզադե, Շուշի, Մարգարիտ Շիրվանզադե Արցախ, Արշակ Չոպանյան, Վահան Տերյան:

Հակոբ Գյուրջյանին հայրենիքից բաժանում էր տարածական հեռավորությունը, որը կրճատելու, փարատելու կերպերը արտահայտչականության լայնահուն մեկնակետում հայտնվում են ստեղծագործական և գեղարվեստական մեկնաբանման շնորհիվ: Հակոբ Գյուրջյանը անդամակցում էր Հայ արվեստագետների միությանը (Թիֆլիս) և Հայ արվեստագետների «Անի» միությանը (Փարիզ). այս «արարքը»՝ որպես հանգամանք, արվեստի միջոցով հասարակական ներգրավվածություն ստեղծելու օրինակ է: «Հայկական ոճը» ձևակերպող գեղարվեստական համայնքի, ազգային պատկանելիությունը որպես հիմնակետ ունեցող հավաքական մտքի մի մասը լինելով՝ Հ. Գյուրջյանը մոտենում էր նաև իր ինքնությանը:

Ստեղծագործական կենսընթացում հայ մտավորականներին անդրադառնալիս մեկ այլ էություն էր ամրագրվում կյանքի ընթացքը, քանի որ Հակոբ Գյուրջյանը, այսպիսով, վերագտնում էր Հայաստանը: Քանդակամտածողությունը նրա արտաքին ու ներքին մտահանգումների կիզակետում էր, այս դեպքում՝ որպես լեզու, որն արթնանում էր ձևի մեջ և ի վերջո հանգեցնում ինքնարացահայտման: Այդպիսի դիմաքանդակներից են Ալեքսանդր Շիրվանզադեի, Մարգարիտ Շիրվանզադեի, Արշակ Չոպանյանի և Վահան Տերյանի դիմաքանդակները, որոնց վերլուծությունը միաժամանակ բացահայտում է անձնային կապերը, մասնավորապես Ալեքսանդր Շիրվանզադեի հետ ստեղծված անձնական կապը երևան է հանում Հակոբ Գյուրջյանի՝ մի այլ հայ գործչի՝ Խաչատուր Աբովյանին նվիրված արձանի նախագծերը:

Скульптурные портреты армянских деятелей культуры созданных Акопом Гюрджяном (1910-е гг.)

Аида Арутюнян

Аспирант кафедры истории и теории армянского искусства ЕГУ

Ключевые слова: Акоп Гюрджян, Арцах, Шуши, армянская скульптура, 1910-в гг., скульптурные портреты армянских интеллектуалов, Александр Ширванзаде, Маргарит Ширванзаде.

Акоп Гюрджян находился в пространственной отдалённости от своей родины, за счёт чего художественное осмысление его образов отражаются с ещё большей выразительностью. Акоп Гюрджян был членом Союза армянских художников (Тифлис) и Союза армянских художников «Ани» (Париж): это обстоятельство является предпосылкой вовлечения в общественную среду через искусство. Являясь частью художественного сообщества, формирующего «армянский стиль», коллективную мысль, основанную на национальной принадлежности, А. Гюрджян тоже

приближался к своей идентичности. Обращаясь к армянским деятелям культуры в творческом процессе, течение жизни фиксировалось по-иному, потому что таким образом Акоп Гюрджян заново обретал для себя Армению. Скульптура была средоточием его внешних и внутренних воззрений, в данном случае как язык, пробуждающийся в форму, которое в конечном счёте вело к самопознанию. К числу таких скульптурных портретов относятся скульптурные образы Александра Ширванзаде, Маргариты Ширванзаде, Аршака Чопаняна и Ваана Теряна, анализ которых одновременно выявляет личные связи: в частности, дружественные отношения, установленные с Александром Ширванзаде, раскрывают проекты Акопа Гюрджяна статуи, посвящённой другому армянскому деятелю Хачатуру Абовяну.

* * *

Մուտք: Հակոբ Գյուրջյանը, ունենալով հայկական հիմքեր, ապրել և ստեղծագործել է Ռուսաստանում, Ֆրանսիայում, ԱՄՆ-ում, մեծապես ներգրավված է եղել այդ երկրների մշակութային տիրույթում, սակայն կտակելով իր շուրջ 500 քանդակները և անձնական արխիվը Հայաստանի ազգային պատկերասրահին՝ Հայաստանին, ըստ էության, կտակել է նաև իր արվեստի շարունակությունը, իր արվեստի գոյությունը, որը պետք է լինի հայ արվեստաբանության խնդիրներից մեկը: Պատկերասրահում Հակոբ Գյուրջյանի ցուցասրահը, որտեղ ցուցադրվում են մարմարից, կրաքարից, բրոնզից և նույնիսկ ամենակարծր բելգիական գրանիտից կերտված տարբեր ժանրերի 50-ից ավելի ստեղծագործություններ՝ դիմաքանդակ, անիմալիստական քանդակ, պատմական, դիցաբանական և այլ ստեղծագործություններ, առաջին անգամ բացվել էր դեռևս 2008 թվականին: Հակոբ Գյուրջյանի քանդակային լեզվի ներկայությունը մշակութային իրադարձություն է, որը թեմայի արդիականության փաստական հիմնավորում է, քանի որ խոսում է Հակոբ Գյուրջյանի արվեստի ներկա լինելիության մասին: Այն թարմ դիտակետերի ուղի է բացելու և հնարավորություն է տալու, որ հասարակության լայն շրջանակներն առնչվեն նրան:

Արվեստագետի արխիվն այն փաստային նյութն է, որը հաջորդաբար և շարունակաբար պահպանում է անհատական կամ խմբային հիշողությունը: Նկատի ունենալով այս ամենը՝ կարևոր է արժևորել Հակոբ Գյուրջյանի արվեստը՝ որպես հայ քանդակագործության համար մեկնակետային նշանակություն ունեցող հիմք, վերապրող արվեստ, որը կարող է հատել ժամանակի սահմանները: Ըստ այդմ՝ Հակոբ Գյուրջյանի արվեստի շուրջ ծավալվող գիտական խոսքը, ուսումնասիրությունները, հետազոտությունները արդիական են նաև մեր օրերում, քանի որ ինչ-որ չափով միջամտում են Հակոբ Գյուրջյանի արվեստի վերհիշմանն ու «վերամարմնավորմանը»: 1958 թվականից ի վեր Հակոբ Գյուրջյանի՝ մեծ թվով քանդակներն ու անձնական արխիվը գտնվում են Հայաստանում, կատարվել են ծավալուն և մասնակի ուսումնասիրություններ, որոնք լույս են սփռել այս թեմայի վրա, սակայն մինչ այժմ Հակոբ Գյուրջյանի արվեստը մինչև վերջ ուսումնասիրված չէ, առկա են էջեր ու դրվագներ, որոնք հետևողական, համապարփակ և նորովի քննության կարիք ունեն: Եթե անդրադառնանք առավել ընդհանրական պատկերին, ապա Հակոբ Գյուրջյանի արվեստի ուսումնասիրությունը նաև Շուշիի ուսումնասիրության մի մասն է: Որքան էլ Արևմուտքը մեծ ազդեցություն է ունեցել Գյուրջյանի արվեստի վրա, նույնքան էլ նա շարունակել է արտահայտել իր «արևելյան»՝ հայկական, արցախյան հիմքերը, որին բազմիցս անդրադարձել է ֆրանսիական

արվեստաբանական միտքը: Եվ քանի որ Արցախի մշակութային մայրաքաղաք Շուշին ներկայումս օկուպացված է, այս տեսանկյունից առավել արդիական է շուշեցի քանդակագործի արվեստի ուսումնասիրությամբ նաև Շուշիի ուսումնասիրությունը, քանի որ հետազոտությունը վերաձևակերպվում է որպես պատմություն, մշակութային իրողությունների խոսույթ և համընդհանուր հիշողություն, որը պահպանում է Շուշիի սահմաններում տեղայնացված մշակույթը: Ուսումնասիրության համար հիմնաքար և հենման կետ են Հակոբ Գյուրջյանին անդրադարձած բոլոր արվեստաբանական գրքերը, որոնք մեծ մասամբ փոքրածավալ առաջաբան ունեցող պատկերագրքեր են՝ արժեքավոր վերլուծություններով, տարբեր սկզբունքներով ընտրված պատկերաշարերով: Նրանց թվում են Հենրիկ Իգիթյանի, Իրինա Բադալյանի, Աշոտ Տոնիկյանի, Մաքսիմիլիեն Գոթիեի աշխատանքները: Հակոբ Գյուրջյանի՝ «Քրիստոսի գլուխը» աշխատանքը խորը վերլուծության է ենթարկում Սաթենիկ Վարդանյանն իր հեղինակած «Հիսուս Քրիստոսի կերպարը XX դարի և արդի հայ արվեստում» մենագրությամբ՝ բացահայտելով նաև Գյուրջյանի արվեստի այն ծավալուն ընթացքը, որը հանգեցրել է այդ աշխատանքի ստեղծմանը:

Պարբերական մամուլում կարևոր նշանակություն ունեցող մի շարք հոդվածներ կան Դանիել Դգնունու, Մանյա Ղազարյանի, Ռաֆայել Համբարյանի, Լեոնարդ Հարությունյանի, Ջուլիա Օհանյանի և ուրիշների կողմից:

Ամենահիմնավոր և կոթողային հետազոտությունն է Ռուբեն Դրամբյանի «Հակոբ Գյուրջյան» մենագրությունը, որը քննախնդրորեն է կազմված և Հակոբ Գյուրջյանի արվեստն ուսումնասիրելու տեսանկյունից հանրագիտարանային արժեք ունի: Գլխավոր սկզբնաղբյուրն է Հակոբ Գյուրջյանի՝ Հայաստանի ազգային պատկերասրահի հուշաձեռագրային բաժնում գտնվող ֆոնդը՝ անձնական արխիվը: Այստեղ Հակոբ Գյուրջյանի նամակագրություններն են, նրա անձնական իրերը, գրքերը, թերթերը և ամսագրերը, պարբերական մամուլի այն պատառիկները, որոնք անդրադառնում են Հակոբ Գյուրջյանին, անձնական լուսանկարները, վերատպությունները: Առանձին սկզբնաղբյուրի նշանակություն ունի հայկական, ռուսական, ֆրանսիական և ամերիկյան պարբերական մամուլը: Թեմայի ուսումնասիրման համար հիմք է ընդունվել հետազոտության համալիր՝ որակական, պատմահամեմատական, աղբյուրագիտական, պատկերաբանական, նկարագրական, դիալեկտիկական մեթոդաբանությունը: Հետազոտության հիմքում արխիվային փաստական նյութերն են, որոնք վերլուծության են ենթարկվում համադրության սկզբունքով:

Հակոբ Գյուրջյանը հայկական շրջագծում: Մ. Սարյանը իր հուշերում գրում է. «Շատ տարիներ առաջ Փարիզում, իմ պատկերահանդեսում Հ. Գյուրջյանն ինձ ասաց,– Մարտիրոս, հայրենիքից հեռու ապրելը, միևնույն է, թե ապրել առանց ներկայակալի,– հետո լռեց ու ավելացրեց խորը հառաչելով,– բայց այստեղ էլ ես հայրենակիցներ եմ փնտրում, նկարում նրանց դիմանկարները ու դրանով էլ թարմացնում ներկայակալս» [Խաչատրյան Շահեն, Հայրենիքի ձայն, 13. 7.77, 5]: Առանց Գյուրջյանի անկեղծ խոստովանության անգամ կարելի էր նկատել, որ նա, հայ գործիչների դիմաքանդակները ստեղծելով, կարոտը մեղմելու գեղարվեստական «թերապիա» է իրականացնում: Այդ դիմաքանդակների հերոսները բազմաթիվ են՝ Գարեգին Հովսեփյան (1935 թ.), Ալեքսանդր Շիրվանզադե (1916 թ.), Մարգարիտ Շիրվանզադե (1910 թ.), Արշակ Չոպանյան (1911 թ.), Մարտիրոս Սարյան (1927 թ.), Գեորգի Յակուլով (1927 թ.), Արշավիր Շահխաթունի (1940-ական թթ.), Պողոս Նուբար Փաշա (1920-ական թթ. վերջ), Տիգրան և Ներսես Չամբերթեյաններ (1928 թ.),

Հակոբ Գյուրջյանի՝ հայ մտավորականների դիմաքանդակները (1910-ական թթ.)

Տիգրան Խան Քելեկյան (1921 թ.), Սերոբ Սվաջյան (1921-1922 թթ.) և այլք: Սակայն ստորև կվերլուծենք 1910-ական թթ. դիմաքանդակները, մասնավորապես Արշակ Չոպանյանի, Ալեքսանդր Շիրվանզադեի, Սարգսիտ Շիրվանզադեի ու Վահան Տերյանի դիմաքանդակները:

1916 թվականին, երբ Գյուրջյանը ժամանակավորապես ապրում էր Թիֆլիսում, հիմնադրվեց հայ արվեստագետների միությունը (ՀԱՄ), որն իր տեսակի մեջ առաջին միավորումն էր: ՀԱՄ կազմակերպմանը մասնակցել են Եղիշե Թադևոսյանը (նախագահ), Սարտիրոս Սարյանը, Փանոս Թերլեմեզյանը, Սարգիս Խաչատուրյանը, Գարեգին Լևոնյանը և ուրիշներ: Միությունը համախմբել և ցուցահանդեսների մասնակից է դարձրել նաև Ռուսաստանում ու արտասահմանում գործող հայ արվեստագետներին (Զաքար Զաքարյան, Վարդան Մախոխյան, Էդգար Շահին, Դավիթ Օքրոյան, Ստեփան Աղաջանյան, Գեորգի Յակուլով, Սիմոն Ալաջալով և ուրիշներ):

«Պերեդվիժնիկներին» հարող դիրքերում կանգնած ՀԱՄ-ը ստեղծագործական մեթոդի համընդհանուր սկզբունքներ չի ունեցել, բացառությամբ «հայկական ոճի» տարածման կանոնադրական պարտավորության: Միության առաջին պատվավոր անդամն էր ռուս նկարիչ Վ. Դ. Պոլենովը [Հարությունյան Վահան, Սովետական արվեստ, 1956, 26]: Գյուրջյանը միության կազմավորման հիմքերում էր կանգնած, նա մասնակցում էր միության կազմակերպած ցուցահանդեսներին, անմիջականորեն ներգրավված էր այդ ժամանակահատվածի կերպարվեստային շարժերում: Երվանդ Քոչարն առաջին անգամ այս ցուցահանդեսներից մեկի ժամանակ է հանդիպել Գյուրջյանին. «Դեռևս 1917 թվին, երբ առաջին անգամ հանդիպեցի Գյուրջյանին Թիֆլիսում «Հայ արվեստագետների» ցուցահանդեսի կազմակերպման օրերին, նա ցնցող տպավորություն գործեց նախ իր կերպարանքով. թիկնեղ էր, սև սաթի պես փայլող քիփպառկած մազերով, թավ հոնքերով, թուխ դեմքով ու անթերի ատամնաշարքով...» [Քոչար Երվանդ, «Սովետական արվեստ», 1959, 24-25]:

Գյուրջյանի քանդակների մասին խոսելիս Քոչարն անդրադարձել է Շիրվանզադեի դիմաքանդակին՝ բացահայտելով հետաքրքիր ներքին դրվագ. «Ժամանակին հիացմունքով ենք դիտել, թե Գյուրջյանը ի՞նչ շնչով ու ոգևորությամբ քանդակում էր Շիրվանզադեի կիսանդրին հենց բացվելիք ցուցահանդեսի դահլիճում, թե ինչպիսի՛ վարպետությամբ էր կերտում մեծ գրողի կապույտ աչքերի տիրական հայացքը» [Քոչար Երվանդ, նույն աշխ., նույն տեղում]:

Ալեքսանդր և Սարգսիտ Շիրվանզադեների դիմաքանդակները և Խաչատուր Աբովյանի արձանի նախագիծը: Շիրվանզադեի կիսանդրին (1916 թ., բրոնզից ձուլված՝ 1945 թ., 56x50x34, ՀԱՊ, նկ. 1) քանդակային լուծումներով դեռ կրում է իմպրեսիոնիստական որոշակի տարրեր: Կերպարը արտաքին աշխարհի տպավորության սահմանին է. նա կարծես յուրացրել է այն տեսարանը, որը գտնվում է իր առջևում, հոնքերը աննշան բարձրացել են և կանխագծել ճակատի կնճիռները: Գյուրջյանը ճշգրտորեն կարողացել է վերարտադրել Շիրվանզադեի դիմագծերը՝ բարակ շուրթերը, որ փոքր-ինչ սեղմվել են, քթի կամրջակի փորվածքը և «կապույտ աչքերի տիրական հայացքը», ինչպես նշում էր Քոչարը: Եվ, իսկապես, չնայած աչքերի գյուրջյանական ոճավորմանը, քանդակին հայելիս կարելի է համոզմունքով պատասխանել, որ Շիրվանզադեի աչքերը կապույտ են: Գյուրջյանը, հստակ գույն չգործածելով, կարողացել է ստեղծել գույնի հստակ զգացողություն: Գյուրջյանը մտերիմ էր Շիրվանզադեի հետ, դրա մասին են վկայում Շիրվանզադեի՝ Գյուրջյանին

վերաբերող հոդվածները «Հորիզոնի» էջերում և նրան ուղղված նամակը (22 օգոստոսի, 1910, Մարշիսի)։

«Միրիլի Յակովը, այսօր ստացայ նամակս։ Ուշ գրիլուս պատճառն այն է, որ անցիալ շաբաթ մի ր գլխին մի միծ փորձանք իկաւ։ Միր պանսիոնն ամսոյն 14-ին թունաւորվից մի կարկանտակից, որ միր տանտիրուհին գնիլ էր Նիօնում»։ Նամակում Շիրվանզադեն մանրամասնորեն նկարագրում է թունավորման ընթացքը, թե ընտանիքի անդամներից ովքեր էին թունավորվել, քիմիական անալիզի արդյունքում ինչ միկրոբ է հայտնաբերվել կարկանդակի ժելէի մեջ, ինչ կարգավիճակում են հիմա, նշում է, որ որ չեն կարողանում ճամփորդել, քանի որ մինչև վերջ չեն կազդուրվել, թե ինչպես են փոխել սննդակարգը և այլն։ Իսկ վերջում տանեցիների և իր կողմից բարեններ է փոխանցում Հայկանուշին՝ Գյուրջյանի առաջին կնոջը, և իր կողմից՝ պ. Չերազին [ՀԱՊ հուշածեռագրային բաժին, ֆ. 48, թպ. 15, ինվ. 6162]։ Ահա «Հորիզոնի» էջերում Շիրվանզադեն բառի գրեթե բուն իմաստով ստանձնում է Գյուրջյանի փաստաբանի դերը։ Նա փաստարկված և տրամաբանված շարադրանքով, անշեղորեն բացատրում է, թե ինչու է նպատակահարմար, որպէսզի Աբովյանի հուշարձանի պատրաստման աշխատանքները հանձնարարվեն հենց Գյուրջյանին։ «Ահա ասպարէզ է գալիս մի երիտասարդ, որ խոստանում է մեծ ապագայ։ Դա Շուշեցի Յակոբ Գիրջեանն է, նախկին ուսանող Մոսկւայի։ Ընդամենը երեք տարի է, որ այդ երիտասարդը այստեղ աշակերտում է Ժիլիէնի յայտնի Ակադեմիայում և արդէն ցոյց է տալիս տաղանդի ապացոյցներ։ Երեք տարի շարունակ հայ երիտասարդը ստանում է յիշեալ Ակադեմիայում առաջին մրցանակներ և շքաններ և միշտ ընթանում է հարիւրաւոր աշակերտների մէջ իբրեւ առաջինը։ Այս տարի պ. Գիրջեան Մեծ-Պալէի սալօնին ուղարկեց երեք պղնձեայ արձանիկներ և երեքն էլ ընդունեցին – մի բան, որ հազիւ է պատահում։ Պ. Գիրջեան իր պրօֆեսօրների ամենասիրեցեալ աշակերտներից մէկն է և իր ընկերների անկեղծ գովասանքների առարկան։ Տաղանդի հետ երիտասարդ հայ արձանագործը ունի նաև անգուգական աշխատասիրութիւն և շարունակ կատարելագործելու փափագ և եռանդ – ապացոյց, որ նա էժանագին դափնիների վրայ չի նիրհեցնիլ ասուածային տուրքը։ Նորերս ես այցելելով երիտասարդ հայ արտիստի համեստ արհեստանոցը և, հիացած նրա գործերով, առաջարկեցի կազմել Աբովեանի մահարձանի կաղապարը։ Այժմ նա զբաղւած է հայ վիպասանութեան նախահօր կենսագրութեան և գործերի ուսումնասիրութեամբ և շուտով կը սկսի շինել մահարձանի կաղապարը, որ, հարկաւ, ժամանակին կուղարկի Բագի Կուլտուրական Միութեանը» [Շիրվանզադէ Ալեքսանդր, «Հորիզոն», 22.4.1910, 1]։ Կարելի է ասել, որ Շիրվանզադեն առաջադրել է Գյուրջյանի թեկնածութունը և մինչև վերջ անսայթաքորեն պաշտպանում է թեկնածության առաջադրման դրդապատճառների աներեր հիմքերը։ «Արձանագործութիւնը ևս ունի հայ ներկայացուցիչներ–պ. պ. Յակովբ Գիրջեան և Տէր-Մարութեան։ Վերջինի ամբողջ ստեղծագործութիւնը մի փոքրիկ կիսարձան է, մի շատ համեստ գործ (...) Պ. Գիրջեանը ունի չորս գործ։ Նա ընդունուած է միաժամանակ երկու սալոններում ևս։ Այդ երիտասարդ արձանագործը, որի մասին ես արդէն խօսել եմ ձեզ, շուշեցի է, նախկին ուսանող Մոսկւայի տէխնիքական դպրոցի։ Այս տարի նա առաջին անգամն է ասպարէզ հանում իր գործերը և կարելի է ասել աջողութիւնը կատարեալ է, գոնէ ոչ մի հայ արձանագործ օտարների ուշադրութիւնը այնքան չի գրաւել, որքան նա։ Բաւական է ասել, որ նրա ի ցոյց դրած գործերից

երկուսն արդեն վաճառուել են: Գնողները ամերիկացիներ են – մի բախտաւորութիւն, որին ոչ մի հայ արձանագործ մինչև այսօր դեռ չի արժանացել» [Շիրվանզադէ Ալեքսանդր, «Հորիզոն» 27.5.1910, 2]:

Ամեն դեպքում 1910 թվականին Հակոբ Գյուրջյանը նոր էր ավարտել ակադեմիան, ճիշտ է, նա ապացուցել էր իր տաղանդի, աշխատասիրության և ստեղծագործական ջանքի ամրությունը, սակայն հուշարձանի պատվերը տրվում է Անդրեաս-Տեր Մարուքյանին, որը տասը տարով մեծ էր Գյուրջյանից: Չնայած դրան՝ Շիրվանզադէի երեք հոդվածները կարևորագույն նշանակություն ունեն. դրանք Գյուրջյանի հանրահռչակման գործում քայլ առաջ են եղել, իսկ Աբովյանի հուշարձանի նախագծերի նկարագրությունները պատկերաբանական մեծ արժեք են ներկայացնում. «Արձանագործ Յակովբ Գիրջեանը Պարիզում աւարտել է Խաչատուր Աբովեանի մահարձանի պրօեկտները և այս օրերս նրանց լուսանկարներն ուղարկել է Բագլի Հայոց Կուլտուրական Միութեան սեկսօնին: Այդ լուսանկարներից քանքարաւոր արուեստագէտը պատիւ է արել ինձ ևս մի-մի օրինակ ուղարկելու: (...) Երկու պրօեկտներն էլ մեր վիպագրութեան նախահօրը մեզ ներկայացնում են իր ամբողջ հասակով: (...) Մէկում Աբովեանը ոտքի վրայ է: Անցեալ դարու երեսնական-քառասնական թւականների (վիպասանի ժամանակի) հագուստով, ուսերին ձգած լայն թիկնոց, աջ ձեռը անփոյթ դրած կրծքին, ձախը թեկնոցի տակ, Աբովեանը գլուխը թեքած է կրծքին: Նրա սիրով և գուրգուրանքով լի հայեացքը, այդ մեղմ, քնքուշ և սակաւ ինչ կանացի դէմքը, որ այնքան ծանօթ է մեզ նրա միակ լուսանկարից, ուղղւած է դէպի վար: Այնտեղ, արձանի պատուանդանի վրայ նստած է հայուհին, իր գաւակին թեթևակի գրկած: Մանուկը, գլուխը ձախ ձեռին յենած, արմունքը դրած մօր ծնկանը, խորասուզւած է ընթերցանութեան մէջ: Հասկանալի է, որ նա կարդում է Աբովեանի երկերը: Մայրը գոհունակութեամբ նայում է գաւակին: Բանաստեղծի գեղեցիկ գլուխը պսակւած է թանձր և գանգուր մազերով, որոնք նրա սիրուն ճակատին տալիս են առանձին խորհրդաւորութիւն: Նրա դէմքի արտայայտութիւնը թախծալի է, միննոյն ժամանակ, այնտեղ նշմարուում է ինչ-որ հոգեկան գոհունակութիւն: Պարզ է, որ իր արած գործի արդիւնքն է տալիս նրան այդ գոհունակութիւնը, այդ խելացի դէմքով մանուկը իր ընթերցանութեամբ:

Երկրորդ պրօեկտում Աբովեանը նստած է: Որքան գեղեցիկ է նրա մարմնի դիրքը, որքան բանաստեղծական: Նրա ոտների տակ ձգւած է արմաւենու մի մեծ ճիւղ: Մտորն ոտքի վրայ կանգնած է մի մանկահասակ աղջիկ և ինչ-որ գրում է արձանի պատուանդանի վրայ: Նրա քով նստած է մի մանուկ, գիրքը ծնկների վրայ: Ընթերցանութիւնն ընդհատած՝ նա նայում է վեր» [Շիրվանզադէ Ալեքսանդր, «Հորիզոն», 16.10.1910, 2]:

Շիրվանզադէն միանգամայն հիացական մտքեր է գրում հաջորդիվ՝ միանշանակ կասկածի տակ դնելով այն անձանց, որոնք չեն ըմբռնի Գյուրջյանի գործի էությունը. «Շաբլոնային գործերի ընտելացած աչքը հազիւ թէ միանգամից կարողանայ ըմբռնել պ. Գիրջեանի այս ստեղծագործութեան ամբողջ գեղեցկութիւնը: Արձանագործը կարողացել է տալ Աբովեանի հոգու արտայայտութիւնը, նրա ներքին աշխարհը, ընդհանուր բնոյթը: Ուստի գործը ինքը կենդանի Աբովեանն է և ոչ նրա մեռեալ լուսանկարը: (...) Եւ որքան փափկութիւն, որքան հիւթ, որքան խորութիւն, որքան գեղեցկութիւն կայ այդ սքանչելի պարգույթեան մէջ:

Ինչպէս մի ընտիր գեղեցկուհի՝ պ. Գիրջեանի գործը արհամարհում է շպարը և արւեստական ադամանդը, վասն զի ինքն իսկական ադամանդ է» [Շիրվանզադէ Ալեքսանդր, նույն

աշխ., նույն տեղում]: Գյուրջյանի ամենավաղ աշխատանքներից է Մարգարիտ Շիրվանզադեի դիմաքանդակը (1910 թ., մարմար, 42x36x50, ՀԱՊ, նկ. 2). ինչպես գրում է Քոչարը, սա այն քանդակներից է, որի քանդակային շուրթերը տղաները թաքուն համբուրում են [Քոչար Երվանդ, նույն աշխ., նույն տեղում]: Դիմաքանդակը իրական է և տեղայնորեն ինքնակա, քանի որ յուրաքանչյուր տարածության մեջ կարող է գերակայել նրա թելադրանքը: Այն սովերալուսային բնավորություն ունի, նաև չպարտադրող երաժշտականություն, որը ենթադրվում է: Դեպի ձախ թեքված գլխին մերձ է մարմարի հենամասային կտորի մի մասը, որը հնչուններն ունկնդրող Մարգարիտի ականջի տակ կարծես ջութակ լինի: Միայն միջհոնքային խորը կնճիռն է ավելորդ թվում այս բազմաձևության մեջ, սակայն լույսի ներքո, երբ սովերները դիմային հստակ հատվածներում տեղորոշվում են, այն նույնպես միահյուսվում է բազմաձևությանը (Նկ. 3):

Արշակ Չոպանյանի և Վահան Տերյանի դիմաքանդակները: Հակոբ Գյուրջյանի վաղ աշխատանքներից է նաև Արշակ Չոպանյանի դիմաքանդակը: Արշակ Չոպանյանը բանաստեղծ էր, արձակագիր, խմբագիր, բանասեր, քննադատ, հրապարակախոս, մշակութային-հասարակական հիանալի գործիչ, նա պարզապես Հայաստանի, հայ մշակույթի և հայ դատի դեսպանն էր Ֆրանսիայում, իսկ գրվածքներով՝ ամենուր: Արտաշես Հարությունյանի բնութագրությամբ՝ «հմուտ, լայնամիտ ու խորաթափանց», Շիրվանզադեի բնորոշմամբ՝ «նրբագգաց», Համաստեղի խոսքով՝ «տվեց ճաշակը քննադատության ու բանասիրության արվեստին» [Գաբրիելյան Վազգեն, Արշակ Չոպանյանը սովետահայ գրականության քննադատ]: Նրա նպատակները ազնվագույն էին, բոլորանվեր և մեծ գաղափարներին միտված: Իր խմբագրած «Անահիտ» հանդեսի առաջաբանում նա գրում է. «Ճանչցնենք ճշգրտորեն մեր նոր սերունդին ինչ որ մեր նախահայրերը ըրեր են քաղաքակրթության համար, ինչ որ երեկվան ու այսօրվան հայ մտքի տաղանդավոր ներկայացուցիչները կը շարունակեն ընել, գորացնենք մեր երիտասարդության մեջ իր հավատքը ցեղին արժեքին վրա, մղենք զայն սիրել իր ցեղը՝ իբրև մարդկության մտավոր ուժերեն մին, խրախուսենք այդ մտավոր ուժն աճեցնելու նվիրված որևէ ճիգ, որ մեր մեջ կհայտնվի...» [Չոպանյան Արշակ, «Անահիտ», 1929, 6]:

Չոպանյանի դիմաքանդակի (1911 թ, գիպս, 13,5x39x43, ՀԱՊ, նկ. 4) անողորկ մակերեսը, չնայած գիպսի՝ որպես նյութի անմշակությանը, փայլատ շերտի ներքո ներկայանում է լուսանցիկ փափկությամբ: Գրագետի, մտավորականի կերպարանքը ամբողջացնում է փողկապը, որը երևում է քանդակի հենամասից դեպի պարանոցը ձգվող հատվածում: Աշխատանքի կատարման այս մանրամասնություններում շեշտադրվում են Գյուրջյանի առաջադրած խնդիրները, մտահոգությունները՝ որպես դիմաքանդակի վարպետ: Չոպանյանի աչքերի մեջ, թվում է, թե գրություններ են, գաղտնագրեր, սակայն այնպիսի գաղտնագրեր, որոնք քանդակագործի ներդրած արտահայտության շնորհիվ կարող են ընթերցվել: 1914-1921 թվականներին, երբ Գյուրջյանը Ռուսաստանում էր, ինչպես նշել ենք, մասնակցում էր «Մոնումենտալ պրոպագանդային»: Այդ շրջանի իր աշխատանքների թվում է նաև Վահան Տերյանի դիմաքանդակը (1919-1920 թթ., գիպս, 43,5x28x28, ՀԱՊ, նկ. 5): 1917 թվականի հոկտեմբերին Տերյանը ակտիվորեն մասնակցում էր բոլշևիկյան հեղափոխությանը և նրան հաջորդած քաղաքացիական պատերազմին: Հունվարի 11-ին Լենինի ստորագրությամբ Տերյանին տրվեց վկայական. «Սույնով, կնիքի դրոշմամբ հաստատվում է, որ սա ներկայացնող Հայկական գործերի կոմիսարիատի կոլեգիայի անդամ

Հակոբ Գյուրջյանի՝ հայ մտավորականների դիմաքանդակները (1910-ական թթ.)

Տերյանը ժողովրդական կոմիսարների խորհրդի կողմից լիազորված է որպես խորհրդական՝ մտնելու այն պատվիրակության կազմում, որը Բրեստ-Լիտովսկում բանակցություններ է վարում, մի կողմից, Ռուսաստանի հանրապետության, և մյուս կողմից՝ Եռյակ դաշինքի տերությունների միջև հաշտություն կնքելու հարցում» [Վահան Տերյան. Ժամանակագրական կենսագրություն]: Վերոհիշյալից ելնելով՝ կարող ենք ասել՝ Վահան Տերյանի դիմաքանդակը լիովին «Մոնումենտալ պրոպագանդայի» համատեքստում էր: 1919-1920 թվականներին, երբ Գյուրջյանը ստեղծեց Տերյանի դիմաքանդակը, նա արդեն հիվանդ էր: Հոկտեմբերի 31-ին Սամարայում Տերյանի կինը՝ Անահիտը, գրում է. «Եղավ Ֆրունզեի մոտ: Գնաց նահանգային գործկոմի նիստի, վերադարձավ ուշ գիշերին և արդեն ջերմություն ուներ: Եղանակը խոնավ էր, սառնամանիքները դեռ չէին սկսվել: Հաջորդ օրվանից նա հիվանդ պառկեց»: Տերյանն այստեղ հյուծված է, հուսահատ, այտուցներն արտահայտիչ են և սուր: Դիմաքանդակի Տերյանը հիշեցնում է իր՝ «Ոսկի հեքիաթ» շարքի «Հատված» բանաստեղծությունը.

Ես լալիս էի,

Բայց օտարի պես էի ունկնդրում

Ինքս իմ հոգուն, ինքս իմ լացին...

Ու մութ էր շուրջըս և խավարն անհուն,-

Իմ խաբված սրտում՝ մթամած գիշեր

Եվ պաղ, և ծանր, ծանր, որպես քար,

Եվ տաղտկությամբ լի և անվերջ երկար,

Անծիր ու անհուն... (Բահակյան, Տերյան, 1985, 387):

Դիմագծերն ունեն ռելիեֆային, ցայտուն ու հստակ մշակում. նվազել է նախորդ գործերի մշակման փափկությունը: Տերյանի աչքերում, որոնք Գյուրջյանը ռեալիստորեն հղկել է, որոշակի թացություն է նկատվում, իսկ ձախ այտի խալը զարմանալի նյութականություն ունի: Գյուրջյանի, Երվանդ Քոչարի (1918 թ., գիպս, 55x45x31, Երվանդ Քոչարի թանգարան) ու Նորայր Կարգանյանի (2000 թ., բազալտ, Երևանի օդակաձև զբոսայգի) գործերում Տերյանի վարսերը հարթեցված են, կարծես թաց շերտ, որը կիպ նստել է գլխուկի վրա, Կարգանյանի մոտ փոքր-ինչ ուռուցիկություն կա: Քոչարի ու Կարգանյանի աշխատանքներում վերարտադրվում է Տերյանին բնորոշ մեկ կողմ թեքված մազափունջը, որը նաև լուսանկարներում ենք տեսնում: Գյուրջյանի քանդակի տրամադրությանը փոքր-ինչ մոտ է Քոչարի աշխատանքը, որում այտուցները կրկին արտահայտված սուր են, շուրթերը՝ սեղմված, երկուսն էլ ճշգրտորեն ստացել են Տերյանի քթի ոսկրայնությունն ու սրածնությունը, սակայն Քոչարի աշխատանքում մահվան դրոշմ կա. Տերյանի դեմքը նույնիսկ մահադիմակ է հիշեցնում:

Դեպի հայկականը Գյուրջյանի հակումը նաև հայ արվեստագետների «Անի» միության շրջանակում էր: 1926 թ. Փարիզում կազմակերպվեց հայ արվեստագետների «Անի» միությունը: Փարիզի հայ արվեստագետների «Անի» միության հիմնադիրներն էին Հովսեփ Փուշմանը (նախագահ), Սարգիս Խաչատուրյանը (քարտուղար), Ռաֆայել Շիշմանյանը, Էդգար Շահինը, Վարդան Մախոխյանը: Միության նպատակն էր միավորել Ֆրանսիայում ու այլ երկրներում բնակվող հայ արվեստագետներին, ցուցահանդեսներով ու գեղարվեստական երեկոներով օտար

հասարակայնությանը ծանոթացնել հայ մշակույթին, Հայաստան առաքել գեղարվեստական գործեր, օգնել երիտասարդ արվեստագետներին:

«Անի» միության անդրանիկ ցուցահանդեսը կայացել է 1927 թվականին Փարիզի Ժորժ Պլտի սրահում (մասնակցել է նաև Փարիզում գտնվող Մարտիրոս Սարյանը), երկրորդը՝ 1928 թվականին Բրյուսելում, երրորդը՝ Անտվերպենում, 1929 թվականին (մասնակցել է նաև Ժան Գառզուն), չորրորդը և վերջինը՝ 1930 թվականի հունվարին Փարիզի Ժորժ Պլտի սրահում [Խաչատրյան 1991, 6-7]:

Հակոբ Գյուրջյանը ակտիվորեն մասնակցում էր հայ արվեստագետների՝ «Անի» միության (Նկ. 6), մասնավորապես 1928 թ. Փարիզի, Բրյուսելի, Անտվերպենի՝ «Անի» ընկերության ցուցահանդեսներին: Նա, այդպիսով, հայկական գեղարվեստական կղզակում իրեն Հայաստանին մոտ էր զգում, քանի որ այստեղ հավաքված էին արվեստագետներ, որոնք Հայաստանի գաղափարական պատկերն ունեին մտովի և Հայաստանի հիշողությունն ու իրենց համար երևակայական ներկան էին վերապրում անընդմեջ:

Այսպիսով, ապրման իմպրեսիոնիստական, զգայական ակնթարթի մեջ են քարացած այս բոլոր աշխատանքները, որոնց անդրադարձանք, բացի դրանից՝ «Հերարձակ աղջկա դիմաքանդակն» (1915-1916 թթ.) ու Ա. Մելիք-Ազարյանցի դիմաքանդակը (1916 թ., բրոնզից ձուլված՝ 1945 թ.), որոնք նույնպես և՛ բովանդակային, և՛ ժամանակագրական առումով կարելի է դասել հողվածում հետազոտված դիմաքանդակների շարքին:

Մի նամակում Ռ. Մ. Ռիկլեն գրում է. «Սիրելի, տենչալի իրերը, որոնց մենք հավում ենք, անցնում են և այլևս չեն կարող փոխարինվել: Մենք գուցե վերջինն ենք, որ ճանաչում են իրերն այդպիսին: Մեզ վրա է ոչ միայն դրանց հիշողությունը պահելու (դա կլիներ չափազանց քիչ և անցողիկ ինչ-որ բան), այլ դրանց մեջ մարդկայնության սաղմերը գտնելու պատասխանատվությունը» [Ստեփանյան, 2013, 139-140]:

Իմպրեսիոնիստական քանդակի արարքը մեր ճանաչած, սիրելի «իրերի» հիշողությունը պահելու մեջ է, այն «իրերի», որոնց հավել ենք: Ինչպես արագորեն նոթատետրումդ ես անցկացնում քեզ հետ այսօր պատահածը, որպեսզի օրերի, տարիների հեռավորությունը մեկընդմիջտ չհեռացնեն քեզ դրանից, այնպես էլ քանդակի մեջ է ներդրվում արագ արձանագրման ոճականացված տեխնիկան: Այստեղ ամրագրվում է օրագրային գրառումների իմաստը, որն իր նշանակությամբ կարող ենք անվանել նույնիսկ «վայրկյանագրային» գրառումներ: Իմպրեսիոնիզմում, սակայն, ինչպես Վ. Հարությունյանն է գրում քանդակագործ Արա Սարգսյանի արվեստը վերլուծելիս, լավի կողքին դարանամուտ է եղած սահմանափակությունը [Հարությունյան, 1975, 22]: Իմպրեսիոնիզմը կատարում է հիշողությունը պահելու արարքը, բայց չի ստանձնում իրերի՝ «մարդկայնության սաղմերը գտնելու պատասխանատվությունը», մնում է անցողիկության դաշտում: Գյուրջյանն էլ, ինչպես արդեն նշել ենք, ստեղծագործական այս փուլը փակելուց հետո գրում է, որ «իմպրեսիոնիզմը դեկադանս է քանդակագործության մեջ մեր դարում, որտեղ քանդակագործական ձևը ամբողջությամբ աչքաթող է արված»: Համենայն դեպս, Գյուրջյանի՝ 1910-ական թթ. դիմաքանդակներում աստիճանաբար ի հայտ են գալիս օբյեկտիվ բնութագրումը, ներհայումը, որոնք միայն արտաքին տպավորության սահմաններում չեն:

Եզրակացություններ: 1. Ծնվելով Շուշիում, ապրելով Ռուսաստանում, Ֆրանսիայում, ԱՄՆ-ում, լինելով շուշեցի, սակայն միաժամանակ աշխարհի քաղաքացի՝ նկատում ենք, որ Գյուրջյանը խմբագրում է ընդհանուրի ու մասնավորի հարաբերությունները, և երբեմն տարանջատված մասնավորը՝ ազգայինը, ներկայացնում է այդ առնչություններում, պարզաբանում՝ ընդունելով դիմաքանդակը որպես լեզու (Ա. Չոպանյան, Ա. Շիրվանզադե, Մ. Շիրվանզադե, Վ. Տերյան):

Հակոբ Գյուրջյանի՝ հայ մտավորականների դիմաքանդակները (1910-ական թթ.)

2. 1910-ական թթ. դիմաքանդակներում սկզբնապես Գյուրջյանն աշխատում էր մարմարով, կատարյալ, մանրակրկիտ մշակման ու հղկման էր ենթարկում այն, նաև աշխատում էր գիպսով ու թրծակավով, բրոնզով, որոնց օգնությամբ արտահայտում են իմպրեսիոնիստական լուծումներ:

3. Չնայած այն հանգամանքին, որ Հակոբ Գյուրջյանն անձամբ հետազայում նշել է, որ իմպրեսիոնիզմը դեկադանս է քանդակագործության մեջ, ստեղծագործական այս փուլում նշված ուղղությունը եղել է իր հավատամքը, և տեսանելի է ոճական, տեխնիկական, հորինվածքային, բովանդակային ներդրումը, որը Հ. Գյուրջյանն արել է հենց այս ուղղության տարածությունում այս աշխատանքները ստեղծելու համար:

4. Հետազոտության ընթացքում բացահայտել ենք որոշ անձնային հարաբերություններ այն անձանց հետ, որոնց դիմաքանդակները 1910-ական թթ. Գյուրջյանը ստեղծել է: Դիմաքանդակներում բնավորություն ստեղծելու համար անձնային հարաբերությունները մեծ արտոնություն կարող են լինել: Տարբեր սկզբնաղբյուրներ (ներառյալ նամակագրություններ) ուսումնասիրելով ու մեջբերելով՝ վերականգնել ենք դիմաքանդակների հերոսների հետ Գյուրջյանի ունեցած անձնային հարաբերությունների մասնապատկերը (որոշ դեպքերում համադրված նաև անձնական լուսանկարներով), հետևաբար եզրակացնում ենք, որ այս հարաբերությունները նպաստել են Գյուրջյանի ստեղծագործությունների ամրությանը:



Նկ. 1. Շիրվանզադեի կիսանդրին

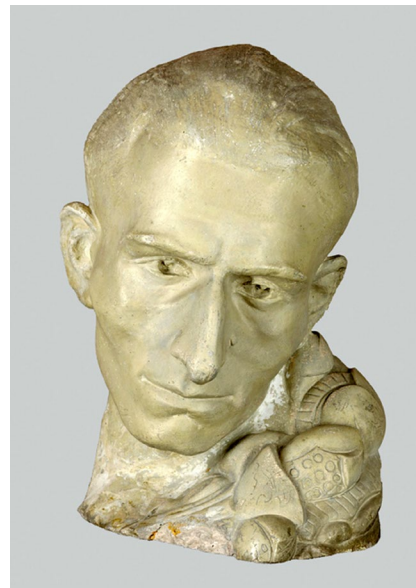
(1916 թ., բրոնզից ձուլված՝ 1945 թ., 56x50x34, ՀԱՊ, լուսանկարում՝ մարմարե օրինակը, Գրականության և արվեստի թանգարան, լուսանկարը՝ հեղինակի):



Նկ. 2, 3. Մարգարիտ Շիրվանզադեի դիմաքանդակը
(1910 թ., մարմար, 42x36x50, ՀԱՊ, ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին):



Նկ. 4. Արշակ Չոպանյանի դիմաքանդակը
(1911 թ., գիպս, 13,5x39x43, ՀԱՊ,
ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին):



Նկ. 5. Վահան Տերյանի դիմաքանդակը
(1919-1920 թթ., գիպս, 43,5x28x28, ՀԱՊ,
աղբյուր՝ <http://www.gallery.am/hy/database/item/3892/>):



Նկ. 6. Հայ արվեստագետների «Անի» միության՝ 1930 թվականի ցուցահանդեսի մասնակիցներ (ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին):

Առաջին շարք. ձախից աջ՝ Կիտիթ Կարբունիչ, Մարի Գյուրբենկյան, Արմինիա Կարբունել-Բաբայան, տիկին Շահին, Ալիս Պինե-Ալխազյան (6), Վավա Խաչատուրյան, Էլվիր Ժան (Գույումձյան), տիկին Շլոյան, Վարդուհի Թամիրյանց:

Երկրորդ շարքում կանգնած արվեստագետները. ձախից աջ՝ Լևոն Մուրադով, Ռաֆայել Շիշմանյան, Հակոբ Հակոբյան (ճարտարապետ), Էդգար Շահին, Շահնազար Գարունի, Հակոբ Գյուրջյան, Գրիգոր Շլոյան, Սարգիս Խաչատուրյան, Ալավերդի (բժիշկ), Արսեն Շաբանյան, Հովհաննես Ալխազյան, Հրանտ Գազանձյան:

Գրականության ցանկ

Գաբրիելյան Վ., Արշակ Չոպանյանը սովետահայ գրականության քննադատ
//http://www.yasu.am/files/03V_Gabrielyan.pdf, էջ 33, 21.04.2022:

Իսահակյան Ա., Տերյան Վ. 1985, Բանաստեղծություններ, պոեմներ, լեգենդներ և բալլադներ (Ա. Իսահակյան), բանաստեղծություններ (Վ. Տերյան), «Լույս», 387 էջ:

Խաչատրյան Շ. 1977, Ինքնահաստատումի խորհուրդը // «Հայրենիքի ձայն», N 28:

Խաչատրյան Շ., Ֆրանսահայ կերպարվեստ, Երևան, «Անահիտ» հրատ., 1991, էջ 6-7:

ՀԱՊ հուշաձեռագրային բաժին, ֆ. 48, թպ. 15, ինվ. 6162:

Հարությունյան Վ. 1956, Հայ կերպարվեստագետների անդրանիկ միավորումը// «Սովետական արվեստ», N 11, էջ 26:

Հարությունյան Վ. 1975, Արա Սարգսյան, «Հայաստան» հրատ., 22 էջ :

Շիրվանզադե Ա. 1910, Աբովեանի մահարձանի առիթով// «Հորիզոն», N 82, էջ 1:

Շիրվանզադե Ա. 1910, Անպատճառ մրցում // «Հորիզոն», № 229, էջ 2:

Շիրվանզադե Ա. 1910, Նամակներ Պարիզից (Գեղարվեստական սալոններում)// «Հորիզոն, N 114», էջ 2:

Չոպանյան Ա. 1929, Ցեղին կոչումը //Անահիտ, № 1, էջ 6:

Ստեփանյան Ս. 2013, Ֆրիդրիխ Հյուդեռլին. Բանաստեղծական աշխարհի և ճակատագրի քննության փորձ, «Սարգիս Խաչենց - Փրինթինֆո», 139-140 էջ:

Վահան Տերյան. Ժամանակագրական կենսագրություն, http://teryan.com/vt_Biography_arm.html, դիտումը՝ 22.04.2022:

Քոչար Ե. 1959, Մեծ արձանագործի ճակատագիրն ու արվեստը// «Սովետական արվեստ», էջ 24-25: